

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE "HELVETICA"

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 1
Issue 1



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

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

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

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

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

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

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

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

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

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

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

HEAD OF THE EDITORIAL COUNCIL:

Karpov Viktor Vasylovych – Doctor of History, 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; **Vasylenko Viktoriia Mykolaivna** – PhD in Engineering, Associate Professor, Head of the Department of Computer Technologies of Design and Graphics, National Aviation University; **Huliaieva Olha Volodymyrivna** – PhD in Art Criticism, Assistant Professor at the Department of Fine Arts and Design, Kherson State University; **Dymshyts Eduard Oleksandrovych** – PhD in Art Criticism, Academician of the European Academy of Sciences, Arts and Literature, Honored Art Worker of Ukraine, Honored Academician of the National Academy of Arts of Ukraine; **Dubrivna Antonina Petrivna** – PhD in Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Drawing and Painting, Kyiv National University of Technologies and Design; **Kara-Vasylieva Tetiana Valeriivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department of Decorative-Applied Arts, M. T. Rylskyi Institute of Arts Studies, Folklore and Entomology of NAS of Ukraine; **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 Iasi, 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

Андріанова О. Б. ЕВОЛЮЦІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДОСЛІДЖЕНЬ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА В УЛЬТРАФІОЛЕТОВОМУ ДІАПАЗОНІ.....	8
Біскулова С. О. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ДВОХ МІНІАТЮРНИХ ПОРТРЕТІВ XVIII–XIX СТОЛІТЬ ІЗ ВИКОРИСТАННЯМ СУЧАСНИХ МЕТОДІВ.....	18
Будник А. В. ІНФОГРАФІКА У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКОГО КОНСТРУКТИВІЗМУ: ВИТОКИ ТА СФЕРИ ЗАСТОСУВАННЯ.....	23
Бучківська Г. В., Піддубна О. М., Максимчук А. П., Шостачук Т. В. РЕТРОСПЕКТИВНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ.....	33
Глухенький І. І., Пилипчук В. В. АСАМБЛЯЖ ЯК ОКРЕМИЙ ВИД СКУЛЬПТУРНОГО РЕЛЬЄФУ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	39
Гудзієнко Л. Р. ЖИВОПИС І ГРАФІКА НАТАЛІ ВЕРГУН В МУЗЕЙНИХ ЗІБРАННЯХ УКРАЇНИ.....	48
Демиденко О. І., Потапенко М. В., Кругляк В. І., Потапенко Г. М. ВПЛИВ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ НА РЕАЛІЇ СУЧАСНОГО ЖИТТЯ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 022 «ДИЗАЙН».....	55
Долеско С. В. СИМВОЛІЗМ БІЛОГО КОЛЬОРУ В ТРАДИЦІЇ ВИШИТОЇ СОРОЧКИ ЯК КЛЮЧОВОГО ЕЛЕМЕНТА МИСТЕЦЬКОГО ОБРАЗУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА.....	61
Дяченко А. В. ВИЗНАЧНИКИ КРЕАТИВНОСТІ В ДИЗАЙНІ ІНФОГРАФІКИ.....	69
Жосул В. І. ХУДОЖНІ ОБРАЗИ В ЖИВОПИСІ ОЛЕКСАНДРА КОДЕНКА: АНАЛІЗ ТА ІТЕРПРЕТАЦІЯ.....	77
Зозуля Ю. О. МЕХАНІЗМ ПОКРАЩЕННЯ ІНТЕРАКТИВНОСТІ ДИЗАЙНУ ВЕБ-ЗАСТОСУНКУ ЯК ОСНОВА СИСТЕМИ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ.....	83
Зузяк Т. П. МИСТЕЦТВО МІНІАТЮРИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЧАСУ: КОЛЕКЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПОРТРЕТІВ У МУЗЕЯХ.....	92
Карпов В. В. ОСВІТНІЙ МЕНЕДЖМЕНТ ФАКУЛЬТЕТУ АРХІТЕКТУРИ, БУДІВНИЦТВА ТА ДИЗАЙНУ НАЦІОНАЛЬНОГО АВІАЦІЙНОГО УНІВЕРСИТЕТУ У ПЕРІОД 2020–2023 РОКІВ.....	100
Коваленко С. Г. КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЖІНОЧИЙ ТОРС № 1. ВПЛИВ КИЇВСЬКОГО ПЕРІОДУ. ЕКСПЕРТНА АТРИБУЦІЯ.....	113
Кривуц С. В. ПРИНЦИПИ БІОФІЛЬНОГО ДИЗАЙНУ В ФОРМУВАННІ ТЕРИТОРІЇ ГОТЕЛЬНИХ КОМПЛЕКСІВ.....	123

Малиць М. І., Чернявський К. В. ЗБЕРЕЖЕННЯ ПАМ'ЯТОК ДЕРЕВ'ЯНОЇ АРХІТЕКТУРИ ЗАКАРПАТТЯ – ПРОБЛЕМИ СЬОГОДЕННЯ.....	129
Міщенко І. І. ПОРТРЕТНИЙ І МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС КАРЛА АРЕНДА (1815–1876): ДОСЛІДЖЕННЯ АВТОРСТВА ТА СТИЛІСТИЧНИХ ВПЛИВІВ.....	136
Пісьо С. Я. ПЛАСТИЧНА АНАТОМІЯ В МИСТЕЦТВІ.....	141
Погорілий А. В. ВПЛИВ НАВЧАННЯ У ЄВРОПЕЙСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ ЦЕНТРАХ НА ТВОРЧИСТЬ А. МАНЕВИЧА, М. ТКАЧЕНКА, С. КОСТЕНКА ТА М. БАШКІРЦЕВОЇ.....	148
Пойманова К. О. БІОФІЛЬНИЙ ДИЗАЙН ЯК ОСНОВНА КОНЦЕПЦІЯ У ФОРМУВАННІ НАВЧАЛЬНОГО ПРОСТОРУ ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ ШКОЛИ.....	154
Романенкова Ю. В. МІНІАТЮРНІ ПОРТРЕТИ ЄЛИЗАВЕТИ І РОБОТИ НІКОЛАСА ГІЛЛ'ЯРДА ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОПАГУВАННЯ КОРОЛІВСЬКОЇ ВЛАДИ	160
Світлична О. М., Удріс І. М., Залевська О. Ю. СУВЕНІРНО-ВІТАЛЬНІ «АРХІТЕКТУРНІ» ЛИСТІВКИ-КІРІГАМИ – СУЧАСНА СФЕРА ЗАСТОСУВАННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ВИРІЗАНКИ.....	166
Сиваш І. О. ТРАДИЦІЙНИЙ ОДЯГ УКРАЇНЦІВ КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ЕТНОДИЗАЙНУ.....	180
Сидор М. Б. ФОРМАТ ДІЯЛЬНОСТІ ХУДОЖНИКА: НА ПЕРЕТИНІ МАЙСТЕРНОСТІ, ТВОРЧОСТІ ТА НАСТАВНИЦТВА.....	189
Сосницький Ю. О. ВИКОРИСТАННЯ КОЛЬОРУ, ФОРМИ ТА КОМПОЗИЦІЇ ДЛЯ СТВОРЕННЯ ЕФЕКТИВНОГО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В СОЦІАЛЬНОМУ ПЛАКАТІ.....	195
Ясеницька Ж. В., Савчин Г. В. СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЩОДО ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ У СФЕРІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА.....	204

CONTENTS

Andrianova O. EVOLUTION OF FORMATION AND CURRENT TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF ART OBJECTS' RESEARCH IN THE ULTRAVIOLET RANGE.....	8
Biskulova S. A COMPARATIVE ANALYSIS OF TWO MINIATURE PORTRAITS OF THE SEVENTEENTH AND NINETEENTH CENTURIES USING MODERN METHODS.....	18
Budnyk A. INFOGRAPHICS IN THE WORKS OF UKRAINIAN CONSTRUCTIVISM: ORIGIN AND SCOPE OF APPLICATION.....	23
Buchkivska G., Piddubna O., Maksymchuk A., Shostachuk T. AN EMPIRICAL STUDY OF GRAPHIC DESIGN.....	34
Hlukhenkyi I., Pylypchuk V. ASSEMBLY AS A SEPARATE TYPE OF SCULPTURE RELIEF IN MODERN ART.....	39
Hudziienko L. NATALIA'S VERHUN PAINTING AND DRAWINGS IN UKRAINIAN MUSEUM COLLECTIONS.....	48
Demydenko O., Potapenko M., Kruglyak V., Potapenko A. THE IMPACT OF GRAPHIC DESIGN ON CONTEMPORARY REALITIES AND METHODOLOGICAL CONSIDERATIONS IN MODERN EDUCATION.....	55
Dolesko S. SYMBOLISM OF WHITE COLOR IN THE TRADITION OF EMBROIDERED SHIRT AS A KEY ELEMENT OF THE ARTISTIC IMAGE OF THE UKRAINIAN FOLK COSTUME.....	61
Diachenko A. CREATIVSTY DETERMINANTS IN INFOGRAPHIC DESIGN.....	69
Zhosul V. ARTISTIC IMAGES IN THE PAINTING OF OLEKSANDR KODENKO: ANALYSIS AND INTERPRETATION	77
Zozulia Yu. A MECHANISM FOR IMPROVING THE INTERACTIVITY OF WEB APPLICATION DESIGN AS THE BASIS OF AN AUGMENTED REALITY VISUALIZATION SYSTEM.....	83
Zuziak T. MINIATURE ART THROUGH THE PRISM OF TIME: EUROPEAN PORTRAIT COLLECTIONS IN MUSEUMS.....	92
Karpov V. EDUCATIONAL MANAGEMENT OF THE FACULTY OF ARCHITECTURE, CONSTRUCTION AND DESIGN OF THE NATIONAL AVIATION UNIVERSITY (2020–2023)....	100
Kovalenko S. UNRAVELING THE INFLUENCE OF KYIV PERIOD: EXPERT ATTRIBUTION OF KAZIMIR MALEVICH'S "FEMALE TORSO NO. 1".....	113
Kryvuts S. PRINCIPLES OF BIOPHILIC DESIGN IN FORMING THE TERRITORY OF HOTEL COMPLEXES.....	123

Malylo M., Chernyavsky K. THE PROBLEM OF PRESERVING THE WOODEN ARCHITECTURE OF TRANSCARPATTIA – TODAY’S PROBLEMS.....	129
Mishchenko I. PORTRAIT AND MONUMENTAL PAINTING OF KARL AREND (1815–1876): A STUDY OF AUTHORSHIP AND STYLISTIC INFLUENCES.....	136
Pisyo S. PLASTIC ANATOMY IN ART.....	141
Pohorilyi A. THE INFLUENCE OF STUDYING IN EUROPEAN COUNTRIES ON THE PAINTING OF A. MANEVICH, M. TKACHENKO, S. KOSTENKO M. BASHKIRTSEVA.....	148
Poimanova K. BIOPHILIC DESIGN AS A BASIC CONCEPT IN FORMING THE LEARNING SPACE OF A SECONDARY SCHOOL.....	154
Romanenkova Yu. MINIATURE PORTRAITS OF ELIZABETH I BY NICHOLAS HILLIARD AS A TOOL FOR PROPAGANDA ROYALTY.....	160
Svitlychna O., Udris I., Zalevska O. SOUVENIR AND GREETING “ARCHITECTURAL” POSTCARDS-KIRIGAMI – A MODERN SPHERE OF APPLICATION OF TRADITIONAL UKRAINIAN CARVING.....	166
Syvash I. TRADITIONAL CLOTHING OF UKRAINIANS IN THE CONTEXT OF MODERN ETHNODESIGN.....	180
Sydor M. THE FORMAT OF THE ARTIST’S ACTIVITY: AT THE INTERSECTION OF SKILL, CREATIVITY AND MENTORING.....	189
Sosnytskyi Yu. THE USE OF COLOR, FORM, AND COMPOSITION TO CREATE AN EFFECTIVE ARTISTIC IMAGE IN SOCIAL POSTERS.....	195
Yasenytska Z., Savchyn G. CONTEMPORARY TRENDS IN DEVELOPING PROFESSIONAL COMPETENCE OF STUDENTS IN THE FIELD OF VISUAL ARTS.....	204

УДК [53.06/.04:535-1/-3](091)::[75:76]
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.1>

Андріанова Олена Борисівна,

кандидатка хімічних наук,
докторантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
директорка Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ»
ORCID ID: 0000-0003-3835-6312
andria.elena@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДОСЛІДЖЕНЬ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА В УЛЬТРАФІОЛЕТОВОМУ ДІАПАЗОНІ

Ультрафіолетове випромінювання широко використовується в дослідницькій та реставраційній практиках при вивченні об'єктів культурної спадщини. Період від відкриття УФ-променів та явища флуоресценції у XIX ст. до впровадження цифрових технологій та технічної фотографії наприкінці XX ст. характеризується формуванням методології дослідження творів мистецтва та її подальшою трансформацією. Мета статті – проаналізувати основні історичні етапи становлення та розвитку методу дослідження творів мистецтва в УФ-діапазоні шляхом застосування комплексного підходу, що об'єднав загальнофілософський та загальнонауковий методи, опирається на принципи історизму, загального зв'язку та взаємозалежності і використовує загальнологічні методи наукового пізнання. У статті вперше розглядається еволюція впровадження УФ-випромінювання у дослідницьку практику, обумовлена відкриттями у галузі розробки штучних джерел УФ-світла та технік фотофіксації видимої флуоресценції, наводиться аналіз сучасних підходів застосування УФ-випромінювання при проведенні експертизи творів живопису та графіки, зокрема методами ультрафіолетової рефлектографії, отримання хибнокольорових зображень та мультиспектральної візуалізації. Наведені перспективи розвитку методології дослідження творів мистецтва, спрямовані на удосконалення процесів та розширення можливостей практичного застосування ультрафіолетових променів. Показано, що в останні роки основна увага науковців спрямована на підвищення відтворюваності та стандартизацію фотофіксації в УФ-діапазоні шляхом розробки референтних кольорних шкал та надійних протоколів отримання, калібрування та корекції зображень об'єктів культурної спадщини. Представлені у статті матеріали можуть бути корисними для науковців та реставраторів і спонукатимуть до ширшого застосування наведених методів при дослідженні об'єктів культурної спадщини.

Ключові слова: ультрафіолетове випромінювання, джерела УФ-променів, флуоресценція, УФ-рефлектографія, хибнокольорові зображення УФ-відбиття, дослідження творів мистецтва.

Andrianova Olena. EVOLUTION OF FORMATION AND CURRENT TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF ART OBJECTS' RESEARCH IN THE ULTRAVIOLET RANGE

Ultraviolet radiation is widely used in research and restoration for the examination of cultural heritage objects. The period from the discovery of UV rays and the phenomenon of fluorescence in the 19th century to the introduction of digital technologies and technical photography in the late 20th century is characterized by the formation of a methodology for artworks research and its further transformation. The aim of the article is to analyze the main historical stages of the formation and development of the method of art objects examination in the UV range. There was applied an integrated approach that uses general logical methods of scientific knowledge and combines general philosophical and general scientific methods and is based on the principles of historicism, general connection, and interdependence. The article first discusses the evolution of the introduction of UV radiation into research practice in the context of discoveries in the development of UV light sources and techniques for visible fluorescence imaging. Modern approaches to the application of UV radiation in the examination of paintings and graphics arts, in particular, by ultraviolet reflectography, ultraviolet-reflected false-colour photography, and multispectral imaging have been analyzed. Prospects of the methodology development for the research of artworks aimed at improving the processes and expanding the possibilities of the practical application of ultraviolet rays are considered in this paper. It is shown that in recent years, the main attention of scientists has been focused on improving the reproducibility and standardization of UV imaging of cultural heritage objects by developing reference targets and reliable protocols for image acquisition, correction, and post-processing. The materials presented in this article could be useful for scientists and restorers for the further

development and promotion of modern approaches to the application of UV radiation for the examination of cultural heritage objects.

Key words: *ultraviolet radiation, UV light sources, UV fluorescence, UV reflectance photography, UV reflected false-colour images, art objects' research.*

Вступ. Дослідження творів мистецтва в ультрафіолетовому (УФ) діапазоні електромагнітного спектра широко використовуються в експертизі творів мистецтва, зокрема живопису та графіки. Вони дозволяють встановити ознаки природного старіння та побутування об'єктів, здійснити попередню ідентифікацію складу компонентів творів за характером їхньої флуоресценції та в окремих випадках зробити попередні висновки про час створення предмета. Протягом останніх десятиліть була розроблена та удосконалена методологія застосування УФ-рефлектографічного аналізу та отримання хибнокольорових зображень. В існуючих публікаціях українських авторів основна увага приділяється умовам фотофіксації видимої флуоресценції, збудженої УФ-променями, та можливостям методу [1, с. 29; 2, с. 24; 3, с. 28–30; 4, с. 6–7; 5, с. 20–21], проте, проблематика становлення, розвитку і сучасних тенденцій використання УФ-випромінювання при оптичних дослідженнях об'єктів культурної спадщини досі залишається поза увагою. Стаття спрямована на заповнення цієї прогалини.

Матеріали та методи. Публікації світової наукової спільноти щодо експертизи творів мистецтва в УФ-променях є достатньо численними. В огляді Гленди Марш [6] та праці Бернара Валера [7] основну увагу приділено природі ультрафіолетового випромінювання, розглянуто найперші спроби застосування ультрафіолету в дослідженні творів мистецтва та можливості використання методу в реставрації. Коротку історію впровадження досліджень творів мистецтва в УФ-променях в музейну практику наведено у статті [8]. Методологія аналізу флуоресценції творів мистецтва сформована в працях Франца Майрінгера [9; 10]. Монографія Клер Бузіт-Трагні [11] надає інформацію про теорію флуоресценції, індукованої ультрафіолетом, джерела УФ-випромінювання, висвітлює питання техніки безпеки, документування і

стандартизації процесу дослідження та містить рекомендації щодо аналізу фотографій в УФ-променях. Підходи до застосування методу УФ-рефлектографії при проведенні експертизи творів мистецтва наведені у ряді англійських статей [9; 12], умови проведення досліджень та можливості методу при вивченні об'єктів на паперовій основі окреслені в працях Пенелопи Бану [13; 14] та Клаудії Коліні [15; 16]. Методологія отримання та обробки мультиспектральних зображень представлена у посібнику [17]. У дослідженнях українських авторів проблематика становлення, розвитку і сучасних тенденцій використання УФ-випромінювання при проведенні експертизи об'єктів культурної спадщини досі залишається поза увагою.

Методологія дослідження базується на комплексному підході, що об'єднав загальнофілософський та загальнонауковий методи аналізу, опирається на принципи історизму, загального зв'язку та взаємозалежності, об'єктивності, конкретності та структурності, застосовує загальнологічні методи наукового пізнання, зокрема узагальнення, синтезу, індукції та дедукції.

Результати. Ультрафіолетове випромінювання – це частина електромагнітного спектру, розташована в області довжин хвиль від 10 до 400 нм. При дослідженнях творів мистецтва використовують довгохвильове УФ-випромінювання (UV-A), або ближній ультрафіолет, також відоме як чорне світло, або світло Вуда (320 і 400 нм).

Ультрафіолетові промені були відкриті у 1801-му р. англійцем Йоганном Ріттером [18, с. 143], методичні наукові дослідження флуоресценції були розпочаті лише в середині 1800-х рр. [8, с. 161]. Ранні наукові експериментатори, зокрема сер Девід Брюстер та сер Джон Гершель, визначили флуоресцентні явища як варіації відомих властивостей світла, таких як дифузія і дисперсія [19]. Важливою подією в історії вивчення УФ-променів стала

публікація у 1852-му р. фізиком і професором математики Кембриджського університету сером Джорджем Стоксом роботи «Про переломлення світла» [20]. Він дослідив явище світіння різних речовин у темряві під дією УФ-випромінювання і дав йому назву «флуоресценція» (від fluorite – мінерал CaF_2 , що світиться в УФ-променях). Протягом XIX ст. фізики зробили кілька важливих теоретичних та емпіричних внесків, які допомогли прояснити властивості ультрафіолетового випромінювання. Подальший розвиток досліджень був обумовлений новими відкриттями у галузі розробки штучних джерел УФ-світла.

Першу ртутну лампу, що мала практичне застосування, представив Пітер Купер Г'юїтт у 1901-му р. [21, с. 108]. Наступний прогрес у розробці ртутних ламп був результатом розвитку кварцових технологій на початку XX ст. Використання у конструкції ламп кварцу, який характеризується значною прозорістю для УФ-променів та високою термостійкістю, дозволило розробити лампи з покращеними оптичними властивостями і призвело до підвищення їхньої ефективності. У 1905-му р. німецький хімік Отто Шотт запропонував комерційну лампу Uviol, яка пропускала світло з довжиною хвилі від 253 до 405 нм [22].

Ранні розробки дугових та ртутних ламп, здатних виробляти ультрафіолетове світло, сприяли застосуванню досліджень творів з музейних колекцій в УФ-променях. У 1903-му р. Британський Музей природничої історії представив у Лондоні першу публічну виставку флуоресцентних мінералів [8, с. 162], що стало прецедентом використання ультрафіолетового дослідження в музеях. До кінця 1920-х р. дослідження музейних колекцій мали нерегулярний характер і переважно виконувалися науковцями природничо-наукових інститутів [22, с. 114].

У 1920–1930-х рр. були розроблені нові джерела ультрафіолетового світла. Аргонова лампа як джерело довгохвильового ультрафіолету набула поширення у 1920-х рр. [24, с. 15]. Лампа Ніко (Nico lamp), яка стала доступною у 1920-му р. [24, с. 15], складалася з довгої трубки, виготовленої з нікель-кобальтового

скла (звідси походження назви лампи – Nico), що містила ртуть. Нікель-кобальтове скло затримувало більшу частину видимого світла, що робило лампу ефективнішою, але значно дорожчою у виробництві. У 1919-му р., Роберт Вуд запропонував новий фільтр [25, с. 63], виготовлений із скла на основі оксиду нікелю. Фільтр Вуда був непрозорим для всіх світлових променів, окрім діапазону від 320 до 400 нм з максимумом пропускання при 365 нм. Невдовзі Вудом були розроблені техніки фотофіксації флуоресценції, індукованої УФ-променями, що зробило його засновником фотографії в ультрафіолетовому діапазоні спектра [25, с. 63]. Поява скляного фільтра, здатного пропускати лише УФ-світло, призвела до розробки наприкінці 1920-х рр. перших ртутних ламп Вуда (Wood's light) [8, с. 62] і, зрештою, до використання ультрафіолету в дослідженнях творів мистецтва.

У монографії Пітера Данкворта, виданій у 1928-му р. [26], були підведені перші підсумки розвитку досліджень видимої флуоресценції і показана можливість використання УФ-випромінювання у музейній практиці. Австрійський реставратор Роберт Маурер у 1929-му р. зареєстрував патент на технологію застосування УФ-променів при дослідженні об'єктів з музейних колекцій [23, с. 121]. Популяризація дослідження творів мистецтва в ультрафіолетовому діапазоні пов'язана з діяльністю науковців Музею мистецтва Метрополітен Жизелі Ріхтер та Джеймса Рорімера [27, с. 23], які опублікували ряд статей, присвячених використанню УФ-флуоресценції для виявлення підробок та реставрації. Дослідження Рорімера, розпочаті у 1928-му р., завершилися публікацією монографії «Ультрафіолетові промені і їх використання у дослідженні творів мистецтва» [28], виданої у 1931-му р. Це видання є одним з перших опублікованих прикладів широкого використання УФ-променів при дослідженні в музеях, і наводить не лише результати досліджень різноманітних матеріалів, але й докладний виклад методології аналізу. У 1933-му р. була опублікована знакова праця Джека Редлі та Джуліуса Гранта «Аналіз флуоресценції в ультрафіолетовому

світлі» [29], один з розділів якої присвячений дослідженню музейних об'єктів в ультрафіолетовому світлі, зокрема, використанню УФ-променів для розрізнення аутентичних предметів і підробок. У 1930-ті рр. про дослідження в УФ-променях говорилося вже як про метод вивчення творів мистецтва, який увійшов у повсякденну практику багатьох музейних лабораторій. Завдяки використанню ультрафіолету в реставраційних лабораторіях та майстернях були чітко визначені переваги, обмеження та можливості методу.

У сучасному науковому світі при вивченні творів мистецтва в ультрафіолетовому діапазоні застосовуються два основні підходи: візуальний огляд з метою ідентифікації УФ-флуоресценції, що збуджується джерелом ультрафіолетового випромінювання; фотофіксація флуоресценції матеріалів об'єкту, що збуджується УФ-променями. Фотофіксація має ряд переваг перед візуальним оглядом, оскільки дозволяє задокументувати результат дослідження для подальшого використання або аналізу, забезпечує постійність умов проведення досліджень і більшу чутливість, ніж візуальні спостереження.

У період від найранішнього застосування у 1930-х рр. дотепер ультрафіолетова фотографія пережила перехід від чорно-білих до кольорових плівок, завершившись використанням цифрових фотокамер наприкінці 1980-х рр. Цифрова УФ-фотографія має додаткові переваги над аналоговою у документації досліджень, зокрема миттєвий результат, можливість корегувати чутливість, контролювати точність передачі кольорів [11, с. 14; 30, с. 28–29].

Кінець ХХ ст. був відзначений розвитком нових технік отримання зображень у різних діапазонах електромагнітного спектра. Відомо [9, с. 47–48], що при взаємодії ультрафіолетового випромінювання з поверхнею об'єкта можуть відбуватися наступні процеси: УФ-промені розсіюються або відбиваються від поверхні при незмінній довжині хвилі; УФ-промені поглинаються поверхневими шарами і перетворюються на теплову енергію; УФ-випромінювання поглинається матеріалами поверхні об'єкту та індукуює видиму

флуоресценцію. З 1970-х рр. набуває поширення УФ-рефлектографічний метод дослідження [31], заснований на реєстрації довгохвильового УФ-випромінювання (UV-A), відбитого від поверхні об'єкта. Метод полягає у використанні камери, обладнаної фільтром, що здатний поглинати видиме світло та ІЧ-промені, здійснювати фотофіксацію відбитого ультрафіолету. УФ-рефлектографічні дослідження є корисним інструментом для попередньої ідентифікації білих пігментів та виявлення реставраційних тонувань.

У 1990-х рр. були запроваджені декілька методик фотографування творів мистецтва у відбитих УФ-променях на аналогові камери з фіксацією отриманого зображення на плівку [32, с. 389], але вони мали обмежений успіх, оскільки вимагали високого рівня технічної підготовки експерта, необхідність калібрування експозиції та тривалий час зйомки. З появою цифрових камер реєстрація відбитого ультрафіолетового випромінювання набула більшого поширення. У 2010-х рр. була розроблена методологія дослідження, що призвело до отримання високоякісних зображень, придатних для інтерпретації та аналізу [31; 33].

Подальший розвиток досліджень творів мистецтва в УФ-діапазоні пов'язаний із застосуванням цифрових технологій. У 2004-му р. Альфредо Альдрованді запропонував методику отримання хибнокольорових зображень ультрафіолетового відбиття (ultraviolet-reflected false-colour, UVRFC) [34] шляхом комбінування у графічному редакторі трьох RGB-каналів зображень об'єкта у видимому та відбитому ультрафіолетовому діапазонах. Метод є ефективним у присутності захисного лаку і успішно застосовується для розрізнення та попередньої ідентифікації пігментів, близьких за колірною гамою та різних за відбивною здатністю у ближньому УФ-діапазоні, зокрема різних типів білила, кіноварі та кадмію червоного (сульфід селенід кадмію), хрому зеленого та кобальту зеленого.

Останнє десятиліття відзначається розвитком методу мультиспектральної візуалізації, або технічної фотографії (Technical Photography), що ґрунтується на аналізі спек-

тральних зображень, отриманих за допомогою модифікованої цифрової камери повного спектра (дозволяє проводити фотофіксацію в діапазоні від 360 до 1100 нм) з використанням різних джерел освітлення та фільтрів. Метод уперше був запропонований для дослідження об'єктів культурної спадщини на початку 1990-х рр. [35, с. 310]. У 2015-му рр. Антоніно Косентіно публікує статтю [33], присвячену можливостям практичного застосування ультрафіолетової технічної фотографії при вивченні живописних матеріалів. Покращення методології мультиспектральної візуалізації як перспективного інструменту для ідентифікації матеріальних складових творів живопису та графіки обговорюється у ряді публікацій [36; 37; 38; 39].

В останні роки основна увага науковців спрямована на підвищення відтворюваності та стандартизацію отримання зображень в УФ-діапазоні. Питання стандартизації і обмежень флуоресцентного аналізу вперше були обговорені у 1959-му р. Редлі і Грантом [29], проте до початку XXI ст. суттєвих зрушень у розробці стандартних кольорних шкал не відбулося [8, с. 48]. У 2005-му р. Клер Бузіт-Трагні рекомендує для підвищення відтворюваності та забезпечення можливості порівняльного аналізу зображень творів мистецтва в УФ-діапазоні використовувати спеціальні референтні кольорні шкали на основі матеріалів, що мають характерні кольори флуоресценції [40], зокрема шелаку, титанового білила та родаміну Ж. Ряд наукових праць, присвячених розробці референтних УФ-шкал компанією UV Innovations™, був опублікований у середині 2010-х рр. [41; 42]. Наведені результати тестування комерційно доступних шкал Target-UV™ та UV-Gray™ показали [43, с. 52], що вони є стабільними в УФ-променях, їхнє використання при фотофіксації дозволяє отримати відтворюваніші результати, проте ряд недоліків, зокрема висока вартість та вплив на відтворюваність результатів характеристик джерела УФ-променів та камери, обмежують їхнє використання у дослідницькій практиці. У 2023-му р. було представлено економічно ефективно і просте рішення для

калібрування зображень при фотофіксації в ультрафіолетовому діапазоні [44], яке полягає у використанні політетрафторетиленової стрічки, наклеєної на поліровану сталеву фольгу.

Наразі у наукових колах триває дискусія щодо стандартизації методик дослідження в УФ-діапазоні. Протягом останніх років у рамках європейського проекту CHARISMA [17] Американським інститутом збереження історичних та мистецьких творів [45] та Відділом консервації Бібліотеки Конгресу США [46] були розроблені посібники з фотофіксації об'єктів культурної спадщини. Оптимізація і стандартизація експериментальних процедур і протоколів збору зображень стала першим кроком на шляху до вирішення проблем поліпшення відтворюваності та взаємопорівняння зображень творів мистецтва, отриманих у різних діапазонах електромагнітного спектра, зокрема в УФ-випромінюванні, різними експертами та дослідницькими установами.

Висновки. Дослідження в УФ-діапазоні широко використовуються при проведенні експертизи творів мистецтва з музейних колекцій з 1930-х р. Протягом наступних десятиліть була розроблена та удосконалена методологія фотофіксації ультрафіолетової флуоресценції. У 1970-х рр. у дослідницьку практику був впроваджений метод УФ-рефлектографії, який із розвитком цифрових технологій був доповнений методикою отримання хибнокольорових зображень. Сучасні тенденції характеризуються розвитком методу мультиспектральної візуалізації та спрямовані на розширення можливостей практичного застосування ультрафіолетових променів при вивченні об'єктів культурної спадщини. Розробки останніх років спрямовані на удосконалення методології досліджень, підвищення відтворюваності та стандартизацію отримання зображень в УФ-діапазоні. Представлені у статті матеріали можуть бути корисними для дослідників та спонукатимуть до ширшого застосування наведених методів при проведенні експертизи творів мистецтва з музейних колекцій.

Література:

1. Тимченко Т.Р. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (історія та методологія): навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2017. 120 с.
2. Цитович В.І. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис : (методологія та практика): навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2018. 232 с.
3. Андріанова О. Технологічні дослідження в структурі мистецтвознавчої експертизи. Український мистецтвознавчий дискурс: колективна монографія / За заг. ред. д. іст. н. В.В. Карпова; НАКККіМ. Рига : Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. С. 20–70.
4. Андріанова О.Б., Біскулова С.О., Живкова О.В., Тимченко Т.Р., Чуєва К.Є. НАУка. МИстецтво. СТУДІЇ. Освіта. Технологічні дослідження творів мистецтва з колекції Музею Ханенків : методичний посібник. Київ : Видавництво «Фенікс», 2019. 40 с.
5. Андріанова О., Біскулова С., Перевальський В., Чуєва К., Шостак О. Технологічні дослідження творів європейської графіки з колекції музею Ханенків. НАУка. МИстецтво. СТУДІЇ. Освіта. : методичний посібник. Київ : Видавництво «Фенікс», 2020. 64 с.
6. Marsh, G.S. The use of ultraviolet radiation in the examination of works of art, artefacts, and informational resources. *ICCM Bulletin*. 1978. Vol. 4(2-3). P. 29–40. DOI: 10.1179/iccm.1978.4.2-3.005.
7. Valeur, B., Berberan-Santos, M.N. A brief history of fluorescence and phosphorescence before the emergence of quantum theory. *Journal of Chemical Education*. 2011. Vol. 88(6). P. 731–738. DOI: 10.1021/ed100182h.
8. Hickey-Friedman, L. A review of ultra-violet light and examination techniques. *Objects Specialty Group Session : Proceedings of the 30th Annual Meeting*. V. Greene, & P. Griffin (Eds.). Washington DC : Objects Specialty Group of the American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, 2002. Vol. 9. P. 161–168.
9. Mairinger, F. UV-, IR- and X-ray imaging. Non-destructive micro analysis of cultural heritage materials. Janssens, K., Van Grieken, R. (Eds.). Antwerp Belgium : Elsevier Science. 2004. P. 15–71. DOI: 10.1016/s0166-526x(04)80006-0.
10. Mairinger, F. The ultraviolet and fluorescence study of paintings and manuscripts. *Radiation in Art and Archeometry*. / Eds. D.C. Creagh, D.A. Bradley. Amsterdam, The Netherlands : Elsevier Science, 2000. P. 56–75.
11. Buzit-Tragni, C. The Use of Ultraviolet-Induced Visible Fluorescence for Examination of Photographs. Capstone Research Project, Advanced Residency Program in Photograph Conservation, Third Cycle 2003–2005. Rochester, NY : George Eastman House, Image Permanence Institute, 2005. 115 p.
12. Williams, R., Williams, G. Ultraviolet, Infrared & Fluorescence Photography. Reflected Ultraviolet Photography, 2005. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Ultraviolet-%2C-Infrared-%26-Fluorescence-Photography-Williams/ad39e89ba3595d63eaa11f4ba437f21d95ff68fe>.
13. Banou P., Alexopoulou A., Singer B. W. Investigation of oil binder absorption into paper support with ultraviolet-induced visible fluorescence and ultraviolet reflectance photography. *e-Preservation Science Journal*. 2017. Vol. 14. P. 1–8.
14. Banou P., Alexopoulou A., Kaminari A.A. Photographic and technical examination: A valuable tool for the conservation treatment of works of art on paper and parchment. *Works of art on Parchment and paper, interdisciplinary approaches* / Eds. N. Golob, & J.V. Tomazic. Ljubljana : Slovenian Ministry of Culture and the Archives of the Republic of Slovenia, 2019, P. 217–225.
15. Eva B., Claudia C., Oliver H., Rabin Ira. Scientific investigations on paper and writing materials of Mali: A pilot study. *Journal of African Studies and Development*. 2019. Vol. 11(3). P. 28–50. DOI: 10.5897/jasd2017.0453.
16. Colini, C., Shevchuk, I., Huskin, K.A., Rabin, I., Hahn, O. A new standard protocol for identification of writing media. *Exploring Written Artefacts: Objects, Methods, and Concepts* / Ed. J.B. Quenzer. Berlin/ Boston : De Gruyter. 2021. P. 161–182. DOI: 10.1515/9783110753301-009.
17. Dyer, J., Verri, G., Cupitt, J. Multispectral imaging in reflectance and photo-induced luminescence modes: A user manual. London : British Museum. 2013. 184 p.
18. Frercks, J., Weber, H., Wiesenfeldt, G. Reception and discovery: the nature of Johann Wilhelm Ritter's invisible rays. *Studies in History and Philosophy of Science Part A*. 2009. Vol. 40(2), P. 143–156. DOI: 10.1016/j.shpsa.2009.03.014.
19. Sutton, M. A. Sir John Herschel and the Development of Spectroscopy in Britain. *The British Journal for the History of Science*. 1974. Vol. 7(01). P. 42. DOI: 10.1017/s0007087400012851.
20. Stokes, G.G. On the change of refrangibility of light. *Philosophical transactions of the Royal Society of London*. 1852. Vol. 142. P. 463–562. DOI: 10.1098/rstl.1852.0022.
21. Rubin, M.B. The development of the mercury lamp. *Bulletin for the History of Chemistry*. 2010. Vol. 35(2). P. 105–110.

22. Schott, O. A New Ultra-Violet Mercury Lamp. *Nature*. 1905. Vol. 72. P. 513–514. DOI: 10.1038/072513a0.
23. Dupré, S., Boulboulé, J. (Eds.). *Histories of Conservation and Art History in Modern Europe*. New York : Routledge, 2022. 240 p.
24. Robbins, M. *The collector's book of fluorescent minerals*. Van Nostrand Reinhold Company Inc., Springer Science & Business Media : New York. 1983. 289 p. DOI: 10.1007/978-1-4757-4792-8.
25. Sharma, Sh., Sharma, A. Robert Williams Wood: pioneer of invisible light. *Photodermatology, photoimmunology & photomedicine*. 2016. Vol. 32(2). P. 60–65.
26. Dankwortt, P.W. *Lumineszenz-Analyse im filtrierten ultravioletten Licht: ein Hilfsbuch beim Arbeiten mit den Analysenlampen*. Leipzig : Akademische Verlagsgesellschaft, 1929. 143 p.
27. Becker, L., Schorsch, D. The Practice of Objects Conservation in the Metropolitan Museum of Art (1870-1942). *Metropolitan Museum Studies in Art, Science and Technology*. 2010. Vol. 1. P. 11–37.
28. Rorimer, J.J. *Ultra-violet rays and their use in the examination of works of art*. New York : Metropolitan Museum of Art, 1931. 156 p.
29. Radley, J.A., Grant, J. *Fluorescence Analysis in Ultra-Violet Light*. London : Chapman & Hall, 1933. 219 p.
30. Martinez, K., Cupitt, J., Saunders, D., Pillay, R. et al. Ten years of art imaging research. *IEEE International Conference on Communications*. 2002. Vol. 90(1). P. 28–41.
31. Garcia, J.E., Wilksch, P.A., Spring, G., Philp, P., Dyer, A. Characterization of Digital Cameras for Reflected Ultraviolet Photography; Implications for Qualitative and Quantitative Image Analysis During Forensic Examination. *Journal of Forensic Sciences*. 2013. Vol. 59(1). P. 117–122. DOI: 10.1111/1556-4029.12274.
32. Ray, S. *Scientific photography and applied imaging*, Boston : Focal Press, 1999. 586 p.
33. Cosentino, A. Practical notes on ultraviolet technical photography for art examination. *Conservar Património*. 2015. Vol. 21. P. 53–62. DOI: 10.14568/cp2015006.
34. Aldrovandi, A., Buzzegoli, E., Keller, A., Kunzelman, D. Indagini su superfici dipinte mediante immagini UV riflesse in falso colore in. *OPD Restauro*. 2004. Vol. 16. P. 83–87. Режим доступу: <http://www.jstor.org/stable/24392513>.
35. Liang, H. Advances in multispectral and hyperspectral imaging for archaeology and art conservation. *Applied Physics A*. 2012. Vol. 106. P. 309–323. DOI: 10.1007/s00339-011-6689-1.
36. Hayem-Ghez, A., Ravaud, E., Boust, C., Bastian, G., Menu, M., & Brodie-Linder, N. Characterizing pigments with hyperspectral imaging variable false-color composites. *Appl. Phys. A*. 2015. Vol. 121. P. 939–947. DOI: 10.1007/s00339-015-9458-8.
37. Cosentino, A. Identification of pigments by multispectral imaging; a flowchart method. *Heritage Science*. 2014. Vol. 2(8). P. 1–12. P. DOI: 10.1186/2050-7445-2-8.
38. Balas, C., Epitropou, G., Tsapras, A., Hadjinicolaou, N. Hyperspectral imaging and spectral classification for pigment identification and mapping in paintings by El Greco and his workshop. *Multimedia Tools and Applications*. 2018. Vol. 77(8). P. 9737–9751. DOI: 10.1007/s11042-017-5564-2.
39. Bechstedt, J. Distinction of green pigments from yellow mixed with blue and black using multispectral/multiband imagery. *Proceedings from Transcending Boundaries: Integrated Approaches to Conservation – ICOM-CC 19th Triennial Conference (17–22 May 2021, Beijing)*. Beijing : ICOM-CC. 2021. P. 17–21.
40. Buzit-Tragni, C. Appendix I – Target for Fluorescence Photography / Buzit-Tragni, C. // *The Use of Ultraviolet-Induced Visible Fluorescence for Examination of Photographs*. Capstone Research Project, Advanced Residency Program in Photograph Conservation, Third Cycle 2003-2005. Rochester, NY : George Eastman House, Image Permanence Institute, 2005. P. 1–5.
41. McGlinchey Sexton, J., Messier, P., Chen, J. J. Development and testing of a fluorescence standard for documenting ultraviolet induced visible fluorescence. *Proceedings from 42nd Annual American Institute for Conservation Meeting «Conscientious Conservation – Sustainable Choices in Collection Care »*. San Francisco: American Institute for Conservation. 2014. p. 105–108..
42. McGlinchey Sexton, J., Messier, P. Permanence of the Target-UVTM and UV-GrayTM. 2015. Retrieved from http://docs.wixstatic.com/ugd/750e25_77a29ae0fb3a459b9fe83189272b9bf1.pdf
43. Fuster, L, Stols-Witlox, M., Picollo, M. *UV-Vis Luminescence imaging techniques/Técnicas de imagen de luminiscencia UV-Vis*. Vol. 1. València : Editorial Universitat Politècnica de València, 2020. 342 p.
44. Pozeilov, Y. Simple ultraviolet-induced visible fluorescence target or a low cost alternative to a spectralon. *Proceedings from Archiving 2023*. Springfield, USA : Society for Imaging Science and Technology, 2023. p. 116–120. DOI: 10.2352/issn.2168-3204.2023.20.1.25.
45. Warda, J. (ed.), Frey, F., Heller, D., Kushel, D., et al. *The AIC guide to digital photography and conservation documentation*. 3rd Edition. Washington, DC : American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. 2017. 223 p.

46. Edwards, G., Oey, M. (Eds.) Digital imaging workflow for treatment documentation. 3rd Edition. Conservation Division, Preservation Directorate Library of Congress, 2018. 201 p. Режим доступу: <https://www.loc.gov/preservation/resources/ImageDoc/Docs/Digital%20Imaging%20Workflow.pdf>.

References:

1. Tymchenko, T.R. (2017). *Ekspertyza tvoriv obrazotvorchoho mystetstva: zhyvopys (istoriia ta metodolohiia)* [Examination of works of fine art: painting (history and methodology)]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
2. Tsytovykh, V.I. (2018). *Ekspertyza tvoriv obrazotvorchoho mystetstva: zhyvopys : (metodolohiia ta praktyka)* [Examination of works of fine art: painting: (methodology and practice)]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
3. Andrianova, O. (2020). Tekhnolohichni doslidzhennia v strukturii mystetstvoznavchoi ekspertyzy [Technological research in the structure of art historical expertise]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs — Ukrainian art discourse* (pp. 20–70). Ryha: «Baltija Publishing». [in Ukrainian].
4. Andrianova, O.B., Biskulova, S.O., Zhyvkova, O.V., Tymchenko, T.R., & Chuieva, K.Ye. (2020). *NAuka. MYstetstvo. STudii. OSvita. Tekhnolohichni doslidzhennia tvoriv mystetstva z kolektsii Muzeiu Khanenkiv* [Science. Art. Studios. Education. Technological research of works of art from the Khanenko Museum collection]. Kyiv: Feniks. [in Ukrainian].
5. Andrianova, O., Biskulova, S., Pereval'skyi, V., Chuieva, K., & Shostak, O. (2020). *Tekhnolohichni doslidzhennia tvoriv yevropeiskoi hrafiky z kolektsii muzeiu Khanenkiv. Nauka. MYstetstvo. STudii. OSvita* [Technological research of European graphic works from the Khanenko Museum collection. Science. Art. Studios. Education]. Kyiv: Feniks. [in Ukrainian].
6. Marsh, G.S. (1978). The use of ultraviolet radiation in the examination of works of art, artefacts, and informational resources. *ICCM Bulletin*, 4(2–3), 29–40. DOI: 10.1179/iccm.1978.4.2-3.005.
7. Valeur, B., & Berberan-Santos, M.N. (2011). A brief history of fluorescence and phosphorescence before the emergence of quantum theory. *Journal of Chemical Education*, 88(6), 731–738. DOI: 10.1021/ed100182h.
8. Hickey-Friedman, L. (2002). A review of ultra-violet light and examination techniques. V. Greene, P. Griffin (Eds.), *Objects Specialty Group Session : Proceedings of the 30th Annual Meeting*, (Vol. 9), (pp. 161–168). Washington DC: Objects Specialty Group of the American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works.
9. Mairinger, F. (2004). UV-, IR- and X-ray imaging. *Non-destructive micro analysis of cultural heritage materials*. Janssens, K., Van Grieken, R. (Eds.). (pp. 15–71). Antwerp Belgium: Elsevier Science. DOI: 10.1016/s0166-526x(04)80006-0.
10. Mairinger, F. (2000). The ultraviolet and fluorescence study of paintings and manuscripts. *Radiation in Art and Archeometry*, (p. 56–75). Amsterdam, The Netherlands: Elsevier Science.
11. Buzit-Tragni, C. (2005). The Use of Ultraviolet-Induced Visible Fluorescence for Examination of Photographs. Capstone Research Project, Advanced Residency Program in Photograph Conservation, Third Cycle 2003-2005. Rochester, NY : George Eastman House, Image Permanence Institute.
12. Williams, R., & Williams, G. (2005). Ultraviolet, Infrared & Fluorescence Photography. Reflected Ultraviolet Photography. Retrieved from <https://www.semanticscholar.org/paper/Ultraviolet-%2C-Infrared-%26-Fluorescence-Photography-Williams/ad39e89ba3595d63eaa11f4ba437f21d95ff68fe>.
13. Banou, P., Alexopoulou, A., & Singer, B. W. (2017). Investigation of oil binder absorption into paper support with ultraviolet-induced visible fluorescence and ultraviolet reflectance photography. *e-Preservation Science Journal*, 14, 1–8.
14. Banou, P., Alexopoulou, A., & Kaminari, A.A. (2019). Photographic and technical examination: A valuable tool for the conservation treatment of works of art on paper and parchment. *Works of art on Parchment and paper, interdisciplinary approaches*. N. Golob, & J.V. Tomazic (Eds.), (pp. 217–225). Ljubljana : Slovenian Ministry of Culture and the Archives of the Republic of Slovenia.
15. Eva, B., Claudia, C., Oliver, H., & Rabin, I. (2019). Scientific investigations on paper and writing materials of Mali: A pilot study. *Journal of African Studies and Development*, 11(3), 28–50. DOI: 10.5897/jasd2017.0453.
16. Colini, C., Shevchuk, I., Huskin, K.A., Rabin, I., & Hahn, O. (2021). A new standard protocol for identification of writing media. *Exploring Written Artefacts: Objects, Methods, and Concepts*. J.B. Quenzer (Ed.), (pp. 161–182). Berlin/Boston : De Gruyter. DOI: 10.1515/9783110753301-009.
17. Dyer, J., Verri, G., & Cupitt, J. (2013). *Multispectral imaging in reflectance and photo-induced luminescence modes: A user manual*. London : British Museum.
18. Frercks, J., Weber, H., & Wiesenfeldt, G. (2009). Reception and discovery: the nature of Johann Wilhelm Ritter's invisible rays. *Studies in History and Philosophy of Science Part A*, 40(2), 143–156. DOI: 10.1016/j.shpsa.2009.03.014.

19. Sutton, M.A. (1974). Sir John Herschel and the Development of Spectroscopy in Britain. *The British Journal for the History of Science*, 7(01), 42. DOI: 10.1017/s0007087400012851.
20. Stokes, G.G. (1852). On the change of refrangibility of light. *Philosophical transactions of the Royal Society of London*, 142, 463–562. DOI: 10.1098/rstl.1852.0022.
21. Rubin, M.B. (2010). The development of the mercury lamp. *Bulletin for the History of Chemistry*, 35(2), 105–110.
22. Schott, O. (1905). A New Ultra-Violet Mercury Lamp. *Nature*, 72, 513–514. DOI: 10.1038/072513a0.
23. Dupré, S., & Boulboulé, J. (Eds.). (2022). *Histories of Conservation and Art History in Modern Europe*. New York: Routledge.
24. Robbins, M. (1983). *The collector's book of fluorescent minerals*. Van Nostrand Reinhold Company Inc., Springer Science & Business Media : New York. 1983. DOI: 10.1007/978-1-4757-4792-8.
25. Sharma, Sh., & Sharma, A. (2016). Robert Williams Wood: pioneer of invisible light. *Photodermatology, photoimmunology & photomedicine*, 32(2), 60–65.
26. Danckwortt, P.W. (1929). *Lumineszenz-Analyse im filtrierten ultravioletten Licht: ein Hilfsbuch beim Arbeiten mit den Analysenlampen [Luminescence analysis in filtered ultraviolet light: an aid to working with analytical lamps]*. Leipzig : Akademische Verlagsgesellschaft. [in German].
27. Becker, L., & Schorsch, D. (2010). The Practice of Objects Conservation in the Metropolitan Museum of Art (1870–1942). *Metropolitan Museum Studies in Art, Science and Technology*, 1, 11–37.
28. Rorimer, J.J. (1931). *Ultra-violet rays and their use in the examination of works of art*. New York : Metropolitan Museum of Art.
29. Radley, J.A., & Grant, J. (1933). *Fluorescence Analysis in Ultra-Violet Light*. London : Chapman & Hall.
30. Martinez, K., Cupitt, J., Saunders, D., Pillay, R. et al. (2002). Ten years of art imaging research. *IEEE International Conference on Communications*, 90(1), 28–41.
31. Garcia, J.E., Wilksch, P.A., Spring, G., Philp, P., & Dyer, A. (2013). Characterization of Digital Cameras for Reflected Ultraviolet Photography; Implications for Qualitative and Quantitative Image Analysis During Forensic Examination. *Journal of Forensic Sciences*, 59(1), 117–122. DOI: 10.1111/1556-4029.12274.
32. Ray, S. (1999). *Scientific photography and applied imaging*, Boston : Focal Press.
33. Cosentino, A. (2015). Practical notes on ultraviolet technical photography for art examination. *Conservar Património*, 21, 53–62. DOI: 10.14568/cp2015006.
34. Aldrovandi, A., Buzzegoli, E., Keller, A., Kunzelman, D. (2004). Indagini su superfici dipinte mediante immagini UV riflesse in falso colorein [Investigation of painted surfaces using UV reflected false-color imaging]. *OPD Restauro*, 16, 83–87. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/24392513>.
35. Liang, H. (2012). Advances in multispectral and hyperspectral imaging for archaeology and art conservation. *Applied Physics A*, 106, 309–323. DOI: 10.1007/s00339-011-6689-1.
36. Hayem-Ghez, A., Ravaud, E., Boust, C., Bastian, G., Menu, M., & Brodie-Linder, N. (2015). Characterizing pigments with hyperspectral imaging variable false-color composites. *Appl. Phys. A*. 2015. Vol. 121. P. 939–947. DOI: 10.1007/s00339-015-9458-8.
37. Cosentino, A. (2014). Identification of pigments by multispectral imaging; a flowchart method. *Heritage Science*, 2(8), 1–12. DOI: 10.1186/2050-7445-2-8.
38. Balas, C., Epitropou, G., Tsapras, A., & Hadjinicolaou, N. (2018). Hyperspectral imaging and spectral classification for pigment identification and mapping in paintings by El Greco and his workshop. *Multimedia Tools and Applications*, 77(8), 9737–9751. DOI: 10.1007/s11042-017-5564-2.
39. Bechstedt, J. (2021). Distinction of green pigments from yellow mixed with blue and black using multispectral/multiband imagery. *Proceedings from Transcending Boundaries: Integrated Approaches to Conservation : ICOM-CC 19th Triennial Conference*. (pp. 17–21). Beijing : ICOM-CC.
40. Buzit-Tragni, C. (2005). Appendix I – Target for Fluorescence Photography. *The Use of Ultraviolet-Induced Visible Fluorescence for Examination of Photographs*. Buzit-Tragni, C. (Ed.). (pp. 1–5). Rochester, NY : George Eastman House, Image Permanence Institute.
41. McGlinchey Sexton, J., Messier, P. & Chen, J.J. (2014). Development and testing of a fluorescence standard for documenting ultraviolet induced visible fluorescence. *Proceedings from 42nd Annual American Institute for Conservation Meeting «Conscientious Conservation – Sustainable Choices in Collection Care»*. (pp. 105–108). San Francisco: American Institute for Conservation.
42. McGlinchey Sexton, J. and Messier, P. (2015). Permanence of the Target-UVTM and UV-GrayTM. Retrieved from http://docs.wixstatic.com/ugd/750e25_77a29ae0fb3a459b9fe83189272b9bf1.pdf
43. Fuster, L, Stols-Witlox, M., Picollo, M. (2020). *UV-Vis Luminescence imaging techniques/Técnicas de imagen de luminiscencia UV-Vis*. Vol. 1. València: Editorial Universitat Politècnica de València.

44. Pozeilov, Y. A (2023). Simple ultraviolet-induced visible fluorescence target or a low cost alternative to a spectralon. Proceedings from *Archiving 2023*. (pp. 116–120). Springfield, USA : Society for Imaging Science and Technology. DOI: 10.2352/issn.2168-3204.2023.20.1.25.

45. Warda, J. (ed.), Frey, F., Heller, D., Kushel, D., et al. (2017). *The AIC guide to digital photography and conservation documentation*. 3rd Edition. Washington, DC: American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.

46. Edwards, G., Oey, M. (Eds.) (2018). *Digital imaging workflow for treatment documentation*. 3rd Edition. Conservation Division, Preservation Directorate Library of Congress. <https://www.loc.gov/preservation/resources/ImageDoc/Docs/Digital%20Imaging%20Workflow.pdf>.

УДК 75.041.5(438)+542.8

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.2>**Біскулова Світлана Олександрівна,**

кандидатка хімічних наук,
доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
провідна наукова співробітниця
Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ»
ORCID ID: 0000-0003-3437-6113
sabiskulova@gmail.com

**ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ДВОХ МІНІАТЮРНИХ ПОРТРЕТІВ
XVIII–XIX СТОЛІТЬ ІЗ ВИКОРИСТАННЯМ СУЧАСНИХ МЕТОДІВ**

Метою статті є проведення порівняльного аналізу двох мініатюрних портретів XVIII–XIX ст. із використанням оптичних та фізико-хімічних методів та визначення часу створення невідомого мініатюрного портрету. Для встановлення техніки створення мініатюрного живопису на слонової кістці у XVIII–XIX ст., пігментного складу та датування мініатюр було досліджено сучасними оптичними і фізико-хімічними методами два мініатюрні портрети: «Катаріна Саґредо Барбаріто, близько 1735–1740 рр.» Розальби Карр'єри (1673–1757) із колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (НММБВХ) та «Жіночий портрет» із приватної колекції. У результаті мікроскопічного дослідження встановлено техніку виконання творів мистецтва, зокрема, слонову кістку як основу. За допомогою мікроскопу встановлений помел пігментів у живописному шарі: більш великий розмір часток пігментів у мініатюрі XVIII ст. на відміну від рівномірного помелу у середині XIX ст. Вивчення творів в ультрафіолетових (УФ) променях дозволило виявити за характером світіння свинцеве білило, берлінську лазур, кобальт синій, азурит, а в інфрачервоних променях (ІЧ) – відсутність підготовчого рисунка, що є особливістю створення мініатюрного живопису. Метод рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА) використаний для встановлення елементного складу живописного шару мініатюрних портретів. На основі проведених методом інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням (ATR-FTIR) досліджень підтверджена структура слонової кістки і клейового в'язива у фарбах, проведений порівняльний аналіз пігментів та зроблений висновок щодо датування мініатюрного живопису. Мініатюра Розальби Карр'єри (361 ЖК МХ) створена у другій чверті XVIII ст., що співпадає із атрибуцією НММБВХ, а мініатюра невідомого художника із приватної колекції – у другій чверті XIX ст.

Ключові слова: дослідження в УФ- та ІЧ-світлі, живопис, колекція, інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворенням, мікроскопія, мініатюра, музей, рентгенофлуоресцентний аналіз, слонова кістка.

Biskulova Svitlana. A COMPARATIVE ANALYSIS OF TWO MINIATURE PORTRAITS OF THE SEVENTEENTH AND NINETEENTH CENTURIES USING MODERN METHODS

The purpose of the article is to conduct a comparative analysis of two miniature portraits of the eighteenth and nineteenth centuries using optical and physicochemical methods and to determine the time of creation of the unknown portrait. One of the four miniature female portraits by Rosalba Carriera (1673–1757) from the collection of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Art (the Khanenko Museum) and the second female portrait by an unknown artist from a private collection were studied using modern optical and physicochemical methods to establish the technique of creating miniature ivory paintings in the eighteenth and nineteenth centuries, differences in pigment composition and dating of the miniatures. The microscopic examination revealed the technique of the artworks, in particular, the use of ivory as a base. With the help of a microscope, the grinding of pigments in the painting layer was established: a larger size of pigment particles in the eighteenth-century miniature, as opposed to the uniform grinding in the mid-nineteenth century. The study of the works in ultraviolet (UV) rays revealed the glow of lead whitewash, Berlin blue, cobalt blue, azurite, and in infrared rays (IR) – the absence of a preparatory drawing, which is a feature of miniature painting. The method of X-ray fluorescence analysis (XRF) was used to determine the elemental composition of the painting layer of miniature portraits. On the basis of Fourier transform infrared spectroscopy (ATR-FTIR) studies, the structure of ivory and glue binder in the paints was confirmed, a comparative analysis of pigments was carried out, and a conclusion was made about the dating of the miniature painting. The miniature by Rosalba Carriera was created in the second quarter of the eighteenth century, which coincides with the attribution

of the Khanenko Museum, and the miniature by an unknown artist was created in the second quarter of the nineteenth century.

Key words: UV fluorescence, Infra red reflectography (IRR), painting, collection, Fourier transfer infrared (FTIR), optical microscopy, miniature, museum, X-ray fluorescence (XRF), ivory.

Вступ. У 2018 р. під час підготовки до виставки «Венеція Найясніша. Venezia la Serenissima» у НММБВХ, що була організована спільно із Львівською національною галереєю мистецтв імені Б. Г. Возницького, виникла необхідність підтвердження атрибуції чотирьох мініатюрних жіночих портретів венеційської майстрині Розальби Карр'єри (1673–1757). Науковці музею спільно з експертами-технологами Бюро науково-технічної експертизи (БНТЕ) «АРТ-ЛАБ» провели комплексні техніко-технологічні дослідження та підтвердити існуючу атрибуцію музейного портрета «Катаріна Сагредо Барбаріго, близько 1735–1740 рр.» (361 ЖК МХ). На основі проведеного аналізу в «АРТ-ЛАБ» був зроблений експертний висновок [1], що мініатюра створена у другій чверті XVIII ст. У 2018 р. також була досліджена мініатюра невідомого художника «Жіночий портрет» на слоновій кістці із приватної колекції (конфіденційність не дозволяє надати точні дані). Порівняльний аналіз двох мініатюрних портретів на слоновій кістці публікуються вперше. Останнім часом увагу мистецтвознавців світу привертають витончені музейні твори, зокрема мініатюрні портрети минулих часів. Зібрання портерної мініатюри XVI–XIX ст. у колекції НММБВХ досліджується на сучасному міждисциплінарному рівні упродовж 2018–2024 рр. Чотири портрети венеційської художниці Розальби Карр'єри – невелика частина колекції. Стилістичний аналіз, виконаний провідним науковим співробітником музею М. Варчук, не викликав сумнівів щодо авторства мініатюрного портрета «Катаріна Сагредо Барбаріго, близько 1735–1740 рр.» Розальби Карр'єри [3, с. 22–27]. Однак задля уточнення атрибуції та встановлення часу створення портрету необхідним було проведення технологічної експертизи, яка є невід'ємною складовою сучасного комплексного підходу до вивчення пам'яток культури [2, с. 3]. У результаті дослідження мініатюрних портретів оптичними і фізико-

хімічними методами було зроблено висновок про створення мініатюри з НММБВХ у другій чверті XVIII ст. У подальшому ця робота слугуватиме еталонним зразком для вивчення мініатюр на слоновій кістці невідомого часу створення. Так, проведений порівняльний аналіз з еталонною роботою невідомого художника «Жіночий портрет» із приватної колекції надав можливість його датувати. Але й досі залишаються питання, які пов'язані зі складністю роботи із тендітними об'єктами на слоновій кістці, зокрема можливістю демонтувати підкладку, раму та скло на еталонній роботі. На відміну від музейного портрету, мініатюра із приватної колекції надійшла на експертизу без рами, що значно спростило використання приладів при дослідженнях. Мета статті полягає у проведенні порівняльного аналізу двох мініатюрних портретів на слоновій кістці XVIII–XIX ст. із використанням оптичних та фізико-хімічних методів для датування живописних творів.

Матеріали та методи. До оптичних методів належать огляд у видимому, ультрафіолетовому (УФ) та інфрачервоному (ІЧ) ковшному і наскрізному світлі, а також мікроскопічні дослідження [2, с. 4–8]. Оптичні методи дають можливість встановити технологічні особливості основ зі слоновій кістки та стан її збереження, помел пігментів і в'язива, наявність підписів/написів. Для цього застосовували стереоскопічний мікроскоп МБС-10 з можливістю збільшення зображення до 100 разів та USB-мікроскоп Sigeta Expert 5.0Mrx з можливістю збільшення зображення від 19 до 300 разів. Огляд в ультрафіолетовому (УФ) діапазоні (315–400 нм) здійснювали з метою виявлення реставраційних втручань та фіксації характеру флуоресценції основи зі слоновій кістки, білила і деяких пігментів. Зйомка проводилася із використанням УФ-світильника, обладнаного фільтром з увіолевого скла (пропускає УФ-випромінювання з $\lambda < 400$ нм).

Дослідження в ІЧ-світлі – інфрачервоному ковзному і наскрізному – проводилися для виявлення написів/підписів та підготовчого рисунка на мініатюрах. Зйомка проводилася з використанням модифікованого для зйомки в інфрачервоному спектрі фотоапарата Canon XSi, оснащеного фільтром «Pro-ND IR1K» (1000 нм).

Метод РФА дає можливість встановити елементний склад слонової кістки, білила і пігментів та визначити хронологічні межі їх виготовлення за основними компонентами та мікродомішками [2, с. 8–9]. Елементний склад кістки і пігментів встановлювали методом РФА на приладі ElvaX-ART (Україна). Діапазон вимірюваних енергій рентгєнівського випромінювання 2,0–30,0 кеВ, що дозволяє визначати хімічні елементи з порядковими номерами Z від 16 (S, Сульфур) до 92 (U, Уран). Джерело випромінювання приладу – молібденова трубка (50 Вт). Для реєстрації випромінювання використаний напівпровідниковий кремнієвий дрейфовий (SDD) детектор з термоелектричним охолодженням роздільною здатністю <165 еВ. Зйомка зразків проводилася при напрузі генератора 35,0 кВ та струмі трубки 50 мкА, час набору спектру паперу становив 100–200 с.

За допомогою методу ІЧ-спектроскопії можна провести аналіз слонової кістки, встановити склад пігментів, в'язива і наповнювачів [2, с. 10–11]. Дослідження проводили на спектрометрі Vertex-70 (Bruker, Німеччина) з елементом порушеного повного внутрішнього відбиття (ATR-FTIR) з мінімальним відбором мікропроб основи і фарб. Використання програмного забезпечення OPUS 65 дає можливість реєструвати і обробляти FTIR спектри в діапазоні довжин хвиль $400\text{--}4500$ cm^{-1} з точністю вимірювання $0,5$ cm^{-1} , а також використовувати бібліотеки ІЧ-спектрів еталонів. Спектри реєструвалися при роздільній здатності 4 cm^{-1} , кількість сканів – 64.

Мініатюрний портрет із Музею Ханенків «Катаріна Сагредо Барбаріго, близько 1735–1740 рр.» Розальби Карр'єри, у даному дослідженні є еталонним зразком для порівняння із «Жіночим портретом» невідомого художника невизначеного часу. Мікроско-

пічні дослідження показали, що обидва мініатюрні портрети виконані на слонової кістці у формі овалу, яка виглядає як тонка напівпрозора платівка білого кольору з жовтуватим відтінком та з хвилястим рисунком із найдрібніших трубок, що є типовим для складок дентину в складі слонової кістки [9, с. 5]. На дуже тонкій основі «Жіночого портрету» зі звороту просвічується живописний шар (у дзеркальному відображенні). На музейному портреті підпис/напис відсутній, тоді як на портреті із приватної колекції є монограма з двох літер чорного кольору неідентифікованого художника.

Мініатюра «Катаріна Сагредо Барбаріго, близько 1735–1740 рр.» зберігається у декоративному оформленні – підкладка з мідного сплаву, срібна з позолотою рамка і покривне венеціанське скло, від якого є фасет по периметру. На відміну від еталону, в мініатюрі із приватної колекції обрамлення відсутнє, під мікроскопом спостерігаються сліди подряпин по периметру та присутні залишки паперу.

При мікроскопічному аналізі виявлено, що фарбовий шар мініатюри музейного портрету тонкий, рівномірний, фрагментарно вздовж контурів елементів картини не прописаний автором – живопис виконаний напівпрозорими фарбами, що не приховують фактуру основи, у бічному світлі помітний блиск в'язива фарб, типовий для клейових фарб (акварель). У фарбах помітні дрібні сферичні частинки блакитного відтінку, а також зерна червоного та чорного пігментів, наявні великі частинки коричневого відтінку, які притаманні помелу пігментів XVIII ст.

Живопис у роботі «Жіночий портрет» також виконаний акварельними фарбами – фарбовий шар тонкий, рівномірний, багатшаровий, фрагментарно (уздовж контурів окремих елементів картини) не прописаний автором. У фарбах помітні дрібні зерна пігментів червоного, коричневого, синього і чорного відтінків, імовірно, фабричного помелу. Грунти, кракелюр фарбових шарів та лакові покриття в обох мініатюрах відсутні.

Дослідження в УФ-діапазоні показало, що основа в мініатюрі «Катаріна Сагредо Барбаріго, близько 1735–1740 рр.» має флуорес-

ценцію невираженого фіолетового відтінку, яка типова для слонової кістки з ознаками природного старіння [10, с. 2]. Спостерігається флуоресценція білих фарб яскравого білого кольору, типова для старих свинцевих білил [1]. Фарби коричневого і чорного відтінків в УФ-променях виглядають темно-фіолетовими, що типово для чорних пігментів і вохр. Сліди свіжих реставраційних втручань в УФ діапазоні не спостерігаються.

У результаті дослідження в УФ-світлі «Жіночого портрету» встановлено, що слонова кістка має флуоресценцію молочно-блакитного відтінку на відміну від еталону. Спостерігається флуоресценція білих фарб яскравого білого кольору, типова для старих свинцевих білил. Фарби коричневого і чорного відтінків в УФ-променях виглядають темно-фіолетовими, що типово для чорних пігментів і вохр. Пігменти синьо-зеленої гама мають флуоресценцію зелено-блакитного відтінку, яка притаманна зокрема синім пігментам (кобальту синьому). Сліди свіжих реставраційних втручань в УФ-діапазоні не спостерігаються. В ІЧ-світлі на двох роботах попередніх малюнків, авторських змін композиції та прихованих написів не виявлено.

Після проведення порівняльного аналізу за допомогою оптичних методів були виконані дослідження фізико-хімічними методами – РФА і ATR-FTIR. Методом РФА показано наявність сполук кальцію до 89% у складі слонової кістки основи мініатюри «Катаріна Сагредо Барбаріго, близько 1735–1740 рр.» і до 98% у складі слонової кістки портрету із приватної колекції. За допомогою РФА встановлено пігменти фарбового шару музейної мініатюри – свинцеве білило, вохра, кіновар і синій мідьвмісний пігмент, ідентифікація синього і чорного пігментів можлива методом ATR-FTIR, наповнювач – крейда/гіпс.

До складу фарб «Жіночого портрету» входять – свинцеве білило, вохра, кіновар, кобальт синій (використання пігменту почалося після 1810 р.) [7, с. 152], ідентифікація зеленого і чорного пігментів можлива методом ATR-FTIR, наповнювачі – крейда, гіпс і баритове білило (сульфат барію). Перші згадки про використання природного міне-

ралу сульфату барію як наповнювача клейових фарб припадають на 1783 р., промислове виробництво пігменту почалося наприкінці 1820-х рр. [6, с. 50].

Для підтвердження структури слонової кістки основи, встановлення природи в'язива, наповнювачів та пігментів у фарбах були проведені дослідження методом ATR-FTIR, за допомогою яких показана присутність дентину – мінеральних сполук кальцію (фосфат карбонат кальцію) та органічних сполук (колаген) у складі слонової кістки обох портретів [9, с. 2]. Як в'язиво у фарбах використано клей рослинного походження (гуміарабік) у складі клейових фарб (акварель), що підтверджує однакову техніку виконання портретів.

Результати. Аналіз ІЧ-спектрів свідчить про наявність свинцевих білил і азуриту у складі синьої фарби «Катаріна Сагредо Барбаріго, близько 1735–1740 рр.» Розальби Карр'єри. Азурит (основний карбонат міді) як синій пігмент мініатюр використовували з XIV ст. [4, с. 25] і до 1750-х рр. [8, с. 58], коли його замінили на берлінську лазур [5, с. 193–194]. Наповнювач фарби – крейда. На основі проведених досліджень зроблено висновок про створення мініатюри в другій чверті XVIII ст.

Методом ІЧ-спектроскопії показано, що до складу фарб «Жіночого портрету» входять свинцеве білило, вохра, домішки кіноварі, в зеленій змішаній фарбі – вохра і берлінська лазур, берлінська лазур та чорний пігмент Ivory black (палена кістка), наповнювачі – баритове білило, гіпс.

Отже, аналіз проведених досліджень оптичними і фізико-хімічними методами та отримані результати при порівнянні з еталонною музейною мініатюрою дозволив зробити висновок, що робота «Жіночий портрет» невідомого художника створена на слонової кістці аквареллю не раніше другої чверті XIX ст., коли почали використовувати в акварельних фарбах кобальт синій і баритове білило.

Висновки. На основі проведеного порівняльного аналізу мініатюр «Жіночий портрет» невідомого художника і «Катаріна

Сарредо Барбаріго, близько 1735–1740 рр.» мані результати можуть бути корисними для Розальби Карр'єри з колекції НММБВХ встановлено техніку та час створення досліджуваної мініатюри – друга половина XIX ст. Отримані результати можуть бути корисними для мистецтвознавців, реставраторів та студентів зі спеціальності «023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація».

Література:

1. Адріанова О., Біскулова С. Експертний висновок. Дослідження мініатюр Розальби Карр'єри із фонду Музею Ханенків. 2019. URL: <http://www.art-lab.com.ua/images/stories/carriera.pdf> (дата звернення : 04.04.2024)
2. Андріанова О., Біскулова С., Живкова О., Тимченко Т., Чуєва К. Наука. Мистецтво. Студії. Освіта. Технологічні дослідження творів мистецтва з колекції Музею Ханенків. Київ : Фенікс, 2019. 40 с.
3. Варчук М. Мініатюрний портрет: еволюція розвитку. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Київ, 2022. № 6. С. 21–28. DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.3>
4. Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics / Ed. A. Roy. National Gallery of Art, Washington : Oxford University Press, 1993. Vol. 2. 231 p.
5. Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics / Ed. E.W. Fitzhugh, National Gallery of Art, Washington : Archetype Publications, 1997. Vol. 3. 364 p.
6. Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics / Ed. Robert L. Feller, National Gallery of Art, Washington, 1998. Vol. 1. 300 p.
7. Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics / Ed. R. L. Feller. National Gallery of Art, Washington : Archetype Publications, London, 2007. Vol. 4. 234 p.
8. Burmester, Andreas, and Stefanie Correll. 72 florin for colours, white and glue: the Tiepolos, the Veninos and Würzburg. *Studying 18th-Century Paintings and Works of Art on Paper*. CATS Proceedings, II, 2014. P. 58–69.
9. Espinoza E. O., Mann M.-J., Kenneth W. Goddard. Identification guide for ivory and ivory substitutes. Washington : World Wide Fund, 1992. 31 p.
10. Simpson M. The Use of Ultraviolet Induced Visible-Fluorescence In The Examination Of Museum Objects, Part II / *Conserve O Gram*. Washington : National Park Service, 2000. Number 1/10. P. 1–4.

References:

1. Adrianova, O., & Biskulova, S. (2019). Ekspertnyy vysnovok. Doslidzhennya miniatur Rozal'by Karr'yery iz fondu Muzeiu Khanenkiv [Expert report. Study of Rosalba Carriera's miniatures from the Khanenko Museum collection] Retrieved from <http://www.art-lab.com.ua/images/stories/carriera.pdf> (accessed on: 04.04.2024) [in Ukrainian].
2. Adrianova, O., Biskulova, S., Zhivkova, O., Tymchenko, T., & Chuyeva, K. (2019). Nauka. Mystetstvo. Studiyi. Osvita. Tekhnolohichni doslidzhennya tvoriv mystetstva z koleksii Muzeiu Khanenkiv [Studios. Education. Technological studies of works of art from the collection of the Khanenko Museum]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
3. Varchuk, M. (2022). Miniatyurnyy portret: evolyutsiya rozvytku [Portrait miniature : evolution of the art form]. *Ukrayins'kyy mystetstvovnavchyy dyskurs – Ukrainian Art Discorce*, 6, 21–28. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.3> [in Ukrainian].
4. Roy, A. (Ed.). (1993). Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics (Vol. 2). Washington: National Gallery of Art, Oxford University Press.
5. Fitzhugh, E. W. (Ed.). (1997). Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics (Vol. 3). Washington: National Gallery of Art, Archetype Publications.
6. Feller, R. L. (Ed.). (1998). Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics (Vol. 1). Washington: National Gallery of Art.
7. Feller, R. L. (Ed.). (2007). Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics (Vol. 4). Washington: National Gallery of Art, Archetype Publications.
8. Burmester, A., & Correll, S. (2014). 72 florin for colours, white and glue: the Tiepolos, the Veninos and Würzburg. In *Studying 18th-Century Paintings and Works of Art on Paper* (CATS Proceedings, II, pp. 58–69).
9. Espinoza, E. O., Mann, M.-J., & Goddard, K. W. (1992). Identification guide for ivory and ivory substitutes. Washington: World Wide Fund.
10. Simpson, M. (2000). The Use of Ultraviolet Induced Visible-Fluorescence In The Examination Of Museum Objects, Part II. *Conserve O Gram*, 1/10, 1–4.

УДК 744.42:7.012–027.14];7.038.11(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.3>**Будник Андрій Вікторович,**

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри графічного дизайну

факультету дизайну та реклами

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-0719-2231

budnik_andriy@ukr.net

**ІНФОГРАФІКА У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКОГО КОНСТРУКТИВІЗМУ:
ВИТОКИ ТА СФЕРИ ЗАСТОСУВАННЯ**

Мета дослідження – оглянути витoki, сфери використання і здобутки конструктивізму у графічному дизайні на території України, зосередившись на тих творах прикладної графіки, що містять засоби візуалізації, уподібнені до інфографіки. Виявити і проаналізувати різновиди прикладної графіки (періодичні видання, плакати, посібники, пакування, айдентика), в яких впроваджено композиційні вирішення, наближені до інфографічних. Наукова новизна. Вперше зосереджено увагу на саме українській інфографіці. Деякі матеріали з приватних архівів і колекцій раніше не наводилися і потрапляють до наукового обігу вперше. Практична значущість полягає у отриманні можливості побудови самостійної траєкторії розвитку саме українського графічного дизайну, відокремивши і дистанціювавши його від країни-агресора. Висновки. Інформаційна графіка українського конструктивізму 1920–30-х рр. повноправно розвивалася у основних сферах застосування графічного дизайну (зовнішня реклама, плакат, журнальна графіка і типографіка, пакування, логотип), не поступаючись російським або закордонним зразкам. Загальний стилістичний рух в межах жанру відбувається від станкової прикладної графіки у напрямку графічного дизайну, враховуючи такі мистецькі тренди того часу як реалізм, модерн, еклектика, супрематизм, конструктивізм. Зокрема, еклектика, реалізм і модерн зберігають нарративно-зображувальну спадковість жанру, натомість супрематизм проявляється у спрощеній колористиці: у творах переважають енергійні, помітні, контрастні – чорний, білий, червоний та жовтий – кольори. Конструктивістський метод простежується у домінуванні прямокутних форм, геометризації елементів, застосуванні структурованої типографіки, сегментації простору візуального носія. Серед варіантів композиційних побудов знаходимо більшість сучасних прийомів: версус, алгоритм, схема.

Ключові слова: інфографіка, графічний дизайн, плакат, український конструктивізм.

**Budnyk Andriy. INFOGRAPHICS IN THE WORKS OF UKRAINIAN CONSTRUCTIVISM:
ORIGIN AND SCOPE OF APPLICATION**

The purpose of the research is to examine the origins, areas of use, methods of functional application and achievements of constructivism in graphic design in Ukraine, focusing on infographics as a means of data visualization. Identify specific national features, analyze varieties and areas of application (periodicals, posters, manuals, packaging, identity). Scientific novelty. For the first time, attention is focused on Ukrainian infographics. Some materials from private archives and collections have not been cited before and are entering scientific circulation for the first time. The practical significance lies in obtaining the opportunity to build an independent development trajectory of Ukrainian graphic design, separating and distancing it from the aggressor country. Conclusions. The informational graphics of Ukrainian constructivism of the 1920s and 30s fully developed in the main areas of application of graphic design (outdoor advertising, posters, magazine graphics and typography, packaging, logos), not inferior to Russian or foreign samples. The general stylistic movement within the genre is from easel applied graphics in the direction of graphic design, taking into account such artistic trends of the time as realism, modernism, eclecticism, suprematism, constructivism. In particular, eclecticism, realism and modernism preserve the genre's narrative and pictorial heritage, while Suprematism manifests itself in simplified coloristics: the works are dominated by energetic, noticeable, contrasting colors – black, white, red and yellow. The constructivist method can be traced in the dominance of rectangular shapes, geometrizing of elements, use of structured typography, segmentation of the space of the visual medium. Among the variants of compositional constructions, we find most of the modern techniques: versus, algorithm, scheme.

Key words: infographics, graphic design, poster, Ukrainian constructivism.

Вступ. Узурпація дефініції «конструктивізм» російськими дослідниками потребує відповідної реакції української наукової спільноти. Небажання науковців з країни-агресора використовувати термін навіть як слово-сполучення «радянський конструктивізм», а представлення і акцентування його виключно як «русский конструктивизм» (*рос.*) вимагає спростування цієї хибної теорії першості і вищості російського графічного дизайну над дизайнерськими школами інших республік колишнього СРСР.

Мета дослідження. Оглянути витoki, сфери використання, способи функціонального застосування і здобутки конструктивізму у графічному дизайні на території України, зосередившись на інфографіці, як засобі візуалізації даних. Виявити специфічні національні риси, проаналізувати різновиди і сфери застосування (періодичні видання, плакати, посібники, пакування, айдентика).

Матеріали та методи. У розвідці застосовується мистецтвознавчий і порівняльний аналіз. Вплив Баугаузу і конструктивізму на формування візуальної мови сучасної інфографіки ґрунтовно діагностувався у статті Т. Божко [1]. Однак, приклади саме україномовної інфографіки та інфографіки цікавого нам періоду не наводилися. Корисними стали праці О. Донець за матеріалами НБУВ [2], присвячені лубку, який можемо розглядати як радянську протоінфографіку; матеріали архіву-музею літератури і мистецтва України [4]; аналіз засобів впливовості літературно-мистецького угруповання українських футуристів «Нова генерація» [5]; дослідження плакатів видавництва «Книгоспілка», що підтверджують поширення інфографічних діаграм серед інших видів рекламної продукції [6]. Важливими для дослідження будуть визначення інфопостера, надані К. Маламедом [7]; та вимоги до візуальних складників інфографіки, сформовані О. Нейратом [9].

Емпіричну базу для дослідження становлять альбом з зразками Українського радянського образотворчого мистецтва та архітектури 1917–1987 рр. [3]; друковані видання 1924–1930 рр. з прикладами інфографіки [8; 10; 11], зокрема сторінки журналу «Нова гене-

рація» з приватної збірки та фотоматеріали з виставок, що знаходяться у власній колекції автора.

Результати дослідження. В роботі Т. Божко було доведено, що Баугауз суттєво вплинув на поширення суспільно значущої інформації у вигляді інфографічних повідомлень та на рівень естетизації такої інформації, насамперед в країнах Європи, а згодом, через еміграцію його викладачів та випускників, і у світі. «Завдяки Баугаузу було забезпечено поширення демократичних в широкому сенсі слова поглядів на засоби побудови творів авангардного мистецтва в графіці» [1, с. 101]. Проте питання щодо появи та впровадження мистецьких форм, що передували повідомленням, визнаним як інфографічні, та реалізованим, як у міському середовищі, так і в друкованих виданнях, насамперед на теренах України, лишилися поза увагою Т. Божко. Натомість у даній публікації, нас будуть цікавити саме первинні форми представлення суспільно значущої інформації, що втілювались у широкому спектрі агітаційної та утилітарної графічної продукції українськими майстрами, захопленими ідеями авангардного мистецтва. До таких форм, що передували інфографіці і застосовували схематизовані зображення, можна віднести насамперед лубки, представлені й аналізовані у науковій розвідці О. Донець [2], оскільки за законом жанру, вони, на нескладних схемах, де присутні 2–3 кадри або епізоди, демонстрували просту певну пропагандистську ідею. Прикладом може бути плакат «Земля панська. Вся земля селянству», оприлюднений в альбомі Ю. Белічко та С. Кілессо [3], де унаочнюється вирішення земельного питання з точки зору радянської влади (рис. 1).

З огляду на малоосвіченість більшості населення, логічно було звертатися до мас простими візуальними образами, що у спрощеній формі ілюстрували ідеологічні тези, лозунги або стиснуту у викладі статистику. Класифікуючи наявні зображення першої чверті минулого століття, можна умовно розділити подібні інформаційні звернення на емоційні та раціональні. А наявність кількох станів та ситуацій, поданих через такі звернення, дозволяє розглядати їх не як плакат, а



Рис. 1. Борис Єфімов. Земля панська. Вся земля селянству. 1920

як інфографічні повідомлення Тож, індустрія інформаційної графіки мала бути достатньо розвинутою, оскільки так звана «прикладна графіка» втілювалась не тільки у форми плакатів, а й у широке коло іншої друкованої продукції. У документах одного з класиків українського мистецтва – Іллі Штільмана – знайдемо запис: «Із 1925 по 1932 рр. працював художником із наочної агітації (Київський Будинок Комуністичної Освіти, Київський музей Революції, фабрики наочних посібників)» [4, с. 3]. За спогадами Едуарда Межула, онука Іллі Штільмана, на Київській фабриці наочних посібників працювало багато відомих художників, які таким чином заробляли кошти на життя (рис. 2), але одночасно втілювали і просували ідеї і здобутки авангардного мистецтва (Е. Межул, особисте спілкування, 23 грудня 2023). Отже, цей факт може свідчити про достатній рівень виконання утилітарної дизайнерської роботи, з огляду на високий професійний рівень задіяних митців.

Цікавим моментом усвідомлення дизайнера-графіки конструктивізму є подання на сторінках українського часопису «Нова генерація» у якості ілюстрації російськомовної інфографіки із підписом «руський плакат» поруч



Рис. 2. Ілля Штільман (перший праворуч) на Київській фабриці наочних посібників. 1926. Фото з приватного архіву родини Е. Межула. Публікується вперше

із швейцарським і французьким постерами (рис. 3). Тобто, макетник і редактор журналу відокремлювали українське і «руське» (читайте – «російське») у плакаті. За висновками Ю. Коваліва часопис привертав увагу саме завдяки високій поліграфічній культурі та популяризації здобутків європейських та українських майстрів авангардизму [5].

Зауважимо, що тенденцію віднесення до творів мистецтва періоду конструктивізму діаграм, знаходимо у публікації «Плакати видавництва «Книгоспілка: проблеми дослідження» науковиці О. Донець, де, з посиланням на С. Сірополко, згадується про наявність значної кількості діаграм на книжковій виставці в Празі в 1925 р., і наголошується що такі звернення були створені навмисно для заохочення іноземних торговельних кіл вступати в тісніші взаємини з Радами [6, с. 119]. Звідси можемо зробити висновок,

щодо поширення інфографічних повідомлень в середині 1920 рр. та їх впливовості й відповідності запитам часу, що спонукає розглядати такі твори як виокремлену мистецьку форму, поруч з плакатами.

Далі виокремимо виявлені різновиди інфографіки за сферами застосування на дизайнерських носіях. До великоформатної рухливої інфографіки можна зарахувати розпис агітаційних вагонів (агітпотяги) Василя Єрмілова. Йому ж належать проєкти стінгазети на виставці преси у Кельні, які можна побачити на сторінках часопису «Нова генерація» (рис. 4).

У зовнішній рекламі «Державного видавництва України» М. Соколова, з колекції автора статті, (рис. 5.А – 5.Г), контрастні кольорові смужки привертають увагу до обкладинок видавництва, які і є складовими вуличної інформаційної графіки. Також близькою до

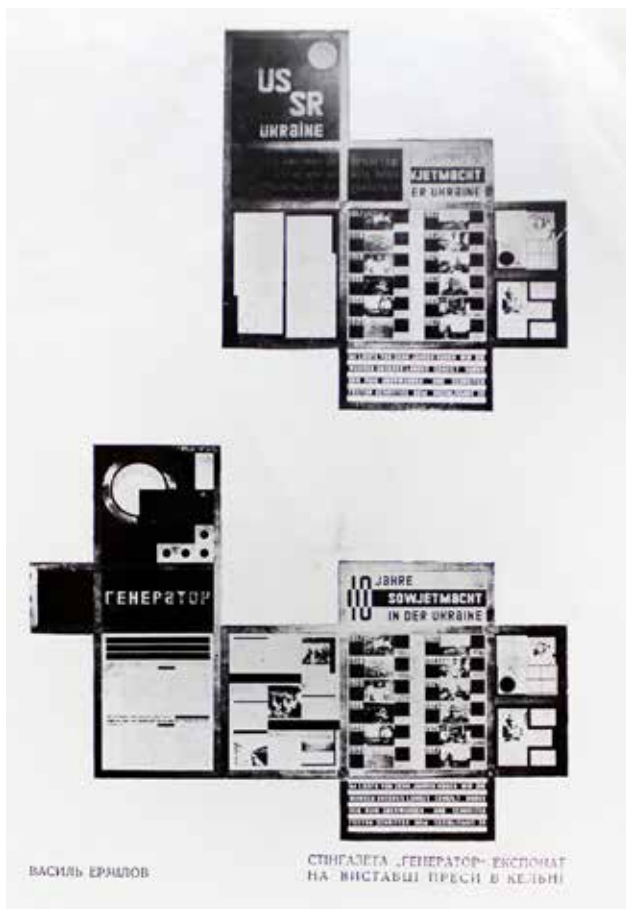


Рис. 3. «Руський плакат» на сторінках часопису «Нова генерація», Фото автора з виставки «Футуромарення» 2021 р. у Мистецькому Арсеналі

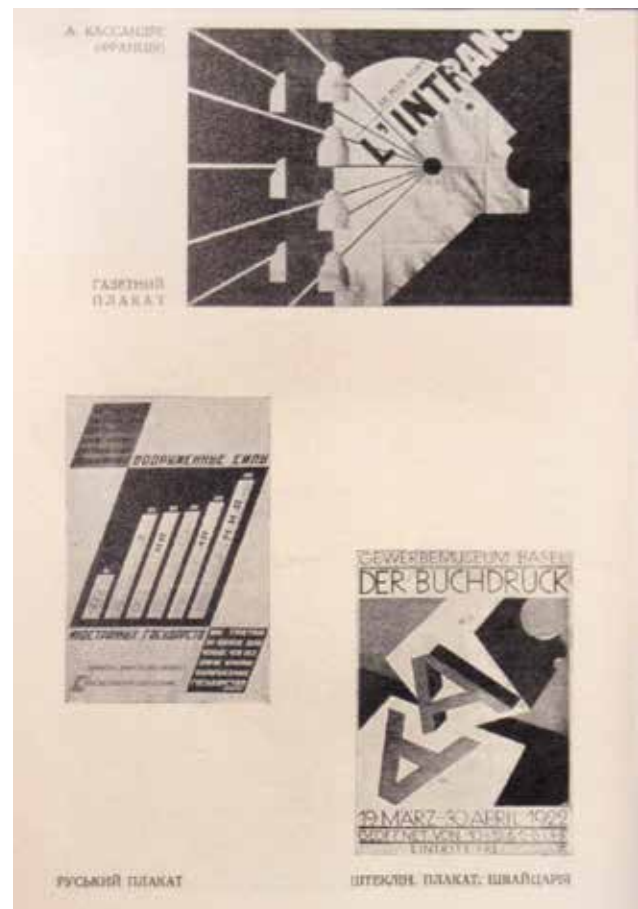


Рис. 4. В. Єрмілов. Стінгазета «Генератор». Експонат на виставці преси у Кельні. Журнал «Нова генерація». № 8, 1928 р. с. 15. Приватна колекція

інфографіки є візуалізація з використанням схематизованої фігури людини, утворена з атрибутів видавничої діяльності на бічній стороні кіоску (рис. 5.А).

Ще одним яскравим прототипом інфографіки є прийом колажування заголовків існуючих періодичних видань, вжитий у рекламному плакаті Є. Мея (рис. 6), задокументований автором на виставці 2016 року «Ефемероїди: ХХ століття у плакаті» у Мистецькому Арсеналі. Ще один подібний твір – плакат «Чим діточок лаять, бити [-] краще книжку їм купити», також задокументований автором на виставці 2014 року «Мистецтво під ідеологічним тиском» у Софії Київській, де друковані видання відтворюються у масштабі, близькому до оригіналів (рис. 7). В такий спо-

сіб увага глядачів не зосереджується на центральних фігурах, а розподіляється між примірниками пропонованих видань.

Впровадження наведених прийомів дозволяє розглядати представлені звернення як прототипи інфопостерів, хоча сам термін «інфопостер» було запропоновано та концептуально розмежовано з іншими видами інфографічних повідомлень К. Маламедом тільки на початку 2010-х рр. [7]. Основними властивостями інфопостеру К. Маламед називає наявність емоційного контенту та оповідань, а не кількісно вимірних даних [7].

Відмітимо, що технічно візуалізація даних могла виконуватися як поліграфічно, так і власноруч, як на світлині з архіву Е. Межула (рис. 2).



Рис. 5. Микола Соколов. Ескізи розпису торгових кіосків «Державного видавництва України» у Одесі. Початок 1920-х рр. Фото з колекції автора



Рис. 6. Євген Мей. Товаришу! Передплатуй свої газети! Плакат. 1924. Фото автора



Рис. 7. Монограма І. В. Чим діточок лаять, бити [-] краще книжку їм купити. Плакат. 1930-і. Фото автора

Як приклад журнальної інфографіки, і на підтвердження тези щодо активної співпраці видатних майстрів українського графічного дизайну з видавництвами, можна навести дві сторінкових інфографіки 1927 року Олексія Маренкова для книги М. І. Грішина «Ленінським шляхом» з серії «Підручники для міських шкіл політграмоти» (рис. 8), [8]. Як бачимо, у малюнках ще застосовується спосіб подання зображень, відмінний від максимально узагальнених за геометричними характеристиками форм піктографічних символів, запропонованих колективом співавторів на чолі з Отто Нейратом і відомих як «віденський метод» [9]. Розроблений австрійським економістом і соціологом, він став альтернативою вербальній мові, коли для передачі сенсу використовувалися піктограми. Нова візуальна система для пропагандистських цілей, яку іноді називали «графічним

есперанто», ґрунтувалася на жорстко формалізованих правилах: різниця між значеннями відбивалася не зміною величини зображуваного, а за допомогою кількісного повторення однакових символів. В УРСР віденський метод, який вирізнявся інформативністю і наочністю, широко застосовувався з другої половини 30-х років у статистичних звітах, книгах, плакатах, листівках, які пропагували успіх країни у промисловості, сільському господарстві, машинобудуванні тощо. Незважаючи на безперечні переваги наочності вищезгаданого методу, його критикували за неможливість відображення точності даних, на відміну від діаграм та графіків, адже цифри в інфографіці були відсутні та замінювалися знаком-піктограмою.

Інфографічне рішення складальної типографіки, втілене методом високого друку знайдемо на задній сторінці обкладинки

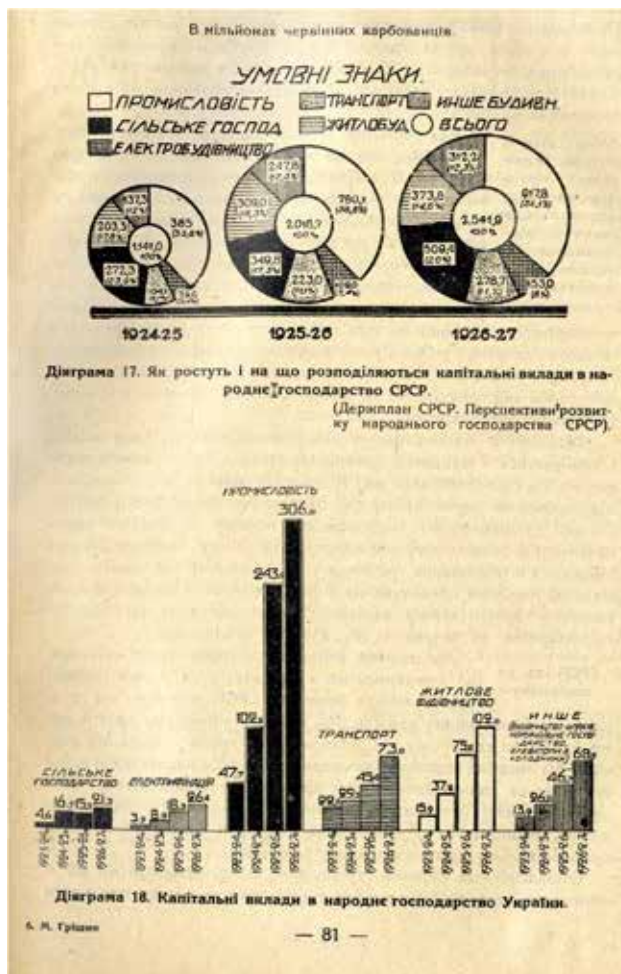


Рис. 8. Олексій Маренков. Інфографіка для підручника, 1927 р.

часопису «Масовик» 1930 року [10] (рис. 9), де використано тип, відомий як «схема». Завдяки цьому прийому кожний абзац подається на окремій геометричній площі, що сприяє його змістовому та візуальному виокремленню. До оздоблення друкованих видань з використанням прийомів інформаційного дизайну можна віднести і малюнки для книжкових обкладинок, наприклад, унаочнення штабелів з іменами літераторів на харківській оправі видання 1922 року – «Штабель» – авторів В. Сосюра, М. Йогансена, М. Хвильового [11] (рис. 10).

Продовжуючи аналіз носіїв унаочнення суспільно значущих даних і дотримуючись траєкторії фізичного зменшення таких носіїв, маємо зупинитися на пакуванні. Прикладом використання інфографічної схеми типу «версус» може слугувати ескіз обгортки цигарок «Ріноправність» (рис. 11) для кримського тютюнового тресту, де цигарки випаляють одночасно татарська жінка (ліворуч) і чоловік

(праворуч). Цю ж схему побачимо і на знаці «Ким був – ким став» того самого автора (рис. 12), де протиставлення відбувається між безпритульною дитиною і такою, якій допомогла державна інституція.

У найдрібнішій дизайнерській пластиці – знаках і логотипах теж знаходимо вплив інфографіки, настільки, наскільки це дозволяє формат використання носія. Наприклад, унаочнення назв цигарок у фірмовій марці тютюнової фабрики, виконаний М. Соколовим (рис. 13).

Підтвердженням припущень, що українські майстри авангарду тримали тісний зв'язок з митцями Європи та поширювали як власні здобутки, так і творчі досягнення колег з-за кордону, є плакат Фріца Кана «Человек-машина», виданий 1930 року харківським видавництвом у київській типографії (рис. 14). Цей плакат виглядає напрочуд сучасно, і яскраво унаочнює тезу взаємопов'язаності всіх біологічних процесів людського тіла.



Рис. 9. Рекламна передплатна сторінка часопису «Масовик», 1930 р. Колекція автора.



Рис. 10. Обкладинка видання «Штабель». Володимир Сосюра. Михайло Йогансен. Микола Хвильовий». Харків. 1922 р.



Рис. 11. Іван Іванов.
Ексіз цигаркової коробки
«Рівноправність».
1920-ті рр. Папір,
акварель, гуаш, аплікація.
Фото автора з виставки
«Футуромарення» 2021 р.
у Мистецькому Арсеналі



Рис. 12. Іван Іванов. Ексіз
знаку «Ким був – ким став».
1920-ті рр. Папір, акварель,
гуаш. Фото автора з виставки
«Футуромарення» 2021 р.
у Мистецькому Арсеналі



Рис. 13. Микола Соколов.
Проект фірмової марки
тютюнової фабрики
у Одесі.
Початок 1920-х рр.
Фото з колекції автора



Рис. 14. Фріц Кан. «Человек-машина». Плакат.
1930. Всеукраїнське медичне видавництво
«Наукова думка». Типографія «Київ-друк»

Наукова новизна та практична значимість дослідження. Вперше зосереджено увагу на самій українській інфографіці, що була виконана українськими майстрами, або за їх порадами і рекомендаціями запозичена у європейських колег та поширена в інфопросторі Української РСР. Деякі матеріали з приватних архівів і колекцій раніше не наводилися і потрапляють до наукового обігу вперше. Наукова значущість полягає у отриманні можливості побудови самостійної траєкторії розвитку саме українського графічного дизайну, відокремивши і дистанціювавши його від країни-агресора. Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні діапазону огляду варіантів унаочнення даних у різних сферах, дотичних до графічного дизайну, таких як, наприклад, сценічне оформлення театральних вистав (зокрема театру «Березіль») або використання інформаційної графіки у об'єктах наукової агітації, що поки є малодослідженими галузями дизайну.

Висновок. Інформаційна графіка українського конструктивізму 1920–30-х рр. повноправно розвивалася у основних сферах застосування графічного дизайну (зовнішня реклама, плакат, журнальна графіка і типографіка, пакування, логотип), не поступаючись російським або закордонним зразкам. Загальний стилістичний рух в межах жанру відбувається від станкової прикладної графіки у напрямку графічного дизайну, враховуючи такі мистецькі тренди того часу як реалізм, модерн, еkleктика, супрематизм, конструктивізм. Зокрема, еkleктика, реалізм

і модерн зберігають наративно-зображувальну спадковість жанру, натомість супрематизм проявляється у спрощеній колористиці: у творах переважають енергійні, помітні, контрастні – чорний, білий, червоний та жовтий – кольори. Конструктивістський метод простежується у домінуванні прямокутних форм, геометризації елементів, застосуванні структурованої типографіки, сегментації простору візуального носія. Серед варіантів композиційних побудов знаходимо більшість сучасних прийомів: версус, алгоритм, схема.

Література:

1. Божко Т. Вплив Баугаузу та конструктивізму на формування мови сучасної інфографіки. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2020. Т. 3, № 1. С. 85–103.
2. Донець О. Радянський лубок із фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (1923–1958) : наук. кат. Київ : Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, 2006. 162 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0001840> (дата звернення: 25.01.2024).
3. Белічко Ю., Кілессо С. Мистецтво народжене Жовтнем. Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура 1917–1987. Київ : Мистецтво, 1987. 344 с.
4. Штілман Ілля Нісонович (1902-1966) український живописець-пейзажист. (*Центр. держ. архів-музей літ. і мистецтва України*). Ф. № 446. Оп. №1. Арк. 12. URL: https://oldcsam.archives.gov.ua/includes/uploads/opisy/ShtilmanIN_446_1.pdf (дата звернення: 25.01.2024).
5. Ковалів Ю. І. Нова генерація. *Енциклопедія Сучасної України*. 2021. Т. 23. URL: <https://esu.com.ua/article-72347> (дата звернення: 20.02.2024).
6. Донець О. М. Плакати видавництва «Книгоспілка»: проблеми дослідження (за матеріалами фондів відділу образотворчих мистецтв Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського). *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2020. Вип. 26. С. 116–141. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/rks_2020_26_10
7. Malamed, Connie. (n.d.) *Infoposters are not infographics: a comparison*. UNDERSTANDING GRAPHICS : веб-сайт. URL: <https://understandinggraphics.com/visualizations/infoposters-are-not-infographics/> (дата звернення: 17.11.2019).
8. Грішин М. І. Ленінським шляхом. Харків: Пролетарій, 1927. 638 с. (Серія «Підручник для міських шкіл політграмоти»).
9. Neurath, O. *International Picture Language, The first Rules of Isotype*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1936. 117 p.
10. Масовик : двотижневик Сталінського ОК КП(б)У. Сталіне: Вид-во Окркому КП(б)У. 1930. 30 черв. (№ 12).
11. Сосюра В., Йогансен, М., Хвильовий М. Штабель: альманах. Харків : Всеукрлітком, 1921. 36 с.

References:

1. Bozhko, T. O. (2020) *Vplyv Bauhauzu ta konstruktivizmu na formuvannya movy suchasnoyi infohrafiky* [The influence of Bauhaus and constructivism on the formation of the language of modern infographics]. *Demiurh: ideyi, tekhnolohiyi, perspektyvy dizaynu – Demiurge: ideas, technologies, design perspectives*, 3, № 1. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/ditpd_2020_3_1_9 [in Ukrainian].
2. Donets, O. M. (2006). *Radianskyi lubok iz fondiv Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho (1923–1958)* [Soviet Lubok from the funds of the National Library of Ukraine named after V. I. Vernadskyi (1923–1958)]. Vernadsky National Library of Ukraine. Retrieved from <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0001840> [in Ukrainian].
3. Belichko, Yu., & Killesso, S. (1987). *Mystetstvo narodzhene Zhovtnem. Ukrainske radianske obrazotvorche mystetstvo ta arkhitektura 1917–1987* [Art born in October. Ukrainian Soviet Fine Art and Architecture 1917–1987]. *Mystetstvo* [in Ukrainian].

4. *Shtilman Illia Nisonovych (1902–1966) ukraïnskyi zhyvopysets-peizazhyst* [Shtilman Ilya Nisonovych (1902–1966) Ukrainian landscape painter]. (1934–1975). (Fund 446, Inventory 1, File 12), Central State Archive-Museum of Literature and Art, Kyiv [in Ukrainian].
5. Kovaliv, Yu. (2021). *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Entsyklopedia of Modern Ukraine]. Kyiv : NASU Institute of Encyclopaedic Research. <https://esu.com.ua/article-72347> [in Ukrainian].
6. Donets, O. M. (2020). Plakaty vydavnytstva “Knyhospilka”: problemy doslidzhennya (za materialamy fondiv viddilu obrazotvorchykh mystetstv Natsional’noyi biblioteky Ukrayiny imeni V. I. Vernad’skoho) [Posters of the «Knyhospilka» publishing house: research problems (based on the materials of the funds of the Department of Fine Arts of the National Library of Ukraine named after V. I. Vernadskyi)]. *Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrayiny – Manuscript and book heritage of Ukraine*. Iss. 26. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/rks_2020_26_10 [in Ukrainian].
7. Malamed, Connie. (n.d.) *Infoposters are not infographics: a comparison*. UNDERSTANDING GRAPHICS. Retrieved from <https://understandinggraphics.com/visualizations/infoposters-are-not-infographics/> [Accessed 17 November 2019].
8. Hrishyn, M. I. (1927). *Leninskym shliakhom*. Seriiia «Pidruchnyk dlia miskykh shkil polithramoty» [Lenin’s way. Series «Political literacy textbook for city schools»]. Kharkiv. Vydavnytstvo «Proletarii» [in Ukrainian].
9. Neurath, O. *International Picture Language, The first Rules of Isotype*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1936. 117 p.
10. «Masovyk». *Dvotyzhnevyyk Stalinskoho OK KP(b)U* [“Masovik”. Fortnightly of Stalinsky OK KP(b)U]. Staline. Vydavnytstvo Okrkomu KP(b)U. № 12. 30 June 1930 [in Ukrainian].
11. Sausyura, V., Johansen, M., & Khvylovy, M. (1921). *Shtabel: almanakh* [Stack: almanac]. Kharkiv: Vseukrlitkom [in Ukrainian].

УДК 76.01:7.072.2(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.4>**Бучківська Галина Вікентіївна,**

доктор педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України,
декан гуманітарного факультету,
професор кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та технологій
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
ORCID ID: 0000-0002-4836-8280
buchkivska1810@gmail.com

Піддубна Оксана Михайлівна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Житомирського державного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0002-5937-0677
oksana-poddubnaja00@ukr.net

Максимчук Анатолій Петрович,

старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Житомирського державного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0001-8588-0999
maksimchuk19761111@gmail.com

Шостачук Тетяна Всеволодівна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Житомирського державного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0002-4542-2835
tatianashmeliova1@gmail.com

РЕТРОСПЕКТИВНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

У статті здійснено ретроспективне дослідження графічного дизайну. Зазначено, що в сучасному світі графічний дизайн проник у всі сфери життєдіяльності людини. Він супроводжує рекламу, культурні заходи, популяризує ідеї. Графічний дизайн – це творча діяльність, яка супроводжує різні потреби людини і йде в «ногу» з розвитком сучасних технологій. Звернуто увагу на те, що терміни «промислове мистецтво, технічна естетика, художнє конструювання, графічний дизайн» з'явилися порівняно недавно. За смисловим значенням вони дуже подібні, проте найбільш поширеним в даний час є графічний дизайн. Визначено, що «графічний дизайн» як окремий напрямок художнього проектування виник за рахунок його відокремлення від прикладної графіки. Обґрунтовано, що графічний дизайн – це художньо-проектна діяльність, основним засобом якої є графіка. Мета цієї діяльності – візуалізація інформації, призначена для масового поширення за допомогою поліграфії, кіно, телебачення, а також створення графічних елементів для промислових виробів і предметного середовища. Розглянуто основні етапи становлення та розвитку графічного дизайну. Проаналізовано розвиток графічного дизайну в Україні в ХХ столітті. Звернуто увагу, що з розвитком технічного прогресу та появою потужних комп'ютерів графічний дизайн як мистецький прийом отримав «нове дихання» у вигляді комп'ютерного проєкту, що свідчить про його життєздатність та особливість. Трансформація графічного дизайну в дизайн візуальних комунікацій – проектування складних об'єктів системою нового типу – привело до створення візуальних текстів, як основи спілкування. Зроблено висновок, що ХХ століття стало епохою інформаційно-комунікаційного вибуху. Розвиток інформаційних технологій призвів до зміни способу мислення суспільства і вплинув на розвиток науки, мистецтва та дизайнерської культури. В результаті активного розвитку комунікаційних процесів графічний дизайн став найважливішим засобом формування середовища сучасної людини.

Ключові слова: ретроспективне дослідження, графічний дизайн, графіка, дизайн, тенденції розвитку, технології дизайну.

**Buchkivska Galyna, Piddubna Oksana, Maksymchuk Anatolii, Shostachuk Tetiana.
AN EMPIRICAL STUDY OF GRAPHIC DESIGN**

The article is a retrospective study of graphic design. It is noted that in the modern world graphic design has penetrated into all spheres of human life. It accompanies advertising, cultural events, and popularizes ideas. Graphic design is a creative activity that accompanies various human needs and keeps pace with the development of modern technologies. It is noted that the terms «industrial art, technical aesthetics, artistic design, graphic design» have appeared relatively recently. In terms of semantic meaning, they are very similar, but graphic design is currently the most common. It has been determined that «graphic design» as a separate area of artistic design arose due to its separation from applied graphics. It is substantiated that graphic design is an artistic and design activity, the main means of which is graphics. The purpose of this activity is the visualization of information intended for mass distribution through printing, cinema, television, as well as the creation of graphic elements for industrial products and the built environment. The main stages of formation and development of graphic design are considered. The development of graphic design in Ukraine in the twentieth century is analyzed. It is emphasized that with the development of technological progress and the emergence of powerful computers, graphic design as an artistic technique has received a «new lease of life» in the form of a computer project, which testifies to its viability and peculiarity. The transformation of graphic design into visual communication design – the design of complex objects of new types of systems – led to the creation of visual texts as the basis of communication. It is concluded that the twentieth century was the era of the information and communication explosion. The development of information technology has led to a change in the way society thinks and has influenced the development of science, art and design culture. As a result of the active development of communication processes, graphic design has become the most important means of shaping the environment of a modern person.

Key words: retrospective study, graphic design, graphics, design, development trends, design technologies.

Вступ. В сучасному світі графічний дизайн проник у всі сфери життєдіяльності людини. Він супроводжує рекламу, культурні заходи, популяризує ідеї. Графічний дизайн – це творча діяльність, яка супроводжує різні потреби людини і йде в «ногу» з розвитком сучасних технологій. Сьогодні все більшої популярності набуває професія графічного дизайнера в суспільстві, що впливає на особисту відповідальність за продукт його діяльності. Не дивлячись на популярність і швидкий розвиток графічного дизайну в світі наукових розвідок з даної проблематики не так вже й багато, саме тому гостро постає проблематики здійснити ретроспективне дослідження графічного дизайну.

Аналіз останніх досліджень та публікацій показав, що тенденції становлення та розвитку дизайну досліджували: В. Даниленко, В. Сьомкіна, О. Хмельовський. Питанням графічного дизайну та його особливостям присвячені роботи: О. Гладун, Н. Сбітневої, Г. Скляренко, В. Харченко. Вивчення веб-дизайну в межах мистецтвознавства здійснювали: Д. Бородаєв, А. Лаврентьєв, Е. Пановський. Серед зарубіжних науковців дослідженню графічного дизайну приділяли увагу: К. Ньюарк, Е. Туемлоу, П. Філь та Ш. Філь.

Мета статті полягає у здійсненні ретроспективного дослідження графічного дизайну.

Виклад основного матеріалу. Промислове мистецтво, технічна естетика, художнє конструювання, графічний дизайн – назви, які з'явилися порівняно недавно. За смисловим значенням вони дуже подібні, проте найбільш поширеним в даний час є графічний дизайн. Технічна естетика є теорією дизайну, і вони разом формують гармонійне предметне середовище, сприяють підвищенню ефективності виробництва [1, с. 132].

Достеменно відомо, що дизайн як нова професія виник у ХХ ст., однак дизайнерські основи завжди існували в предметній творчості. Їх можна спостерігати в простих матеріальних формах минулого, в старовинних, нібито нескладних, громіздких, але все ж таки дивовижно гарних взірцях минулих століть. Люди завжди прагнули до поєднання раціонального і естетично досконалого. В цьому відношенні немає принципової різниці між утилітарними речами старовинних епох і новими технічними виробами [2].

Термін «графічний дизайн» поєднує в собі два слова: «графіка» та «дизайн».

Термін «графіка» (від грецького «ггаркіко», «ггарко» – пишу, креслю, малюю) – це вид образотворчого мистецтва, головним зобра-

жувальним засобом якого є однотонний малюнок, виконаний переважно на папері олівцем, пером, пензлем або іншим матеріалом, можливо віддрукований потім поліграфічним способом, переважно на папері (естамп) [3, с. 304].

Термін «дизайн» позначає художнє конструювання та оформлення речей (знарядь праці, промислової продукції та інтер'єру). Мистецтво дизайну – художньо-конструкторська діяльність, спрямована на створення нових видів і типів виробів, які відповідали б вимогам суспільства (корисності, зручності в експлуатації, краси і т. ін.). Відповідна галузь мистецтва і наукового знання; технічна естетика.» [4, с. 294].

Аналіз наукових доробок дозволив визначити, що «графічний дизайн» як окремий напрямок художнього проектування виник за рахунок його відокремлення від прикладної графіки. Зв'язки між двома окресленими напрямками є досить сильними і на сьогодні, станом на початок 2020-х років, тим більше, що на нинішньому етапі їх зміцнює рух і тяжіння до «крафтовості» («рукотворності») [6, с. 34].

Більшість науковців досліджуючи історію виникнення графічного дизайну дійшли висновку, що сам термін «графічний дизайн» виник у 1922 році в США і пов'язаний він з ім'ям американського дизайнера Вільяма Еддісона Двігінса (William Addison Dwiggins).

William Addison Dwiggins виділив три категорії графічного дизайну:

- fine art printing («високохудожні відбитки»);
- utilitarian printing («допоміжний друк»);
- printing for purpose («друк для певної мети») [6, с. 32].

В. Даниленко вказує у своїх дослідженнях, що графічний дизайн – це художньо-проектна діяльність, основним засобом якої є графіка. Мета цієї діяльності – візуалізація інформації, призначена для масового поширення за допомогою поліграфії, кіно, телебачення, а також створення графічних елементів для промислових виробів і предметного середовища [7].

Як зазначає О. Гладун: «Графічний дизайн – унікальне мистецтво, яке знахо-

диться одночасно у двох вимірах: образотворчості і проектності (художньому й раціональному). Сьогодні воно «організує простір і час у системі комунікації, стає надкомунікацією», візуальною мовою інформаційного суспільства. Мистецтво графічного дизайну багато в чому – мистецтво одного дня, яке створює візуальний простір сучасної людини» [8].

О. Храмова-Бранова пише, що можливості графічного дизайну ще не вичерпані і навіть не визначені в повній мірі. Тому в сфері теорії дизайну постійно ведуться дискусії про його природу, межі і методи, про характер його зв'язків з видами художньої творчості [1, с. 132].

Розглянемо детально етапи розвитку графічного дизайну.

У першому десятиріччі ХХ столітті культура модерну охопила всі ділянки культурного життя Європи, в тому числі і графічний дизайн. Однак цій багатообіцяючій художній течії прийшлося зійти зі сцени з такою раптовою швидкістю, з якою вона заявила про себе в кінці ХІХ століття. Модерн практично вичерпав себе ще до початку першої світової війни [9].

Після війни в графічному дизайні починаються нові шляхи пошуків і експериментів. Небачені до цих пір темпи і масштаби будівництва, різноманітність напрямків розвитку дизайну народжують надзвичайно складну, майже хаотичну ситуацію, яка не піддається осмисленню. Для простоти орієнтування ХХ століття можна поділити на три коротких етапи:

1-й етап: 1900–1914 рр. (до початку першої світової війни); інтенсивний розвиток графічного дизайну, що продовжується років, був перерваний війною, яка втягнула всю Європу в глибокий застій;

2-й етап: 1914–1939 рр. (до початку другої світової війни); в ході нового піднесення графічний дизайн цієї епохи радикально змінився, і на цей раз розвиток було припинено війною (1939–1945), пагубні дії якої розповсюдились на всі континенти;

3-й етап: з 1945 до сьогоднішнього дня. Це період становлення сучасних форм – сміливих експериментів, що здійснювались на основі

зростаючих технічних властивостей, роки драматичних пошуків і помилок, швидко змінюваних теорій [10].

Художників, які спрямовують свою діяльність на функціонально-естетичні проблеми матеріального середовища, все частіше називають дизайнерами. Дизайнер – в буквальному перекладі з англійської означає «проектувальник», «рисувальник». У 1960–1970 рр. ці англомовні терміни – дизайн та дизайнер – стали вживаними практично в усіх країнах світу [9].

В Україні вони зустрічаються ще з 1920 р. (зокрема, художнє конструювання, промислове мистецтво, художник-конструктор, художник-оформлювач). Характеризуючи зміни у термінологічній лексиці, слід визначити, що адаптований в епоху модерну термін «прикладна графіка» у 1920-і роки було витіснено іншим – «промислова графіка». І не лише тому, що перший стійко асоціювався із «прикладничеством» і станковізмом, як «формами буржуазного мистецтва» [11].

Формування понятійно-термінологічних визначень і оціночних критеріїв службової графіки у 1950-х роках відбувалось нерівномірно і означилося в рамках окремих жанрів. Найбільш показовим у цьому питанні стали книжкова графіка і плакат, що за станом дослідження у вітчизняному мистецтвознавстві набули оцінки самостійних видів зображувального мистецтва і такими наразі залишаються.

З початку 1960-тих років у зв'язку з державною програмою розвитку легкої промисловості в мистецтвознавчу лексику повертається термін «промислова графіка».

Надзвичайно важливими в 1970-і роки стали розвідки українського історика мистецтва Дмитра Горбачова, що одним з перших у вітчизняному мистецтвознавстві характеризував обкладинки української книги 1920–30-х років, як самостійний вид рекламної графіки, відзначаючи в них відмінні від усталених в мистецтвознавчому аналізі критерії [5, с. 40].

Питання зображувальної мови графіки функціонального призначення в 1980-і роки залишаються актуальними в професійному

середовищі художників, що займаються цим видом художньої практики [5, с. 41].

У 1990-і роки в українському мистецтвознавстві питання «національної моделі» [12], дизайну потрапляє в дискусійну площину. «Починаючи з 1990-х років графічний дизайн України попадає у надзвичайно складні умови, – констатує О. Гладун, – з одного боку, у зв'язку з національним відродженням виникає гостра потреба усвідомлення й виявлення власної автентичності, з іншого – посилюються впливи глобалізаційних процесів, що ведуть до уніфікованості графічної мови» [8].

Що стосується розвитку графічного дизайну у ХХІ столітті, то потрібно звернути увагу на те, що з розвитком технічного прогресу та появою потужних комп'ютерів графічний дизайн як мистецький прийом отримав «нове дихання» у вигляді комп'ютерного проекту, що свідчить про його життєздатність та особливість. Сьогодні цей прийом має свою специфіку. У сучасному мистецькому просторі графічний дизайн отримав одну з провідних ролей і невід'ємне значення в сучасній образотворчій культурі. У мистецтві останніх років графічний дизайн постає в формі «вибуху» як механізм нового прочитання значень, що були структуровані до нього [13].

Завданням діяльності дизайнера-графіка за визначенням А. Хофмана, є «... Наочне зображення повідомлень, подій, ідей і цінностей всякого роду».

Трансформація графічного дизайну в дизайн візуальних комунікацій – проектування складних об'єктів систем нового типу – привело до створення візуальних текстів, як основи спілкування. Візуальний текст – це будь-який об'єкт, що зорово сприймається і розуміється як деяка знакова система (символ, зображення, етикетка, фірмовий стиль і багато що інше). Візуальна комунікація, подібно до всякої іншої, здійснюється за допомогою мови, в якій існує текст як одиничне повідомлення [14].

Висновки. Таким чином, ХХ століття стало епохою інформаційно-комунікаційного вибуху. Розвиток інформаційних технологій призвів до зміни способу мислення суспільства і вплинув на розвиток науки, мистецтва

та дизайнерської культури. В результаті активного розвитку комунікаційних процесів графічний дизайн став найважливішим засобом формування середовища сучасної людини. Історичні корені цього виду художньо-творчої діяльності сягають глибокої давнини, коли людина відчувала себе частиною соціуму і відчувала потребу в передачі інформації ритуального, магічного або іншого характеру. Подальший розвиток цієї сфери діяльності визначався загальним суспільним прогресом і був тісно пов'язаний з технічними інноваціями та науковими відкриттями.

Однією з особливостей початку ХХІ століття є глобалізація суспільства, яка сприяла появі тенденції до відсутності національності та знеособленості, або тенденції до

«інтернаціонального стилю» в графічному дизайні. Процеси глобалізації сприяли появі єдиних стандартів у графічному дизайні, що передбачають однакові підходи до вирішення комунікаційних завдань, ідентичні засоби та формальні прийоми проектування, але в останні десятиліття спостерігається активний розвиток графічного дизайну, що враховує специфіку національної культури. Пошук національного стилю в графічному дизайні характерний і для України. Це одна з основних тенденцій розвитку сучасного українського графічного дизайну. Сьогодні графічний дизайн в Україні не вважається національною моделлю, оскільки не володіє унікальними стилістичними або комунікативними характеристиками.

Література:

1. Храмова-Бранова О. Л. Деякі сторінки історії розвитку графічного дизайну в Україні у ХХ столітті та його періодизація. Наукові праці. 2005. Том 48. С. 131–134.
2. Даниленко В. Я. Основи дизайну: навчальний посібник. Київ, 1996. 224 с.
3. Куленко М. Я. Основи графічного дизайну: підручник. Київ: Кондор, 2006. 492 с.
4. Бусел Т. В. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2009. 1736 с.
5. Титаренко Н. В. Проблематика наукового дослідження графічного дизайну в Україні. *Вісник ХДАДМ*. 2014. № 2. С. 38–42.
6. Небесник І., Бучківська Г., Халайцян В. Розвиток графічного дизайну у ХХІ столітті: етапи розвитку. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Випуск 63. Том 2. С. 30–35.
7. Даниленко В. Я. Дизайн: підручник. Харків: ХДАДМ, 2003. 320 с.
8. Гладун О. Глобалізаційний і національний вектори розвитку графічного дизайну України. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Збірник наукових праць*. 2007. Випуск 7. С. 45–49.
9. Шумєга С.С. Дизайн. Історія зародження та розвитку дизайну. Історія дизайну меблів та інтер'єра: навчальний посібник. Київ: Центр навчальної літератури, 2004. 300 с.
10. Яковлев М. І. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття. Київ: Фенікс, 2012. 256 с.
11. Голобородько В. М., Свірко В. О. До проблеми створення термінологічної бази в галузі дизайну і ергономіки. *Дизайн-освіта-2009: сучасна концепція дизайн-освіти України*: матеріали Міжнародної науково-методичної конференції. Ч.1. Харків: 2009.
12. Косів В. М. Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 05.01.03. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. – Харків, 2003. 217 с.
13. Удріс-Бородавко Н. С. Колаж у формуванні національної моделі графічного дизайну України ХХІ століття. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. № 38. С. 268–280. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.14182910>
14. Король А. М. Теоретичні аспекти поняття «графічний дизайн». *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Педагогічні науки*. 2013. Випуск 108.1. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP_2013_1_108_21

References:

1. Khramova-Branova, O. L. (2005). Deiyaki storinky istorii rozvytku hrafichnoho dyzainu v Ukraini u XX stolitti ta yoho periodyzatsiia [Some pages of the history of graphic design in Ukraine in the twentieth century and its periodization]. *Naukovi pratsi – Scientific works*, Tom 48, 131–134 [in Ukrainian].

2. Danylenko, V. Ya. (1996). *Osnovy dyzainu [Design basics]: navchalnyi posibnyk*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Kulenko, M. Ya. (2006). *Osnovy hrafichnoho dyzainu [Graphic design basics]: pidruchnyk*. Kyiv: Kondor [in Ukrainian].
4. Busel, T. V. (2009). *Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy [Large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language]*. Kyiv; Irpin: VTF «Perun» [in Ukrainian].
5. Tytarenko, N. V. (2014). Problematyka naukovooho doslidzhennia hrafichnoho dyzainu v Ukraini [Problems of scientific research of graphic design in Ukraine]. *Visnyk KhDADM – Bulletin of the KIAA*, 2, 38–42 [in Ukrainian].
6. Nebesnyk, I., Buchkivska, H., & Khalaitsan, V. (2023). Rozvytok hrafichnohodyzainu u XXI stolitti: etapy rozvytku [Development of graphic design in the XXI century: stages of development]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Topical issues of the humanities*, Vypusk 63, Tom 2, 30–35 [in Ukrainian].
7. Danylenko, V. Ya. (2003). *Dyzain [Design]: pidruchnyk*. Kharkiv: KhDADM [in Ukrainian].
8. Hladun, O. (2007). Hlobalizatsiinyi i natsionalnyi vektory rozvytku hrafichnoho dyzainu Ukrainy. Ukrainiske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii [Globalization and national vectors of graphic design development in Ukraine. Ukrainian art history: materials, research, reviews]. *Zbirnyk naukovykh prats – Collection of scientific papers*, Vypusk 7. S. 45–49 [in Ukrainian].
9. Shumeha, S. S. (2004). *Dyzain. Istoriia zarodzhennia ta rozvytku dyzainu. Istoriia dyzainu mebliv ta interiera [History of the origin and development of design. History of furniture and interior design]: navchalnyi posibnyk*. Kyiv: Tsentri navchalnoi literatury [in Ukrainian].
10. Iakovliev, M. I. (2012). *Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia [Essays on the history of Ukrainian design of the twentieth century]*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
11. Holoborodko, V. M., & Svirko, V. O. (2009). Do problemy stvorennia terminolohichnoi bazy v haluzi dyzainu i erhonomiky [On the problem of creating a terminology base in the field of design and ergonomics]. *Dyzain-osvita-2009: suchasna kontseptsiiia dyzain-osvity Ukrainy – Design Education 2009: a modern concept of design education in Ukraine: materialy mizhnarodnoi naukovo-metodychnoi konferentsii*. Ch.1. Kharkiv [in Ukrainian].
12. Kosiv, V. M. (2003). *Natsionalni modeli i hlobalizatsiia hrafichnoho dyzainu druhoi polovyny XX stolittia [National Models and Globalization of Graphic Design in the Second Half of the 20th Century]: dys. ... kand. mystetstvoznavoznavstva: 05.01.03*. Kharkivska derzhavna akademiia dyzainu i mystetstv. Kharkiv [in Ukrainian].
13. Udrys-Borodavko, N. S. *Kolazh u formuvanni natsionalnoi modeli hrafichnoho dyzainu Ukrainy XXI stolittia [Collage in the formation of the national model of graphic design in Ukraine of the XXI century.]. Visnyk KNUKiM. Seriiia «Mystetstvoznavstvo – KNUKiM Bulletin. Series «Art History»*. 2018. № 38. S. 268–280. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141829> [in Ukrainian].
14. Korol, A. M. (2013). Teoretychni aspekty poniattia «hrafichnyi dyzain» [Theoretical aspects of the concept of «graphic design»]. *Visnyk Chernihivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu. Pedahohichni nauky – Bulletin of Chernihiv National Pedagogical University. Pedagogical sciences*, Vypusk 108.1. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP_2013_1_108_21 [in Ukrainian].

УДК 73.038+73.061.2

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.5>**Глухенький Ігор Іванович,**

старший викладач кафедри скульптури

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0009-0003-5373-3195

igor.gluhenkii@naoma.edu.ua

Пилипчук Вікторія Віталіївна,

магістрантка кафедри живопису та композиції,

студентка II курсу магістратури кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0002-2464-4631

viktoriia.pylypchuk@naoma.edu.ua

АСАМБЛЯЖ ЯК ОКРЕМИЙ ВИД СКУЛЬПТУРНОГО РЕЛЬЄФУ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

В статті висвітлено матеріал стосовно техніки асамбляж. Розглядається еволюція та вплив скульптурного рельєфу на створення асамбляжу. Проаналізовано теоретичні підходи визначних авторів, таких як: К. Швіттерс, М. Ернст, Л. Хіршман, Д. Корнелл. Описано асамбляж, як вираження творчого потенціалу в сучасному візуальному мистецтві, чим невіддільно пов'язаний із скульптурним рельєфом. Порушено проблематику права на існування асамбляжу як окремого виду мистецтва в скульптурі. Простежено різноманітні прояви асамбляжу як самостійного та додаткового виду візуально мистецтва. Досліджено прояви цієї техніки в: скульптурному рельєфі, панно, барельєфі та на фасаді. Порівняно, що поєднує асамбляж і рельєф, як два технічних засоби. На базі ілюстративного матеріалу наведено приклади та обґрунтовано, як можна запозичувати і трансформувати в класичну скульптурну композицію елементи асамбляжної техніки. Методи дослідження: Пошуковий – знаходження матеріалів для подальшого мистецтвознавчого аналізу вище зазначеної теми, системний – для визначення впливу мистецької техніки на сучасні тенденції у візуальному мистецтві, аналітичний – для визначення взаємодії технічних особливостей виконання скульптурного продукту. Наукова новизна полягає у порівнянні двох окремих видів мистецтва та їх взаємодії між собою. Визначення впливу асамбляжу на сучасні тенденції в скульптурному рельєфі і в мистецтві скульптури зокрема. Висновок: асамбляж, як окремий вид скульптурного рельєфу, виявився ефективним засобом вираження індивідуальності та технічної майстерності митців. Ці творчі підходи розширюють можливості візуального мистецтва та надають особливості в скульптурному рельєфі в контексті асамбляжу.

Ключові слова: мистецтво скульптури, абстрактна скульптура, візуальне мистецтво, техніка асамбляжу, барельєф, стилізація, скульптура.

Hlukhenkyi Ihor, Pylypchuk Viktoriia. ASSEMBLY AS A SEPARATE TYPE OF SCULPTURE RELIEF IN MODERN ART

*The article covers material related to the assemblage technique. The evolution and influence of sculptural relief on the creation of assemblage are considered. The theoretical approaches of notable authors, such as K. Schwitters, M. Ernst, L. Hirschman, D. Cornell are analyzed. The assemblage is described as an expression of creative potential in modern visual art, which is inseparably connected with sculptural relief. The problem of the right to the existence of assemblage as a separate art form in sculpture is discussed. Various manifestations of assemblage as an independent and additional form of visual art are traced. Manifestations of this technique in: sculptural relief, panel, bas-relief and facade are studied. A comparison is made between assemblage and relief as two technical means. Using illustrative material, examples are provided, demonstrating how elements of the assemblage technique can be borrowed and transformed into a classical sculptural composition. Research methods: exploratory – finding materials for further art analysis of the above-mentioned topic, systematic – to determine the influence of artistic techniques on modern trends in visual art, analytical – to determine the interaction of technical features of the performance of a sculptural product. The scientific novelty lies in comparing two separate art forms and their interaction. The influence of assemblage on contemporary trends in sculptural relief and sculpture as a whole is defined. **Conclusions:** Assemblage, as a separate form of sculptural relief, proves to be an effective means*

of expressing individuality and technical mastery of artists. These creative approaches expand the possibilities of visual art and provide distinctive features to sculptural relief in the context of assemblage.

Key words: *sculpture art, abstract sculpture, visual art, assembly technique, bas-relief, stylization, sculpture.*

Вступ. За весь свій час існування асамбляж, у своєму еволюційному розвитку, став звичайним виразом та інструментарієм для митців в сучасному візуальному мистецтві. У ХХ столітті, митці мали більше змоги експериментувати з різноманітними матеріалами та формами, а з виникненням нових технологій і технічних можливостей – це з часом визначило новий етап розвитку асамбляжу. Цю творчу тенденцію ми можемо бачити в сучасному мистецтві скульптури. Використання техніки і технічних можливостей асамбляжу під час роботи над скульптурним рельєфом та комбінування цих двох видів мистецтва вказує на експериментальний підхід сучасних митців до форми та структури мистецької композиції і культури витончених мистецтв загалом.

Матеріали дослідження сформовані на підґрунті комплексних праць зарубіжних та українських науковців, авторів зарубіжних видавництв – присвячених огляду тем, що стосуються тематики скульптурних рельєфів та асамбляжу. Їх взаємодії та функціонування в сучасному мистецтві.

В нашому дослідженні було зосереджено увагу на наступних авторах та їх дослідженнях. У статті українського науковця В. Жирова «Асамбляж як художня техніка в сучасному мистецтві» [1], чітко обґрунтовано чому асамбляж і колаж – це дві різні техніки та через, що саме виникає плутанина у цих двох поняттях. В статті «Музеї сучасного мистецтва в світі і український контекст» Київською галереєю – описано взаємодію світових музеїв, їх функціонування в контексті сучасного мистецтва [2]. Більш широко на порушену нами тему досліджено в іноземних джерелах. А. Карпов в книзі «Асамбляж, Середовища та Події» [3], описує процес розвитку асамбляжу та вплив техніки на сучасне мистецтво. Т. Мак-Івлілі в книзі «Скульптура в Епоху Сумнівів» [4], досліджує різноманітні аспекти та інноваційний підхід до виконання скульптури та скульптури на тлі асамбляжу.

Л. Качур в збірці «Сюрреалістичний Об'єкт: Скульптура, Асамбляж і політика показу» [5], розглядає об'єкти сюрреалізму та сюрреалістичного мистецтва яке включає в собі перелік асамбляжів. К. Раткліф у збірці «Теорії та документи сучасного мистецтва: джерело творів художників» [6], зібрав тексти відомих митців, що надали у нашому дослідженні глибшого розуміння особистих технік художників, їх задумів та концепцій в мистецтві. Вагомим джерелом для нашого дослідження послугував ілюстративний матеріал з дописами про виставку 1961 року, де широко були представлені асамбляжі – каталог авторства В. С. Зайтц «Мистецтво Асамбляжу» виданий Нью-Йоркським художнім музеєм [7].

Нами було виявлено відсутність окремих праць, де порушено проблематику існування асамбляжу як самостійного, так і комбінованого виду мистецтва саме в скульптурі. Опис техніки асамбляжу як взаємодію із скульптурою і допоміжних засобів до неї. Таким чином, в нашому дослідженні допоміжним матеріалом є також репродукції творів світових митців, що працювали в техніці асамбляжу. Проведено аналіз творів та обґрунтування вище зазначеної теми за допомогою ілюстративного матеріалу наданого в нашому дослідженні.

Виклад основного матеріалу. Своє коріння асамбляж бере безпосередньо від колажу. Саме з цим найчастіше зв'язана плутанина різниці між колажем та асамбляжем. «В асамбляжі образотворчу площину в композиції складають об'ємні деталі або цілі предмети. Тобто, на відміну від колажу, використовуються не двовимірні матеріали, а такі, що мають певний об'єм – тривимірні. Разом з тим, як і в колажі, допускається домальовування фарбами, доповнення металом, деревом, тканиною та іншими матеріалами та фактурами» [1, с. 74].

Серед митців асамбляж почав набувати розповсюдженості на початку ХХ століття. Техніка асамбляжу надала митцям більше мож-

ливостей і свободи технічних засобів. Митці використовували в своїх роботах різноманітні частини, уламки природних та синтетичних матеріалів, предметів побуту, їх фрагментів та імітацію. Наприклад, це могли бути частини будівельних матеріалів, такі як уламки плитки та цеглини, або цвяхи, що були уражені корозією, що додавало роботам певного художнього настрою. Багато митців полюбили використовувати природні матеріали – це пташине пір'я, гілки дерев, дрібні камінці та ін. З часом художники почнуть використовувати більше різнобічних технічних прийомів та матеріалів. «У широкий побут термін увійшов після виставки «Мистецтво Асамбляжа», що проходила в нью-йоркському Музеї сучасного мистецтва в 1961 році, зокрема, в перше сюрреалістичні асамбляжі, які широко були представлені Джозефом Корнеллом» [2].

За своєю природою асамбляж являє собою трьох вимірну площину з різноманітною фактурою, цей різновид мистецтва враховуючи його наповненість і зміст можна віднести у нашому дослідженні до скульптурного рельєфу, барельєфу, горельєфу та інших видів плоскої скульптури. Сам скульптурний рельєф вперше з'явився в давньогрецькому мистецтві, приблизно у VI столітті до н.е. Важливо зауважили, що рельєф в цьому плані є певним осередком асамбляжу та родопочатківцем у виникненні сучасних технік виконання різнобічних скульптурних панно, рельєфів, горельєфів та ін. Одною з перших найвідоміших згадок з використанням інкрустації камінням у давньогрецьких роботах є – мармуровий барельєф «Щит Ахіллеса» з Афін. Він датований близько 470–460 роками до нашої ери. Для надання барельєфу більшого виразу, реалістичності і фактурності щит був оздоблений вставками із різнокольорового каміння та скляних плиток. У цьому витворі мистецтва за рахунок запозичення різних матеріалів ми можемо прослідкувати конкретні осередки, що у майбутньому наддадуть поштовх до створення творів з використанням змішаних технік. А пізніше до появи асамбляжів та тематичних скульптурних композицій з використанням більш змішаних технік та їх розвиток.

Для закріплення вище зазначеного варто розглянути декілька прикладів прояву рельєфу, барельєфу, горельєфу в творах митців, що працювали в техніці асамбляж.

К. Швіттерс був одним із потужніших митців, що трансформували свій художній світогляд в техніці асамбляжу. «Саме він задумав всеосяжне середовище, яке включало живопис, колаж, агломератну скульптуру, театр, архітектуру, типографіку, поезію і навіть певну форму співу» [7, с. 50]. Своєю роботою К. Швіттерс руйнує стереотипи класичного мистецтва та класичні традиції. В роботі «Картина із зірками» 1920 року (іл. 1), митець використовує уламки дерева, клаптики картону, частини металевої сітки та залізні деталі спростовуючи звичні уподобання художніх критиків XX століття. Цей витвір ми можемо віднести до явища прояву абстрактного мистецтва в скульптурному панно та рельєфі яке було створене з незвичних матеріалів на початку XX століття. «Навіть прагнення до виразності в художньому творі шкідливе для



Іл. 1. К. Швіттерс «Картина із зірками». 1920.
Дерево, дротяна сітка, папір, картон.
36,83 x 21,59 см

мистецтва. Мистецтво – це архипринцип, такий же піднесений, як божество, такий же нез'ясовний, як життя, який не піддається визначенню без мети. Художній твір створюється шляхом художньої оцінки його елементів» [7, с. 50]. Саме такої оцінки набув вище розглянутий витвір мистецтва в каталозі з виставкою 1961 року «Мистецтво Асамбляжу» виданий Нью-Йоркським художнім музеєм.

В роботі М. Ернста «Двом дітям погрожує соловей» 1924 року (іл. 2), митець вмонтовує дерев'яні елементи тим самим створюючи трьох вимірну реалістичну композицію. Для створення цього виробу митець використав удосконалений метод відокремлення техніки колажа та вирізання деталей – це надало можливості інакшої концептуальної інтерпретації та трактування сюрреалістичного жанру. Це є одна з робіт митця після якої він набув свого існування як митець в художньому світі. Асамбляж «Двом дітям погрожує соловей» надав митцям початку ХХ століття можливість звільнитись від традиційних обмежень,

можливість до експериментів і досліджень в технічних проявах своєю візуалізації уявлень власного художнього світу. Цей витвір ми можемо віднести до інноваційного прояву змішаної техніки на базі принципів класичного барельєфу. І відокремити цей метод для подальших художніх експериментів у створенні плоскої скульптури зокрема як допоміжного матеріалу.

В 1935 році Л. Хіршман створив роботу «Джон Д. Рокфеллер» (іл. 3), що утворило поєднання технічних обертів на підґрунті барельєфного портретування з використанням карикатурного жанру.

Пізніше, в 1937 році Л. Хіршман створив вже декілька більш сміливих у виконанні асамбляжів з карикатурними портретами: «Альберт Ейнштейн», «Карл Маркс», «Адольф Гітлер», а пізніше в 1963 році портрет «Джон Кеннеді». В цих творах було використано: предмети побуту, гардеробу, канцелярії, природні матеріали та їжу. Робота «Альберт Ейнштейн» (іл. 4), являє собою комбінацію частини швабри, що утворює волосся



Іл. 2. М. Ернст «Двом дітям погрожує соловей». 1924 р. Олія на дереві з дерев'яними елементами. 69,8 x 11,4 см



Іл. 3. Л. Хіршман «Джон Д. Рокфеллер». 1935



Іл. 4. Л. Хіршман «Альберт Ейнштейн». 1937

на карикатурному портреті, щітка – ніс та вуса, а плечовим поясом послогували дерев'яні рахівниці, комірець – квадратний папірець з метафоричним надписом « $2+2=2+2$ » та закріплений на ньому олівець.

В карикатурі «Карл Маркс» (іл. 5), Л. Хіршман використовує предмети гардеробу, один з них – це метелик, що своїм силуетом зображує вуса, а чорні шкіряні рукавички – це волосся. З предметів побуту: лопатка для взуття, що утворює на портреті ніс, гудзики – очі, котушка – брова, дерев'яна коробка – обличчя, що також є частиною комірка.

Найпростішим за обмеженою кількістю предметів для виконання, але не менш важливим у нашому дослідженні є портрет «Адольф Гітлер» (іл. 6). Тло утворено з цеглин, а більшу частину портрету займає помаранчева грілка – обличчя диктатора, чорна шкіряна рукавичка – чуб, а пензель – ніс та вуса. В цій композиції автор використовує досить влучне порівняння, а саме форму ворсу пензля з актуальною формою вус за часів моди третього рейху.

Найскандальнішою і популярною портретною карикатурою автора в 1963 році став асамбляж «Джон Кеннеді» (іл. 7). В цій роботі було використано їжу: мацу, горох, рибу,



Іл. 5. Л. Хіршман «Карл Маркс». 1937

жуйки – послугували зубами президента в композиції. Зачіску утворено за допомогою кокосової шкаралупи, вуха – шкаралупа від арахісу.

Найскандальнішою і популярною портретною карикатурою автора в 1963 році став асамбляж «Джон Кеннеді» (іл. 7). В цій роботі було використано їжу: мацу, горох, рибу,



Іл. 6. Л. Хіршман «Адольф Гітлер». 1937



Іл. 7. Л. Хіршман «Джон Кеннеді». 1963

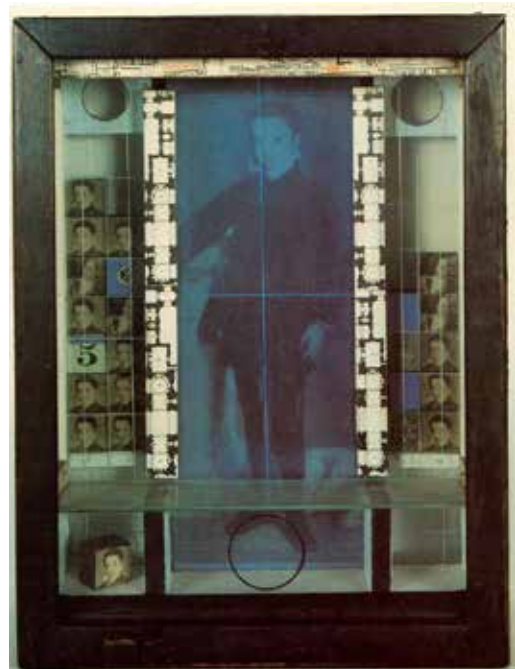
жуйки – послугували зубами президента в композиції. Зачіску утворено за допомогою кокосової шкаралупи, вуха – шкаралупа від арахісу.

Ці карикатурні портрети створені з художньою фантазійністю є прикладом прояву абстрактного портретування в барельєфі в сучасному мистецтві. А фантазійне використання абсолютно різного матеріалу підкреслює функціонал використаних предметів як додаткових допоміжних частин у техніці виконання асамбляжу для взаємодії зі скульптурним рельєфом.

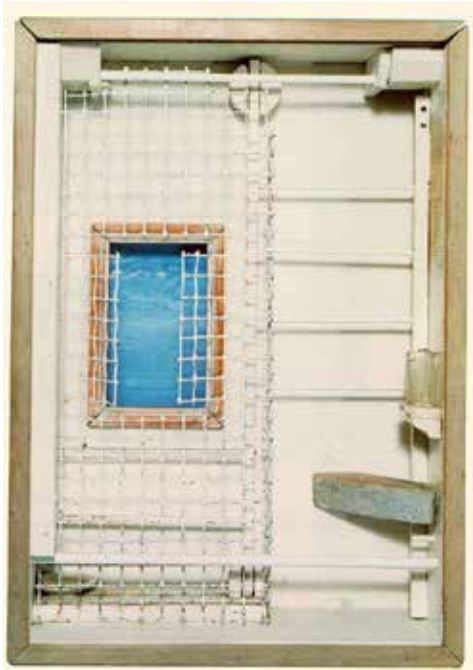
В 1952 році художником Д. Корнеллом були представлені мінімалістичні асамбляжі. В своїх творах митець поєднує фантазію і реальність, що надає творам численних трактувань. Він порушує такі теми як: ностальгія, подорож, пам'ять та писемність. «Він кидає виклик усім законам і традиціям. Його ієратичні талісмани схожі на дорогоцінне надбання дитини – будь-що: гаїтянська поштова марка, глиняна трубка, компас, навіть ніч. <...> Творчість Д. Корнелла постає як кришталевий притулок від світу розчарованих надій і зростаючої складності, від безособового світу, який забув про магію й таємницю поезії. Втрачені ілюзії приховані разом із пер-

возданною невинністю та чистою наївністю дитинства» [7, с. 70]. Композиції митця – це прояви інсталяції в асамбляжному мистецтві. Частини для композицій автор відшукував на блошиних ринках. Д. Корнелл для виразу об'єму використовував в композиціях багато скляних елементів, а для більшого створення простору – дзеркала. Численні відображення в частинах дзеркальних поверхонь надавали змогу утворити відчуття просторовості, повітряної перспективи і можливість роздивлятися частини твору з багатьох ракурсів не пересуваючись навколо витвору мистецтва. Це можна назвати прикладом гіпероб'ємного зображення в скульптурному рельєфі. Майстерне поєднання звичайних предметів та витонченого художнього смаку посприяло у створенні асамбляжів в коробках. Досліджуючи роботи «Принц Медичі» (іл. 8), і «Назустріч блакитному півострову» (іл. 9), ми можемо побачити композиції, що утворені у певному просторі – це може слугувати прикладом, як можна стилізували свій проєкт для візуалізації скульптури в середовищі.

Одним з більш наближеним до класичного горельєфу є асамбляж, як частина будівлі в



Іл. 8. Д. Корнелл «Принц Медичі». 1952. Дерев'яна коробка з відділеннями, наклеєними ілюстраціями та різними об'єктами. 39,37 x 29,21 x 12,7 см



Лл. 9. Д. Корнелл «Назустріч блакитному півострову». 1952. Конструкція з дерев'яної коробки, дерево, фарба, скло, друкований паперовий колаж. 26,98 x 37,94 x 9,99 см



Лл. 10. Ассамбляж як частина фасада будівлі в історичному центрі міста Бремен в Німеччині

історичному центрі міста Бремен в Німеччині (лл. 10). В цьому горельєфі ми можемо бачити поєднання кераміки, мозаїки, предметів побуту та круглої скульптури. Горельєф створено з: металевої ємкості для соусу, металевої етикетки з пляшки від міцного напою, виделки, керамічної чашки, тарілок, фігурки дитини та елементів фауни і флори, на тлі – мозаїка із шматочків плитки, скла, цільної керамічної плитки із візерунком. Цей приклад слугує проявом абстрактної композиції з елементами класичного горельєфу. Приклад може сприяти розвитку композиційного мислення в скульптурі з використанням різноманітних допоміжних матеріалів, поєднання технік, використання предметів як допоміжного матеріалу у створенні скульптури.

Сьогодні митці більше вільні у своєму виборі матеріалу. На початку ХХ століття не всі митці мали сміливість створити художню композицію з матеріалів, які фактично мали у себе під рукою. Проте, такі твори інноваційної художньої мови почали набувати розповсюдженості серед митців сюрреалізму.

Митці ХІ століття широко використовують різноманітні деталі для утворення мис-

тецьких композицій, в цьому числі також є асамбляжі. Це надає можливість скульпторам зосередитися на головних композиційних частинах рельєфу, тим самим не витрачаючи зайвого часу на дрібні деталі. Наприклад, можна зняти форму зі звичайного гудзика, чи цвяха для подальшого відлиття рельєфу в певному матеріалі. Тож, техніка асамбляжу має декілька видів прояву в скульптурі – як допоміжний елемент при виконанні твору, як самостійний твір, як запозичення елементів асамбляжу для доповнення і комбінування з класичною скульптурою. Розвиток асамбляжу в контексті скульптурного рельєфу доводить поєднання класичних традицій, інновації у візуальному мистецтві, свідчить про широкі можливості творчого процесу і художніх технічних обертів.

Результати. На базі ілюстративного матеріалу та наявної літератури, що порушує питання асамбляжу і скульптурного рельєфу нами було простежено ключові питання вищезазначеної теми. А саме, які мають спільні риси і аспекти асамбляж та скульптурний рельєф, що поєднують ці дві форми візуального мистецтва у скульптурі:

Об'єм та тривимірність: обидва види скульптурної техніки являють у собі об'ємність та тривимірність. У скульптурному рельєфі митці це досягають за допомогою виліплювання композиції та окремих частин до неї з м'якого матеріалу, з подальшим зняттям форми та відливом скульптури, тоді як у асамбляжі об'єм створюється за рахунок попередньо підібраних матеріалів, пошуку бажаних частин, зібраних об'єктів та деталей до композиції.

Використання різноманітних матеріалів: як в скульптурному рельєфі, так і в асамбляжі використовується допоміжні найрізноманітніші матеріали. Вони можуть являти собою: дерево, метал, тканину, пластик, предмети побуту та інші об'ємні текстурні елементи.

Композиційна організація: обидва види мистецтва нагально вимагають від митця розробки композиційної побудови, а саме створення та обміркування художньої композиції. Певні елементи обрані автором розміщуються на площині відокремлюючи основні та головні частин для досягнення об'єму, певної тематики, художнього задуму і сюжетної постанови в композиції.

Експерименти з текстурами: в асамбляжі та в рельєфі скульптора експериментують з техніками та матеріалами змішуючи їх між собою. Вони включають композиційні елементи, які сприймаються такими сенсорами

та органами чуття – зір і дотик. Митці запобігають у своїх творах до використання різноманітних текстур, фактури та матеріалів для надання своїм творінням оригінального творчого задуму і сучасності, для створення і підсилення враження глядачів і поціновувачів.

Естетика рельєфу: через взаємодію світла, тіні на різних поверхнях асамбляж і рельєф створюють естетичне враження.

Ці елементи в сфері візуального мистецтва об'єднують асамбляж та скульптурний рельєф створюючи різні форми виразу.

Висновки. Таким чином ми дослідили різновиди асамбляжу, його прояви в скульптурі та довели, що асамбляж є окремий вид скульптурного рельєфу у сучасному візуальному мистецтві. Наголосили на відмінностях між колажем та асамбляжем. Довели важливість існування цієї техніки як самостійного та допоміжного матеріалу технічних засобів у сучасному мистецтві. Розібралися, що поєднує асамбляж і рельєф, як два технічних засоби. За допомогою окремих прикладів наявних у візуальному мистецтві розібралися в можливостях застосування асамбляжу в повноцінних скульптурних композиціях як самостійного витвору мистецтва. Ця стаття може бути використана в подальших розвідках та досліджень у цьому напрямку в більш ширших аспектах теми асамбляжів і рельєфів.

Література:

1. Жиров В. В. Асамбляж як художня техніка в сучасному мистецтві. *Art-простір*. 2018. № 3. С. 73–75.
2. Музеї сучасного мистецтва в світі і Український контекст. Київ, 2019. URL: <https://kyiv.gallery/statii/muzei-suchasnogo-mystetstva-v-sviti-i-ukrainskii-kontekst> (дата звернення: 20.02.2024.)
3. Kaprow A. *Assemblage, Environments and Happenings*. New York : Abrams, 1966. 341 p.
4. McEvilley T. *Sculpture in the Age of Doubt*. New York : Allworth Press, 1999. 439 p.
5. Kachur L. *Surrealist Objects: Sculpture, Assemblage, and the Politics of Display*. New Haven : Yale University Press, 2014. 280 p.
6. Ratcliff C. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley : University of California Press, 1996. 992 p. Seitz
7. W. C. *The Art of Assemblage*. Catalog of the exhibition published by the Museum of Modern Art, 1961. New York: MoMA, 1961. 187 p.

References:

1. Zhyrov, V. V. (2018). Asambliazh yak khudozhnia tekhnika v suchasnomu mystetstvi [Assemblage as an artistic technique in modern art]. *Art-prostir* [Art space], 3, 73–75 [in Ukrainian].
2. Muzei suchasnoho mystetstva v sviti i Ukrainyskyi kontekst [Contemporary art museums in the world and the Ukrainian context]. (n. d.). *kyiv.gallery*. Retrieved from <https://kyiv.gallery/statii/muzei-suchasnogo-mystetstva-v-sviti-i-ukrainskii-kontekst> [in Ukrainian].
3. Kaprow, A. (1966). *Assemblage, Environments and Happenings*. New York.
4. McEvilley, T. (1999). *Sculpture in the Age of Doubt*. New York : Allworth Press.
5. Kachur, L. (2014). *Surrealist Objects: Sculpture, Assemblage, and the Politics of Display*. New Haven : Yale University Press.
6. Ratcliff, C. (1996). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley : University of California Press.
7. Seitz, W. C. (1961). *The Art of Assemblage*. Catalog of the exhibition published by the Museum of Modern Art, 1961. New York: MoMA.

УДК 75/.76.071.1(477)*Вергун:069
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.6>

Гудзієнко Людмила Рахматуллаївна,
аспірантка третього року навчання
кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0003-0312-524X
lusikovsegda@gmail.com

ЖИВОПИС І ГРАФІКА НАТАЛІ ВЕРГУН В МУЗЕЙНИХ ЗІБРАННЯХ УКРАЇНИ

Дана стаття присвячена дослідженню творів харківської художниці Наталі Іванівни Вергун (1938 р. н.), чий полотно залишаються об'єктом уваги мистецтвознавчого середовища протягом усього творчого шляху мисткині. Зважаючи на усвідомлення внеску майстрині в формування мистецького фонду України, своєрідний живописний стиль та національну спрямованість її творчості стає зрозумілою актуальність вивчення формування колекції творів художниці в музейних зібраннях.

Дослідженням було уточнено кількість робіт в колекціях, виявлено шляхи формування зібрань. Твори Наталі Вергун експонувалися на багатьох виставках, були придбані в приватні колекції й поряд з цим численні збірки робіт на сьогодні представлені в Харківському художньому музеї, Національному художньому музеї України, одиничні роботи – Красноградському краєзнавчому музеї ім. П.Д. Мартиновича, Кременецькому краєзнавчому музеї, Чернігівському обласному художньому музеї ім. Г. Галагана та ін. Опрацювання музейної документації виявило закономірності у технологічному, жанровому і тематичному спрямуванні доробку мисткині. Це надає можливість краще зрозуміти еволюцію її творчого стилю, визначити основні теми та жанри, які й обумовили напрямки її творчої активності.

Дане дослідження відкриває нові перспективи для глибшого розуміння внеску Наталі Вергун в культурний контекст України та сприяє розширенню уявлень про загальний розвиток українського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ сторіччя.

Ключові слова: *Наталія Вергун, твори, музейні зібрання, колекція творів, живопис, графіка, формування колекції.*

Hudziienko Liudmyla. NATALIA'S VERHUN PAINTING AND DRAWINGS IN UKRAINIAN MUSEUM COLLECTIONS

This article is devoted to the study of the works of Kharkiv artist Natalia Ivanivna Verhun (born in 1938), whose canvases remain the object of attention of the art history community throughout the entire creative path of the artist. Given the realization of the contribution of the painteress to the formation of the art fund of Ukraine, the peculiar pictorial style and the national orientation of her work, the relevance of studying the formation of the collection of the artist's works in museum collections becomes clear.

The study clarified the number of works in collections, identified ways of forming collections. Natalia Verhun's works of art have been exhibited at many recognizing the artist's contribution to shaping Ukraine's artistic heritage and have also been acquired for private collections. Currently the numerous collections of her works are now represented in the Kharkiv Art Museum, the National Art Museum, individual works were housed in the Krasnograd Local History Museum named after Martynovich, in the Kremenets Museum of Local Lore, in the Chernihiv Regional Art Museum named after Galagan and others. The study of museum documentation revealed patterns in the technological, genre and thematic orientation of the artist's heritage. This makes it possible to better understand the evolution of her creative style, to identify the main themes and genres that determined the directions of her creative activity.

This research opens up new perspectives for a deeper understanding of Natalie Verhun's contribution to the cultural context of Ukraine and contributes to the expansion of ideas about the general development of Ukrainian art in the second half of the 20th – early 21st century.

Key words: *Natalia Verhun, works, museum collections, collection of artworks, painting, graphics, collection formation.*

Вступ. Дослідження творчості харківської художниці Наталі Вергун залишається актуальним полем для мистецтвознавчого дис-

курсу, а її твори представляють інтерес як репрезентативний матеріал у вивченні тенденцій живопису України другої половини

XX – початку XXI ст. Відповідно до мистецького оточення, що побутувало під час активної творчої діяльності Наталі Вергун, домінуючі тенденції у художньому житті України відігравали значну роль у формуванні її художніх переконань та віддзеркалювалися у творчому пошуку. «Суворий стиль» проявився в творчості мисткині через прагнення до монументальності, узагальнення форм та геометризації об'єктів зображення, тоді як «фольклорний стиль» позначився на зверненні до глибин національної свідомості, посиленні емоційного та колористичного виразу в її полотнах завдяки використанню виражальних засобів імпресіоністів та притаманній українському живопису декоративності.

Музейні зібрання робіт художниці надають уявлення про її мистецькі шукання та охоплюють майже увесь творчий шлях мисткині. Значну роль в цьому відіграє колекція Харківського художнього музею, в якій зберігається переважна кількість робіт авторки. Невелика кількість відомих творів представлена в Національному художньому музеї України, музеях обласного та районного значення Харківської, Одеської, Тернопільської, Чернігівської областей, а також у приватних зібраннях в Україні та за її межами. Також кілька робіт художниці наявні в зібраннях країни-агресора, що робить їх недоступними для вивчення.

Матеріали та метод. Персональні виставки Н. Вергун, які відбулися у 1998 та 2008 р. супроводжувалися виданням каталогів та альбомів [1; 2; 3; 4]. В альбомах список робіт художниці був систематизований за видами мистецтва (живопис та графіка) та за датою створення робіт. Також в каталогах наведена інформація щодо побутування робіт художниці в приватних та державних колекціях, яка, тим не менш, вимагає уточнення.

Матеріалами для даної статті стали документи Національного художнього музею України (уніфіковані паспорти, інвентарні книги, акти передачі) [7; 8; 9; 10; 11], Харківського художнього музею (картотека, світліни з персональної виставки Наталі Вергун 2018 року) [13] та листування з Красноградським краєзнавчим музеєм ім. П. Мартиновича (надано архівну довідку) [6], Кременецьким краєзнав-

чим музеєм, Чернігівським обласним художнім музеєм ім. Г. Галагана. Також в ході наукового пошуку проходило листування з іншими музеями України і відповіді зберігачів фондів підтвердили відсутність у колекціях робіт Наталі Вергун. Особливо важливим джерелом є інтерв'ю з самою художницею [5].

Методологія дослідження базується на використанні загальних та спеціальних методів, як-от систематизація, узагальнення, порівняння, аналітичний та історико-хронологічний методи, а також метод мистецтвознавчого аналізу, що дозволило комплексно осягнути дану проблематику та дійти ґрунтовних висновків.

Виклад основного матеріалу, результати. Наталя Іванівна Вергун відома в українському мистецькому середовищі як мисткиня харківської художньої школи. Національний характер її живопису та високий художній рівень полотен стає репрезентативним явищем на тлі українського мистецтва починаючи з доби «відлиги» та до наших днів. Вимогливість художниці до своїх робіт, її творчі пошуки та надбання власного художнього стилю стали візитівкою її доробку.

Серед музеїв, в яких зберігаються твори Наталі Вергун, особливе місце посідає колекція Харківського художнього музею (далі – ХХМ). Саме в ньому зберігається найбільша з відомих колекцій творів майстрині. За словами самої художниці зібрання музею включає понад 170 авторських експонатів [5]. Аналіз облікової документації ХХМ дозволив виявити точну кількість одиниць зберігання, які внесені до основного фонду музею – на 1.02.2024 року виявлено 182 об'єкти. Твори знаходяться в різних фондах залежно від техніки виконання – живопис та графіка. Живописні роботи налічують 140 одиниць, з яких виокремлено 125 етюдів (полотно на картоні, олія), 2 ескізи та 13 великих полотен. Колекція оригінальної графіки художниці складається з 42 малюнків в різних техніках на папері. Хронологічно колекція ХХМ охоплює понад 50 років творчості, адже перші роботи датуються 1950-ми роками (етюди «Зима», «У лісопарку», «Дощовий день» та інші) та до

2005 року (етюди «Мальви», «Перед заходом сонця», «Човник» та інші). На жаль, через російську військову агресію будівля музею та експозиція зазнала пошкоджень і на сьогодні фонд законсервований та не доступний ні для широкого загалу, ні для дослідників. Попри ці складнощі героїчна робота співробітників дозволила попрацювати з наявними документами у фонді.

Формування збірки творів мисткині починається з 1970 року, тоді до музею потрапило відоме живописне полотно «Жоржини» (Інв. № 1152-ЖРУ, наказ МК УРСР № 427 від 02.11.1970 року). Ця робота була написана у 1969 році, виконана олією на полотні на великому форматі (248 x 190) та входить до циклу «Рідна земля» – найбільш відомого з циклів майстрині. Окрім неї, до циклу увійшли роботи «Вродило!», «Щедра земля», «Літній дощ», але ці полотна потрапили до музею вже у 1985 році, про що свідчить дарче письмо авторки від 21 травня 1985 року (Акт прийому на постійне зберігання № 13 від 09.10.1985 року) [13]. Всі полотна циклу досягнути єднальною темою родючості українських чорноземів та працьовитості людей, представлені живими, відчутними мазками, які надають картинах особливого змісту. У цей період творчості художниця спрямовує свої

зусилля на створення монументальних за розмірами творів, приділяючи велику увагу деталям у зображенні природи та ритму мазка.

В цих роботах академічна композиція, заснована на контрастній грі фарб, поєднується з імпресіоністичним виконанням. Художниця вдається до використання багатофактурної палітри глибоких кольорів. Відчуття тінювих переходів в барвах досягається завдяки комбінуванню різноманітних за розміром, формою та інтенсивністю мазків.

Визначальна частина музейної колекції творів Н. Вергун втілена в етюдах. Ранні роботи художниці представлені в музеї низкою етюдів, які умовно можна розділити на дві групи. До першої групи належать етюди 1950–1952 років, це «Дівчинка на призьбі» (Інв. № 3098-жс; 1950) «Зима. Харків» (Інв. № 3095-жс; 1950), «Вечір» (Інв. № 3104-жс; 1950), «Дошовий день» (Інв. № 3105-жс; 1950), «У лісопарку» (Інв. № 3097-жс; 1952). В них відтворилося бажання юної художниці максимально правдиво зобразити дійсність, вона демонструє впевнений малюнок, чітке володіння побудовою композиції та форми, тонке відчуття світлотінювих переходів. Друга група робіт – «Ранок» (Інв. № 3103-жс; 1957), «Вечір на цілині» (Інв. № 3096-жс; 1958), «Опішнянська кераміка» (Інв. № 3148-жс; 1958), «Красвид з деревом» (Інв. № 3131-жс; 1960) та інші. Ця добірка демонструє розширення колористичної палітри художниці, роботи стають більш фактурними та контрастними, вона починає активно вводити в палітру чорний колір, який, згодом, стає майже візитівкою робіт Н. Вергун. Художниця відмічає, що через чорний колір вона передає той драматизм, який супроводжує її сім'ю – репресії проти батька, хвороба матері та сестри, перетини на шляху самої художниці до визнання та виставкової діяльності [5].

Перехід на новий етап художнього висловлення відбувається наприкінці 1960-х років, що також знаходить своє відображення в музейній колекції творів Н. Вергун з ХХМ. Це і вже згаданий цикл «Рідна земля», і відоме полотно «Автопортрет з батьком» (Інв. № 1850-жс), а поряд із ними численна кількість етюдів в пейзажному жанрі. Показо-



Рис. 1. Наталя Вергун. Жоржини. З циклу «Рідна земля»

вими є етюди 1972 року – «Квіти біля хати», «Спека», «Хата».

Водночас зростає і цікавість мисткині до деталізації та декоративності, що започаткувало у творчому доробку авторки цикл натюр-мортів «Пори року». Перша робота – «Квітень» (Інв. № 1708-жс; 1970) – потрапила до музею у подарунок від художниці у 1985 році. В роботі авторка дотримується принципу плановості зображення, вона підсилює перший план яскравим чистим кольором та пастозністю і силою мазка. Ретельно промальовані квіти акцентують на жовтий колір пелюсток, які віддзеркалюються на скляній банці ліворуч. Інші об'єкти промальовані не з такою інтенсивністю, майстриня свідомо відбирає основне та другорядне, таким чином програмує й керуючи тим, як глядач повинен споглядати її твір (рис. 2). Пізніше збірку було доповнено двома натюрмортами 1982 року. Це твори «Вересень» (Інв. № 2180-жс) та «Жовтень» (Інв. № 2178-жс). Усі три роботи виконані приблизно в одному форматі 90–100 см на 110 см. Цикл «Пори року» цікавий тим, що в ньому представлені натюрморти до кожного місяця року, а квіткові букети «зібрані» з сезонних квітів, притаманних українським широтам.

Поряд з полотнами в музейному фонді зберігається декілька десятків етюдів в жанрі натюрморту різних періодів творчості. Серед них виокремлений пізній цикл «Зимові натюрморти», представлений в музеї вісьмома робо-



Рис. 2. Наталя Вергун. Квітень.
З циклу «Пори року»

тами, який був створений у 2003 році. Роботи схожі між собою композиційно та виконані в одному форматі 22 x 36,5 в техніці олійного живопису полотно на картоні. Художниця вдається до того ж прийому, що часто зустрічається в її пейзажах – горизонтально поділяє полотно навпіл. Фон написаний двома відтінками, чорним та глибоким зеленим. На перший план виходить нижня частина полотна, де на площині сірих відтінків майстриня розташовує предмети, які її оточують – цибулю, тюбики фарби, картоплю та інше (рис. 3).

Окрім живописних робіт у фонді зберігається 42 аркуші оригінальної графіки майстрині. Якщо в олійних творах майстриня акцентує на декоративності, пластичності форми, то в рисунку вона реалізується як у суто мистецтві «чорно-білого», так і в різнобарвному малюнку. Серед технік авторка обирає, переважно, кольорові олівці на картоні чи простий олівець, але зустрічаються і роботи в акварельній техніці, ретуш, вугілля. Виходячи з творчої спадщини Наталі Вергун з фонду ХХМ, ми можемо прийти до висновку, що у малюнку її найбільше цікавить форма, побудова композиції, в той час, як в етюдах, написаних олією, вона зосереджена на колористичному моделюванні.

Порівняно з колекцією Харківського художнього музею в Національному художньому музеї України в Києві (далі – НХМУ) зберігається невелика підбірка творів Наталі Вергун, яка, однак, презентує мистецтво художниці на тлі доби. В НХМУ зберігається 9 живописних робіт та 1 графічний твір. Перший твір мисткині потрапив до НХМУ у 1987 році, про



Рис. 3. Наталя Вергун. Цибуля. Етюд.
З циклу «Зимові натюрморти»

що свідчить Акт прийому на постійне користування № 23 від 18.12.1987 року (згідно з наказом № 782 Міністерства культури УРСР від 11.12.1987 року) [9]. Це робота «Літній дощ» 1969 року, розмір 225x206 з циклу «Рідна земля» (Інв. № жс-1721). Після роботи з документами в НХМУ та ХХМ було виявлено, що полотно «Літній дощ» перебувало свого часу в обох музеях, але на сьогодні робота зберігається в Національному художньому музеї України, що було з'ясовано у розмові з головним зберігачем фондів НХМУ Мариною Дроботюк, також музей надав світлину полотна (рис. 4).

Натюрморти художниці представлені в НХМУ варіантом твору «Вересень» (Інв. № жс-2737), який повторює композицію однойменного полотна з ХХМ та відрізняється меншими розмірами – 44,5 x 60,5. Окрім цього твору в колекції наявні етюди «Букет квітів у затінку» 1972 року та «Айстри» 1992 року, які демонструють особливості художньої мови різних періодів творчості мисткині. Робота 1972 року виконана у темнішій колористичній гамі та сприймається як сукупність пастозних плям, в той час, як етюд «Айстри» написаний широкими імпресіоністичними мазками та зі світловим акцентом на глечики.



Рис. 4. Наталя Вергун. Літній дощ

Також в музеї зберігаються роботи «Повернення з косовиці» 1993 року (Інв. № жс-2856) та «Мальви» 1996 року (Інв. № жс-3109) (рис. 5). Композиційно та стилістично ці твори пов'язані між собою, фігури ритмічно розташовані за принципом ізокефалії. Перша робота потрапила до музею у 2000 році (закуплена в авторки), а друга була подарована художницею у 2009 році [7]. Цікавим об'єктом є ескіз «Літній вечір» 1993 року (Інв. № жс-2736, розмір 50x79,5), де на першому плані виступає жіноча оголена фігура, що майже не зустрічається в мистецькому доробку майстрині.

Поодинокі роботи зберігаються в Красноградському краєзнавчому музеї ім. П.Д. Мартиновича, Кременецькому краєзнавчому музеї, Чернігівському обласному художньому музеї ім. Г. Галагана та Ізмаїльській картинній галереї [4]. За даними альбому, присвяченому творам художниці, за 2008 рік [4, с. 63] в Красноградському художньому музеї мали зберігатися три живописні твори Наталі Вергун – «Зелені віконниці» (етюд, 1972 р., 35x50), «Кераміка. Натюрморт» (варіант 1981 року, 39,5 x 50,5) та «Вродило!» (варіант 1993 року, 90x91). В ході листування з науковими співробітниками музею було



Рис. 5. Наталя Вергун. Мальви

з'ясовано, що у фонді зберігається лише одна робота художниці – «Вродило!», яка потрапила до музею на постійне зберігання у 2000 році (Акт прийому на постійне зберігання № 3 від 17.03.2000 року). Деякий час робота експонувалась у відділі картинної галереї музею, але через зміну експозиції була передана до фонду, де зберігається і по нині [6]. Таким чином, залишається під питанням місце побутування ще двох робіт, що буде з'ясовуватись автором статті у подальших дослідженнях.

В Чернігівському обласному художньому музеї ім. Г. Галагана зберігається полотно «Вечеря хліборобів» (1983 року, 99,2x100,5). Ця робота потрапила до музею з Дирекції виставок Спілки художників України у 1987 році й, як було уточнено співробітниками музею, даних щодо експонування у складі тематичних виставок до 2022 року не було зафіксовано (листування від 19.03.2024 року). Робота є варіантом однойменного полотна з ХХМ, яке експонувалось на багатьох персональних виставках майстрині та є відомим в мистецькому середовищі.

Також в ході підготовки матеріалів до статті було зроблено запити до наступних музеїв: Національного музею у Львові ім. А. Шептицького, Охтирського міського краєзнавчого музею, Полтавського художнього музею (галереї мистецтв) ім. М. Ярошенка, Сумського художнього музею ім. Н. Она-

цького. Нажаль, в зазначених музеях не було виявлено творів художниці, проте, у фонді Охтирського міського краєзнавчого музею зберігаються каталоги творів художниці з дарчими підписами.

Висновки. Дослідження музейних колекцій творів Наталі Вергун відкрило широкі можливості для глибшого розуміння не лише її внеску в українське мистецтво, а й для розширення уявлень про розвиток мистецької сцени другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Аналіз музейних зібрань її робіт демонструє, що твори авторки мають не лише художню, але й культурно-історичну цінність.

Факт наявності творчої спадщини Наталі Вергун у провідних музеях України свідчить про визнання її творчості та значущість особистого внеску майстрині у розвиток національного мистецтва. Історія формування музейних колекцій та аналіз їх змісту надали можливість уявити еволюцію творчого стилю мисткині та основних тематичних напрямків її доробку.

Важливо підкреслити, що дослідження творчості Наталі Вергун відкриває нові перспективи для подальших досліджень в області українського мистецтва. Її роботи не лише створюють культурний образ епохи, але і допомагають в усвідомленні різноманітності та багатогранності національної художньої спадщини.

Література:

1. Вергун Н. Виставка творів (етюди, малюнки, ескізи): Каталог / Автор передм. Н. Вергун. Х.: ХХМ, 2008. 34 с.
2. Вергун Н. Виставка творів. Живопис, малюнок: Каталог / Автор передм. Н. Мизгіна. Х.: Харківська друкарня № 13, 1998. 11 с.
3. Вергун Н. Етюди. Малюнки: Альбом / Автор передм. Н. Мизгіна. Х. : ТОВ «Майдан», 2009.
4. Вергун Н. Живопис. Малюнок: Альбом / Автор передм. Н. Мизгіна. Х. : ТОВ «Майдан», 2008. 63 с.
5. Гудзієнко Л. Інтерв'ю із Н. Вергун, 1938 р.н. (м. Харків, 3 жовтня 2019 року, аудіозапис) / Особистий архів автора.
6. Красноградський краєзнавчий музей ім. П. Мартиновича. Історична довідка «Творчість народної художниці України Н. І. Вергун. Картина «Вродило!» від 10.01.2024.
7. Національний художній музей України. Інвентарна книга постійних надходжень. Акт прийому на ПЗ № 18 від 17.11.2009.
8. Національний художній музей України. Інвентарна книга постійних надходжень. Акт прийому на ПЗ № 5 від 02.03.1999.
9. Національний художній музей України. Інвентарна книга постійних надходжень. Акт прийому на ПЗ № 23 від 18.12. 1987.
10. Національний художній музей України. Інвентарні картки творів Наталі Вергун з фонду музею.

11. Національний художній музей України. Уніфіковані паспорти творів Наталі Вергун з фонду музею.
12. Український живопис XX–XXI ст. з колекції НХМУ: Альбом. К.: «Галерея», 2006. 304 с.
13. Харківський художній музей. Інвентарні картки творів Наталі Вергун з фонду музею. Живопис, малюнки.

References:

1. Verhun, N. (2008). Vystavka tvoriv (etiudy, maliunky, eskizy): Kataloh [Exhibition of Artworks (Studies, Drawings, Sketches): Catalog]. Kh.: KhKhM [in Ukrainian].
2. Verhun, N. (1998). Vystavka tvoriv. Zhyvopys, maliunok: Kataloh [Exhibition of Artworks. Painting, Drawing: Catalog]. Kh.: Kharkivska drukarnia № 13 [in Ukrainian].
3. Verhun, N. (2009). Etiudy. Maliunky: Albom [Studies. Drawings: Album]. Kh.: TOV «Maidan» [in Ukrainian].
4. Verhun, N. (2008). Zhyvopys. maliunok: Albom [Painting. Drawing: Album]. Kh.: TOV «Maidan» [in Ukrainian].
5. Hudziienko, L. (2019) Interviu iz N. Verhun, 1938 r.n. [Interview with N. Vergun, born in 1938]. m.Kharkiv: Osobystyi arkhiv avtora [in Ukrainian].
6. Krasnohradskiy kraieznavchyi muzei im. P. Martynovycha (2024). Istorychna dovidka «Tvorchist narodnoi khudozhnytsi Ukrainy N. I. Verhun. Kartyna «Vrodylo!» vid 10.01.2024 [Historical Background «Creativity of Ukrainian Folk Artist N. I. Vergun. Painting «Harvest!»]. Krasnohrad [in Ukrainian].
7. Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy (2009). Inventarna knyha postiinykh nadkhodzhen [Inventory book of fixed assets. Acceptance report for fixed asset No. 18]. Akt pryiomu na PZ № 18 vid 17.11.2009. Kyiv: NHMU [in Ukrainian].
8. Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy (1999). Inventarna knyha postiinykh nadkhodzhen [Inventory book of fixed assets. Acceptance report for fixed asset No. 5]. Akt pryiomu na PZ № 5 vid 02.03.1999. Kyiv: NHMU [in Ukrainian].
9. Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy (1987). Inventarna knyha postiinykh nadkhodzhen [Inventory book of fixed assets. Acceptance report for fixed asset No. 23]. Akt pryiomu na PZ № 23 vid 18.12. 1987. Kyiv: NHMU [in Ukrainian].
10. Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy. Inventarni kartky tvoriv Natali Verhun z fondu muzeiu [Inventory cards for artworks by Natali Verhun from the museum's collection]. Kyiv: NHMU [in Ukrainian].
11. Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy. Unifikovani pasporty tvoriv Natali Verhun z fondu muzeiu [Unified passports for artworks by Natali Verhun from the museum's collection]. Kyiv: NHMU [in Ukrainian].
12. Ukrainskiy zhyvopys XX–XXI st. z kolektsii NKhMU: Albom (2006) [Ukrainian Painting of the 20th-21st Centuries from the Collection of the National Art Museum of Ukraine]. K.: «Halereia [in Ukrainian].
13. Kharkivskiy khudozhnii muzei. Inventarni kartky tvoriv Natali Verhun z fondu muzeiu [Inventory cards for artworks by Natali Verhun from the museum's collection]. Zhyvopys, maliunky. Kharkiv: HHM [in Ukrainian].

УДК 371.123

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.7>**Демиденко Олександр Іванович,**

доцент кафедри «Дизайн»
Національного університету «Запорізька політехніка»
ORCID ID: 0000-0003-1543-6766
demidenkoalexandr@gmail.com

Потапенко Микола Васильович,

старший викладач кафедри «Дизайн»
Запорізького національного університету
ORCID ID: 0000-0003-4634-7424
nikolay.pnko@gmail.com

Кругляк Віталій Іванович,

старший викладач кафедри «Дизайн»
Національного університету «Запорізька політехніка»
ORCID ID: 0000-0003-3015-1603
vitalii.kruglyak@ukr.net

Потапенко Ганна Михайлівна,

старший викладач кафедри «Дизайн»
Національного університету «Запорізька політехніка»
ORCID ID: 0000-0003-2326-6322
123design@ukr.net

ВПЛИВ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ НА РЕАЛІЇ СУЧАСНОГО ЖИТТЯ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 022 «ДИЗАЙН»

У цій статті критично проаналізовано багатогранний вплив графічного дизайну на динаміку сучасного життя, симбіоз між візуальною комунікацією та соціальними реаліями. Перетворювальна сила графічного дизайну у формуванні сприйняття поглиблює його роль у відображенні, виклику та формуванні сучасних дизайн-проектів.

Дослід поширюється і на сферу освіти, де графічний дизайн грає ключову роль у формуванні педагогічних підходів. У статті оцінюються методологічні аспекти викладання графічного дизайну з урахуванням технологічних досягнень, міждисциплінарної співпраці та інтеграції реального досвіду у сферу навчання.

Шляхом синтезу теоретичних основ, тематичних досліджень та практичних висновків стаття розкриває проблеми впливу графічного дизайну на сучасні реалії. Розглянуто потреби та можливості, що виникають при викладанні навчального матеріалу графічного дизайну в епоху, що характеризується швидким технологічним прогресом та динамічними культурними зрушеннями.

У тандемі дослідження розширює свою увагу на сферу освіти, вивчаючи методологічні основи викладання графічного дизайну в контексті сучасних технологічних засобів. Аналізуючи симбіотичний зв'язок між дизайн-освітою та реальними потребами, стаття визначає ключові методологічні міркування, включаючи міждисциплінарні підходи, адаптивні стратегії та інтеграцію нових технологій.

Будучи синтезом теорії та практики, це дослідження робить внесок у дискурс про роль графічного дизайну у формуванні сучасного сприйняття та досвіду. Пропонуючи інноваційні методики навчання, ця стаття має на меті спрямувати викладачів у підготовці студентів до ефективної взаємодії зі складнощами візуальної комунікації в нашому динамічному та швидко мінливому світі.

Дослідження завершується пропозицією інноваційних методологічних стратегій, які викладачі можуть використовувати для розвитку більш адаптивного та інклюзивного підходу до навчання графічному дизайну. Визнаючи глибокий вплив його на сучасне життя і відповідним чином узгоджуючи методології, можливо дати студентам більшу спроможність орієнтуватись в складнощах візуально насиченого світу.

Ключові слова: графічний дизайн, сучасні реалії, візуальна комунікація, естетика дизайну, освіта дизайну, методологічні міркування, міждисциплінарні підходи, візуальна грамотність.

Demydenko Oleksandr, Potapenko Mykola, Kruglyak Vitaly, Potapenko Anna. THE IMPACT OF GRAPHIC DESIGN ON CONTEMPORARY REALITIES AND METHODOLOGICAL CONSIDERATIONS IN MODERN EDUCATION

This article critically explores the multifaceted influence of graphic design on the dynamics of modern life, unraveling the symbiotic relationship between visual communication and societal realities. Investigating the transformative power of graphic design in shaping perceptions, the study delves into its role in reflecting, challenging, and molding contemporary narratives.

The examination extends to the realm of education, where graphic design plays a pivotal role in shaping pedagogical approaches in response to the evolving needs of modern learners. The article evaluates methodological aspects of teaching graphic design, considering technological advancements, interdisciplinary collaboration, and the integration of real-world applications into the learning environment.

Through a synthesis of theoretical frameworks, case studies, and practical insights, the article navigates the complexities of graphic design's impact on modern realities. It also addresses the challenges and opportunities that arise in the teaching of graphic design in an era characterized by rapid technological advancements and dynamic cultural shifts.

In tandem, the research extends its focus to the realm of education, scrutinizing the methodological underpinnings of teaching graphic design in the context of current technological landscapes. By analyzing the symbiotic relationship between design education and real-world applications, the article identifies key methodological considerations, including interdisciplinary approaches, adaptive strategies, and the integration of emerging technologies.

As a synthesis of theory and practice, this study contributes to the discourse on graphic design's role in shaping contemporary perceptions and experiences. By proposing innovative teaching methodologies, the article aims to guide educators in preparing students to engage effectively with the complexities of visual communication in our dynamic and rapidly changing world.

The study concludes by proposing innovative methodological strategies that educators can adopt to foster a more adaptive and inclusive approach to teaching graphic design. By recognizing the profound influence of graphic design on contemporary life and aligning teaching methodologies accordingly, educators can empower students to navigate the complexities of a visually saturated world and contribute meaningfully to the ever-evolving landscape of design and communication.

Key words: *graphic design, modern realities, visual communication, design aesthetics, design education, methodological considerations, visual literacy.*

Вступ. В епоху, коли домінує візуальна комунікація, вплив графічного дизайну на сучасне життя є усюдисущим і трансформуючим. Ця стаття заглиблюється в складну взаємодію між графічним дизайном і сучасними реаліями. У ній розглянуто як візуальні елементи впливають на формування візуального сприйняття нашого динамічного суспільства.

Візуальні елементи, особливо створені за допомогою графічного дизайну, стали візитною карткою нашого сучасного існування. Від рекламних щитів, що прикрашають наші міські пейзажі, до інтерфейсів наших цифрових пристроїв, графічний дизайн пронизує всі аспекти повсякденного життя. Саме в рамках цієї візуальної парадигми ми прагнемо зрозуміти не тільки те, як графічний дизайн відображає реалії нашого часу, але й те, як він активно бере участь у їх конструюванні.

Графічний дизайн виходить за рамки естетичної привабливості: це мова, якою спілкуються, визначають та кидають виклик куль-

турним наративам. Коли ми переживаємо епоху швидкого технологічного прогресу та культурних змін, графічний дизайн є потужним посередником, що відображає суспільні цінності, прагнення та пульс нашої колективної свідомості.

Зростання попиту на обізнаність у графічному дизайні вимагає ретельного вивчення методологій, які використовуються у викладанні цієї дисципліни. У контексті сучасної освіти, де конвергенція технологій і візуальної грамотності має першорядне значення, викладачі стикаються з проблемою підготовки студентів не лише до розуміння мови дизайну, але й до ефективного володіння нею у світі, наповненому візуальними символами.

Ця стаття намагається зорієнтувати в методологічних міркуваннях, важливих для педагогів у сфері графічного дизайну. Від адаптації до нових технологій, до сприяння міждисциплінарних підходів, педагогічне середовище вимагає інноваційних стратегій,

щоб гарантувати, що дизайн-освіта залишається актуальною та впливовою.

Пристаючи до цього дослідження, ми прагнемо розгадати нюанси, якими графічний дизайн формує наші реалії, і, у свою чергу, як ми повинні адаптувати наші методології, щоб озброїти наступне покоління дизайнерів до тонкощів сучасної візуальної епохи. За допомогою цього дослідження ми прагнемо зробити внесок у глибше розуміння симбіотичного зв'язку між графічним дизайном, сучасним життям і освітньою сферою, що розвивається.

Матеріали та методи. Графічний дизайн, як поширена візуальна мова, відіграє ключову роль у формуванні та відображенні наративів сучасного життя. Необхідно дослідити нюанси, якими він впливає на сучасні реалії, одночасно заглиблюючись у методологічні міркування, необхідні для ефективної дизайнерської освіти в динамічному просторі сучасності.

У результаті інтеграції графічного дизайну в сучасне життя виникла потреба у всебічному розумінні його впливу на суспільні конструкції. У сьогоднішні ми спостерігаємо багатогранний вплив графічного дизайну на сучасні реалії та, зокрема, виникають методологічні міркування, необхідні для ефективної освіти в цій галузі. Центральною проблемою є динамічний зв'язок між графічним дизайном і формуванням сучасних наративів. Оскільки естетика дизайну пронизує різні аспекти нашого візуального оточення, стає вкрай важливим зрозуміти, як ці візуальні елементи сприяють і формуються в динаміці сучасного життя, яке постійно розвивається.

Проблема поширюється на сферу освіти, де сплеск попиту на навички графічного дизайну вимагає переоцінки методології навчання. Завдання полягає в розумінні того, як адаптувати педагогічні підходи до вимог суспільства, що стає все більш візуальним, включаючи сучасні програми та новітні технології. По суті, основна проблема полягає в тому, щоб окреслити нюанси, якими графічний дизайн впливає на реалії сьогоднішнього, і визначити методологічні міркування, які мають вирішальне значення для викладачів,

щоб ефективно передавати знання дизайну в контексті технологічного і культурного оточення. Необхідно усунути прогалину в розумінні складної взаємодії між графічним дизайном, суспільними змінами та мінливими потребами дизайнерської освіти.

Вивчення переважаючих тенденцій дизайну виявляє динамічну взаємодію між графічним дизайном і культурними змінами. Від мінімалістичної естетики, що домінує в брендингу, до відродження елементів ретро-дизайну необхідно визначити, як дизайнери реагують на візуальну мову, яка визначає сучасність, і впливають на неї.

Поглиблені тематичні дослідження висвітлюють тенденції, коли графічний дизайн залишив незгладимий слід у культурних наративах чи освітніх парадигмах. Ці аспекти, від ефектних рекламних кампаній до інноваційних освітніх ініціатив, орієнтованих на дизайн, служать матеріалом для аналізу контекстуальних і методологічних вимірів впливу графічного дизайну.

Зміни в освітньому процесі графічного дизайну в університетах передбачають врахування різних аспектів навчальної програми, методів навчання та відповідності галузі.

Ось кілька стратегій, які можуть сприяти розвитку освіти графічного дизайну. Необхідно регулярно переглядати навчальну програму, щоб переконатися, що вони відповідають галузевим тенденціям, технологічним досягненням і новим практикам дизайну.

Партнерство та співпраця з професіоналами та агентствами графічного дизайну дають реальний досвід для майбутньої фахової підготовки. Це може надати студентам реальні знання, можливість познайомитися з практикою галузі та потенційними можливостями стажування. Освоєння новітніх інструментів дизайну, програмного забезпечення та новітніх технологій (наприклад, віртуальної реальності, доповненої реальності), внесення їх до навчальної програми, просто вкрай необхідно щоб підготувати студентів до технологічного середовища індустрії дизайну.

Міждисциплінарні курси, які поєднують графічний дизайн з іншими відповідними галузями, такими як психологія, маркетинг,

інформатика чи бізнес дають неоцінний досвід для розвитку креативного мислення. Це розширює перспективи студентів і озброює їх більш повним набором навичок.

Необхідно зробити акцент на розвиток м'якого спілкування, таких як робота в команді та вирішення проблем. Ці навички є вирішальними для успіху в індустрії дизайну та доповнюють технічну експертизу. Інтеграція принципів дизайнерського мислення в навчальну програму дає необхідні результати в дизайн-проектванні. Дизайнерське мислення заохочує орієнтований на людину підхід до вирішення проблем, сприяючи творчості та інноваціям. Обговорення етичних міркувань у сфері дизайну може включати такі теми, як відповідальне використання дизайну, культурна чутливість і вплив дизайну на суспільство.

Сильний акцент на формуванні портфоліо протягом усієї програми є важливим для студентів, які виходять на ринок праці.

Студенти повинні відвідувати семінари, конференції та галузеві заходи. Знайомство з ширшою дизайнерською спільнотою може надихнути їх і розширити професійні зв'язки.

Викладачі, які заохочують студентів застосовувати адаптивні методи навчання, включаючи проєктне навчання, спільні проєкти, сприяють активній участі та практичному застосуванню фахових знань.

Необхідно запроваджувати глобальні перспективи в освіті дизайну, розглянути можливість включення тематичних досліджень і проєктів, які відображають різноманітні культурні впливи, готують студентів до глобалізованої індустрії дизайну.

Постійна підтримка професійного розвитку викладачів необхідна складова, щоб тримати їх в курсі галузевих тенденцій, нових технологій і методик навчання.

Залучання студентів до процесу прийняття рішень щодо змін у навчальній програмі, поза-класних заходів та співпраці в галузі виховує почуття власності та чуйного реагування на потреби учнів.

Використовуючи ці стратегії, університети можуть адаптувати свої програми графічного дизайну, щоб краще відповідати динамічному характеру галузі та підготувати студентів до

успішної та повноцінної кар'єри в графічному дизайні.

Аналіз поточних освітніх методологій у програмах графічного дизайну в усьому світі розкриває як проблеми, так і інновації. Необхідно ретельно розглянути розробки навчальних програм, інтеграцію технологій і сприяння міждисциплінарній співпраці які є ключовими компонентами у формуванні наступного покоління дизайнерів.

Результати. Первинні дані, зібрані за допомогою опитувань та інтерв'ю з викладачами графічного дизайну, професіоналами та студентами, дають цінну інформацію. За допомогою кількісного та якісного аналізу матеріалу виявлено перспективи, виклики та очікування, пов'язані з графічним дизайном у сучасній освіті.

Дослідження впливу технологічних досягнень, включаючи віртуальну реальність і цифрові інструменти, проливає світло на розвиток педагогічної сфери графічного дизайну. Необхідно оцінити, як нові технології впливають на методіку викладання та навчальний досвід студентів. Інтеграція графічного дизайну з іншими дисциплінами є зростаючою тенденцією. Міждисциплінарні підходи, що поєднують психологію, соціологію та технологію, підвищують багатство та актуальність дизайн-освіти.

Представляючи інноваційні стратегії, які використовують викладачі, необхідно запропонувати дорожню карту для адаптації до мінливих вимог освіти графічного дизайну, висвітлити успішні приклади, коли адаптивні методики навчання ефективно готують студентів до багатогранних викликів сучасного дизайну. Завдяки синтезу цих матеріалів ця стаття намагається зробити внесок у глибше розуміння того, як графічний дизайн формує сучасні реалії та, водночас, як педагоги можуть орієнтуватися в методологічних міркуваннях, щоб підготувати наступне покоління дизайнерів до динамічних візуальних викликів нашого часу.

Графічний дизайн, крім своєї візуальної привабливості, діє як поверхня, що відображає культурні, суспільні та технологічні зміни сьогодення. Він накопичує в собі нара-

тиви, передає цінності та резонує з колективною свідомістю. Необхідно постійно досліджувати його глибокий вплив на формування сучасних реалій, від відображення на поведінку споживачів до переосмислення культурної естетики.

Одночасно освітня парадигма графічного дизайну зазнає трансформації, щоб відповідати вимогам індустрії, що швидко розвивається. Методологічні міркування посідають центральне місце, спонукаючи педагогів збалансувати традиції з інноваціями, теорію з практикою та індивідуальну творчість зі спільним дослідженням.

Інтеграція нових технологій стає дуже необхідною як у практиці дизайну, так і в освіті. Від інструментів віртуальної реальності, що формують ефект занурення в дизайн, до цифрових платформ, які революціонізують візуальне оформлення, технологічні межі стають ареною, де творчість зливається з функціональністю.

Міждисциплінарне мислення постає каталізатором інновацій. Перетин графічного дизайну з психологією, соціологією та іншими галузями збагачує освітній досвід, сприяючи розвитку дизайнерів, які мають не лише технічну майстерність, але й цілісне розуміння впливу своєї майстерності.

Дослідження підкреслює важливість використання глобальних перспектив у навчанні

дизайну. Наголос на культурній чутливості та на етичних міркуваннях стає першочерговим, оскільки дизайнери долають культурні кордони, визнаючи силу та відповідальність, які приходять із формуванням візуальних наративів.

У центрі уваги залучення студентів до процесів прийняття рішень що підкреслює зрушення в бік студентоцентричного навчання. Активно залучаючи студентів до формування їхньої освітньої подорожі, навчальні заклади дають змогу наступному поколінню дизайнерів бути співтворцями в еволюції дизайнерської дисципліни.

Висновки. Підсумовуючи, стає очевидним, що шлях графічного дизайну в сучасному житті та освіті – це безперервна еволюція. І практики, і педагоги повинні прийняти мислення про безперервну адаптацію та навчання протягом усього життя, щоб залишатися налаштованими на пульс сфери, яка не лише формується сучасними реаліями, але, у свою чергу, формує майбутнє нашого візуального досвіду.

У цьому підсумковому роздумі ми опиняємося на перетині традицій та інновацій, теорії та практики, уявляючи майбутнє, де графічний дизайн, як культурна сила та освітня дисципліна, продовжує надихати, спонукати до роздумів і штовхати нас до нових кордонів творчості і розуміння.

Література:

1. Даниленко В. Я. Основи дизайну: Навч. Посібник. Харків: ХДАДММ., 2010. 248 с.
2. Даниленко В. Я. Дизайн: Навч. Посібник. Харків: ХДАДММ., 2003. 125 с.
3. Лесняк В. И. Графічний дизайн (основи професії): Навч. Посібник. Харків: ХДАДММ., 1983. 160 с.
4. Мигаль С. П. Львівська дизайнерська школа: становлення, проблеми, перспективи . Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта : зб. наук. праць Львів : Світ, 2000. Вип. 5. С. 387–399.
5. Небесник І. І. Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті: історико-педагогічний аспект. Ужгород : Закарпаття, 2000. 168 с.
6. Кравич Д. Мистецька освіта в Україні на сучасному етапі. Діалог культур: Україна у світовому контексті: Філософія освіти : зб. наук. праць Львів : Світ, 1999. Вип. 4. С. 166–171.

References:

1. Danylenko, V.Ia. (2010) *Osnovy dyzainu: Navch. Posibnyk* [Basics of design: Education. Manual]. Kharkiv: KhDADMM [in Ukrainian].
2. Danylenko, V.I. (2003) *Dyzain: Navch. Posibnyk* [Design: Teaching. Manual]. Kharkiv: KhDADMM [in Ukrainian].
3. Lesniak, V.Y. (1983) *Hrafichnyi dyzain (osnovy professii): Navch. Posibnyk* [Graphic design (basics of the profession): Education. Manual]. Kharkiv: KhDADMM [in Ukrainian].

4. Myhal, S.P. (2000) Lvivska dyzainerska shkola: stanovlennia, problemy, perspektyvy . Dialoh kultur: Ukraina u svitovomu konteksti. Khudozhnia osvita : zb. nauk. prats [Lviv design school: development, problems, prospects. Dialogue of cultures: Ukraine in the world context. Art education: coll. of science works]. Lviv: Svit [in Ukrainian].

5. Nebesnyk, I.I. (2000) Khudozhnia osvita na Zakarpatti u KhKh stolitti: istoryko-pedahohichni aspekt [Art education in Transcarpathia in the 20th century: historical and pedagogical aspect]. Uzhhorod : Zakarpattia [in Ukrainian].

6. Krvavych, D. (1999) Mystetska osvita v Ukraini na suchasnomu etapi. Dialoh kultur: Ukraina u svitovomu konteksti: Filozofia osvity : zb. nauk. Prats [Art education in Ukraine at the modern stage. Dialogue of cultures: Ukraine in the world context: Philosophy of education: coll. of science works]. Lviv : Svit [in Ukrainian].

УДК 7.045:7.017.4]:746.3(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.8>**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

СИМВОЛІЗМ БІЛОГО КОЛЬОРУ В ТРАДИЦІЇ ВИШИТОЇ СОРОЧКИ ЯК КЛЮЧОВОГО ЕЛЕМЕНТА МИСТЕЦЬКОГО ОБРАЗУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА

У статті за допомогою інструментів мистецтвознавчої науки, застосованих в процесі аналізу творів українського декоративно-прикладного мистецтва, усної народної творчості й літературних творів, досліджена специфіка символічного наповнення білого кольору у вишитій сорочці та розкрито його значення в мистецькому образі костюма з урахуванням трансформаційних процесів, дотичних до нього. Дослідження здійснено з урахуванням того, саме сорочка є ключовим предметом комплексу українського народного костюма. Дане наукове дослідження здійснено з метою з'ясування особливостей символізму білого кольору вишитої сорочки українського народу як одного зі складників мистецького образу українського народного костюма, з огляду на трансформаційні процеси, що відбуваються з ним. Аби досягти поставленої мети, сформувано перелік завдань дослідження: з'ясувати місце білого кольору в українській культурі та мистецтві; проаналізувати зразки усної народної творчості, літературних творів, в яких містяться згадки про білий колір вишитої сорочки; розглянути особливості символізму білого кольору на початку ХХІ століття; розкрити трансформаційні процеси мистецького образу вбрання, з урахуванням ролі білого кольору в них. Джерельну базу даного дослідження сформували вишиті сорочки різних історичних періодів з різних етнографічних регіонів України, твори української літератури й зразки фольклору. Наукова новизна результатів полягає в тому, що вперше в українському мистецтвознавстві здійснено комплексний аналіз смислового наповнення білого кольору вишитої сорочки з огляду на його значення в мистецькому образі народного костюма українського народу. Це досягнуто шляхом дослідження сталих фразеологічних сполучень слів із колоративним компонентом на основі прямих і переносних значень, виявлені особливості стилістичного та асоціативно-образного використання означення білого кольору в українській традиції на прикладі сорочки в авторських та народних текстах, що було зроблено для отримання емоційного та оціночного означення предметів та подій. Висновки. Виявлено трактування семантики білого кольору як значущого «мовного» знаку, який, попри значні трансформаційні процеси, що відбулись із українською традиційною вишитою сорочкою, зберіг своє первісне значення.

Ключові слова: білий колір, вишита сорочка, український костюм, мистецький образ, фольклор, усна народна творчість, символізм, знак, символ.

Dolesko Svitlana. SYMBOLISM OF WHITE COLOR IN THE TRADITION OF EMBROIDERED SHIRT AS A KEY ELEMENT OF THE ARTISTIC IMAGE OF THE UKRAINIAN FOLK COSTUME

The article, using the art history tools, applied in the process of analysis of works of the Ukrainian decorative and applied art, oral folk arts and literary works, studies the specifics of symbolic content of white color in an embroidered shirt and reveals its importance in the artistic image of the costume, subject to transformational processes related thereto. The study was carried out taking into account the fact that the shirt is the key element of a complex of the Ukrainian folk costume. This scientific study was carried out with the purpose of clarifying the peculiarities of the symbolism of the white color of an embroidered shirt of the Ukrainian people as one of the components of the artistic image of the Ukrainian folk costume, taking into account the transformational processes taking place therein. In order to achieve the set goal, a list of the tasks was formed: to find out a place of the white color in the Ukrainian culture and art; to analyze examples of oral folk arts, literary works, which contain references to the white color of an embroidered shirt; to consider the peculiarities of symbolism of the white color at the beginning of the 21st century; to reveal the transformational processes of the artistic image of clothing, taking

into account the role of the white color therein. The source base of this study was formed by embroidered shirts of different historical periods from different ethnographic regions of Ukraine, works of Ukrainian literature and examples of folklore. The scientific novelty of the results lies in the fact that a comprehensive analysis of semantic meaning of the white color of an embroidered shirt was carried out for the first time in the Ukrainian art history, in view of its importance in the artistic image of the folk costume of the Ukrainian people. This was achieved through the study of stable phraseological combinations of words with a colorative component based on direct and figurative meanings, revealing the peculiarities of stylistic and associative-figurative use of the meaning of the white color in the Ukrainian tradition on the example of a shirt in author's and folk texts, which was done to obtain an emotional and evaluative meaning of objects and events. Conclusions. The interpretation of the semantics of the white color as a significant "linguistic" sign has been revealed, which, despite the significant transformational processes that have taken place with the Ukrainian traditional embroidered shirt, has retained its original meaning.

Key words: white color, embroidered shirt, Ukrainian costume, artistic image, folklore, oral folk art, symbolism, sign, symbol, artistic transfer.

Вступ. При вивченні різних аспектів мистецького образу традиційного вбрання українського народу, питання смислового наповнення кольору в ньому привертає увагу як одне з найбільш нагальних. У контексті даного дослідження увага до білого кольору обумовлена тим, що він є традиційним кольором тла вишитої сорочки – архаїчним кольором полотна, з якого даний виріб зшивався.

Символіка білого кольору вишитої сорочки є своєрідним маркером світогляду та способу життя українського народу, що виходить далеко за межі загальної характеристики візуального сприйняття цього елемента вбрання. І вивчення трансформації значення білого кольору крізь вишиту сорочку є вкрай перспективним напрямком для наукової спільноти початку XXI століття.

Стан наукової розробки. Попри те, що значення білого кольору в українській культурі, мистецтві та світоглядних устоях доволі широко висвітлений у науковому полі фольклористики, етнографії, релігієзнавства, культурології, психології, мовознавства, літературознавства та частково в площині мистецтвознавства – вивчення його як складової частини сорочки, в контексті трансформаційних процесів мистецького образу вбрання не здійснювалось.

Окремі напрацювання про значення кольору є в мовознавчих дослідженнях ряду вчених, серед яких Л. Грановська, А. Канська, А. Висоцький, О. Кучерук та ін.; у мистецтвознавстві – праці О. Федина, Т. Ніколаєвої, З. Васиної, Т. Домненко [2], Т. Зіненко, А. Кікоть, І. Стрельченко та ін. Т. Ніколаєва в праці «Історія українського костюма» вказує:

«Білий колір – цей своєрідний естетичний еталон традиційної української сорочки – є загальнослов'янською традицією, що сягає сивої давнини» [8, с. 59].

Щодо літературознавства, то значення кольору в творчості В. Винниченка вивчає, зокрема, О. Жукова [4]. Символіку кольору в творах Лесі Українки досліджує О. Шегеда [14]. Питання образної природи семантики кольороназв в українських фразеологізмах розглядає О. Кучерук. Вона робить акцент на традиційному протиставленні чорного й білого кольорів: «У фраземах найчастіше вживаються чорний і білий кольори. Прикметник чорний (синонім темний) у свідомості народу опозитивний до білого (синонім світлого) – згадаймо поняття біла магія і чорна магія або міфологічні образи Білобога і Чорнобога...» [5].

О. Жовтоног і Т. Горобець аналізують семантику кольору з погляду психології. На їх думку, «...Білий колір є символом початку життя. Семантичне значення білого кольору: добро, невинність, освіченість (мудрість), правда, істина, безкінечність, мир, свобода, юність, бездоганність, пустота, звільнення» [3].

У публікації Н. Кучми, присвяченій символіці кольору в православній канонічній іконі, узагальнені сакральні смисли білого кольору для українського народу: «Білий – колір праведників, колір чистоти, світла, радості, Божої слави, якою оточений Христос у Преображенні, Різді, Воскресінні, Зішесті в пекло та у Вознесінні. Він символізує святість, чистоту і невинність душі. Традиційно ним писали одіяння святих, а також крила ангелів» [6].

Методологія дослідження полягає в застосуванні методів мистецтвознавчого аналізу, порівняння й узагальнення, абстрагування, що дало змогу забезпечити об'єктивність даного дослідження.

Результати. Мистецтво ХХІ ст. базується на розумінні сукупності й аналізу часових видозмін прадавніх знакових систем, за допомогою яких людство фіксує і захищає свої цінності, будує і зміцнює зв'язки з навколишнім світом, реагує на події та явища. Особливо значущим є знаково-символічне осмислення й трактування виробів утилітарного призначення, в яких закодовані глибинні смисли українського менталітету, історико-культурної спадщини.

Важлива роль при цьому відводиться вивченню «мови» кольору. В духовних устоях українського народу ключовим є акцент на трактуванні білого кольору. Зокрема, його художньо-естетичного та емоційно-психологічного навантаження. Це стосується, наприклад, згадок про білий колір у фразеологізмах, топонімах, прислів'ях та приказках, легендах, оповідках і казках, народній магії та медицині, релігії тощо. Тут зазвичай є згадки про білий колір вбрання українського народу – у тому числі й сорочки.

Аналізуючи значення білого кольору в матеріальній культурі українського народу, варто згадати, що традиційним кольором української хати також був білий. Коли йде згадка про сільське житло, то, без сумніву, навіть без детального опису візуальної характеристики хати, її інтер'єр та екстер'єр асоціюється саме з білим кольором. Опис ключової страви українців – хліба (паляниці), також викликає асоціацію з білим кольором, навіть без акценту на ньому. У цьому випадку мається на увазі, якщо він білого кольору, то випечений із борошна хорошої якості. На цьому прикладі можемо зафіксувати, що для українського народу цей колір є свідченням фінансового достатку, що дає змогу родині вживати страви хорошої якості.

У творах української літератури та фольклору різних періодів помітним є використання цього кольору як важливого елементу розкриття психологізму творів, ефективного

інструменту побудови сюжету. Також, аналізуючи зразки усної народної творчості й класичної літератури, очевидно, що колірне рішення вбрання розкриває й особистість героя. Воно впливає на сприйняття героїв читачами та слухачами на підсвідомому рівні. А, подекуди, навіть не потребує додаткового пояснення. Тож, застосування того чи іншого колірної позначення – це інструмент, за допомогою якого автор досягає бажаного ефекту сприйняття героя твору. Психологія кольору не дозволяє сприймати його в однозначному тлумаченні: все залежить від сюжету, місця, персонажів, авторського задуму.

У підтвердження цього, розглянемо декілька прикладів із творів української класичної літератури. Панас Мирний через одяг, його елементи (зокрема, через колір) створює характерні образи своїх героїв, щоб підкреслити їхній психологічний стан, матеріальне та соціальне становище тощо. Наприклад, акцент на білому кольорі зроблений у наступній цитаті: «Шестірний дивився уже паничем, тендітним, чистим паничем; *на йому сорочка – як сніг...*». Підкреслюючи покращення матеріального становища Христі із повісті «Повія», автор пише, що тепер у неї «*білі рукава сорочки*».

Невипадково інший літератор, Володимир Винниченко, робить акцент на кольорі вбрання у своєму оповіданні «Терень». Він наступним чином описує героїню твору Одарку: «Сама така крупна, груди високі, хистко дрижать під рівними брижами *білої вишиваної сорочки*».

Приказки та прислів'я – це найдавніші зразки народної поетичної творчості, яка містить багатовіковий досвід українського народу. Це унікальні зразки народної філософії й психології та, разом із тим, інструмент передачі знань та традицій. Завдяки стислому формату приказок та прислів'їв кожне слово уособлює ту чи іншу поведінку людини, риси характеру, соціальний статус, почуття, явище тощо.

Розглянемо це на прикладі прислів'я «Бурлака як сирота: коли *біла* сорочка, тоді і свято». Тут потрібно зупинитися на значенні слова «бурлака», яке має в українській мові два смисли. Перший – це людина без

постійної роботи і місця проживання, другий – самотній неодружений чоловік, парубок [11, с. 259]. Тож, якщо приказку чи прислів'я розглядати через перше значення, то розуміємо, що бурлака є бідною людиною, яка не може дозволити собі білу (дороговартісну, чисту, святкову) сорочку. У другому випадку бачимо, що без жінки чоловік не здатен про себе подбати належним чином, тому його сорочка вкрай рідко буває білою. Адже «білий» в одному зі значень – «випраний», «чистий» [11, с. 181]. Те ж смислове наповнення містять наступні прислів'я: «Хоч сорочка одна, зате біла щодня»; «Як мати рідненька, то й сорочка біленька»; «Як сорочка біла, то й жінка мила».

Прислів'я «в убогого тоді неділя, коли сорочка біла» та «тоді сироті неділя, як сорочка біла» також уособлюють два значення. Перше – «неділя», друге – «білий». Оскільки неділя для українців завжди була особливим днем, коли заборонялось працювати. Це той день, коли слід йти до церкви у святковому вбранні (білій сорочці, в тому числі), а потім – відпочивати в родинному колі та відвідувати родичів і друзів. У народній мові зустрічаються такі вітання, як «зі святою неділею будьте здорові», «будьте здорові з неділею». Тобто, «неділя» та «свято» є синонімами. А якщо взяти до уваги, що тут «білий» трактується як «чистий», то розуміємо, що символом неділі є чиста сорочка.

Таким чином, у приказці «Як неділя, то сорочка біла» закладено наступний смисл: білий колір сорочки означає не лише колір чистоти. Бо, як відомо, саме неділя була тим днем, коли варто було бути вбраним в чистий та водночас святковий одяг. У такому випадку «білий» тотожний з «чистим», а, отже, «святим». Як бачимо, саме білий колір сорочки в традиції українців – не лише чистий в контексті «випраний». Тут він усвідомлюється в переносному смислі: «чистий», бо «Божий». Про достаток родини шляхом згадки про сорочку розповідає народна казка «Летючий корабель», де мати розумних синів балує. А розуміємо ми це завдяки наступній цитаті: «щонеділі білі сорочки дає» [12].

Слід звернути увагу й на народну пісенну творчість. Зокрема, в рядках «...Чого в тебе, козаченьку, сорочка не біла? – Ой як вона буде біла, – вже восьма неділя! – Мати стара, сестра мала, нікому випрати. – Ой мушу ж я, дівчинонько, в чорні пропадати...» бачимо інформацію про те, вже 8 тижнів чоловік перебуває в брудній сорочці, внаслідок того, що знаходиться в умовах походу [7, с. 226–229].

Досліджуючи роль білого кольору в мистецькому образі української традиційної сорочки, ми наголошуємо на його винятковому значенні як унікального показника світогляду та ставлення українців до трьох світів: земного, небесного та світу предків. У декоративно-прикладному мистецтві значення білого кольору помітно не лише в контексті сорочки, а й інших елементів вбрання. Наприклад, зустрічається поняття «біла хустка», «біла намітка». Далі слід детально розглянути символіку білого кольору у вишитій сорочці. Це виріб, який за своїми ознаками є впізнаним етнічним елементом. Типовим для неї є біле тло, яке виконує функцію і візуальної ознаки, й знаково-символічну водночас. Термінологія знаків та символів використовується для позначення понять, які без цього неможливо усвідомити повною мірою.

Тож, у контексті даного дослідження, необхідно охарактеризувати відмінність між символом та знаком, які подекуди помилково ототожнюються. Під знаком розуміється певне зображення (дія, жест тощо), яке чітко трактується відповідно до явного зорового образу. А якщо трактувати, наприклад, зображення, предмет або явище з точки зору його як символу, то його суть є значно глибшою за безпосередній візуальний зміст цього зорового образу. Тобто, не все, що ми бачимо, варто трактувати саме так, адже смисл побаченого – значно глибший, він розкривається мовою символів. На прикладі аналізу значення білого кольору, символізм якого розглядаємо, за допомогою ототожнення з традиційною вишитою сорочкою, можна побачити первісну сакральність тих чи інших символів української культури.

Поняття «символ» має значно ширший «несвідомий» аспект, який неможливо одразу

точно визначити або пояснити. Коли йдеться про «символ», то, на думку К. Юнга, це є вихід за межі наших знань, а коли ми називаємо щось «божественним», то це є нічим іншим, як надання йому імені, заснованого на вірі.

Повага до символу, вміння його застосовувати – це вияв колективної народної пам'яті, яка знайшла своє відображення в образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтві, художній літературі, поезії, фольклорі. Така практика є важливою задля збереження народної культури, оскільки вона не дає зникнути або зруйнуватися нації. Таким чином, для українського народу за білим кольором закріплена роль сакрального символу.

До найвиразніших прикладів, окрім глави сорочки, належить і наступний: якщо в зразку українського фольклору, чи літературному творі йдеться про білий день чи білий світ, то це означає, що таким чином людською уявою описано той світ, який створено Богом. Тут логічним є взаємопов'язане ствердження: «Біле» – «Божественне» – «Священне» – «Сакральне».

Зокрема, сакральне значення білого кольору вишитої сорочки для українців можна простежити на такому прикладі. Часто вживане в українській фольклорній спадщині словосполучення «біла сорочка» означає те, що вона створена з білого полотна. Білий в цьому контексті ототожнюється зі словом «Божий». А «Божий» означає «Святий». Тому, виходячи з цього, «Білий» – «Чистий» – «Святий» є тотожними поняттями.

У продовження цієї думки зазначимо – в Біблії стверджується, що Бог створив людину створив по образу й подоби своїй. Українцям це ствердження було близьким, у чому можна переконатись на наступному прикладі. Про молоду гарну дівчину кажуть, що вона «білолиця» («Чи є в світі молодиця, Як та Гандзя білолиця?...» [9, с. 47]. З одного боку, так сказано тому, що колір шкіри обличчя є світлим, тобто – білим. З іншого ж боку, якщо зауважити, що для українського народу «білий» означає «божественний», то тут доцільною є думка про ідеальність, божественність описаної дівчини, що підкреслено акцентом на

кольорі обличчя. Тож, як бачимо, вона така ж досконала, як і Творець.

Далі розглянемо використання кольору як знаку. Воно є досить довільним, і базується на привласненні в кожному окремому випадку кольору функції так званого знакового вказівника, який означає ту чи іншу подію, або ж рису характеру, явище тощо. Тобто, колір в кожному конкретному випадку демонструє ставлення та власний (суб'єктивний) погляд особи, яка застосовує згадку про колір, на об'єкт дослідження.

І в цьому розумінні самостійність культурного знаку зазвичай навантажена певним символічним змістом. Для прикладу, якщо в літературних творах або ж зразках народної творчості зафіксовано згадку про певний колір як знак, то це означає, що саме ним підсилено смислове навантаження твору. Саме ознака кольору допомагає розкрити суть питання.

Звісно, трактування білого кольору як символу чи знаку може бути доволі суперечливим. Для прикладу, словосполучення «біла ворона» свідчить про людину, не схожу на інших своїми переконаннями й вчинками. «Білий прапор» розуміється як символ капітуляції під час війни. У ХХІ столітті з'явилося поняття «білий бізнес» як такий, який працює «по-білому», тобто той, що працює чесно й сплачує податки.

Тобто, ми розуміємо, що в кожному з цих висловів слово «білий» має не пряме, а переносне значення, трактується як «предмет, позначка, зображення і т.ін., які вказують на що-небудь, підтверджують, означають щось; сигнал» [11], на відміну від поняття, наприклад, «білий голуб», який чітко символізує мир. У такому випадку «білий» означає «божественний», є символом віри та знаходиться одразу у двох значеннях: перший – це стислий виклад головних догматів християнства, а другий – переконання, світогляд, погляди [10].

Водночас, навіть без використання такого позначення, зрозуміло, що білий колір крижма – символ хрещення, а біла сукня нареченої символізує незайманість та чистоту. При згадці про весільну сукню, очевидним є ототожнення її саме з білим кольором. При

цьому, навіть без озвучування його, колір слугує символом божественної чистоти й невинності нареченої. Тож, достатньо буде згадки про саму весільну сукню, без зайвої деталізації, аби зрозуміти, що вона наділена тим же символізмом, який притаманний її білому кольору.

Однак, слід зауважити, що для того, щоб колір почав виконувати знаково-символічну функцію – потрібен його зв'язок з традицією. В українській культурі усталені наступні форми: білий день, на білому (білім) світі. Як вже згадувалось вище, у світогляді українців «білий» трактується як «Божий». Тож, говорячи про «білий» день, мається на увазі, що цей день створений Богом, цілковито перебуває в його владі.

Саме завдяки сталим традиціям у різних народів, одні й ті ж кольори можуть асоціюватися з різними (інколи – цілковито протилежними) емоціями, психічними станами, явищами чи подіями. Наприклад, у християнстві білий колір символізує божественну чистоту, правду, віру та світло. А в Індії білий колір символізує траур, смерть, втрату, стриманість. У зв'язку з цим індійським вдовам дозволено вбиратись в одяг білого кольору як символ вірності й аскетизму.

Українське декоративно-прикладне мистецтво початку ХХІ століття стало площиною для творчих експериментів у векторі глобалізаційних процесів та соціально-політичних процесів в Україні. У сфері дизайну одягу помітним є процес пошуку індивідуальності через народний костюм. Цей процес призвів до того, що під вплив модних тенденцій та маркетингових стратегій, потрапив орнамент, матеріал, тло, крій, способи декорування та вбирання костюма.

Однак, варто визнати, що такі трансформації відбувались протягом всіх історичних періодів. Це стосувалось не лише локальних відмінностей вбирання. Виокремимо ряд чинників, що пришвидшували трансформаційні процеси: запозичення традицій з культур інших народів (наприклад, так звана «броківська» вишивка спростила орнамент та техніку оздоблення цього виду рукоділля); впливу міської моди на сільську (передусім,

це стосувалося чоловічого костюма, в комплексі якого наприкінці ХІХ ст. важливе місце посідав піджак); стрімкий розвиток промисловості (зміна крою одягу та поява нових форм внаслідок появи фабричних тканин (особливо, верхнього)).

Тож, якщо на початку ХХ ст. український народний костюм набув певних відмінностей порівняно з костюмом кінця ХІХ ст., то на рубежі ХХ та ХХІ ст. з ним відбулись найшвидші та наймасштабніші трансформації, які подекуди повністю змінили його мистецький образ. Внаслідок чого в багатьох випадках український костюм перестав бути впізнаваним. Значна роль в цьому відведена зміні тла сорочки з традиційного білого кольору, якому притаманний символізм, розглянутий вище, на низку інших кольорів, що здійснюється в довільній формі, в залежності від творчого бачення дизайнера виробу, модних віянь, запитів потенційних покупців тощо.

Тож у ХХІ ст. тло білого кольору як одна з головних ознак сорочки, майже втратила свою символічність, із появою багатоголосся варіацій кольору. Зустрічаємо сорочки чорного, червоного, коричневого, бежевого, синього, блакитного, рожевого, жовтого та інших кольорів. Білому кольору при створенні сорочки надається все менше уваги як ключовому символічному елементу традиційного вбирання українців.

Непрофесійність дизайнерів, вимоги суспільства до дизайнерів щодо швидких змін в колекціях (в тому числі й консюмеризм, який став філософією споживацтва), призвели до швидких і необдуманих трансформаційних процесів української народної сорочки. Внаслідок цього відбулась поява нових ознак та символізму кольору. Відбувається підміна понять, оскільки дизайнери, користуючись тим, що перевіряти достовірну інформацію про багатовікові принципи мистецького образу костюма пересічний споживач не буде, переконують їх (як в Україні, так і за її межами), що українська вишита сорочка – це будь-що, на чому є вишивка, незалежно від фасону, способу оздоблення, орнаментики тощо. На даний час, вибираючи кольори вбирання, людина використовує їх в своєму

костюмі для підкреслення певних особистих якостей, вподобань, призначення вбрання, події, майже не задумуючись про символізм кольору.

Але наші багаторічні спостереження дають змогу стверджувати, що, попри те, що в багатьох випадках вишита сорочка позбавлена білого тла, цей колір і на даний час для українського народу несе в собі смисли, трактовані нами вище, хоч і з певними видозмінами в сучасній характеристиці його змістовного наповнення.

Із зовнішніх проявів, наприклад, весільна сукня нареченої, яка й досі зазвичай є білою. Цей символізм характеризується значною стійкістю, що можна також побачити на прикладі його використання в усній народній творчості на початку ХХІ століття, попри значні видозміни в мистецькому образі вбрання в цілому та сорочки як окремого елемента.

Сучасна поетична творчість підкреслює значення білого кольору полотна сорочки, що можна побачити на прикладі наступних віршованих рядків: «...Я візьму льон білий...» (Г. Глок); «...Полотном біленьким вишию рівенько...» (Я. Яковенко); «...Мережила по білому блакиттю...» (А. Черняхівський) [1]. Це є практичним підтвердженням того, що,

попри значні трансформаційні зміни мистецького образу народного вбрання, білий колір зберіг свою смислову значимість.

Щодо інших згадок про білий колір сорочки в період сучасності – проаналізуємо пісню про матір, яку виконує Наталія Май, оспівуючи її любов, мудрість та дякує за життєві настанови через образ сорочки, яку мати «вишивала неначе долю», щоб підкреслити цінність такої сорочки для дитини: «...А сорочка мамина біла-біла. – А сорочка мамина серцю мила. – А сорочка мамина зігриває, – Я її до серденька пригортаю».

Висновки. У межах дослідження проаналізовано смислове наповнення білого кольору як тла вишитої сорочки, яка, яка посідає чільне місце в духовній і матеріальній культурі українського народу як частина мистецького образу костюма. У підсумку, шляхом аналізу зразків класичної літератури й фольклору, виявлено трактування семантики білого кольору як значущого «мовного» знаку, який, попри значні трансформаційні процеси, що відбулись із вишитою сорочкою, зберіг своє первісне значення. До нього належить трактування білого як священного, Божого, Божественного, святого, святкового, сакрального, невинного, чистого, багатого.

Література:

1. Джей Джи. Вірші про вишиванку. *Dovidka.biz.ua*. URL: <https://dovidka.biz.ua/virshi-pro-vishivanku/> (дата звернення: 20.11.2023).
2. Домненко Т. В. Зіненко Т. М. Семантика кольору в контексті культури української вишивки. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2016. Вип. 43(1). С. 141–146.
3. Жовтоног О. О., Горобець Т. В. Психологічна семантика кольору. *Актуальні проблеми природничих та гуманітарних наук у дослідженнях молодих учених «Родзинка – 2018»*. 2018. С. 323–326.
4. Жукова О. М. Семантика кольору в творах Володимира Винниченка. *Наукові записки КДПУ*. Кіровоград: КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Вип. 142. С. 184–188.
5. Кучерук О. Образна природа семантики кольороназв в українських фразеологізмах. *Дивослово*. 2006. № 12. С. 40–42.
6. Кучма Н. І. Символіка кольору в православній канонічній іконі. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2022. Випуск 13. С. 66–67.
7. Нечуй-Левицький І. Ф. Зібрання творів у 10-и томах. Т. 10: Біографічні матеріали, статті, рецензії, фольклорні записи, листи. Київ: Наукова думка, 1968. 587 с.
8. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма. Київ: Либідь, 1996. 176 с.
9. Пісні та романси українських поетів: у 2 т. / упоряд., вступ. ст., прим. Г. А. Нудьги. Київ: Радянський письменник, 1956.
10. Словник української мови. В 11 т. / упоряд. І. К. Білодід. Київ: Наук. думка, 1978. Т. 9. 916 с.
11. Словник української мови. В 11 т. / упоряд. І. К. Білодід. Київ: Наук. думка, 1970. Т. 3. 744 с.
12. Українська література: підручник література для 5 кл. загальноосвітн. навч. закл. Київ: Грамота, 2013. 288 с.

13. Українські приказки, прислів'я і таке інше / Уклад. М. Помис. Київ, 1993. 768 с.

14. Шегеда О. П. Символіка кольору у творчості Лесі Українки. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2001. № 7. С. 158–161.

References:

1. Dzhei Dzhy. Virshi pro vyshyvanku [Poems about vyshivanka]. *Dovidka.biz.ua*. Retrieved from <https://dovidka.biz.ua/virshi-pro-vishivanku/> [in Ukrainian].

2. Domnenko, T. V., & Zinenko T.M. (2016). Semantyka koloru v konteksti kultury ukrainskoi vyshyvky [Semantics of color in the context of Ukrainian embroidery culture]. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia*, 43(1), 141–146 [in Ukrainian].

3. Zhovtonoh, O. O., & Horobets T. V. (2018). Psykholohichna semantyka koloru [Psychological semantics of color]. *Aktualni problemy pryrodnychykh ta humanitarnykh nauk u doslidzhenniakh molodykh uchenykh «Rodzynka – 2018»*, 323–326 [in Ukrainian].

4. Zhukova, O. M. (2015). Semantyka koloru v tvorakh Volodymyra Vynnychenka [Semantics of color in the works of Volodymyr Vynnychenko]. *Naukovi zapysy KDPU*. Kirovohrad : KDPU im. V. Vynnychenka, 142, 184–188 [in Ukrainian].

5. Kucheruk, O. (2006). Obrazna pryroda semantyky koloronazv v ukrainskykh frazeolohizmakh [Figurative nature of semantics of color names in Ukrainian phraseologisms]. *Dyvoslovo*, 12, 40–42 [in Ukrainian].

6. Kuchma, N.I. (2022). Symvolika koloru v pravoslavni kanonichnii ikoni [Symbolism of color in the Orthodox canonical icon]. Kamianets-Podilskyi: Kamianets-Podilskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Ohiiienka, 13, 66–67 [in Ukrainian].

7. Nechui-Levytskyi, I. F. (1968). Biohrafichni materialy, statti, retsenzii, folklorni zapysy, lysty [Biographical materials, articles, reviews, folklore records, letters]. (Vols. 1–10). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

8. Nikolaieva, T.O. (1996). Istoriiia ukrainskoho kostiuma [History of Ukrainian costume]. Kyiv : Lybid, 176 [in Ukrainian].

9. Pisni ta romansy ukrainskykh poetiv [Songs and romances of Ukrainian poets] (Vols. 1–2). (1956). Kyiv : Radianskyi pysmennyk [in Ukrainian].

10. Slovnyk ukrainskoi movy [Ukrainian dictionary]. (Vols. 1–11). Kyiv : Nauk. Dumka. (1978) [in Ukrainian].

11. Slovnyk ukrainskoi movy [Ukrainian dictionary]. (Vols. 1–11). Kyiv : Nauk. Dumka. (1970) [in Ukrainian].

12. Ukrainska literatura [Ukrainian literature] : pidruchnykliteratura dlia 5 kl. zahalnoosvitn. navch. zakl. (2013). Kyiv: Hramota [in Ukrainian].

13. Pomys, M. (Eds.) (1993). Ukrainski prykazky, pryslivia i take inshe [Ukrainian sayings, proverbs, etc.]. Kyiv [in Ukrainian].

14. Sheheda, O. P. (2001). Symvolika koloru u tvorchosti Lesi Ukrainky [Symbolism of color in the works of Lesia Ukrainka]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 7, 158–161 [in Ukrainian].

УДК 7.012:744.42]-026.15

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.9>**Дяченко Алла Володимирівна,**

кандидатка педагогічних наук,

доцентка кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій,

деканка факультету декоративно-прикладного мистецтва,

членкиня Спілки дизайнерів України,

членкиня Національної спілки художників України

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ORCID ID: 0000-0003-4496-5931

pani.alla0107@gmail.com

ВИЗНАЧНИКИ КРЕАТИВНОСТІ В ДИЗАЙНІ ІНФОГРАФІКИ

Метою цієї статті є науково обґрунтоване висвітлення ексклюзивних визначників креативності в інфографічних проєктах, що мають сприяти розвитку фахового потенціалу дизайнерів графіків. Креативність, як флюїдний показник суб'єкта творчого процесу розглядається як поліфункціональне явище, що відіграє ключову роль в інноваційності та об'єктивній користі результатів дизайну, орієнтованого на визначене коло споживачів. Значущість підвищення рівня креативності об'єктів інфографіки обумовлена тим, що вони є синтетично активним інструментом візуального кодування складних інформаційних та смислових систем. У цілому, на сьогодні явище креативності у сегменті візуальних комунікацій все ще недостатньо вивчене з наукової точки зору, до того ж інтерес до розгляду креативності в аспекті інфографічного дизайну став виявлятися лише протягом останніх кількох років. Виявлено, що умовами підвищення рівня впливовості, а відтак і креативності інфографічних повідомлень є інтегрування їх змістового диференціювання з візуально-образними інноваціями, такими як образне мовлення. Розкриття потенціалу креативності в дизайні інфографіки має власну специфіку, що обґрунтовано художньо-подібними властивостями інфографіки. Виявлено, що визначниками креативності в інфографічному дизайні виступають наступні параметри: інформаційна візуалізація, спрощення та ясність, сторітелінг, іконографія та символізм, візуальна логіка, інформаційна ієрархія, відгук, заклик до дії та участі, візуальні метафори. Зроблено обґрунтоване припущення, що майбутнє заглиблення у принципи дії та механізми розробки інструментів стимулювання креативності у дизайнерів, які спеціалізуються на інфографіці, з великою вірогідністю дозволить цим фахівцям збільшити власні професійні можливості оперування та кодування значущої інформації.

Ключові слова: креативність, графічний дизайн, інфографіка, інфографічний дизайн.

Diachenko Alla. CREATIVSTY DETERMINANTS IN INFOGRAPHIC DESIGN

The purpose of this article is to scientifically justify the elucidation of exclusive determinants of creativity in infographic projects aimed at enhancing the professional potential of graphic designers. Creativity, as a fluid indicator of the subject of the creative process, is considered a multifunctional phenomenon that plays a key role in the innovation and objective utility of design outcomes, oriented towards a specific circle of consumers. The significance of increasing the level of creativity in infographic objects is justified by their synthetic active role as a tool for visual encoding of complex informational and semantic systems. Overall, the phenomenon of creativity in the field of visual communication is still insufficiently explored from a scientific perspective, and interest in considering creativity in the aspect of infographic design has only emerged in the last few years. It has been identified that the conditions for increasing the influence and, consequently, the creativity of infographic messages involve integrating their content differentiation with visual-imagery innovations, such as figurative language. The disclosure of creativity potential in infographic design has its own specificity, justified by the artistic-like properties of infographics. It has been revealed that the determinants of creativity in infographic design include the following parameters: information visualization, simplification and clarity, storytelling, iconography and symbolism, visual logic, information hierarchy, feedback, call to action and participation, visual metaphors. A well-founded assumption is made that deeper exploration of the principles and mechanisms of developing creativity stimulation tools for designers specializing in infographics is likely to allow these professionals to increase their own professional capabilities in operating and encoding significant information.

Key words: creativity, graphic design, infographics, infographic design.

Вступ. Креативність є об'єктом багаторічних наукових досліджень представників різних галузей знань як у монодисциплінарному, так і полідисциплінарному ракурсі. Особливий інтерес представляє розуміння принципів забезпечення креативності в сегменті графічного дизайну та візуальних комунікацій, зокрема, в дизайні інфографічних повідомлень, що оперує високо потенційними інструментами донесення комплексної інформації для широкого охоплення різних груп населення, у зв'язку з тим, що інфографіка має науково підтверджені властивості максимізації багатовимірної складної інформації.

Матеріали та методи. В роботі застосовано методи теоретичного аналізу, системно-структурного аналізу, а також метод систематизації. Базовими матеріалами для впровадження цих методів слугували численні наукові статті міжнародних авторів-дослідників креативності.

Результати. Вступні слова Д. Бома, всевітньо відомого видатного фізика і філософа, у його книзі «Про креативність» звучали наступним чином: «Креативність, на мій погляд, – щось таке, що неможливо визначити словами» [1, с. 18].

«Найсумніші люди на Землі – це ті, хто відчував заклик до креативної роботи, хто відчував, що їхня власна креативна сила не заспокоюється і повстає, і хто при цьому не віддав їй ні сил, ні часу» – писала поетеса М. Олівер, лауреатка Пулітцерівської премії, у своїй книзі «Вгору за течією: обрані есе» [2, с. 38].

А. Рейд та П. Петоч зазначають, що в рамках різних дисциплін креативність розглядається з різних наукових точок зору: в освіті вона є тотожною «інновації»; у бізнесі ідентична «підприємництву»; в математиці її іноді прирівнюють до «вирішення завдань», а в музиці – до «виконання чи інтерпретування музичних композицій». Креативний продукт у різних галузях вимірюється нормами кожної з галузей, її власними правилами, підходами та концепціями креативності у вузькопрофільному аспекті [3, с. 45–62].

Явище креативності включає два невід'ємних компоненти: оригінальність і ефективність. Важливим є дотримання цих

умов. Оригінальність необхідна за замовчуванням, її в наукових колах розуміють як новизну, обґрунтовуючи тим, що у випадку, коли розроблений креаторами продукт не є новим або унікальним, він автоматично ідентифікується як банальний, звичайний або умовний (отже, не має властивостей оригінальності, тобто креативності). Оригінальність вітально важлива для цілеспрямованої дизайнерської творчості, проте її виняткової присутності недостатньо, адже ідеї та продукти, що є просто оригінальними, при цьому не виконують функціональних умов, не є корисними, мають лише естетично-концептуальний інтерес, а не утилітарний. Автентично випадковий процес творчості без цілепокладання до розв'язання актуальної проблеми породжує просто щось оригінальне. Для того, щоб оригінальний продукт творчості набув креативних властивостей, він повинен стати до того ж й ефективним. Як і оригінальність, ефективність може набувати різних форм. Вона може виявлятися у формі та позначатися як корисність, придатність чи доцільність. Оригінальність сама по собі є важливим аспектом, при цьому вона має бути збалансована з відповідністю та доречністю. Ефективність, у тому числі може набувати форми вартості, згідно з економічною парадигмою творчості, тут слід брати до уваги кореляцію оригінальних та цінних продуктів з конкретною динамікою ринку [4, с. 92–96].

Науковці П. Кампіліс та Й. Валтанен у своєму дослідженні виділили основні властивості креативності: 1. креативність – ключова здатність людини; 2. креативний акт передбачає цілеспрямовану діяльність (процес); 3. креативний процес відбувається у певному контексті (середовищі); 4. креативний процес передбачає створення продукту (матеріального чи нематеріального); 5. креативний продукт має бути принципово новим (оригінальним, нетрадиційним) і до певної міри ефективним (відповідним, цінним, корисним) принаймні для самих суб'єктів креативного процесу [5, с. 192–214].

Науковій спільноті на сьогодні відомо значна кількість теорій креативності. Серед них найбільшу вартість для даного дослідження

становлять далі вказані теорії (нижче при перерахуванні фігурують у тому числі й складові параметри, на яких ґрунтуються дані наукові розробки):

Фреймворк креативності 4 «П» М. Чік-сентміхайї, до складу якого входять – людина (person), процес (process), продукт (product), преса (press) [6].

Компонентна модель Т. Амабайл (1993) – (досвід, навички творчого мислення, внутрішня мотивація) [7].

Теорія креативності Е. Торранса (1966) – (швидкість, гнучкість, оригінальність, ретельність опрацювання) [8].

Інвестиційна теорія креативності Р. Штернберга та Т. Любарта (1999) (інтелект, знання, стилі мислення) [9].

Психометрична теорія креативності Д. Гілфорда (1967) (типи операцій структури інтелекту (дивергентне мислення, конвергентне мислення) та зміст (сміслові, образні)) [10].

Теорія подвійного процесу креативності П. Мартіндейла (1981) (первинний процес мислення (аналогічне та асоціативне), вторинний процес мислення (аналітичне та логічне)) [11].

Модель креативності та інновацій Д. Уеста та Д. Фарра (1990) (відмінність між креативністю як генерування нових, корисних ідей та інновацією як реалізації даних ідей для створення цінності) [12].

Особливий науковий інтерес представляє доповнена інвестиційна теорія креативності Р. Стернберга, у зв'язку з її системним полівекторним охопленням факторів, що взаємодіють та повноцінно характеризують явище креативності індивідуума. Згідно з цією теорією, явище креативності вимагає злиття шести окремих, при цьому взаємопов'язаних ресурсів: інтелектуальних здібностей, знань, репрезентації стилів мислення, особистості, мотивації та довкілля [13, с. 103–118]. Розглянемо кожний конкретний креативний ресурс докладно.

Інтелектуальні здібності, що важливі для креативності, включають: 1. синтетичну навичку бачити проблеми по-новому і виходити за рамки традиційного мислення; 2. аналітичні навички, що дозволяють розпізнавати, які з авторських ідей заслуговують на

увагу, а які ні; 3. практично-контекстуальне вміння переконувати інших у цінності своїх ідей (наприклад, з наступною монетизацією). Симбіотичне застосування цих навичок також є надзвичайно важливим. Аналітичні навички, що використовуються за відсутності двох інших навичок, призводять до потужного критичного, але не творчого мислення. Синтетична навичка, що використовується за відсутності двох інших навичок, призводить до появи нових ідей, що не піддаються ретельному аналізу, необхідному для їх поліпшення та практичної імплементації. Практично контекстуальні навички за відсутності двох інших навичок можуть призвести до прийняття ідей суспільством не тому, що ідеї хороші, а, швидше, тому, що ідеї були добре і переконливо представлені [14].

Надалі розглянемо креативний ресурс знання. З одного боку, потрібно знати достатньо про конкретну сферу, щоб мати можливість стимулювати її прогрес і розвиток. З іншого боку, знання в будь-якій галузі можуть призвести до закритої та укоріненої перспективи, внаслідок чого людина не виходить за рамки бачення проблеми у минулому. Таким чином, Т. Любарт доводить, що знання можуть до певної міри допомогти, але, в іншій ситуації, можуть й перешкодити креативному акту [14].

Стилі мислення є найкращими способами використання набутих навичок. По суті, це рішення того, як використовувати навички, що є у людини. Що стосується стилів мислення, то для креативності особливо важливим є законодавчий стиль, тобто перевага мислення і рішення мислити по-новому. Це перевагу слід відрізнити від здатності мислити творчо [14].

Р. Стернберг, акцентує, що певні риси особистості є есенціально важливими для творчого функціонування. Ці якості включають, окрім іншого, готовність долати перешкоди, готовність йти на розумний ризик, готовність до толерантності двозначності та самоефективності [15].

Внутрішня, орієнтована на завдання мотивація також важлива для креативності. Безпосередньо наукове дослідження Т. Амабайл показало значущість цієї мотивації для кре-

ативної роботи. Авторка прийшла до висновків, що люди рідко виявляють справжню креативність у роботі в будь-якій галузі, якщо їм насправді не подобається те, чим вони займаються. У разі відсутності «пристрасного компонента» до заняття, вони зосереджуються не на роботі, а на потенційній винагороді [7, с. 357].

Нарешті, потрібне середовище, що підтримує та винагороджує творчі ідеї. У людини можуть бути всі внутрішні ресурси, необхідні для творчого мислення, але без підтримки з боку навколишнього середовища (наприклад, форуму для цих ідей) творчий потенціал, який є в людині, може ніколи не проявитися [15].

Що стосується злиття цих шести компонентів, передбачається, що креативність включає щось більше, ніж просто сумарний показник людини по кожному компоненту. По-перше, для деяких компонентів (наприклад, знань) можуть існувати граничні значення, нижче яких творчість неможлива, незалежно від рівнів інших компонентів. По-друге, може виникнути часткова компенсація, коли сила одного компонента (наприклад, мотивації) протидіє слабкості іншого компонента (наприклад, впливовості навколишнього середовища) [13, с. 103–118].

Існує ще одна доказово значуща кореляція емоційно-психологічного стану суб'єкта креативного процесу та креативної цінності продукту творчості. Великий обсяг досліджень команди вчених С. Бінневіс та С. Верляйн (2011) показав, що наявність позитивного афекту збільшує ймовірність розвитку нових та корисних ідей [16, с. 589–607]. Позитивний афект призводить до підвищення творчих здібностей, оскільки він активує пізнання та підвищує когнітивну гнучкість [17, с. 81].

Дизайнери – агенти змін у суспільстві. Вони є однією із соціальних груп, які приносять користь як в економічному, так і гуманістичному плані. Багато наукових досліджень в галузі дизайну спрямовані на вивчення та розуміння дієвих інструментів процесу проектування, з метою створення допомоги дизайнеру-проектувальнику, в першу чергу шляхом підвищення ефективності кінцевого продукту. Тема креативності в галузі дизайну

становить все більший інтерес як засіб розширення меж проектування та як основа для розробки інструментів, що вдосконалюють можливості практикуючого дизайнера.

Щоб з'ясувати природу дизайнерського проектування, вивчаються питання, пов'язані з когнітивними процесами, що лежать в основі дизайнерської креативності та її обчислювальні моделі. Сучасні наукові дослідження процесів проектування починають розглядати дизайн як соціальний, а також як технічний процес, і зростає розуміння того, що продукти дизайну включають людиноцентровані та загальносоціальні виміри [18, с. 237–239].

На окрему увагу заслуговує явище дизайн-креативності, що є основоположним компонентом ініціації процесу дизайнерської творчості. Мета імплементації дизайн-креативності – знайти правильний підхід до кожного конкретно визначеного проекту. Залежно від типу дизайнерських завдань слід приймати різні рішення та креативні стратегії.

Вчені Й. Лі та інші класифікували стратегії дизайн-креативності, ґрунтуючись на показнику таргетування потенційного досягнення. Цей перелік стратегій включає: проблемно-орієнтовану дизайн-креативність, функціональну дизайн-креативність, продукт-орієнтовану дизайн-креативність [19, с. 213–222].

Мета проблемно-орієнтованої дизайн-креативності полягає в тому, щоб покращити продуктивність існуючого продукту чи системи, вирішити проблеми, що впливають на основну функцію продукту чи системи, та зробити крок до ідеалізації. Ухвалена стратегія полягає у вирішенні мінімізованих проблем, а саме у вирішенні системних конфліктів, щоразу вносячи лише деякі поступові зміни (зміни першого порядку) до проектованої системи [19, с. 213–222].

Метою функціональної дизайн-креативності є розробка нового продукту чи системи. Поліпшення основних функцій існуючого продукту або системи, можливо, досягає свого обмеження, тому замість того, щоб вирішувати проблеми існуючого продукту або системи, дизайнери повинні вийти з існуючої системи, подумати про кінцеву мету проекту та знайти у разі потреби інші покращені

способи досягти зацікавлення споживачів. Ухвалена тут стратегія полягає в тому, щоб вирішити максимальну проблему та змінити принципи роботи (зміни другого порядку) системи [19, с. 213–222].

Мета продукт-орієнтованої дизайн-креативності полягає в тому, щоб вивчити та покращити другорядну функцію продукту в ситуації, коли основну функцію в цей момент змінювати не потрібно [19, с. 213–222].

Графічний дизайн та візуальні комунікації загалом, а інфографіка зокрема, за своєю суттю є справді креативним полем діяльності. Кінцеві продукти даного сегмента включають майстерне поєднання тексту, зображень і різних елементів дизайну для передачі повідомлень, пробудження емоцій, інформування або переконання цільової аудиторії. В основі процесу створення подібних продуктів лежить креативність, яка є рушійною силою успіху та впливу будь-якого дизайнерського проєкту. Графічні дизайнери постійно шукають свіжі та нові способи представлення ідей, продуктів чи інформації. Креативність дозволяє графічним дизайнерам абстрагуватися від буденності та надихатися для реалізації перспективних проєктів.

Візуальні комунікації часто передбачають розв'язання складних проблем. А саме креативність є тією складовою, що дозволяє дизайнерам пропонувати дійсно інноваційні рішення, що ефективно вирішують конкретні завдання проєкту. Саме вона допомагає мислити нестандартно, розглядати нетрадиційні підходи та створювати переконливі візуальні розповіді для залучення та інформування цільової аудиторії.

Результати креативного підходу у графічному дизайні здатні викликати емоції, розповідати історії та встановлювати зв'язки між комплексними багатовимірними ідеями. Дизайнери використовують креативний підхід, щоб забезпечити чітку, коротку та візуально привабливу передачу повідомлень, що знижує ризик неправильного тлумачення та збільшує шанси на ефективне декодування візуальної інформації.

В епоху інформаційного навантаження креативність є ключем до залучення та утримання уваги аудиторії. Графічні дизай-

нери використовують креативні художньо-образні елементи, щоб залучити глядачів та підтримувати їхній інтерес.

Візуальні тенденції та технології постійно розвиваються. Креативність є тією складовою проєктного інструментарію, що дозволяє графічним дизайнерам адаптуватися до цих змін і забезпечувати актуальність та ефективність проєктних робіт. Креативність стимулює безперервний процес навчання та готовність експериментувати з новими інструментами та підходами.

Дедалі більш затребуваною вузькою спеціалізацією графічного дизайну стає інфографічний дизайн у зв'язку з багаторічною підтвердженою емпіричною ефективністю інформаційної графіки, що досягається завдяки синергетичній взаємодії графічних та текстових компонентів у рамках одного проєкту для результативного візуального кодування складних та багатовимірних інформаційних блоків.

Наукове дослідження сфери впливу креативності на продукти інфографічного дизайну має вирішальне значення з кількох вагомих причин:

Ефективність. Креативність – рушійна сила ефективності інфографіки. Дослідження того, як креативні елементи впливають на розуміння та збереження інформації, допоможе дизайнерам робити усвідомлений вибір візуальних стратегій, адже креативна інфографіка не тільки привертає увагу, а й передає складні дані в формі, що запам'ятовується і легко засвоюється.

Залучення. Креативність в інфографіці може значно підвищити залучення аудиторії. Дослідження взаємозв'язку між креативним вибором дизайну та взаємодією з реципієнтами дозволить дизайнерам створювати контент, що знаходить відгук в аудиторії, сприяючи глибшому зв'язку та заохочуючи обмін інформацією та взаємодію. Автор вважає, що найбільш вагомими складниками залучення уваги є впровадження метафор та орієнтування на символізм у графічному мовленні.

Диференціація. З поширенням інфографіки у різних галузях дуже важливо «виділитися з натовпу». Дослідження креативності допоможе

графічним дизайнерам зрозуміти, що зробить їх інфографіку унікальною та незабутньою. Це дозволить їм впроваджувати інновації та розробляти ексклюзивні візуальні стилі та методи оповідання, що виділяють їхню роботу.

Ясність повідомлення. Ефективна комунікація є основою інфографіки. Синтез ясності й креативності, ймовірно, гарантуватиме те, що вибір дизайну сприятиме посиленню ясності повідомлення. Це може призвести до покращення інформаційної ієрархії, візуальних метафор та креативних рішень, що покращують розуміння повідомлень.

Інновації. Область інфографіки постійно розвивається. Дослідження креативності, безумовно, сприятиме інноваціям, інформуючи дизайнерів про нові тенденції, інструменти та методи. Ці знання дозволять їм розширити межі традиційного інфографічного дизайну, що з ймовірністю призведе до створення свіжого і динамічного контенту.

Інфографіка, є продуктом, орієнтованим на посилення логічного і критичного мислення і сприйняття реципієнтів, їх переконання у тенденціях і процесах, що відбуваються, через наочне відображення пропорційних і змістових зв'язків. Звідси отримуємо можливість стверджувати, що інфографічний дизайн має свою особливу специфіку, саме тому визначниками креативності в інфографічному дизайні є наступні складові, що можуть не співпадати з визначниками інших видів продукції графічного дизайну:

Інформаційна візуалізація. Однією з основних завдань інфографічного дизайну є перетворення необроблених даних у візуальний контент, який одночасно інформативний та візуально привабливий. Креативність у цьому контексті передбачає пошук інноваційних способів представлення даних за допомогою зображень, тексту, діаграм, графіків, символів чи інших візуальних елементів.

Спрощення та ясність. Інфографіка повинна спрощувати складні концепції. Креативність тут полягає в тому, щоб візуально сконцентрувати інформацію до її найважливіших компонентів, зберігаючи при цьому ясність. Дизайнери повинні вирішити, які деталі

включити, а які опустити, знаходячи творчі способи уявити ясне та зв'язне оповідання.

Сторітелінг, що здійснюється за допомогою художньо-образних прийомів. Інфографіка часто розповідає історію, або унаочнює історичну подію, науковий процес, чи ринкові тенденції. Креативність тут виявляється у створенні візуального оповідання, що приваблює глядача, спрямовуючи його через інформацію в логічній та захоплюючій послідовності, за допомогою інноваційних образів або несподіваного оперування інфографічними компонентами.

Іконографія та символізм. Використання знаків та символів є відмінним аспектом інфографічного дизайну. Креативність має вирішальне значення для створення унікальних знаків і символів, що легко впізнаються та здатні з першого погляду передати конкретні значення або складні концепції. Ці візуальні елементи скороченого кодування сприяють загальній ефективності інфографіки.

Візуальна логіка. Підтримка візуальної логіки має важливе значення у дизайні інфографіки, оскільки вона забезпечує послідовне представлення інформації. Креативність відіграє важливу роль при розробці візуального стилю, колірної схеми та типографіки, що не тільки виглядають естетично, а й відповідають темі та бренду, якщо такий потребує інфографічної підтримки.

Інформаційна ієрархія. В інфографіці не вся інформація однаково важлива. Креативний підхід необхідний для створення інформаційної ієрархії, виділення ключових моментів і організованого надання додаткових деталей. Ця ієрархія звертає увагу глядача та допомагає засвоювати інформацію.

Відгук. Інфографіку часто публікують в Інтернеті та переглядають на різних пристроях та платформах. Креативність у цьому контексті передбачає створення адаптивної інфографіки, здатної підлаштовуватись до екранів різних розмірів, зберігаючи при цьому візуальний вплив на реципієнта.

Заклик до дії та участі. Багато прикладів інфографіки створюються з певною метою, чи то навчання, інформування, чи переконання. Креативність застосовується для

включення переконливих закликів до дії та інтерактивних елементів, що спонукають глядачів до подальшого вивчення контенту або здійснення бажаних дій.

Візуальні метафори. Креативне використання візуальних метафор може спростити складні концепції та зробити їх зрозумілими ширшій аудиторії. Дизайнери інфографіки використовують свій креативний потенціал для розробки метафор, що резонують із темою та аудиторією. Власне, креативність в інфографічному дизайні – це більше, ніж просто естетика. Тут йдеться про перетворення даних та інформації у візуально привабливу та інформативну історію. Потрібно унікальне поєднання художніх та аналітичних навичок, щоб перетворити складні ідеї на формат, який не тільки візуально привабливий, але й ефективний для передачі повідомлення. Здатність до інновацій та нестандартне мислення – відмінна риса успішних дизайнерів інфографіки, які використовують свою креативність на практиці.

Висновки. Креативність відіграє значну роль у процесі створення інфографічних повідомлень, вона сприяє підвищенню ймовірності досягнення інноваційного рівня та суттєвої прикладної користі продукту креативного акту, зокрема кінцевого результату роботи фахівців-розробників, інженерів та дизайнерів різних галузей. Дослідження кре-

ативності і умов її втілення у широкому спектрі дизайн-продукції на сьогодні виділена в окремий напрямок і акумулює навколо себе значну кількість науковців. Акцентування уваги на якісному підвищенні рівня та розвитку креативності сприяє об'єктивному покращенню фінального продукту. Залучення навичок креативного мислення у галузі візуальних комунікацій та графічного дизайну є невід'ємною складовою успішного кодування ключових повідомлень у візуальній формі. Причинами корисності наукового дослідження ролі креативності в інфографічному дизайні є ефективність, залучення, ясність повідомлення, диференціація, інновації. Розкриття потенціалу креативного чинника в інфографічному дизайні має власну специфіку, що обґрунтовано художньо-подібними властивостями інфографіки. До причин унікальної реалізації креативності в інфографічному дизайні належать: інформаційна візуалізація, спрощення та ясність, сторітелінг, іконографія та символізм, візуальна логіка, інформаційна ієрархія, відгук, заклик до дії та участі, візуальні метафори. Подальше поглиблення у розуміння значущості, принципів дії та створення інструментів стимулювання креативності у представників інфографічного дизайну з великою ймовірністю дозволить даним фахівцям розширити рамки їхніх професійних можливостей оперування та кодування значущої інформації для соціуму.

Література:

1. Bohm D. On creativity (Vol. 13). New York: Routledge, 2004. 192 p.
2. Oliver M. Upstream: selected essays. London: Penguin, 2019. 194 p.
3. Reid A., Petocz P. Learning domains and the process of creativity. *The Australian Educational Researcher*. 2004. Vol. 31(2). P. 45–62.
4. Runco M. A., Jaeger G. J. The standard definition of creativity. *Creativity research journal*. 2012. Vol. 24(1). P. 92–96.
5. Kampylis P. G., Valtanen J. Redefining creativity—analyzing definitions, collocations, and consequences. *The Journal of Creative Behavior*. 2010. Vol. 44(3). P. 191–214.
6. Csikszentmihalyi M. *Flow and the psychology of discovery and invention*. HarperPerennial, New York. 1997. Vol. 39. P. 1–16.
7. Amabile T. M. The social psychology of creativity: A componential conceptualization. *Journal of personality and social psychology*. 1983. Vol. 45(2). P. 357.
8. Torrance E. P. *Torrance tests of creative thinking—norms technical manual research edition—verbal tests, forms A and B—figural tests, forms A and B*. Princeton: Personnel Pres. Inc., 1966. 96 p.
9. Sternberg R. J., Lubart T. I. The concept of creativity: Prospects and paradigms. *Handbook of creativity*. 1999. Vol. 1. P. 3–5.

10. Guilford J. P. Creativity: Yesterday, today and tomorrow. *The Journal of Creative Behavior*. 1967. Vol. 1(1). P. 1–14.
11. Martindale C. *Cognition and consciousness*. Homewood, IL: Dorsey. Press, 1981. 462 p.
12. West M. A., Farr, J. L. *Innovation and creativity at work: Psychological and organizational strategies*. New Jersey: John Wiley & Sons, 1990. 364 p.
13. Sternberg R. J. *The Essential Sternberg: Essays on intelligence, psychology and education*. New York: Springer Publishing Co Inc, 2009. 500 p.
14. Lubart T. I. Product-centered self-evaluation and the creative process: дис. ... док. філософ. / New Haven, 1994. 164 с.
15. Sternberg R. J. Implicit theories of intelligence, creativity, and wisdom. *Journal of personality and social psychology*. 1985. Vol. 49(3). P. 607.
16. Binnewies C., Wörnlein S. C. What makes a creative day? A diary study on the interplay between affect, job stressors, and job control. *Journal of Organizational Behavior*. 2011. Vol. 32(4). P. 589–607.
17. De Dreu C. K., Nijstad B. A., Bechtoldt M. N., Baas M. Group creativity and innovation: A motivated information processing perspective. *Psychology of aesthetics, creativity, and the arts*. 2011. Vol. 5(1). P. 81.
18. Nagai Y., Gero, J. Design creativity. *Journal of Engineering Design*. 2012. Vol. 23(4). P. 237–239.
19. Li Y., Wang J., Li X., Zhao W. Design creativity in product innovation. *The international journal of advanced manufacturing technology*. 2007. Vol. 33. P. 213–222.

References:

1. Bohm, D. (2004). *On creativity* (Vol. 13). New York: Routledge.
2. Oliver, M. (2019). *Upstream: selected essays*. London: Penguin.
3. Reid, A., & Petocz, P. (2004). Learning domains and the process of creativity. *The Australian Educational Researcher*, 31(2), 45–62.
4. Runco, M. A., & Jaeger, G. J. (2012). The standard definition of creativity. *Creativity research journal*, 24(1), 92–96.
5. Kamylyis, P. G., & Valtanen, J. (2010). Redefining creativity—analyzing definitions, collocations, and consequences. *The Journal of Creative Behavior*, 44(3), 191–214.
6. Csikszentmihalyi, M. (1997). Flow and the psychology of discovery and invention. *HarperPerennial, New York*, 39, 1–16.
7. Amabile, T. M. (1983). The social psychology of creativity: A componential conceptualization. *Journal of personality and social psychology*, 45(2), 357.
8. Torrance, E. P. (1966). *Torrance tests of creative thinking—norms technical manual research edition—verbal tests, forms A and B—figural tests, forms A and B*. Princeton: Personnel Pres. Inc.
9. Sternberg, R. J., & Lubart, T. I. (1999). The concept of creativity: Prospects and paradigms. *Handbook of creativity*, 1(3–15).
10. Guilford, J. P. (1967). Creativity: Yesterday, today and tomorrow. *The Journal of Creative Behavior*, 1(1), 3–14.
11. Martindale, C. (1981). *Cognition and consciousness*. Homewood, IL: Dorsey. Press.
12. West, M. A., & Farr, J. L. (1990). *Innovation and creativity at work: Psychological and organizational strategies*. New Jersey: John Wiley & Sons.
13. Sternberg, R. J. (2009). *The Essential Sternberg: Essays on intelligence, psychology and education*. New York: Springer Publishing Co Inc.
14. Lubart, T. I. (1994). *Product-centered self-evaluation and the creative process. Doctor's thesis*. New Haven: Yale University.
15. Sternberg, R. J. (1985). Implicit theories of intelligence, creativity, and wisdom. *Journal of personality and social psychology*, 49(3), 607.
16. Binnewies, C., & Wörnlein, S. C. (2011). What makes a creative day? A diary study on the interplay between affect, job stressors, and job control. *Journal of Organizational Behavior*, 32(4), 589–607.
17. De Dreu, C. K., Nijstad, B. A., Bechtoldt, M. N., & Baas, M. (2011). Group creativity and innovation: A motivated information processing perspective. *Psychology of aesthetics, creativity, and the arts*, 5(1), 81.
18. Nagai, Y., & Gero, J. (2012). Design creativity. *Journal of Engineering Design*, 23(4), 237–239.
19. Li, Y., Wang, J., Li, X., & Zhao, W. (2007). Design creativity in product innovation. *The international journal of advanced manufacturing technology*, 33, 213–222.

УДК 75.04:75.071.1(477)*Коденко
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.10>

Жосул Валерія Ігорівна,
аспірантка третього року навчання
кафедри історії і теорії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0003-0312-524X
zhosul.lera23@gmail.com

ХУДОЖНІ ОБРАЗИ В ЖИВОПИСІ ОЛЕКСАНДРА КОДЕНКА: АНАЛІЗ ТА ІТЕРПРЕТАЦІЯ

Стаття присвячена дослідженню образної системи абстрактного живопису Олександра Івановича Коденка (1944–2021). Творчий доробок художника включає низку фігуративних та абстрактних полотен, які відображають сучасне уявлення про релігійну тематику. Отримавши класичну мистецьку освіту в Київському художньому інституті (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), учень майстерні баталіста Віктора Пузиркова в процесі активних творчих пошуків звернувся до нефігуративного живопису.

Вивчення філософії Далекого Сходу та зацікавлення трансцендентальними практиками на початку 1990-х років заклали основу авторської міфології. В абстрактних полотнах художник розвивав сакральну тематику в безкінечному космічному просторі, використовуючи релігійні та авторські образи. Відстежуючи терени образної системи, О. Коденко намагався зрозуміти глибинні механізми власної творчості та відобразити їх у своїх роботах. Використання фігуративних елементів в абстрактному полотні створює багатограний символізм, завдяки чому мистець передає глядачеві авторський підтекст. Сакральний простір живописець демонстрував, як медитативну мандрівку, під час якої розмірковував про сутність поняття сакрального. Аналіз творів різних періодів дозволяє відстежити еволюцію художньої мови через образи, що зображував автор у своїх полотнах. Складні абстрактні композиції свідчать про прагнення О. Коденка до синтезу як принципу його творчості, що відкрило нові межі для відтворення та дослідження трансцендентального в сучасному мистецтві.

Ключові слова: Олександр Коденко, художній образ, абстрактний живопис, художні мотиви, медитативний живопис, сакральний живопис.

Zhosul Valerii. ARTISTIC IMAGES IN THE PAINTING OF OLEKSANDR KODENKO: ANALYSIS AND INTERPRETATION

The article is dedicated to the exploration of the imagery system in the abstract paintings of Alexander Kodenko (1944–2021). The artist's creative legacy includes a series of figurative and abstract canvases that reflect contemporary views on religious themes. Having received a classical art education at the Kyiv Art Institute (now the National Academy of Visual Arts and Architecture) as a student of the workshop of the battle-painter Viktor Puzirkov, during active creative explorations, he turned to non-figurative painting.

Studying the philosophy of the Far East and interest in transcendental practices in the early 1990s laid the foundation for the author's mythology. In his abstract canvases, the artist developed sacred themes in the infinite cosmic space, using religious and authorial images. By tracing the terrain of O. Kodenko's imagery system, he sought to understand the profound mechanisms of his own creativity and reflect them in his works. The use of figurative elements in abstract canvases creates multifaceted symbolism, allowing the artist to convey his own subtext to the viewer. The sacred space the painter demonstrated as a meditative journey during which he contemplated the essence of the concept of the sacred. Analysis of works from different periods allows tracking the evolution of artistic language through the images depicted by the author in his canvases. Complex abstract compositions testify to O. Kodenko's aspiration for synthesis as a principle of his creativity, opening up new boundaries for the reproduction and exploration of the transcendental in contemporary art.

Key words: Oleksandr Kodenko, artistic image, abstract painting, artistic motifs, meditative painting, sacred painting.

Вступ. Живопис луганського художника пропонує сучасний погляд на релігійну тематику. Абстрактні композиції різних років Олександра Івановича Коденка (1944–2021)

демонструють пошук нових художньо-стилістичних засобів виразності задля передачі символічного підтексту. Глобальна зміна художніх засад мистця була тісно пов'язана з особистісним зростанням та виробленням власних духовних догм. Нетрадиційні техніки стали дійовими засобами для моделювання нової духовної творчості. У своїх медитативних творах О. Коденко поєднує мови фігуративного та абстрактного живопису, а багатогранна семіотична система включає в себе сакральну геометрію, нумерологію та класичні біблійні образи, завдяки чому твори художника сприймаються на рівні багатошарового символізму.

Еволюція образної системи розглядається з періоду 1990-х років, який є найбільш визначним для творчості О. Коденка. В період незалежності художник розпочав активні творчі дослідження, спираючись на формування нової авторської міфології. З'явилися перші відомі абстрактні полотна, які підіймають теми духовної чистоти, молитви та людського буття. З'являються біблійні, символічні, історичні образи та так звані сюжети астральної космічної мандрівки, де космічний простір розглядається, як сакральне середовище Бога. Абстрактні твори супроводжуються фігуративними образами, які розширюють межі медитативної творчості художника. Сімбіоз фігуративного та абстрактного дозволив О. Коденку створити своєрідний мовний код, який заклав основу його авторського стилю.

Матеріали та метод. Дослідження ґрунтується на використанні загальнонаукових і спеціальних методів дослідження. Із загальних методів було використано метод аналізу, синтезу, аналогії і метод узагальнення. Для аналізу творів мистецтва використано метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу та компаративістський методи літератури. Матеріалами для дослідження стали статті з періодичних видань, музейні публікації та альбоми з роботами О. Коденка. Особливо цінними стали дослідження О. В'ячеславової як основної дослідниці луганських митців, в тому числі творчості О. Коденка.

Результати. Художній доробок луганського художника Олександра Коденка являє

собою сучасне інобуття, особистий монолог автора на тему сакрального. Синтез абстрактного з фігуративним живописом, візантійської символіки з сакральною геометрією та нумерологією є джерелом авторського підтексту. Активне поєднання різних формотворчих засобів, релігійних образів та символів демонструє устремління мистця репрезентувати нематеріальний вимір духовного світу. Релігійно-філософські пошуки на початку 1990-х років звернули увагу художника до східної філософії та медитативних практик, які лягли в основу творчого процесу. Акт творчості для О. Коденка був сакральним, він супроводжувався медитативним положенням та молитвою до Бога. Авторська міфологія включала в себе компоненти буддизму та була заснована на християнській теоцентричній культурі, що суттєво вплинуло на тематичне розмаїття його полотен.

Розглядаючи теми трансцендентального, О. Коденко розробив низку художніх образів, що стали характерними для живопису мистця. Образ Христа займає особливо місце в творчості живописця, полотна 1990-х років представляють Рятівника в різному композиційному та стилістичному виконанні. В роботі «Ходження по колу» 1993 року митець розмірковує про друге пришестя Ісуса, де у сучасних «декораціях» повторюється сюжет зняття з хреста. Твір «Христос» 1994 року (рис. 1)



Рис. 1. «Христос» 1994 р.

року демонструє сцену після розп'яття, на що вказують стигмати на його руках та ногах. Фігура Ісуса Христа в роботах мистця завжди є легкою, вона прописана дрібним світлим (як правило білим) мазком, навіть в матеріальному середовищі постаті притаманна неприродна легкість. Композиція «Всі мої діти» 1998 року зображує Христа в сакральному просторі білого середовища. Використання обмеженої палітри кольорів задля зображення духовного світу змусило художника звернутись до інших формотворчих засобів, таких, як тон та об'ємні мазки та плями. Це стало характерним зображувальним прийомом в живописі О. Коденка.

Особливо незвичайним є космічний мотив з персонажем на ім'я Чарлі. Чарлі – кіт-мандрівник між часом та простором, і взагалі Всесвітом. Він фігурує в полотнах: «Чарлі уходить у небо» 1995 року, «Мама. Треба йти», «Чарлі, який осягає простір і час» 1997 року, «Чарлі, осягає октаедр» 2005 року, «Чарлі осягає еманацию любові» та ін. Кіт-мандрівник, як правило, не є центром композиції, іноді автор ховає фігуру кота в абстрактному полотні, згадуючи його лише у назві. Образ кота завжди виконаний однією плямою темного кольору, без деталізації рис та тіней від його фігури. В композиції 1997 року «Чарлі, осягає простір та час» (рис. 2) образ кота-мандрівника протиставляється жіночій фігурі на першому плані. Жінка в даній роботі є втіленням матеріаль-



Рис. 2. Чарлі, осягає простір та час. 1997 р.

ного світу в той час як Чарлі є за межами часу та простору астрального виміру. В серії робіт з Чарлі позиція та постать автора є відстороненою, дослідниця О. В'ячеславова визначає наступне: «Поряд із ретроспективністю, що є традиційним прийомом, Коденко вдоється до створення композиційних структур, в яких щоразу досить нелегко виявити місце автора стосовно зображуваного. Найчастіше його невизначеність є свідомою прихованістю, ускладненням і множинністю точок зору, відкиданням єдиної безпосередньої авторської позиції як випадково-суб'єктивної. Позиція автора не співвідноситься із глядачевою» [2, с. 39]. Таким чином в деяких роботах художник виступає як спостерігач, де авторський задум може буди сприйнятий на суб'єктивний розсуд.

На початку 2000-х років, після періоду творчих пошуків, полотна О. І. Коденка зазнали змін внаслідок особистих філософських рефлексій та технічно-художніх експериментів. Більшість робіт, які не подобались мистцеві, замальовувались новими творами або були дописані в інший час. Таким чином, О. Коденко демонстрував своєрідний «колообіг» творчості, як і життя всесвіту. Тому певна частина ранніх полотен 1960–1990-х років сьогодні вже не існує в первозданному вигляді. Твори цього періоду свідчать про подальший розвиток мистецьких тенденцій, започаткованих у 1990-х роках, зі значним ускладненням абстрактних форм та впровадженням новаторських художніх прийомів у сакральному контексті.

Тема художника-спостерігача є однією з ключових ідей творчості О. Коденка, вона ніби є навіянням східної філософії, але замість знайомої нам природи на перше місце виходить духовний вимір. Пізнання безкінечного розвиває не тільки образ Чарлі, а й мотив човника, який також нерідко можна зустріти в творах мистця. Композиції творів «Кримська піраміда» 2014 року, «Планета дитинства» 2014 року та «Крістал Антлантиди» 2015 року, «Це не сон» 2018 рік (рис. 3) є схожими за блакитно-білою палітрою та розвивають подібні між собою геометричні форми, які розгортаються на морському пейзажі з маленьким суд-



Рис. 3. Це не сон. 2018 р.

ном. Мотив корабля в творчості О. Коденка досліджувала О. В'ячеславова, яка аналізує його наступним чином: «Вкрай важливим мистцеві засвідчити свій духовний досвід «прозорості» ієрархій буття. Інколи йому вистачає будь-якого найменшого знаку – носія духовного сенсу, щоб вказати на проявлення абсолютного в обмеженому «тут і тепер». До таких дороговказів належить зображення човна із стовпчиком-причалом здатним перетворюватись на посох чи запалену свічку або множитися низкою верстових стовпів при дорозі. Усі вони є відзнаками шляху до стану духовної досконалості» [2, с. 38–39]. Масштаб галєри завжди є маленьким та знаходиться десь далеко від глядача; спокійний космічний пейзаж, що нагадує море втілює спокій та умиротворення. Відстороненість автора в даному мотиві є певною репрезентацією медитативної мандрівки, в якій був сам митець.

Художні мотиви, які розвиває в своєму живописі Олександр Коденко, повторюються у різні періоди його життя. Таким чином, художник переосмислює свої творчі сюжети та надає їм нове стилістичне втілення. Так, митець розвивав мотив квітки – спочатку у вигляді геометричного символу з сакральної геометрії (Квітки життя), пізніше образ квітки став більш стилізованим. Художник втілює цей образ на фоні складних абстрактних композицій в полотнах «Матриця. Початок» 2016 року, «Квітка з Сіріуса «Б» 2017 року, «Квітка з Сіріуса «А» 2018 року та ін. Техніка та стиль написання в цих картинах подібна,

але вирізняється моделюванням форм та композицією. Світла за кольором квітка, написана декількома чіткими рухами пензля, якій після себе залишив фактурний слід. Визначається гра з рельєфністю живописної поверхні, де-не-де з використанням мастихіну. Квітка несе ознаку сакрального підтексту та є символом життєвої енергії. Наприклад, в полотні «Квітка з Сіріуса «Б» 2017 року (рис. 4) митець зображує в центрі світло-блакитної композиції квітку. Небесне тло роботи демонструє гру фарбової текстури, що створює ефект природнього походження. В композиції ховаються символи, які модельовані лише за допомогою текстури ліній – коло, яке є символом циклічності життя, та квадрат, як символ впорядкованості і досконалості форм.

Упродовж всього життя художник постійно знаходиться у пошуку, його доробок відрізняється своєю аморфністю. Разом з мистцем змінювались і його твори. Полотна останніх років «Фіолетовий Кристал» 2016 р., «Тропою великих Дзеркал» 2014 р., «В пошуках нульового простору» 2018 р., «Квадратура Безкінечного кола» 2018 р. відрізняються складністю художніх форм, навантаженістю формотворчими засобами, активнішим використанням сакральної геометрії та впровадження нумерології в свої роботи. О. Коденко продовжував експерименти з формою в полотні «В пошуку нульового простору» 2018 р. (рис. 5).



Рис. 4. Квітка з Сіріуса «Б». 2017 р.



Рис. 5. В пошуку нульового простору. 2018 р.

Абстрактне полотно демонструє навантаження композиції геометричними фігурами та лініями, які перекреслюють одне одного. Митець також зобразив силует святого, його фігура впізнається за допомогою півкола, що нагадує німб та руки у позі молитви. Художник вже не зображував рис обличчя та не деталізував форми, образи 2000-х років більш узагальнені або абстрактні. Більш суттєвий акцент живописець робив на нефігуративне тло, яке стало завантаженим знаками та символами з сакральної геометрії, лініями, нумерологією.

Живопис О. Коденка пропонує велику кількість сюжетів, мотивів та образів у різному технічному та стилістичному виконанні. Художник розвив низку образів таких, як: янгола, Святого Граалю, ковчегу, Ісуса Христа, святих, риби, kota-мандрівника Чарлі, квітки та квітки життя, свічки, пташки та ін. Митець не об'єднував свої твори у серії, але спостерігається певна закономірність у сюжетах

(наприклад, полотна медитативної мандрівки на Сіріус «А» та «Б»), роботи умовно були виділені у серії в статті задля перегляду еволюції образно-стилістичної манери живопису автора з 1990-х років по 2017 рік.

Висновки. У процесі дослідження встановлено, що зміни в образній системі живопису Олександра Коденка належали до початку 1990-х років та були глибоко пов'язані з його зацікавленням трансцендентальними практиками та філософією Далекого Сходу. Перші відомі абстрактні полотна свідчать про використання художником фігуративних символічних образів, які постійно змінювалися та еволюціонували протягом його життя. Роботи, які були предметом дослідження даної статті, були вибрані з метою розкриття розвитку технічно-стилістичної мови живопису О. Коденка. Аналіз показав, що у своїх полотнах митець розвивав різноманітні художні образи, які спочатку мали реалістичний характер, а з часом ставали більш абстрактними. Дане явище пояснюється бажанням митця передати символічність живописних форм, завдяки чому твори художника сприймаються на рівні багатозначного символізму. Інтерпретація сюжетів та образів дозволяє прослідкувати живописно-технічні рішення художника, розшифрувати авторській підтекст, що розширює межі мистецтвознавчого аналізу. Синтез різноманітних засобів виразності посприяв збагаченню кордонів мистецького дослідження задля репрезентації світу неприродних форм. Данні пошуки посприяли створенню авторських мотивів, які стали характерними для робіт художника.

Література:

1. Борщенко Л. Образотворче мистецтво Луганщини: збірка матеріалів. Луганськ : Світлиця. 1999, Вип. 1. 180 с.
2. В'ячеславова О. Жити в просторі, відкритому до неба. Поетика композиції О. Коденка. К: Образотворче мистецтво. 2003, №. 3. С. 38–40.
3. В'ячеславова О. Естетика міфу в сучасному образотворчому мистецтві України : дис. канд. філос. наук. : 09.00.08 Луганськ: 2007. 197 с.
4. В'ячеславова О. Коденко Олександр Іванович. Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=7502
5. Маричевський М. Камінний цвіт Луганської землі: Луганській організації НСХУ 45 років. Київ: Образотворче мистецтво, 2002. С. 38–39.
6. Твори художників Луганщини: з колекції Луганського обласного художнього музею. Луганськ: В. Г. Ільков, 2008. 100 с.

References:

1. Borshchenko, L. (1999) *Obrazotvorche mystetstvo Luhanshchyny* [Fine arts of Luhansk region]: zbirka materialiv. Luhansk : Svitlytsia, Vypusk. 1. 180 [in Ukrainian].
2. Viacheslavova, O. (2003) *Zhyty v prostori, vidkrytomu do neba. Poetyka kompozytsii O.Kodenka*. [To live in a space open to the sky. The poetics of O. Kodenko's composition]. Kyiv: *Obrazotvorche mystetstvo*, № 3. 38–40. [in Ukrainian].
3. Viacheslavova, O. (2007) *Estetyka mifu v suchasnomu obrazotvorchomu mystetstvi Ukrainy* [The Aesthetics of Myth in Contemporary Fine Arts of Ukraine]: dysertatsiia kandydata filosofofskykh nauk. Luhansk, 197 [in Ukrainian].
4. Viacheslavova, O. *Kodenko Oleksandr Ivanovych*. [Oleksandr Kodenko] *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* Retrieved from http://esu.com.ua/search_articles.php?id=7502 [in Ukrainian].
5. Marychevskyi, M. (2002) *Kaminnyi tsvit Luhanskoï zemli* [The stone color of Luhansk land] : *Luhanskii orhanizatsii NSKhU 45 rokiv*. Kyiv: *Obrazotvorche mystetstvo*, 38–39 [in Ukrainian].
6. *Tvory khudozhnykiv Luhanshchyny: z koleksii Luhanskoho oblasnoho khudozhnoho muzeiu (2008)* [Works by artists of Luhansk region: from the collection of the Luhansk Regional Art Museum]. Luhansk: V. H. Ilkov. 100 [in Ukrainian].

УДК 004.94

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.11>**Зозуля Юлія Олександрівна,**

аспірант

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0009-0008-4075-0267

julja.sotnikova@gmail.com

МЕХАНІЗМ ПОКРАЩЕННЯ ІНТЕРАКТИВНОСТІ ДИЗАЙНУ ВЕБ-ЗАСТОСУНКУ ЯК ОСНОВА СИСТЕМИ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

У роботі досліджено механізм покращення інтерактивності дизайну веб-застосунку, як основи системи візуалізації доповненої реальності. Зазначається, що для вдосконалення візуалізації засобами доповненої реальності на масових мобільних пристроях необхідно враховувати такі питання: реалістичність відображення об'єктів, можливість зміни параметрів об'єктів під час візуалізації, формат та структура зберігання об'єктів, маніпуляція об'єктами у просторі, особливості проектування графічного інтерфейсу користувача. Запропоновано принципові основи зміни параметрів об'єкта при візуалізації доповненої реальності з прикладу зміни матеріалів. Вони включають зміну параметрів в реальному часі і спрощений інтерфейс користувача, доступний для нефаківеця. Наголошується, що доповнена реальність полягає в тому, що необхідно враховувати положення пристрою в руках користувача і положення самого користувача. Інформація про положення використовується, наприклад, при індикації розпізнавання маркера для відстеження, а також відображення інформації, що візуально прив'язана до об'єкта (виносок тощо). Зазначається, що при роботі безпосередньо в режимі доповненої реальності в положенні стоячи необхідно приділяти особливу увагу доступності та зручності інтерфейсу. Ще однією рекомендацією при проектуванні інтерфейсу доповненої реальності, що базується на маркерах, є зрозуміла для користувача індикація поточного стану трекінгу. Схематично представлено систему, яка складається з кількох модулів, кожен з яких відіграє вирішальну роль у досягненні максимальної інтерактивності веб-застосунку. Дана система прийнята за основу механізму покращення інтерактивності дизайну веб-застосунку, як основи системи візуалізації доповненої реальності. Детально описано модулі системи та запропоновано принципові основи та алгоритм зміни параметрів об'єктів доповненої реальності при візуалізації в реальному часі.

Ключові слова: реальність, віртуальність, додаток, методика, сприйняття, користувач, система.

Zozulia Yuliia. A MECHANISM FOR IMPROVING THE INTERACTIVITY OF WEB APPLICATION DESIGN AS THE BASIS OF AN AUGMENTED REALITY VISUALIZATION SYSTEM

The work investigates the mechanism of improving the interactivity of the web application design as the basis of the augmented reality visualization system. It is noted that in order to improve visualization by means of augmented reality on mass mobile devices, the following issues must be taken into account: the realism of displaying objects, the possibility of changing the parameters of objects during visualization, the format and structure of object storage, manipulation of objects in space, features graphic user interface design. The principles of changing the parameters of the object during the visualization of augmented reality are proposed, based on the example of changing materials. They include real-time parameter changes and a simplified user interface accessible to the layperson. It is emphasized that the augmented reality is that it is necessary to take into account the position of the device in the hands of the user and the position of the user himself. Information about the position is used, for example, when indicating the recognition of a marker for tracking, as well as displaying information that is visually tied to the object (callout, etc.). It is noted that when working directly in augmented reality mode in a standing position, it is necessary to pay special attention to the accessibility and convenience of the interface. Another recommendation when designing an augmented reality interface based on markers is a user-friendly indication of the current tracking status. The system is schematically presented, which consists of several modules, each of which plays a decisive role in achieving maximum interactivity of the web application. This system is adopted as the basis of the mechanism for improving the interactivity of the web application design, as the basis of the augmented reality visualization system. The modules of the system are described in detail, and the fundamental principles and algorithm for changing the parameters of augmented reality objects during real-time visualization are proposed.

Key words: reality, virtuality, application, technique, perception, user, system.

Вступ. Системи візуалізації можуть надати цінну інформацію та допомогти в процесах прийняття рішень; тому вони стали незамінними інструментами в різних областях, включаючи промисловість, освіту та науку. Ці системи дозволяють представляти складні робочі процеси та дані візуально інтуїтивно зрозумілим способом, покращуючи розуміння, аналіз та передачу інформації. Однак традиційні системи візуалізації в основному покладаються на візуальне сприйняття, що обмежує можливість користувачів повністю брати участь у роботі з даними та обмежує потенціал системи.

Щоб подолати ці обмеження, науковці дослідили інтеграцію доповненої реальності та систем візуалізації для покращення взаємодії з користувачем та покращення мультимодального сприйняття, а також взаємодії. Окреслена система накладає віртуальні елементи на середовище реального світу, створюючи захоплюючий інтерактивний проект. З іншого боку, матеріальні об'єкти включають фізичні об'єкти, які користувач може безпосередньо спостерігати та торкатися, а функція візуалізації дозволяє їм безпосередньо пристосовуватися до об'єктів реального світу, щоб покращити свою здатність приймати складні рішення. Поєднуючи ці два методи, користувачі можуть використовувати кілька сенсорних режимів для природної та інтуїтивної взаємодії. Окрім покращення взаємодії з користувачем, інтеграція доповненої реальності та систем візуалізації також приносить переваги з точки зору веб-доступності та інклюзивності. Користувачі з порушеннями руху можуть використовувати позу тіла та рухи для маніпулювання віртуальними об'єктами, що дозволяє їм ефективніше взаємодіяти з віртуальними елементами, тим самим долаючи обмеження традиційних пристроїв введення.

Огляд літератури. На протязі багатьох років, наукова спільнота вивчає системи візуалізації розширюючи тезу, щодо того, що останні мають вирішальну роль у сприянні, розумінні та аналізі даних. Науковці зазначають, що системи дозволяють користувачам перетворювати необроблені дані у візуальні

представлення, забезпечуючи більш інтуїтивний та інтерактивний спосіб дослідження та розуміння інформації [1]. Системи візуалізації пропонують численні переваги, які сприяють їх широкому застосуванню в різних областях [2]. Однією з головних переваг є можливість розкривати закономірності та зв'язки, які можуть бути неочевидними в необроблених даних. Представляючи дані у візуальній формі, користувачі можуть легко ідентифікувати тенденції та кореляції, що веде до більш обґрунтованих процесів прийняття рішень [3].

А. В. Тютюнник [4] проаналізувала поняття «візуалізація», «візуалізація інформації», «графічний образ», «графік», різновиди та методи цифрових візуалізацій різних дослідників. Авторкою описано методи цифрової візуалізації швейцарських дослідників, які представили їх у формі періодичної таблиці. Також у роботі детально розписано основні типи цифрових візуалізацій з прикладами та їх можливе застосування.

Із зарубіжних авторів варто відмітити роботи таких науковців як: Гоял Акшай [5], Банкілхон Мелані, Паділья Лейс, Отлі Алвітта [6], Орал Емре, Чавла Ріа, Вейкстра Мішель, Мах'яр Наргес, Дімара Евантія [7], Ллаха Олта, Аліу Азір, Кадена Есмеральда [8], Шарма Шарад [9], Бенітес Алехандро, Еррера Лінда, Пачеко-Веласкес Ернесто, Еспіноса Хосе [10], Санджай Сайфі, Рамія М. [11], Абу-АльСондос Ібрагім [12], Алвес Томас, Дельгадо Тьяго, Енрікес-Каладо Гонсалвеш Даніель, Гама Сандра [13], Байрак Мейданоглу Ела [14], Су Інхуа [15] та інших.

Однак незважаючи на масштабність наукових досліджень питання актуальності даної роботи не викликає сумнівів.

Метою роботи є дослідження механізму покращення інтерактивності дизайну веб-застосунку, як основи системи візуалізації доповненої реальності.

Результати. Віртуальні інтерфейси користувача (TUI), включаючи матеріальні інтерфейси, забезпечують фізичні та матеріальні засоби для взаємодії користувачів з цифровою інформацією. TUI дозволяють користувачам маніпулювати віртуальними об'єктами або

контролювати цифрові системи за допомогою фізичних артефактів або об'єктів [16]. Ця парадигма взаємодії дозволяє користувачам використовувати наявні знання та навички для маніпулювання та участі в цифровому контенті більш природним і значущим способом, роблячи технологію простішою у використанні та зручною для користувача.

На відміну від традиційних графічних інтерфейсів користувача (GUI), TUI забезпечують більш втілений і відчутний досвід взаємодії, використовуючи фізичні об'єкти як пристрої введення та виведення. Ці фізичні об'єкти, також відомі як «дозволи», призначені для представлення та передачі цифрової інформації у сприйнятій та доступній для маніпулювання формі. TUI пропонують кілька переваг порівняно з традиційними методами взаємодії. Однією з ключових переваг є їх здатність використовувати вроджені фізичні та сенсомоторні навички людини, забезпечуючи більш природну та інтуїтивно зрозумілу взаємодію. Надаючи фізичні об'єкти, які користувачі можуть схоплювати, торкатися та рухати, TUI залучають численні органи чуття та покращують просторове усвідомлення та когнітивну активність. Крім того, TUI сприяють більш відчутному та втіленому розумінню цифрової інформації, оскільки користувачі можуть безпосередньо маніпулювати та досліджувати фізичні об'єкти, які представляють абстрактні дані.

TUI пропонують мультимодальний зворотний зв'язок та інтуїтивно зрозуміле керування віртуальними об'єктами, що робить їх придатними для середовищ віртуальної реальності (AR). Дослідження показали, що TUI в системах візуалізації AR можуть покращити співпрацю користувачів, просторове пізнання та загальний досвід користувача. *Sketched Reality* [17] поєднує технологію AR і технологію TUI для досягнення двонаправленої взаємодії через тактильний зворотний зв'язок і фізичну взаємодію. Цей метод двосторонньої взаємодії дозволяє користувачам більш реалістично відчувати існування віртуальних об'єктів, покращуючи занурення та інтерактивність додатків AR. *Ubi Edge* – це інструмент для розробки сенсорного інтер-

фейсу користувача з доповненою реальністю. Ця система дозволяє користувачам керувати елементами доповненої реальності, ковзаючи або клацаючи по краях фізичних об'єктів. Наприклад, користувачі можуть змінювати колір віртуальних лампочок, ковзаючи по краю чашки з кавою, або активувати анімацію AR-зйомки, натискаючи на край іграшкового літака. Ці приклади демонструють потенціал і застосування мультимодального сприйняття TUI в середовищах доповненої реальності. Перспективним напрямком розвитку є поєднання айтрекінгу та зворотного зв'язку з користувачем. Використовуючи точку фіксації очей, система може розпізнати намір користувача. Завдяки вбудовуванню інтерактивних об'єктів у TUI, коли користувач дивиться на певний об'єкт, система може визначити точку фіксації користувача за допомогою технології відстеження погляду та забезпечити відповідний зворотний зв'язок, уможливіваючи керування через псевдо ідеї [18]. Це дозволяє користувачам адаптувати методи взаємодії на основі вподобань, сприяючи тіснішому зв'язку між системою та користувачами, зрештою підвищуючи задоволеність користувачів і покращуючи загальний досвід.

Механізм покращення інтерактивності дизайну веб-застосунку, як основи системи візуалізації доповненої реальності ґрунтується на системі, яка складається з кількох модулів, кожен з яких відіграє вирішальну роль у досягненні максимальної інтерактивності веб-застосунку. Ці модулі включають модуль керування учасниками, модуль інтерфейсу доповненої реальності, модуль взаємодії з користувачами, модуль збору даних відстеження очей і модуль керування експериментальним процесом AR, як показано на рисунку 1. Рисунок 1 об'єднує три компоненти: рівень продуктивності, бізнес-рівень і рівень даних.

Модуль керування учасниками: цей модуль є комплексною системою, яка включає системні навчальні посібники, системні експерименти, запис даних, обробку та аналіз даних. За допомогою цього модуля учасники можуть ознайомитися з системами доповненої реальності, провести інтерактивні експерименти

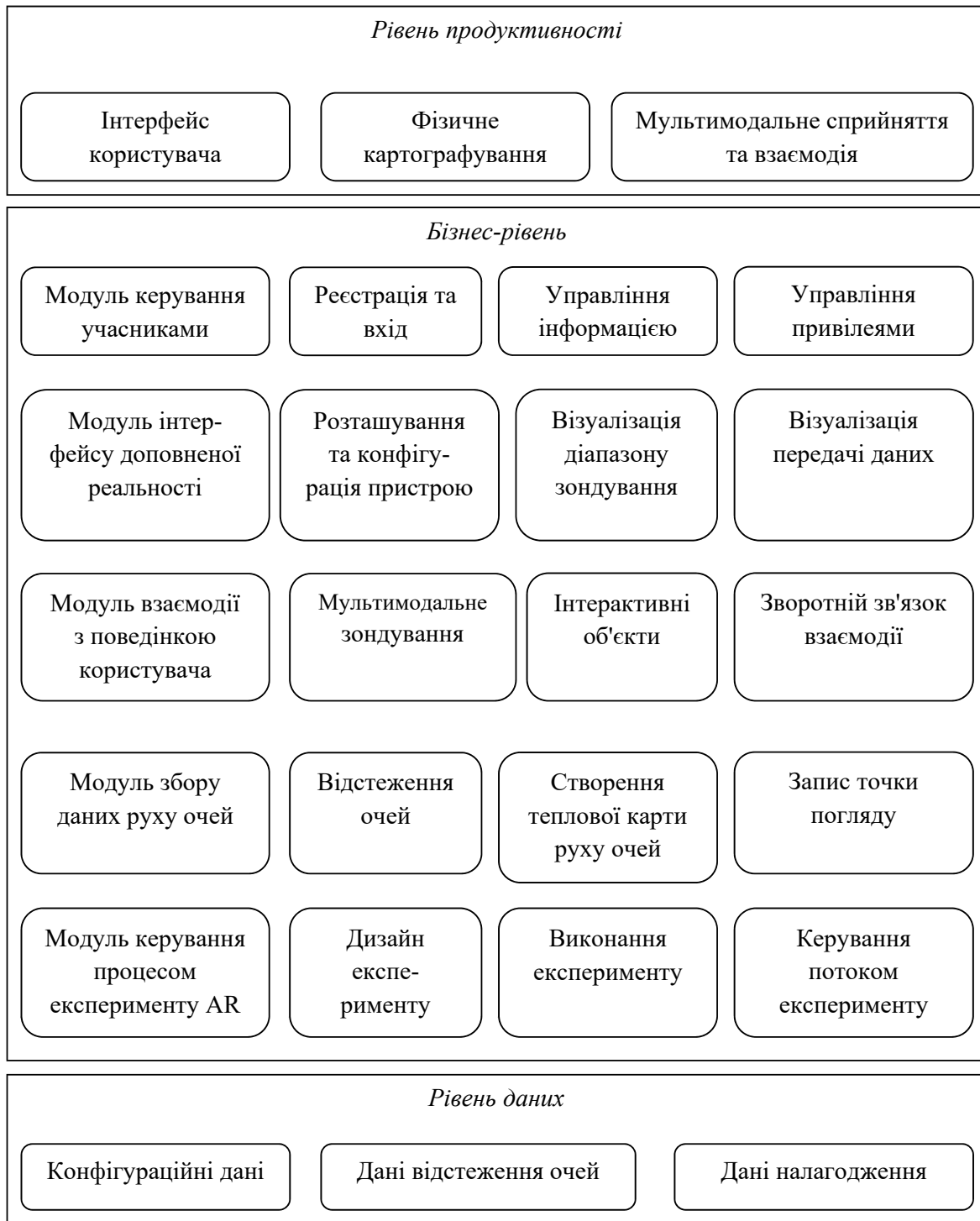


Рис. 1. Основний проект і модуль реалізації системи

та записувати дані в режимі реального часу. Модуль забезпечує основу для аналізу поведінки та розподілу уваги учасників, забезпечуючи точність і надійність результатів експерименту.

Модуль інтерфейсу доповненої реальності: цей модуль надає дослідникам зручну

та надійну платформу для проведення експериментів і вдосконалення доповненої реальності.

Модуль взаємодії з поведінкою користувача: цей модуль дозволяє користувачам взаємодіяти з середовищем доповненої реальності за допомогою різних методів введення,

включаючи голосові команди, жести та інтерфейс користувача. Він надає користувачам гнучкий та інтуїтивно зрозумілий спосіб керування віртуальними об'єктами та навігації системою.

Модуль збору даних відстеження очей: цей модуль локально зберігає агреговані дані погляду, надаючи інформацію про просторове розташування та час для подальшого статистичного аналізу. Ця точна та зручна платформа пропонує дослідникам цінну інформацію про моделі візуальної поведінки користувачів і проблеми дизайну інтерфейсу у віртуальних середовищах.

Модуль керування процесом експерименту AR: цей модуль забезпечує плавне виконання та керування експериментами доповненої реальності. Він надає інструменти для проектування та проведення експериментів, збору даних і керування експериментальними процесами, допомагаючи підвищити ефективність і точність експериментів, а також сприяти роботі дослідників.

Після того, як дані сцени та налаштування системи завершені, система покращує мультимодальне сприйняття та взаємодію шляхом включення різних режимів взаємодії. Користувачі носять окуляри для доступу до сцени AR, а система розпізнає інформацію про пристрій за допомогою системи сканування. Користувачі можуть переміщатися та взаємодіяти за допомогою голосових команд, а жести рук визначаються для точного керування. Фізичний реквізит також можна використовувати для взаємодії з віртуальними об'єктами. Дані відстеження очей записуються для аналізу, а експериментальний модуль керування процесом спрощує оцінку та вдосконалення системи. Цей комплексний підхід покращує взаємодію з користувачем і зручність використання.

Модуль керування учасниками є основою механізму контролю бізнес-процесів. Цей модуль може надати чіткі вказівки та допомогу учасникам, що веде їх до повної участі в експериментальному середовищі цієї системи візуалізації доповненої реальності. Модуль керування учасниками в основному включає чотири ключові частини: навчальний посіб-

ник із системи, системний експеримент, запис даних, обробку та аналіз даних.

Навчальний посібник із системи: перед проведенням експерименту із системою візуалізації учасники спочатку вивчають навчальний посібник з системи. За допомогою системного навчального посібника учасники можуть отримати детальне розуміння операційних етапів і процесів в експериментальному середовищі доповненої реальності. Посібник із системи має на меті надати необхідні вказівки, дозволяючи учасникам ознайомитися з функціональністю системи та методами взаємодії, а також гарантувати правильне використання ними системи для наступних експериментів.

Системний експеримент: після завершення навчання в системі учасники переходять до формальної фази системного експерименту. Учасники взаємодіють зі сценарієм системи доповненої реальності за допомогою таких дій, як клацання, погляд і голосові команди. Дизайн експерименту дозволяє учасникам вільно вивчати функції та характеристики системи, збираючи дані під час експерименту.

Запис даних: під час експерименту система може записувати експериментальні дані членів-учасників у реальному часі. Це включає запис відео взаємодії системи, координати погляду, тривалість погляду та теплові карти траєкторії погляду. Точна фіксація поведінки та концентрації уваги учасників забезпечує необхідну основу для подальшого аналізу даних.

Обробка та аналіз даних: після експерименту експериментальні дані для кожного учасника обробляються та аналізуються. Це включає повтори експерименту, аналіз даних погляду учасників і побудову діаграм розсіювання, що представляють діапазони погляду учасників. За допомогою методів статистичного аналізу та візуалізації можна виявити моделі поведінки та розподіл уваги учасників під час експерименту, що підтримує подальший аналіз і висновки.

Модуль управління учасниками цієї системи забезпечує керуваність і повторюваність експерименту системи візуалізації доповненої реальності, забезпечуючи точність і достовір-

ність результатів експерименту. Крім того, надаються цінні емпіричні дані та посилання для майбутніх досліджень і покращення продуктивності системи.

Модуль інтерфейсу доповненої реальності діє як провідник між системою та пристроями, розширюючи мультимодальне сприйняття та інтерактивність для більш захоплюючого досвіду користувача. Він переносить сцени віртуальної реальності в реальне поле зору користувачів, накладаючи AR-контент на дисплей. Модуль пропонує дослідникам надійну, зручну дослідницьку платформу, що дозволяє зосередитися на експериментальному дизайні та покращенні досвіду AR, не стикаючись із заплутаними технічними тонкощами.

Щоб розширити функцію AR системи та пристрою, додають функції переміщення пристрою до інтерфейсного модуля AR. Функції переміщення пристроїв у системах AR можуть відстежувати реальні об'єкти та накладати на них віртуальний вміст для підвищення інтерактивності та відчутності за допомогою методів розпізнавання та позиціонування.

У цій системі об'єкти, які потрібно розпізнати, імпортуються в бібліотеку розпізнавання, щоб створити відповідний пакет з рейтингом зірок, що відображає якість розпізнавання. Коли об'єкт реального світу розпізнається, віртуальний вміст прив'язується до нього, і користувачі можуть взаємодіяти за допомогою дотику, обертання, нахилу або інших жестів. Зокрема, функція сканування спочатку виконує розпізнавання зображення. Користувач використовує камеру на мобільному пристрої для сканування та розпізнавання конкретних зображень, логотипів, об'єктів або сцен із реального світу. Зазвичай ці зображення являють собою певні візерунки або маркери, які використовуються для визначення позиції та орієнтації користувача. Далі виділяються візуальні ознаки, такі як кути та краї, з розпізнаних зображень. Ці точки функцій використовуються для створення бази даних функцій для зіставлення віртуального вмісту з фізичними об'єктами.

Поведінка користувача передбачає мультимодальне сприйняття та взаємодію, вклю-

чаючи клацання, голос, розпізнавання жестів, фізичні маніпуляції тощо. Даний модуль необхідно інтегрувати з модулем AR, щоб дозволити користувачам спостерігати віртуальну інформацію та взаємодіяти з нею на мобільних пристроях. Це надає користувачам більш інтуїтивно зрозумілий і ефективний інтерактивний досвід. Модуль складається з трьох основних частин: мультимодальне сприйняття, інтерактивні об'єкти та механізм зворотного зв'язку.

У мультимодальному сприйнятті модуль розпізнає методи введення користувача, такі як голос, жести та дотик, щоб зафіксувати поведінку та потреби в реальному часі. Це дозволяє користувачам вибирати 3D-вміст, клацаючи або використовуючи промінь, випущений з їхньої руки. Інтерактивні об'єкти в 3D-світі можуть ініціювати такі події, як торкання кнопок і 3D-об'єктів, що дозволяє користувачам безпосередньо взаємодіяти з системою через носимі пристрої. Механізм зворотного зв'язку надає користувачам своєчасний зворотний зв'язок щодо їхніх операцій. Це може бути візуальним, як-от підсвічування та зворотний зв'язок пальця, або слуховим, зі звуковими ефектами при різних статусах вибору користувача (зокрема спостереження, наведення, початок дотику, кінець дотику тощо).

Поєднуючи ці модулі, система пропонує користувачам високоінтелектуальний та персоналізований інтерактивний досвід. Інтегруючи різні методи введення, користувачі можуть взаємодіяти з віртуальною інформацією більш інтуїтивно та ефективно. Крім того, включення інтерактивних об'єктів і механізм зворотного зв'язку гарантує, що користувачі отримують своєчасний і інформативний відгук про свої дії, що ще більше покращує їх розуміння системи та контроль над нею. Загалом, мультимодальний модуль сприйняття та взаємодії значно покращує інтерактивний досвід і дозволяє користувачам ефективно співпрацювати та впроваджувати інновації в реальних сценаріях.

Модуль збору даних відстеження очей використовує інтегровану систему відстеження очей для збору даних погляду, необ-

хідних дослідникам, за допомогою налаштованих сценаріїв відстеження очей. Система включає спеціальні камери та датчики для відстеження очей, які забезпечують високоточне відстеження з низькою затримкою, а також автоматичний пошук зіниці та компенсацію руху голови. Цей модуль складається з підмодуля збору даних і підмодуля обробки даних.

Висновки. У цьому дослідженні пропонується механізм покращення інтерактивності дизайну веб-застосунку, як основи системи візуалізації доповненої реальності, що ґрунтується на реалізації системи візуалізації доповненої реальності, яка зосереджена на потенціалі технологій візуалізації доповненої реальності для покращення прийняття рішень

людиною за рахунок покращеного мультимодального сприйняття та взаємодії. Система візуалізації надає інформацію, яка допомагає прийняти рішення, а мультимодальне сприйняття та методи взаємодії в AR, особливо технологія стеження за очима, забезпечують захоплююче середовище прийняття рішень під сценою, що значно покращує здатність користувача розуміти інформацію для прийняття рішень.

Для подальшого розвитку цієї галузі майбутні дослідження повинні бути зосереджені на покращенні сприйняття реальності, розпізнавання цілей і відстеження для досягнення різноманітних і природних взаємодій, тим самим підвищуючи якість і ефективність прийняття складних рішень.

Література:

1. Мірошниченко М.Ю. Дослідження способів візуалізації тривимірних сцен у реальному часі. *Сучасні комп'ютерні та інформаційні системи і технології: матеріали III Всеукраїнської наук.-практ. інтернет-конф. м. Запоріжжя, (12–19.12.2022 р.)*, ТДАТУ. 2022. С. 155–162.
2. Марченко А. А., Ємельова А. П. Візуальні засоби дизайну в системі корпоративної ідентифікації. *Науковий погляд*. 2021. № 6 (78). <https://naukajournal.org/index.php/naukajournal/article/view/2417>
3. Інформаційна система підтримки процесів прийняття рішень при формуванні портфеля цінних паперів / А. Сенік, О. Манзій, Ю. Футрик, О. Степанюк, Ю. Сенік. *Інформаційні системи та мережі*. 2022. № 11. С. 39–55. DOI: 10.23939/sisn2022.11.039
4. Тютюнник А. В. Технології візуалізації у світових дослідженнях. *Open educational e-environment of modern University*. 2020. № 9. С. 161–168.
5. Goyal Akshay. Visualization of Industrial Production Processes using 3D Simulation Software for Enhanced Decision-Making. *Scandinavian Simulation Society*. 2023. P. 94–102.
6. Bancillon Melanie, Padilla Lace, Ottley Alvitta. Improving Evaluation Using Visualization Decision-Making Models: A Practical Guide. 2023. DOI: 10.1007/978-3-031-34738-2_4.
7. Oral Emre, Chawla Ria, Wijkstra Michel, Mahyar Narges, Dimara Evanthia. From Information to Choice: A Critical Inquiry Into Visualization Tools for Decision Making. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*. 2023. DOI: 10.1109/TVCG.2023.3326593.
8. Llaha Olta, Aliu Azir, Kadēna Esmeralda. Application of clustering methods and data visualization for decision making in higher education. *Journal of Awareness*. 2023. Volume 8. P. 297–303. DOI: 10.26809/joa.2081.
9. Sharma Sharad. Data Visualization and its impact in decision making in business. 2023. DOI: 10.13140/RG.2.2.21906.12483.
10. Lan Chen, Wang Xuexi, Ren Junxia, Chen Xiaoxu, Chen Siming. Intelligent Government Decision-Making: A Multidimensional Policy Text Visualization Analysis System. 2023. DOI: 10.1007/978-981-99-3925-1_9.
11. Benitez Alejandro, Herrera Linda, Pacheco-Velazquez Ernesto, Espinosa José. Visualization, Serious Games and Decision Making. *European Conference on Games Based Learning*. 2022. № 16. P. 225–235. DOI: 10.34190/ecgbl.16.1.695.
12. Sanjay Saifi, Ramiya M. Anandakumar Web-based visualization and rendering of aerial LiDAR point cloud for urban flood simulation. *International Journal of Disaster Resilience in the Built Environment*. 2024. DOI: 10.1108/IJDRBE-07-2023-0079.
13. Abu-ALSondos Ibrahim. The impact of business intelligence system (BIS) on quality of strategic decision-making. *International Journal of Data and Network Science*. 2023. № 7. P. 1901–1912. DOI: 10.5267/j.ijdns.2023.7.003.

14. Alves Tomás, Delgado Tiago, Henriques-Calado Joana, Gonçalves Daniel, Gama Sandra. Exploring the role of conscientiousness on visualization-supported decision-making. *Computers & Graphics*. 2023. DOI: 10.1016/j.cag.2023.01.010.
15. Bayrak Meydanoglu Ela. Applying Situated Visualization for Supporting Consumer Decision-Making. 2023. DOI: 10.3726/b20350.
16. Su Yinhua. Visualization design of health detection products based on human-computer interaction experience in intelligent decision support systems. *Mathematical Biosciences and Engineering*. 2023. № 20. P. 16725–16743. DOI: 10.3934/mbe.2023745.
17. Havig Paul, McIntire John, Compton Andrew, Heft Eric. Evaluation of tangible user interfaces for command and control in virtual environments. 2008. P. 55–69. DOI: 10.1117/12.773374.
18. Carollo Alessandro, Stanzione Alfonso, Fong Seraphina, Gabrieli Giulio, Lee Albert, Esposito Gianluca. Culture and the assumptions about appearance and reality: a scientometric look at a century of research. *Frontiers in Psychology*. 2023. №14. DOI: 10.3389/fpsyg.2023.1140298.

References:

1. Miroshnychenko, M.Y. (2022). Doslidzhennia sposobiv vizualizatsii tryvymirnykh stsen u real'nomu chasi [Research of methods of visualization of three-dimensional scenes in real time]. In *Suchasni komp'uterni ta informatsiini systemy i tekhnolohii: materialy III Vseukrains'koi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii* (pp. 155–162). Zaporizhzhia: TDATU [in Ukrainian].
2. Marchenko, A.A., & Yemel'ova, A.P. (2021). Vizual'ni zasoby dyzainu v systemi korporatyvnoi identyfikatsii [Visual design tools in the corporate identification system]. *Naukovyi Pohliad*, (6)78. Retrieved from <https://naukajournal.org/index.php/naukajournal/article/view/2417> [in Ukrainian].
3. Senyk, A., Manziy, O., Futryk, Y., Stepaniuk, O., & Senyk, Y. (2022). Informatsiina systema pidtrymky protsesiv pryiniattia rishen' pry formuvanni portfelia tsinnykh paperiv [Information system for supporting decision-making processes in the formation of a securities portfolio]. *Informatsiini Systemy ta Merezhi*, (11), 39-55. <https://doi.org/10.23939/sisn2022.11.039> [in Ukrainian].
4. Tyutyunnyk, A.V. (2020). Tekhnolohii vizualizatsii u svitovykh doslidzhenniakh [Technologies of visualization in global studies]. *Open educational e-environment of modern University*, (9), 161–168 [in Ukrainian].
5. Goyal, A. (2023). Visualization of Industrial Production Processes using 3D Simulation Software for Enhanced Decision-Making. *Scandinavian Simulation Society*, 94–102.
6. Bancilhon, M., Padilla, L., & Ottley, A. (2023). Improving Evaluation Using Visualization Decision-Making Models: A Practical Guide. https://doi.org/10.1007/978-3-031-34738-2_4
7. Oral, E., Chawla, R., Wijkstra, M., Mahyar, N., & Dimara, E. (2023). From Information to Choice: A Critical Inquiry Into Visualization Tools for Decision Making. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*. <https://doi.org/10.1109/TVCG.2023.3326593>
8. Llahá, O., Aliu, A., & Kadëna, E. (2023). Application of clustering methods and data visualization for decision making in higher education. *Journal of Awareness*, 8, 297-303. <https://doi.org/10.26809/joa.2081>
9. Sharma, S. (2023). Data Visualization and its impact in decision making in business. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.21906.12483>
10. Chen, L., Wang, X., Ren, J., Chen, X., & Chen, S. (2023). Intelligent Government Decision-Making: A Multidimensional Policy Text Visualization Analysis System. https://doi.org/10.1007/978-981-99-3925-1_9
11. Benitez, A., Herrera, L., Pacheco-Velazquez, E., & Espinosa, J. (2022). Visualization, Serious Games and Decision Making. *European Conference on Games Based Learning*, (16), 225-235. <https://doi.org/10.34190/ecgbl.16.1.695>
12. Saifi, S., & Anandakumar, R. M. (2024). Web-based visualization and rendering of aerial LiDAR point cloud for urban flood simulation. *International Journal of Disaster Resilience in the Built Environment*. <https://doi.org/10.1108/IJDRBE-07-2023-0079>
13. Abu-ALSondos, I. (2023). The impact of business intelligence system (BIS) on quality of strategic decision-making. *International Journal of Data and Network Science*, (7), 1901–1912. <https://doi.org/10.5267/j.ijdns.2023.7.003>
14. Alves, T., Delgado, T., Henriques-Calado, J., Gonçalves, D., & Gama, S. (2023). Exploring the role of conscientiousness on visualization-supported decision-making. *Computers & Graphics*. <https://doi.org/10.1016/j.cag.2023.01.010>
15. Bayrak Meydanoglu, E. (2023). Applying Situated Visualization for Supporting Consumer Decision-Making. <https://doi.org/10.3726/b20350>

16. Su, Y. (2023). Visualization design of health detection products based on human-computer interaction experience in intelligent decision support systems. *Mathematical Biosciences and Engineering*, (20), 16725–16743. <https://doi.org/10.3934/mbe.2023745>
17. Havig, P., McIntire, J., Compton, A., & Heft, E. (2008). Evaluation of tangible user interfaces for command and control in virtual environments. 55–69. <https://doi.org/10.1117/12.773374>
18. Carollo, A., Stanzione, A., Fong, S., Gabrieli, G., Lee, A., & Esposito, G. (2023). Culture and the assumptions about appearance and reality: a scientometric look at a century of research. *Frontiers in Psychology*, (14). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1140298>

УДК 93/94+7,035:75

УДК 75.041.5(438)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.12>**Зузяк Тетяна Петрівна,**

доктор педагогічних наук, кандидат мистецтвознавства,
декан факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій,
професор кафедри образотворчого, декоративного мистецтва,
технологій та безпеки життєдіяльності
Вінницького державного педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського
ORCID ID: 0000-0002-5437-0272
zuzyak@ukr.net

**МИСТЕЦТВО МІНІАТЮРИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЧАСУ:
КОЛЕКЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПОРТРЕТІВ У МУЗЕЯХ**

Портретні мініатюри є важливою частиною багатьох музейних колекцій та виставкових експозицій музеїв світу та їхньою справжньою окрасою. Вони представлені як поодинокими екземплярами, так і цілісними колекціями, що їх роками формували колекціонери й передали на зберігання до музейних фондів та демонстрації під час виставок для широкого кола відвідувачів. Вивчення портретних мініатюр крізь призму життєпису митців, замовників, історико-культурний контекст, є важливим для розуміння специфіки розвитку як європейського мистецтва XVI–XIX ст., так і соціальних, династичних, політичних, родинних взаємин та взаємозв'язків, насамперед монархічних династій та аристократичної знаті. Техніка виготовлення портретних мініатюр, матеріали та оздоблення й інкрустація, є інформативним джерелом для вивчення розвитку технологій обробки матеріалів, виготовлення фарб, розвитку природничих наук, а також дозволяють простежити ідейні, естетичні, ідеологічні, релігійні та інші впливи на еволюцію мистецтва.

У статті вибірково зосереджено увагу на творчості американсько-англійського художника, представника неокласицизму, Джона Сінглтона Коплі; представнику Північного Відродження, французькому художнику Франсуа Клуе; фламандської художниці-мініатюристки доби Відродження Левіна Теєрлінк; німецького художника доби Відродження Ганса Гольбейна-Молодшого. Такий вибір митців обумовлений бажанням продемонструвати різноплановість портретних мініатюр, а також описати специфіку мистецького життя крізь призму життєпису обраних представників мистецького середовища. Також пунктирно окреслено аспекти повсякдення зображуваних персон на мініатюрі, що дозволяє, при комплексному підході, сформулювати уявлення про особливості історико-культурного розвитку Європи протягом окресленого періоду.

Колекції портретних мініатюр в музеях світу, завдяки віртуальним технологіям, стали доступними широкому загалу поціновувачів та бажаючих познайомитися з цим видом візуального мистецтва.

Ключові слова: Ганс Гольбейн-Молодший, живопис, колекція, Джон Сінгтон Коплі, Єлизавета I, Левіна Теєрлінк, музей, портретна мініатюра, Тюдори, Франсуа Клуе.

Zuziak Tetiana. MINIATURE ART THROUGH THE PRISM OF TIME: EUROPEAN PORTRAIT COLLECTIONS IN MUSEUMS

Portrait miniatures are an important part of many museum collections and exhibition expositions of museums of the world and their real decoration. They are presented both as individual specimens and as complete collections, which were formed by collectors over the years and transferred to museum funds and demonstrated during exhibitions for a wide range of visitors. The study of portrait miniatures through the prism of the biographies of artists, customers, and the historical and cultural context is important for understanding the specifics of the development of both European art of the 16th and 19th centuries, as well as social, dynastic, political, family relationships and relationships, primarily monarchical dynasties and aristocratic famous. The technique of making portrait miniatures, materials and decoration and inlay, is an informative source for studying the development of technologies for processing materials, making paints, the development of natural sciences, and also allows you to trace ideological, aesthetic, ideological, religious and other influences on the evolution of art.

The article selectively focuses on the work of the American-English artist, representative of neoclassicism, John Singleton Copley; to the representative of the Northern Renaissance, the French artist Francois Clouet; of the Flemish Renaissance miniaturist Levina Teerlinck; German Renaissance artist Hans Holbein the Younger. This

choice of artists is due to the desire to demonstrate the versatility of portrait miniatures, as well as to describe the specifics of artistic life through the prism of the biographies of selected representatives of the artistic environment. Aspects of everyday people depicted in miniature are also dotted, which allows, with a comprehensive approach, to form an idea of the peculiarities of the historical and cultural development of Europe during the outlined period.

Collections of portrait miniatures in museums around the world, thanks to virtual technologies, have become available to a wide audience of connoisseurs and those who want to get to know this type of visual art.

Key words: *Hans Holbein the Younger, painting, collection, John Singleton Copley, Elizabeth I, Levina Teerlinck, museum, portrait miniature, Tudors, Francois Clouet.*

Вступ. Мистецтво портретної мініатюри є важливим історичним візуальним джерелом для вивчення історії культури, мистецтва, генеалогії, дипломатії, моди. Також портретна мініатюра XVI–XIX ст. може слугувати об'єктом дослідження розвитку мистецьких технологій, адже матеріали, які використовували при виготовленні такого мистецького твору, є свідченням появи та поширення технологій обробки різних матеріалів та виготовлення й практичне застосування фарб різного походження. Окрім того, мистецтво портретної мініатюри – це справжня естетична насолода, яка допомагає отримати позитивні емоції при їх ретельному розгляді, своєрідна психотерапія, що особливо важливо в умовах хронічного стресу та тривожності. Музейні колекції портретних мініатюр є складовою європейської та світової культурної спадщини, що репрезентує розвиток мистецьких традицій країн Європи протягом XVI–XIX ст. та допомагає зрозуміти культурні взаємовпливи. Тому вивчення музейних колекцій портретних мініатюр є актуальним як з наукової, так і з практичної точки зору.

Історії англійської мініатюри від часів правління королеви Єлизавети I і до початку XIX ст., з понад сотнею ілюстрацій, присвячене дослідження Дж. Мердока, де, зокрема, розміщені приклади творчих робіт Ніколаса Гілл'ярда, Айзека Олівера, Семюеля Купера, Пітера Кросса, Річарда Косвея [10, с. 154–156]. Колекції портретних мініатюр та творча манера художників, що їх створювали, лягли в основу дослідження Б. Паппе, Ю. Шмігліц-Оттена та Г. Вальчак [8, с. 132–133] К. Кумбс, спеціалізуючись на портретних мініатюрах XVI–XIX ст., особливо зосередилася на жіночих портретних мініатюрах європейської аристократії XVIII ст. та інтимній символіці портретних мініатюр [5]. М. Варчук вивчає

походження та етапи розвитку портретної мініатюри з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків [1]. Г. Рейнолдс вивчав придворний живопис Англії доби Тюдорів та королеви Вікторії [3]. З точки зору феміністичних методологічних засад розглядала мистецьку спадщину та історико-культурний контекст ранньомодерного мистецтва В. С. Тейт [4]. Важливим джерелом інформації про портретні мініатюри є сайти музеїв світу, які мають у своїх колекціях та експозиціях портретні мініатюри.

Зосередивши дослідницьку увагу на низці колекцій портретних мініатюр, ми пропонуємо поглянути на них як на важливе інформаційне джерело історії культури та мистецтва у сув'язі із загальноісторичним розвитком. Такий підхід дозволяє комплексно аналізувати музейні колекції як частину культурної спадщини та «місця пам'яті» про перебіг тих чи інших подій в історії Європи.

Матеріали та метод. Доба Ренесансу кардинально вплинула на подальший мистецький розвиток країн Європи, адже «Ренесанс не торкався ногами землі. <...> ширяв над поверхнею світу, з якого підвівся, мов безтілесна абстракція, новий життєдайний дух» [10, с. 87]. Ренесансні ідеї пронизані переосмисленням людських можливостей, порівняно із Середньовіччям, що тяжіло до теологічних пояснень світу й буття. Ідеології Ренесансу базувалася на «трьох китах»: звернення до вивчення творчої спадщини античних авторів, насамперед Ціцерона та Гомера; вивчення давньогрецької мови, у доповнення до латини; критичне вивчення біблійних текстів. Такий підхід забезпечив логічний зв'язок між Ренесансом та подальшою Реформацією в історії Європи, поєднавши в органічне ціле світські та релігійні мотиви. Якщо вести мову про митців Ренесансу, то, окрім

загальноновизнаних авторитетів та неперевершених майстрів Леонардо да Вінчі, Рафаеля Санті та Мікеланджело Буонарроті, необхідно додати Паоло Уччелло (малярська перспектива зображення), Андреа Мантелья (реалістичний живопис), Сандро Боттічеллі (гармонія людських постатей і пейзажу). Окрім кардинальних змін в мистецькому розвитку, відбулася й наукова революція XVI–XVII ст., «доба Коперника, Бекона й Галілея» в химерній суміші із добою «алхіміків, астрологів і ворожбитів» [4, 43]. Саме в такий історико-культурний умовах зародилося мистецтво портретної мініатюри. За своєю стилістикою та технікою виконання портретна мініатюра споріднена з мініатюрою книжковою. Наразі, терміном «мініатюра» позначають предмети, які у зменшеному форматі репрезентують інші, більш масштабні предмети та явища (мініатюра замку, мініатюра літака і т.ін.). Мініатюрами свого часу називали невеличкі картини, виконання яких вражало неймовірною точністю та увагою до найдрібніших деталей. Етимологія слова пов'язана з латинською дефініцією «*minium*» – червоний колір свинцю, оксид свинцю, сурик. У Середньовіччі заголовні літери рукописів зазвичай прикрашали суриком. Художників-оформлювачів називали «мініаторами» (ілюмінаторами), а сам малюнок – «мініатюрою». З часом сурик перестали використовувати в малюванні, але термін «мініатюра» вже прижився.

Як зазначає К. Кумбс, з'явившись на початку XVI ст., портретна мініатюра відразу стала частиною культури пам'яті, відображаючи важливі моменти життя аристократії. Їхня значна інтимність (у сенсі прихованість від великої кількості сторонніх очей) та мобільний формат стали ідеальною формою для увічнення емоційно знакових подій в житті людини: народження, заручини, весілля, смерть. А спосіб їх зберігання та носіння забезпечували нерозривний зв'язок між зображенням та власником мініатюри. Портретні мініатюри можна було зберігати в спеціальних шафах, як це робила британська королева Єлизавета I ховати під одягом, або ж, навпаки – відкрито демонструвати як ознаку статусності та прихильності певних

монарших осіб [5]. Портретні мініатюри, на яких були зображені померлі родичі чи члени родини, були своєрідним нагадуванням про близьких людей. Важливу роль виконували портретні мініатюри й у матримоніальних справах. Мініатюрне зображення потенційного нареченого чи нареченої слугували важливим (а інколи – і єдиним) джерелом інформації про зовнішність майбутнього чоловіка або дружини, ставали частиною портретних галерей королівських династій. Портретні мініатюри зазвичай виготовляли з дорогих матеріалів та щедро оздоблювали дорогоцінним камінням, то ж вони були ще й своєрідним капіталом, перспективною інвестицією.

Оскільки створення портретних мініатюр вимагало неймовірної точності та зосередженості, то художник повинен був мати ще й добрий зір та розвинену дрібну моторику рук. З ювелірною досконалістю обрамлені корпуси мініатюр використовували і як браслети, підвіски, брошки, табакерки. Така техніка виконання портретних мініатюр практикувалася до XVIII ст. Джон Сінгльтон Коплі [2] почав створювати портретні мініатюри аквареллю на тонкій слонової кістці. Вже у XIX ст. портретні мініатюри на слонової кістці були трохи більшого формату, аніж класичні, та могли бути розміщені в прямокутних шкіряних футлярах з відкидними кришками. Наприклад, автопортрет-мініатюра Дж. Сінглтона Коплі, в неокласичному стилі, виконана аквареллю на слонової кістці у вигляді медальйону (1769 р., розмір 3,3 x 2,7 см), зберігається в колекції Метрополітен-музею в Нью-Йорку. Митець жив і працював як в Англії, так і в Америці. Через свого вітчима, художника та гравера Пітера Пелхема (бл. 1695–1751), він мав можливість ознайомитися з творчістю гравюр старих майстрів та англійських портретів [4]. Така фундаментальна мистецька база вплинула на його власний стиль та дозволила працювати в різних техніках: пастель, мініатюра, портретний живопис в англійському стилі. До того ж, йому добре вдавалося передати образи людей в русі, наповнюючи картину динамікою та створюючи відповідне соціальне тло, на догоду своїм замовникам – заможним та амбітним представникам вищих класів сус-

пільства. Портрети, виконані митцем, зазвичай прикрашали холи, вітальні, зали, їдальні будинків. Вони добре вписувалися в інтер'єр бароко та рококо, ставши частиною репрезентації способу життя аристократії тих часів та вплинули на формування соціальної й культурної ідентичності американської бізнес-еліти. Дж. Сінглтон Коплі входив до найбільш елітарного кола британських художників, був обраний до Королівської академії мистецтв Англії, заснованій у 1768 р. Завдяки королівській прихильності, був забезпечений замовленнями до кінця своїх днів [2]. Окрім згаданого вище автопортрета Дж. Сінглтон Коплі, у Метрополітен-музеї в експозиції є також мініатюра його авторства, у формі медальйона, на якій зображений Мозес Гілл (1733–1800), бостонський комерсант, губернатор штату Массачусетс (іл. 1). Вірогідно, це було замовлення весільного подарунку для нареченої Мозеса Гілла – Сари Прінс. Пізніше містер Гілл звертався до Дж. Сінглтона Коплі із замовленнями олійних портретів себе та своєї дружини, які зберігаються нині у



Іл. 1. Мозес Гілл (Moses Gill, близько 1759), олія, сусальне золото на мідній пластині (4,1 x 2,9 см) (Moses Gill. John Singleton Copley. American, ca. 1759)

Музеї мистецтв, Школи дизайну Род-Айленда у Провіденсі. А власне мініатюра потрапила до Метрополітен-музею як подарунок від Марти Дж. Флейшман, на згадку про її батька, Лоуренса А. Флейшмана, 2006 р. [2].

Першопочатково, протягом XVI–XVII ст., портретні мініатюри писали на пергаменті, папері, тобто крихкому матеріалі. Тому, задля кращої збереженості, їх вставляли у медальйони та носили на довгому, зазвичай, золотому, ланцюжку. Одним із видатних майстрів-мініатюристів того часу був Франсуа Клуе (фр. François Clouet, 1515–1572), представник Північного Відродження. Він був придворним художником кількох французьких королів – Франциска I, Генріха II, Франциска II та Карла IX. У його великій майстерні за ескізами маестро виготовляли як портретні мініатюри, так і великі портретні композиції для королівських зал. Ф. Клуе також знімав посмертні маски з багатьох представників династії Валуа. У 1572 р. він виконав також мініатюрний портрет іспанської королеви. Основна функція художника при дворі – це створення парадних, репрезентативних портретів монарха та його найближчого оточення. Але, поруч з тим, портретна мініатюра була не менш популярним видом мистецтва. Принагідно зазначимо, що малювання портретів монархів та вищої знаті – далеко не єдиний вид культурного дозвілля, який характеризував придворне життя європейських династій. Зокрема, Англо С., вивчаючи історичні джерела, серед яких королівські господарські книги, які проливають світло на придворне життя англійського короля Генріха VII, засновника династії Тюдорів, описує менестрелів, групи музикантів (органістів, сопілкарів), жонглерів, танцівників на канаті та ходулях, ляльководів, блазнів, які розважали короля та придворних. Також відомо про любов короля до гри в шахи, кості та карти. Платню отримував також персональний тренер, який навчав короля гри в теніс; є згадки про платню дітям за гарний спів тощо. Були лицарські поєдинки, стрільба з лука, бої на мечех та списах; розпалювання

травневих багать та інші весняно-літні масові розваги, різдвяні святкування; банкети на честь заручин та весільних святкувань членів монаршої родини. Проведення всіх цих заходів вимагало й активної участі придворного художника – оформлення зали, виготовлення геральдичних знаків, оформлення різноманітних декорацій і т.ін. [10, с. 56].

У Музей Вікторії та Альберта (Лондон) зберігається портретна мініатюра Катерини Медічі (Catherine de Medici; 1519–1589), виготовлена Ф. Клуе (акварель на пергаменті, Франція, бл. 1555), разом з кришкою для портретної мініатюри. Загалом, як видно з інформації на сайті Музею Вікторія та Альберта, колекція мініатюр нараховує 78 екземплярів, зокрема, серед них портретні мініатюри:

Портретна мініатюра сера Вільяма Портмана, художник Річард Гібсон (1615–1690). Акварель на пергаменті. Англія, бл. 1658.

Портретна мініатюра невідомої жінки, ймовірно Венетії Стенлі, Леді Дігбі, художник Пітер Олівер. Акварель на пергаменті. Англія, 1615–1622.

Автопортрет, художниця Сусанна Пенелопа Россе (бл. 1652–1700). Акварель на пергаменті. Англія, XVII ст.

Імператор Карл V, портретна мініатюра Лукаса Горенбаута. Акварель на пергаменті, викладеному на картці. Англія, бл. 1525.

Сер Вільям Палмер, художник Семюел Купер. Лондон, Англія, 1657 р.

Королева Єлизавета I (1533–1603), портретна мініатюра Ніколаса Гіллярда (1547–1619). Акварель на пергаменті, емальоване золото, оздоблене діамантами та рубінами. Англія, 1590–1603.

Леді Кетрін Грей, портретна мініатюра Левіні Терлінк. Акварель на пергаменті. Англія, бл. 1555–1560.

Анна Клевська, портретна мініатюра Ганса Гольбейна (1497–1543). Акварель на пергаменті. Англія чи Німеччина, 1539 р.

Принц Чарльз, пізніше Карл I, художник Ніколас Гіллярд (1547–1619). Акварель на пергаменті. Англія, 1611–1613.

Генрієтта Анна, герцогиня Орлеанська, мініатюрний портрет роботи Семюеля Купера (1609–1672). Акварель. Англія, 1660–1661.

Роберт Дадлі, граф Лестер, портретна мініатюра Ніколаса Гіллярда (1547–1614). Акварель. Лондон, Англія, 1571–1574.

Портретна мініатюра Сюзанни, леді Дормер, художник Метью Снеллінг. Акварель на пергаменті. Англія, 1644–1670.

Ентоні Ешлі Купер, 2-й граф Шефтсбері, портретна мініатюра Семюеля Купера (1609–1672). Акварель на пергаменті. Англія, бл. 1665.

Сер Джон Уайлдмен (бл. 1621–1693), портретна мініатюра. Акварель на пергаменті в золотому медальйоні з блакитною емаллю. Англія, 1647 р.

Портретна мініатюра Річарда Саквіля, 3-го графа Дорсета, художник Ісаак Олівер. Акварель на пергаменті. Англія, 1616 р. [11].

Різноманіття портретних мініатюр, зображення одних і тих самих людей в різні періоди їхнього життя, наповнення портрету символічними елементами, матеріал, з якого виготовлена мініатюра та її ужиткове застосування, засвідчують не лише популярність даного виду живопису, а й його важливість для саморепрезентації особи, для потрактування міжродинних, міжособистісних стосунків, дипломатичних та бізнесових взаємин тощо.

Яскравими зразками портретної мініатюри є творча спадщина Левіні Теерлінк (Levina Teerlinc, 1510–1576). Фламандська мініатюристика виконувала замовлення від Генріха VIII, Едуарда VI, Марії Тюдор, Єлизавети I (4, с. 12–28; с. 84–85; с. 87). Факти її життя та творчості досі викликають суперечки серед дослідників. Зокрема, розходяться думки щодо того, хто навчав її мистецтву мініатюри – її батько, один з найвідоміших ілюстраторів, художник, фламандець Сімон Бенінг (1483–1561) чи хорватсько-італійський художник Джорджо Джуліо Кловіо (1498–1578); чи мініатюри, авторство яких приписують мисткині, справді належать їй? Менше з тим, її авторству історики мистецтва приписують ілюмінацію «Угода між королевою та деканом і канони каплиці Святого Георгія» (30 серпня 1559). На зображенні – Єлизавета I перебуває на пишному троні, в королівській мантії, короні Тюдорів, із золотим волоссям, що розкішно розсипане на пле-

чах, а вершечок скіпетра прикрашений «королівською лілією» (фр. fleur de lys/lis), як натяк на претензії на французький престол. Королева в королівському горностаї, у складно драпірованому одязі, що передано за допомогою прозорих мазків фарби, ґрунтовка з лазуриту та золотих арабесок на задньому тлі створює атмосферу урочистості й заможності, що ще більше підкреслено золотою кулею та скіпетром, як алюзія на Діву Марію (Богом призначене право правління на землі). Такий формат портретного зображення монаршої особи став символічним зображенням для офіційних документів. На думку історикині мистецтва Л. Вудвіль, тривалий час ім'я Левіни Теерлінк було поза ретельною увагою дослідників, оскільки методи дослідження та атрибуції творів мистецтва, зокрема, портретних мініатюр, не дозволяли достеменно визначити авторство. І дослідники були зосереджені на творчості інших відомих художників-мініатюристів – на Гансі Гольбейні-Молодшому (1497–1543) та Ніколасі Гільдрді (бл. 1547–1619). Їхні твори не такі рідкісні, а мистецький авторський стиль більш виражений [4, 56].

Ганс Гольбейн (?–1543) – один із найяскравіших та різнопланових художників XVI ст. Першопочатково візуальному мистецтву він навчався у свого батька Ганса Гольбейна-Старшого, в Аугсбурзі (Німеччина). Пізніше з братом Амброзіусом переселився у Базель (Швейцарія), де працював та вдосконалював свою майстерність. Йому вдалося познайомитися з впливовими вельможами та вченими-гуманістами, серед яких був Еразм Роттердамський. Г. Гольбейн навіть ілюстрував «Похвалу глупоті». Працював він і над оформленням німецького перекладі «Біблії» Мартіна Лютера, а також писав портрети та створював вітражі й фрески та не гребував й ремісничими роботами, задля покращення матеріального становища. Вже на цих прикладах бачимо багатогранність таланту митця. У 1526 р. він змушений був залишити Базель. Справа в тому, що події Реформації суттєво вплинули й на мистецьке життя. Зокрема, різко зменшилася кількість замовлень на релі-

гійну тематику, оскільки, згідно поглядів протестантів, візуальне мистецтво є відголоском ідолопоклонництва та відволікає від вивчення Біблії. Г. Гольбейн перебрався до Англії, де, завдяки рекомендаційному листу Е. Роттердамського, був прийнятий Томосом Мором. Тогочасні естетичні вподобання англійців віддавали перевагу портретному живопису. Тож Г. Гольбейн активно писав портрети (серед них – Т. Мора та членів його родини). За деякий час він повернувся до Базеля, але невдовзі знову вирушив до Англії. Портрети, написані Г. Гольбейном у цей період, знаходяться у музеях Берліну, Віндзора, Гааги, Брауншвейгу, Відня. Йому також вдалося стати придворним художником короля Генріха VIII. Завдяки його неймовірній портретній точності, ми маємо на сьогодні достовірні зображення багатьох відомих діячів тих часів (Holbein at the Tudor Court). До того ж, художник неймовірно точно й філігранно зображав одяг та ювелірні прикраси своїх замовників. Адже вони свідчили про соціальний та майновий статус людини, що було вкрай важливо зафіксувати та передати як інформацію, наприклад, під час заручин та дипломатичних місій. Або ж просто залишити славетні спогади нащадкам. Не втрачає актуальність творча спадщина митця і для сьогодення. Зокрема, у Королівській галереї Букінгемського палацу анонсоване відкриття виставки «Гольбейн при дворі Тюдорів» з квітня 2024 р. Виставкова експозиція включає в себе картини, книжкові ілюстрації та портретні мініатюри митця. Її мета – продемонструвати не лише багату культурну спадщину одного з найвидатніших митців XVI ст., а й познайомити відвідувачів, за допомогою портретної мініатюри, з історичними персонами, яких Г. Гольбейн знав особисто та малював. Зокрема, серед пропонувананих до перегляду портретних мініатюр привертає увагу зображення Генріха Брендона (1535–1551), один із синів Чарльза Брендона, герцога Саффолка, і його четвертої дружини Кетрін. Це один із небагатьох портретів дітей, зроблених Г. Гольбейном. Відомі також дитячі зображення Едуарда VI та дітей художника. Вірогідно, це було замовлення батьків Ген-

ріха. Вони були одними з найвпливовіших діячів при дворі Тюдорів. На зображенні підписано, що Генріху – 5 років (акварель на пергаменті, покладеному на гральну карту, діаметр опори – 5,6 см) (Henry Brandon, 2nd Duke of Suffolk (1535–1551)).

Королівська колекція складається чи не з найбільшої кількості збережених творів митця. Її ядро – це 80 малюнків, більшість з яких, вірогідно, була придбана Генріхом VIII вже після смерті художника. Ще сім картин і чотири мініатюри були придбані впродовж наступних століть.

Вершин своєї технічної досконалості портретний мініатюрний живопис досягнув у XIX ст. Її розвиток протягом XVI–XIX ст. демонструє нам у XXI ст. не лише розвиток та зміну техніки виготовлення портретної мініатюри, а й смаки замовників, світоглядні уявлення, прагнення та амбіції й естетичні переконання в різні історичні періоди.

Результати. Мистецтво портретної мініатюри, спираючись на традиції середньовічних книжкових ілюстрацій, технологічних

досягнень Ренесансу, його ідейних та світоглядних орієнтирів, стало одним із символів ранньомодерної культури вищих прошарків європейського суспільства. Портретна мініатюра, з одного боку, уособлювала соціальну, династичну, політичну приналежність зображуваного об'єкта, а з іншого – втілювала особливий інтимно-емоційний зв'язок між зображенням та власником мініатюри. Окрім того, матеріал, з якого виготовляли мініатюри та їхнє оздоблення, також слугували елементом певної репрезентативності та серйозності намірів, наприклад, під час заручин чи інших важливих родинних подій. Такий смисловий дуалізм робить цей вид мистецтва особливо привабливим з точки зору вивчення історії повсякдення. Портретна досконалість зображень, увага до деталей сприяє міждисциплінарним дослідженням, пов'язаним з історією Європи, історії культури, історії дипломатичних відносин. Їхня присутність у музейних колекціях та виставкових експозиціях творить цілісне уявлення про історико-культурний розвиток багатьох європейських країн.

Література:

1. Варчук М. Етапи колекціонування європейської портретної мініатюри XVI–XIX століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2023. № 3. С. 136–141.
2. Barratt, C. R. «John Singleton Copley (1738–1815)». In Heilbrunn Timeline of Art History. 2003. *New York: The Metropolitan Museum of Art*. URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/copl/hd_copl.htm
3. Reynolds G., Baetjer K. *European Miniatures in the Metropolitan Museum of Art*. New York : Metropolitan Museum of Art. 207 p.
4. Chandler Tait V. *Three Case Studies of Protofeminism in Early Modern Art: Levina Teerlinc, Sofonisba Anguissola, and Artemisia Gentileschi*: PhD dissertation / University of Memphis. Memphis, Tennessee, 2021 URL: <https://digitalcommons.memphis.edu/etd/2188/>
5. Coombs K. *The Portrait Miniature in England*. London: Victoria and Albert Publications, 1998. 128 p
6. Foskett D. *Miniatures, Dictionary and Guide*. Woodbridge: Antiques Collector's Club Ltd., 1987. 702 p.
7. Holbein in the Royal Collection. *Royal Collection Trust*. URL: <https://www.rct.uk/collection/stories/holbein-in-the-royal-collection>
8. Garnier N., Pappe B., Lemoine-Bouchard N. *Portraits des maisons royales et impériales de France et d'Europe : Les miniatures du musée Condé à Chantilly*. Paris: Somogy, 2007. 303 p.
9. Lloyd S. A Group of Portrait Miniatures Attributed to Jacob van Doordt in the Collection of the Duke of Buccleuch and Queensberry. *European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections* / Ed. B. Pappe, J. Schmieglitz-Otten, G. Walczak. Petersberg : Michael Imhof, 2014. P. 146–56.
10. Murdoch, J., Murrell, J., Noon, P. J., Strong, R. *The English Miniature*. New Haven, CT : Yale University Press, 1981. 230 p.
11. Victoria and Albert Museum. URL: <https://www.vam.ac.uk/collections/portrait-miniatures> (дата звернення: 17.03.2024).
12. What is a Miniature? *The Tansey Miniatures Foundation*. URL: <https://tansey-miniatures.com/en/miniatures-painting/introduktion/introduction>

References:

1. Varchuk, M. (2023). Etapy kolektsionuvannia yevropeyškoï portretnoï miniatiury XVI–XIX stolit [Stages of Collecting European Portrait Miniatures of the 16th – 19th Centuries.] *Herald of National Academy of Culture and Arts – Visnyk Natsionalnoï akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 3, 136–141 [in Ukrainian].
2. Barratt, C. R. (2003). John Singleton Copley (1738–1815). In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Retrieved from http://www.metmuseum.org/toah/hd/copl/hd_copl.htm.
3. Reynolds, G., & Baetjer, K. (2003). *European Miniatures in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art.
4. Chandler Tait, V. (2021). Three Case Studies of Protofeminism in Early Modern Art: Levina Teerlinc, Sofonisba Anguissola, and Artemisia Gentileschi (PhD dissertation). University of Memphis. Memphis, Tennessee. Retrieved from <https://digitalcommons.memphis.edu/etd/2188/>.
5. Coombs, K. (1998). *The Portrait Miniature in England*. London: Victoria and Albert Publications.
6. Foskett, D. (1987). *Miniatures, Dictionary and Guide*. Woodbridge: Antiques Collector's Club Ltd.
7. Holbein in the Royal Collection. (n.d.). Royal Collection Trust. Retrieved from <https://www.rct.uk/collection/stories/holbein-in-the-royal-collection>.
8. Garnier, N., Pappé, B., & Lemoine-Bouchard, N. (2007). *Portraits des maisons royales et impériales de France et d'Europe: Les miniatures du musée Condé à Chantilly*. Paris: Somogy.
9. Lloyd, S. (2014). A Group of Portrait Miniatures Attributed to Jacob van Doordt in the Collection of the Duke of Buccleuch and Queensberry. In B. Pappé, J. Schmieglitz-Otten, & G. Walczak (Eds.), *European Portrait Miniatures: Artists, Functions and Collections* (pp. 146-156). Petersberg: Michael Imhof.
10. Murdoch, J., Murrell, J., Noon, P. J., & Strong, R. (1981). *The English Miniature*. New Haven, CT: Yale University Press.
11. Victoria and Albert Museum. Retrieved from <https://www.vam.ac.uk/collections/portrait-miniatures>.
12. The Tansey Miniatures Foundation. (n.d.). What is a Miniature? <https://tansey-miniatures.com/en/miniatures-painting/introduktion/>.

УДК 37.07/005.33:7

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.13>**Карпов Віктор Васильович,**

доктор історичних наук,

в. о. завідувача кафедри креативних культурних індустрій

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-3446-9187

vvkarpoff@ukr.net

ОСВІТНІЙ МЕНЕДЖМЕНТ ФАКУЛЬТЕТУ АРХІТЕКТУРИ, БУДІВНИЦТВА ТА ДИЗАЙНУ НАЦІОНАЛЬНОГО АВІАЦІЙНОГО УНІВЕРСИТЕТУ У ПЕРІОД 2020–2023 РОКІВ

В статті аналізується досвід втілення освітніх стратегій у діяльність факультету архітектури, будівництва та дизайну Національного авіаційного університету та показано досягнуті результати в період 2020–2023 рр. Сукупність методів дослідження представляють науковий інструментарій до якого включені метод критичного та порівняльного аналізу, логічний метод, узагальнення, описовий метод. Використання методу документального аналізу джерел дозволило відтворити процес діяльності факультету в контексті навчального процесу університету. В результаті дослідження виявлено наукову новизну, яка полягає в тому, що вперше питання освітнього стратегування діяльності факультету наземних споруд та аеродромів Національного авіаційного університету стало предметом наукового дослідження, у рамках якого проведено аналіз та особливості управління навчальним процесом, впровадження інноваційних рішень, зосередження зусиль на важливій ролі науково-педагогічного складу у розробці новітніх технологій для розвитку інфраструктури повітряного транспорту, інші роботи, що висвітлюють складний період історії України - пандемія COVID-19 (2021) та воєнний стан (з 2022 по теперішній час) викликаний російською військовою агресією проти України. Показники діяльності науково-педагогічного складу факультету свідчать про те, що за цих умов студенти мали можливість здобувати якісні знання та розвивати професійні компетенції. Прикладні управлінські рішення сприяли підвищенню попиту на освітні послуги, які надає факультет на ринку освітніх продуктів. Виявлення особливостей, основних тенденцій і технологій управління освітою характеризує новизну наукового дослідження процесу навчання. Практичне значення дослідження полягає у створенні технологічних інструментів для подальшого стратегічного планування та управління діяльністю факультету.

Ключові слова: Національний авіаційний університет, факультет наземних споруд та аеродромів, факультет архітектури, будівництва та дизайну, інфраструктура повітряного транспорту, інформаційні технології проектування та будівництва, архітектура, дизайн, землеустрій.

Karpov Viktor. EDUCATIONAL MANAGEMENT OF THE FACULTY OF ARCHITECTURE, CONSTRUCTION AND DESIGN OF THE NATIONAL AVIATION UNIVERSITY (2020–2023)

The article analyzes the experience of implementing educational strategies in the activities of the Faculty of Ground Structures and Airfields of the National Aviation University and shows the achieved results. The purpose of the article is to reveal the peculiarities of educational management of the Faculty of Ground Structures and Airfields of the National Aviation University in the period 2020–2023. The set of research methods is represented by a scientific toolkit, which includes the method of critical and comparative analysis, logical method, generalization, and descriptive method. The use of the method of documentary analysis of sources made it possible to reproduce the process of the faculty's activity in the context of the educational process of the university. As a result of the research, a scientific novelty was revealed, which consists in the fact that for the first time the issue of educational strategizing of the activity of the Faculty of Ground Structures and Airfields of the National Aviation University became the subject of a scientific study, within the framework of which the analysis and peculiarities of the management of the educational process, the implementation of innovative solutions, the concentration of efforts on an important role of the scientific and pedagogical staff in the development of the latest technologies for the development of air transport infrastructure, other works covering a difficult period in the history of Ukraine – the COVID-19 pandemic (2021) and martial law (from 2022 to the present) caused by Russian military aggression against Ukraine. The performance indicators of the faculty's scientific and pedagogical staff indicate that under these conditions, students had the opportunity to acquire quality knowledge and develop professional competencies. Applied management solutions contributed to increasing the demand for educational services provided by the faculty in the market

of educational products. The identification of features, main trends and technologies of education management characterizes the novelty of scientific research of the learning process. The practical significance of the research lies in the creation of technological tools for further strategic planning and management of the faculty's activities.

Key words: National Aviation University, faculty of ground structures and airfields, faculty of architecture, construction and design, air transport infrastructure, information technologies of design and construction, architecture, design, land management.

Вступ. Факультет архітектури, будівництва та дизайну є засновником Національного авіаційного університету, але свою назву він повернув лише в рік відзначення 90-річчя Київського авіаційного інституту [1]. Зміна у 2023 році назви факультету з архітектури, будівництва та дизайну на історичну назву – наземних споруд та аеродромів є не лише даниною історії, а й уточненням фокусу освітньої діяльності факультету, спрямованої на підготовку фахівців у галузі аеродромного проектування та будівництва.

Відповідно до Положення [2] факультет є адміністративно-структурним підрозділом університету та здійснює діяльність у сфері освіти і науки з метою забезпечення необхідних умов для отримання студентами якісної підготовки, яка дозволяє їм бути конкурентоспроможними на ринку праці. Станом на 2023 рік факультет об'єднує п'ять кафедр: інфраструктури авіаційного транспорту, комп'ютерних технологій будівництва та реконструкції аеропортів, архітектури та просторового планування, аерокосмічної геодезії та землеустрою, комп'ютерних технологій дизайну та графіки, де працюють та навчаються 1266 осіб. У 2020 році на факультеті функціонувало 7 навчальних лабораторій та 7 кафедр, на яких навчалася 542 студенти.

Освітній простір факультету структурований за галузями знань, спеціальностями та рівнями освіти. Факультет здійснює підготовку фахівців за галузями знань 02 «Культура і мистецтво» та 19 «Архітектура та будівництво», за спеціальностями 022 «Дизайн», 191 «Архітектура та містобудування», 192 «Будівництво та цивільна інженерія» та 193 «Геодезія та землеустрій» на всіх рівнях освіти: бакалавр, магістр, доктор філософії, доктор наук.

Спеціальності та освітні програми факультету:

Спеціальність 022 «Дизайн»:

Освітня програма «Дизайн» (бакалавр, магістр)

Освітня програма «Дизайн» (англійська мова, бакалавр)

Освітня програма «ІТ-Дизайн» (бакалавр)

Спеціальність 191 «Архітектура та містобудування»:

Освітня програма «Дизайн архітектурного середовища» (бакалавр, магістр)

Освітньо-наукова програма «Архітектура та містобудування» (доктор філософії, доктор наук)

Спеціальність 192 «Будівництво та цивільна інженерія»:

Освітня програма «Промислове та цивільне будівництво» (бакалавр, магістр)

Освітня програма «Промислове та цивільне будівництво» (англійська мова, бакалавр)

Освітньо-наукова програма «Промислове та цивільне будівництво» (доктор філософії, доктор наук)

Освітня програма «Автомобільні дороги та аеродроми» (бакалавр, магістр)

Освітня програма «Проектування та будівництво аеродромів» (бакалавр)

Спеціальність 193 «Геодезія та землеустрій»:

Освітня програма: «Геоінформаційні системи та технології» (бакалавр, магістр)

Освітня програма: «Землевпорядкування та кадастр» (бакалавр, магістр)

До складу факультету також входять п'ять навчальних лабораторій: «Інноваційних технологій в архітектурному проектуванні», «Інноваційних комп'ютерних технологій у будівництві», «Комп'ютерних технологій інженерної графіки», «Аерокосмічної геодезії та землеустрою», «Механіки ґрунтів, основ і фундаментів».

Показники роботи факультету у 2019 році порівняно з 2023 роком суттєво різняться. Відповідно до цього актуальним стає завдання

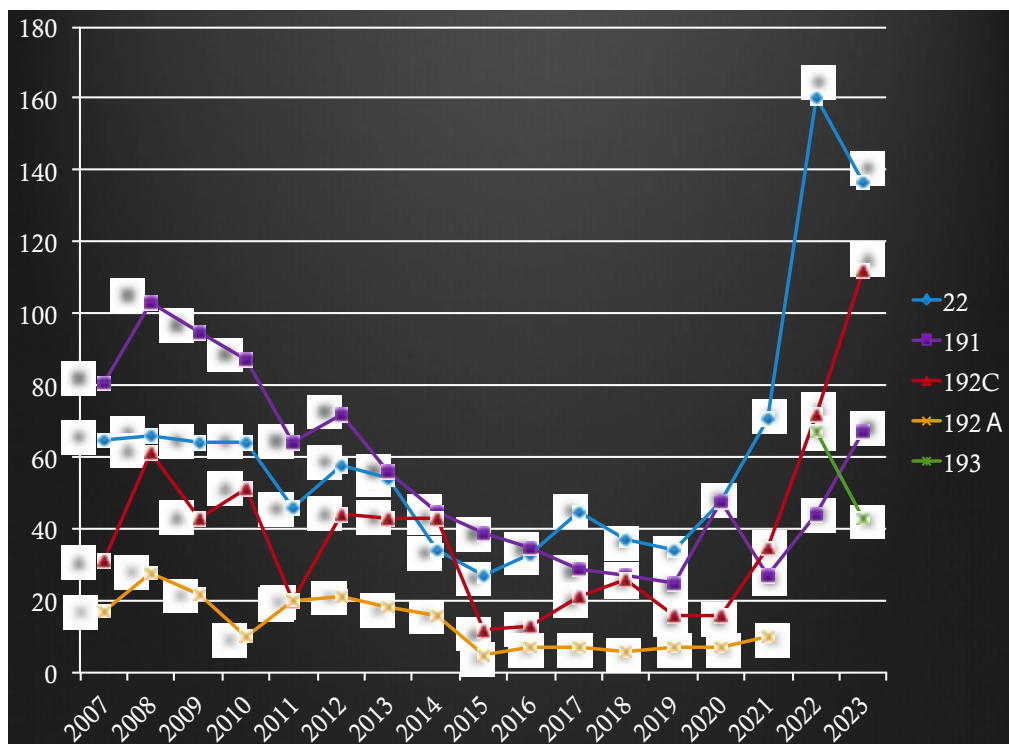


Рис. 1. Динаміка вступу абітурієнтів на навчання за спеціальностями по рокам

виявлення та дослідження застосованих прийомів і методів управління освітою, які дали змогу розвинути набуті якісні та кількісні показники освітнього процесу та суттєво змінити його парадигму.

Мета статті – розкрити особливості освітнього менеджменту факультету архітектури, будівництва та дизайну (з 2023 року факультету наземних споруд та аеродромів) Національного авіаційного університету в період 2020–2023 рр. Сукупність методів дослідження представлена науковим інструментарієм, який включає метод критичного та порівняльного аналізу, логічний метод, узагальнення та описовий метод. Використання методу документального аналізу джерел дозволило відтворити процес діяльності факультету в контексті навчального процесу університету. У результаті дослідження виявлено наукову новизну, яка полягає в тому, що вперше питання освітнього стратегування діяльності факультету стало предметом наукового студіювання в рамках якого аналізуються особливості управління навчальним процесом, впровадження інноваційних рішень, концентрації зусиль на важливій ролі науково-

педагогічного персоналу в розробці новітніх технологій розвитку інфраструктури авіаційного транспорту, інших робіт, що охоплюють складний період в історії України – пандемію COVID-19 (2021 рік) та воєнний стан (з лютого 2022 року по теперішній час), спричинений російською військовою агресією проти України. Показники діяльності науково-педагогічного персоналу факультету свідчать про те, що за цих умов студенти мали можливість здобувати якісні знання та розвивати професійні компетенції. Прикладні управлінські рішення сприяли підвищенню попиту на освітні послуги, які надає факультет на ринку освітніх продуктів. Виявлення особливостей, основних напрямків і технологій управління освітою характеризує новизну наукового дослідження процесу навчання.

Матеріали та методи. Історіографія процесу розвитку Національного авіаційного університету та його складової – факультету наземних споруд та аеродромів у різних формах та історичних періодах представлена широким спектром досліджень. Історія освітньої діяльності факультету проаналізована та висвітлена в окремій публікації [3]. Основним

джерелом вивчення діяльності факультету є документи повсякденної діяльності, що розкривають напрямки обговорення місії та стратегії розвитку, річні звіти декана, передбачені Положенням про факультет, аналіз наукової діяльності викладачів та інші адміністративні документи.

Підставою для виявлення позиції освітньої продукції факультету на ринку є щорічний аналіз результатів вступної кампанії, який дозволив скоригувати зміст освітніх програм кафедр.

Важливим джерелом дослідження є матеріали соціології факультетської освіти, які розкривають не лише стан організації навчального процесу, а й атмосферу стосунків у дихотомії студент-викладач, а також взаємовідносини між викладачами, адміністрацією та студентським самоврядуванням.

Результати і обговорення. Вивчення структури факультету станом на осінь 2020 року засвідчило його незбалансованість. Такий дисбаланс призвів до того, що викладачі кафедри комп'ютерних технологій, дизайну та графіки не мали достатнього навчального навантаження на відміну від своїх колег з інших кафедр. Цьому сприяла незавершеність раніше розпочатої процедури реформування факультету та відсутність загального розуміння розвитку факультету викладеного у формі планувального документу. 15 грудня 2021 року Вчена рада факультету під головуванням професора Олександра Степанчука заповнила цю лауну та затвердила Місію та Стратегію факультету архітектури, будівництва та дизайну Національного авіаційного університету, розроблену деканатом спільно зі студентською радою та науковцями, зацікавленими в актуалізації діяльності факультету [4].

Місією факультету архітектури, будівництва та дизайну Національного авіаційного університету визнано генерацію нових наукових знань та інноваційний підхід до організації навчання, що сприятиме розвитку освітнього простору Національного авіаційного університету, зміцненню його освітнього і наукового потенціалу шляхом підготовки фахівців різного рівня освіти, конкурентоспроможних на світовому ринку праці.

Стратегія факультету визначає шляхи досягнення найвищого рівня знань, умінь і творчості у формуванні професійних компетенцій у сфері архітектури, будівництва, дизайну, геодезії та землеустрою на основі інноваційного освітнього простору, атмосфери відкритості до постійного розширення знань і практичних навичок, дотримання принципів академічної доброчесності.

Відповідно до місії та стратегії було оновлено зміст усіх освітніх програм, яке, слід зазначити, здійснювалося на всіх факультетах університету. Змінено також структуру факультету – об'єднано кафедри за принципом «одна кафедра – одна спеціальність», а кафедру аерокосмічної геодезії та землеустрою, освітня діяльність якої належить до галузі знань 19 Архітектура та будівництво було переведено з іншого факультету. Також регламентувалася кількість і спрямованість навчальних лабораторій – по одній на кожному кафедрі.

Як не дивно, виявилось, що інформаційна діяльність на факультеті у 2020 році обмежувалася виключно сторінкою в мережі Інтернет із застарілим контентом. З метою популяризації освітніх продуктів створено сторінки факультету та кафедр у всіх публічних мережах, створено нову сторінку факультету в мережі Інтернет. Як показало опитування абітурієнтів, основним джерелом інформації про освітні продукти для них був Інтернет. Тобто потік інформації знайшов свого зацікавленого користувача, що відобразилося на результатах вступної кампанії, які представлені на рис. 2 [5].

Моніторинг вступної кампанії та аналіз її результатів до 2020 року на факультеті не проводився – фактично здійснювалися лише формальні операції з прийому студентів. Це виявилось неефективним і такий пасивний формат роботи було змінено на активний, в якому до роботи з абітурієнтами було залучено колективи кафедр. Крім того, постійно проводився аналіз поданих заяв, причому у порівнянні із кількістю поданих заяв на такі ж спеціальні у закладах вищої освіти Києва та України, що слугувало орієнтиром для визначення місця факультету в освітньому

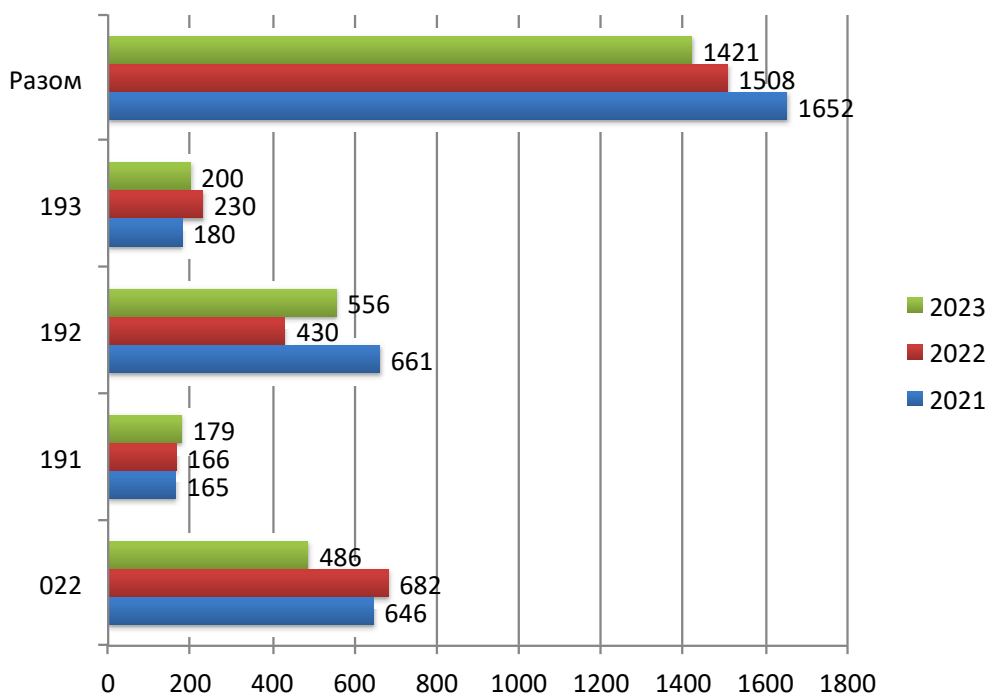


Рис. 2. Подано заяв на вступ на навчання за спеціальностями

просторі і коригування методів роботи. З наведених графіків подачі заяв (рис. 2) та кількості прийнятих студентів (рис. 3) стає очевидним, що активна робота з абітурієнтом дає позитивний результат при прийнятті рішення про вибір закладу освіти для навчання [6].

Політика розширення освітньої пропозиції факультету також сприяла збільшенню кількості студентів. Це вже згадана спеціальність 193 Геодезія та землеустрій, це нова освітня програма «Проектування та експлуатація аеродромів», розроблена відповідно до вимог Додатку 14 Міжнародної організації цивіль-

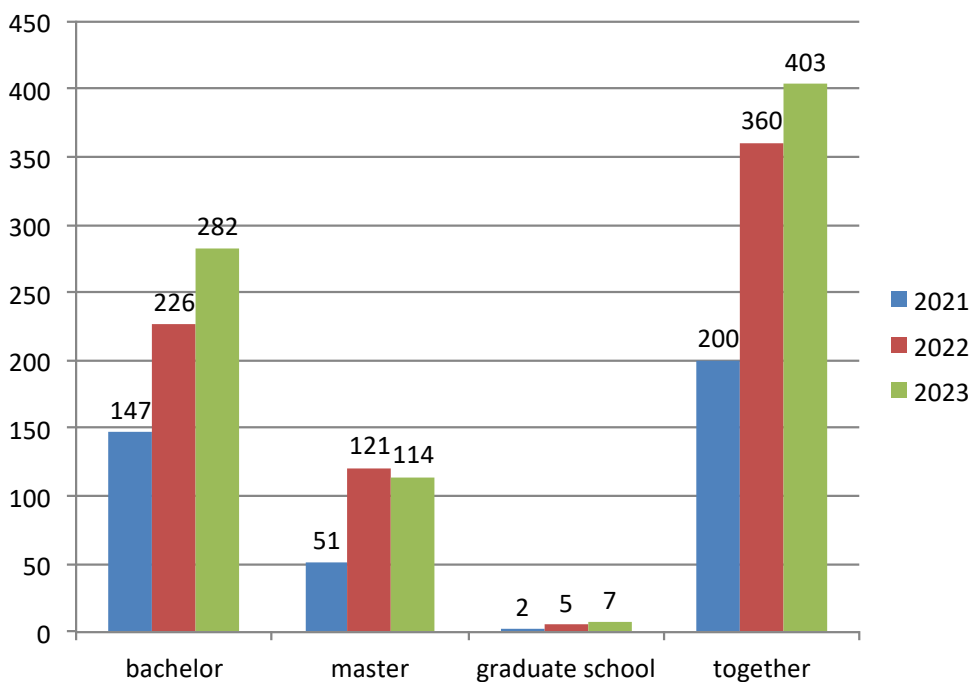


Рис. 3. Прийнято студентів на навчання по роках

ної авіації (ICAO), а також освітня програма "IT Design", розроблена у співпраці з факультетом комп'ютерних наук та програмної інженерії. Особливо вдалим виявився синтез інформаційних та дизайнерських технологій – за перший рік набору за цією програмою зараховано 115, а за другий рік зараховано 106 студентів. Отже, факультет дотримувався обраної місії та стратегії і створював інноваційні освітні продукти. Ця навчальна програма розроблена кафедрою комп'ютерних технологій дизайну та графіки, яка, як було уже зазначено, не мала достатнього навчального навантаження і відтепер стала випусковою та вирішила проблему навчального навантаження викладачів. Додамо, що створення цієї програми підтримав особисто ректор Національного авіаційного університету, доктор технічних наук, професор Максим Луцький, який допоміг спорядити дизайнерське бюро для навчання студентів сучасним мультимедійним та комп'ютерним обладнанням.

Аналіз якості навчального процесу проводився за двома напрямками – за результатами семестрового контролю та за допомогою проведення соціологічного опитування студентів «Викладач очима студентів» [7]. Опитування було подвійним – одне проводив деканат, а друге організувала студентська рада факультету.

У 2020 році абсолютна успішність на факультеті становила 62 відсотки [8]. Насправді вони були нижчими: 187 студентів мали заборгованість від 3 до 21 навчальних дисциплін, решта мали заборгованість до 3 предметів і мали можливість її виправити. І лише незначна частина студентів не мала «хвостів». За відгуками випускників, такий стан речей був джерелом корупції, яку необхідно було викоринити – приблизно 130 студентів були відраховані за три роки через академічну заборгованість, а корупційні ризики ліквідовані.

Під час опитування студентів щодо якості освіти у лютому 2021 року виявлено, що деякі викладачі не цікавляться якістю знань, які отримує студент. В порушення чинного законодавства у сфері освіти викладають навчальні предмети російською мовою. Рекомендують навчальні посібники та нормативні документи, які вже втратили свою актуальність. Викладачі не володіють на належному рівні сучасними програмними комплексами, але при цьому вимагають від студента високих знань. Теорія викладання дисциплін не відповідає практиці, яку студенти отримують під час роботи за фахом. Студенти, які навчаються за англomовним проектом, скаржилися на те, що більшість викладачів ведуть заняття

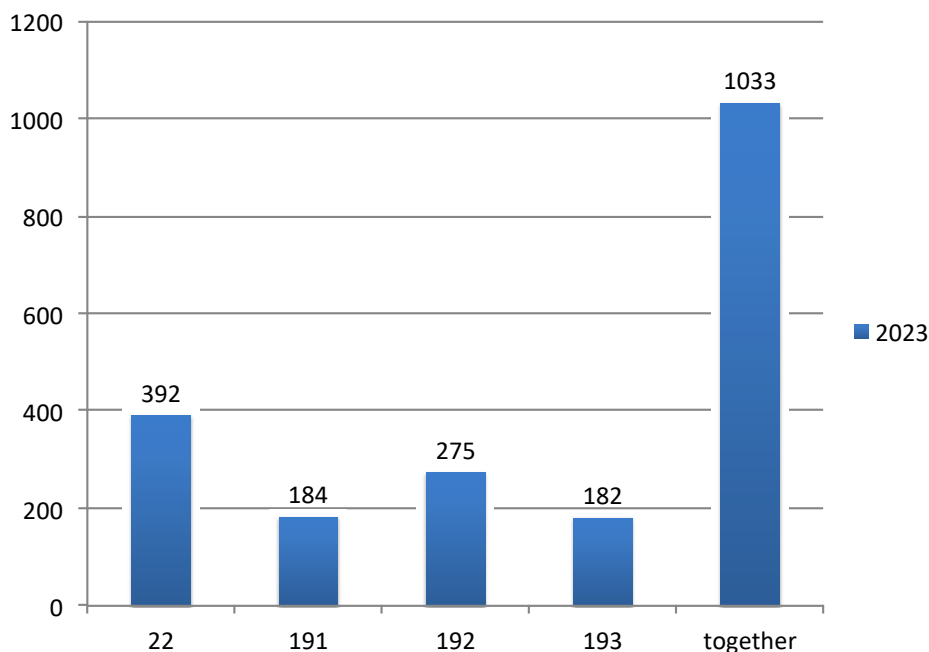


Рис. 4. Кількість студентів за спеціальностями у 2023 році

українською чи російською, а не англійською мовою.

Рейтингове оцінювання науково-педагогічних працівників факультету у 2022–2023 навчальному році за критерієм відповідності Ліцензійним умовам освітньої діяльності [9] сприяло підвищенню якості освітнього процесу, адже, наприклад, середній вік працівників випускової кафедри реконструкції автомобільних шляхів та аеродромів (ліквідованої у 2021 році) становив 73,6 року. Загалом, завдяки вжитим заходам та прагненню надавати якісні освітні послуги, абсолютна успішність у 2023 році досягла позначки 85 відсотків.

Соціологія освіти – цей напрям був активним засобом моніторингу якості освітнього процесу та академічної доброчесності. Крім уже згаданого соціологічного опитування, на факультеті щорічно проводилося опитування першого курсу «Адаптивне входження до навчання», а також опитування викладачів «Дослідження рівня задоволеності працівників кафедр ФАБД».

В опитуванні щодо адаптації вступників на навчання взяли участь 110 першокурсників студентів, що становить 50 відсотків [10] від загального числа студентів першого курсу у 2021/2022 навчальному році та до 25 відсо-

тків у 2022/2023 навчальному році. Результати опитування показали, що стабільно високим показником отримання інформації про освітню пропозицію кафедр факультету є Інтернет (зростання від 66 до 78 відсотків), друзі-студенти (20–27 відсотків) та думка родини (23–30 відсотків).

Основним мотивом вступу на навчання є інтерес до професії (71–81 відсоток). На другому місці потреба отримати вищу освіту (30–50), і цей показник значно зріс. Сімейне рішення де навчатися за два роки втратило свою вагу і показник знизився з 29 до 13 відсотків [11].

Серед факторів, що перешкоджають адаптації до навчання виділяється напруга та втома від занять, кількість яких зросла з 40 до 63, що свідчить про інтенсифікацію навчального процесу з кожним роком та дистанційною формою навчання. Ще одним важливим фактором є невміння студентів розподіляти свій час і власна неорганізованість. Хоча останній має тенденцію до зниження з 34 до 25 відсотків, що є результатом роботи кураторів груп та деканату, довіра до роботи якого зросла вдвічі [12].

В опитуванні присвяченому дослідженню рівня задоволеності роботою на факультеті взяли участь 57 із 84 штатних викладачів

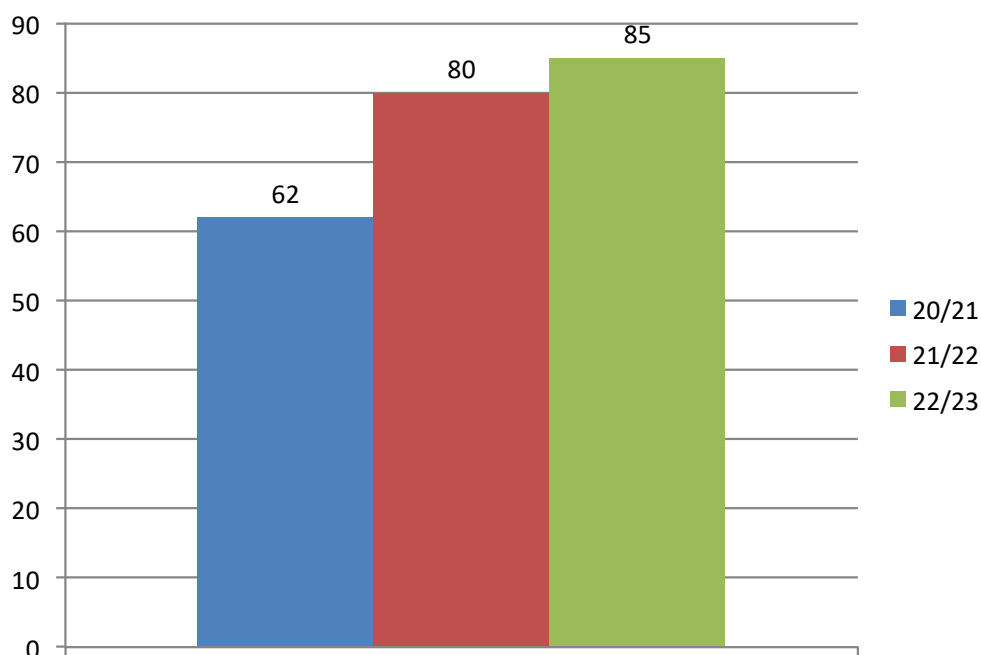


Рис. 5. Показники абсолютної успішності студентів за роками

кафедр. Незважаючи на технічну специфіку закладу вищої освіти, респонденти відзначають, що робота є привабливою, насамперед, через творчий характер, гнучкий графік та добрий морально-психологічний клімат. Відповідно лише шість респондентів зацікавлені у зміні роботи. Серед факторів, які можуть вплинути на вибір іншої роботи, 28 респондентів вказали на незадоволеність оплатою праці, 27 життєвими обставинами та, в рівній мірі, професійна незадоволеність та прагнення до більш цікавої роботи. SWOT-аналіз довів, що привабливість у роботі та стосунках з адміністрацією є сильною стороною кафедри аерогеодезії та землеустрою та слабкою стороною кафедри дизайну інтер'єру [13].

Важливим напрямком Стратегії розвитку факультету є організаційне та фінансове забезпечення наукової діяльності професорсько-викладацького складу та студентів, підтримка та розвиток аспірантів, участь науковців у національному та міжнародному трансфері наукових знань. Стратегія факультету визначає пріоритети та передбачає розвиток наукових кадрів, стратегічні напрями наукової діяльності факультету, тематику кафедральних досліджень. Відповідно до цього планувався наукова робота факультету.

Слід зазначити, що 61 відсоток викладачів професорсько-викладацького складу були із науковим ступенем, з них 37 відсотків належали до категорії молодих учених. Молоді науковці були лауреатами премії Президента України та стипендіатами Кабінету Міністрів України. Аспіранти Олександра Шевченко, Богдан Писаревський та Дмитро Смолич захистили дисертації доктора філософії за спеціальністю 192 «Будівництво та цивільна інженерія».

Наукові роботи виконувались за гранти державного та місцевого бюджетів і приватного сектору. Зокрема, за грантом Міністерства інфраструктури України розроблено проекти державних будівельних норм у сфері проектування та будівництва аеродромів, закладів охорони здоров'я. Здійснено за гранти приватних компаній науково-технічний супровід реконструкції аеропортів у Києві, Миколаєві та Кропивницькому.

Крім того, робота проводилась за пріоритетами факультету та кафедр. Так, колектив кафедри авіаційної транспортної інфраструктури працював над темою визначення несучої здатності штучних дорожніх покриттів аеродромів, розробляв проекти плит швидкого будівництва польових аеродромів військової авіації, положення та методик оцінки стану і відновлення несучої здатності жорстких і нежорстких аеродромних покриттів і аеродромних конструкцій з урахуванням пошкоджень внаслідок вибухів і розривів мін, ракет і снарядів в результаті військового вторгнення.

Результати публікаційної активності відображаються у звітах про наукову роботу факультету. Так, у 2020 р. видано 2 монографії, у 2021 р. – 9 монографій. Слід наголосити, стало традиційним на факультеті щорічне видання колективної монографії – «Архітектура, будівництво та дизайн в освітньому просторі», 2021 [14], «Проектування та експлуатація аеродромних комплексів», 2022 [15], «Сталий розвиток інфраструктури авіаційного транспорту», 2023 [16]. У репозитарії Науково-технічної бібліотеки Національного авіаційного університету факультет із 3504 публікаціями викладачів посідає третє місце серед 20 структурних підрозділів.

19 серпня 2021 року в Міністерстві розвитку громад та територій відбулося засідання Експертної комісії з підготовки рекомендацій щодо розгляду питання спроможності підприємств, установ та організацій проводити роботи із стандартизації у будівництві за відповідним напрямком. На підставі заяви та поданих документів, що підтверджують здатність здійснювати нормотворчу діяльність, Експертна комісія прийняла рішення про включення Національного авіаційного університету до переліку базових організацій у будівництві за напрямом : науково-технічне, науково-дослідне, методичне та інформаційне забезпечення нормування проектування та будівництва невиробничих будівель і споруд, безпеки та доступності під час експлуатації (аеродроми) [17].

На підставі такого рішення на факультеті створено робочі групи з числа науковців із залученням зацікавлених організацій та уста-

нов для розробки проектів державних будівельних норм «Споруди транспорту. Аеропорти» [18] та «Заклади охорони здоров'я. Екстрена медицина». Також провідні спеціалісти зі стандартизації в будівництві С. Буравченко та М. Омеляненко [19] брали участь у розробці ДБН «Заклади охорони здоров'я. Основні положення» [20], яка виконувалася під егідою Міністерства розвитку громад і територій України.

Науковий потенціал науково-педагогічного колективу факультету дозволив провести роботу щодо заснування нових фахових видань: «Український мистецтвознавчий дискурс» (2021 рік заснування) для спеціальностей 022 дизайн та 023 образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація та «Планування, будівництво та експлуатація аеропортів» (2022 рік заснування) для спеціальностей 191 архітектура та містобудування, 192 будівництво та цивільна інженерія, 193 геодезія та землевпорядкування. Слід підкреслити, що цю роботу факультет проводив спільно з видавництвом «Гельветика» та Національним транспортним університетом. Заснування цих журналів дало змогу вченим та аспірантам факультету безкоштовно публікувати результати власних наукових досліджень.

Форми науково-творчої роботи факультету поповнились проведенням виставок студентських творчих робіт, виставок викладачів та інноваційних виставок. Виставку «ARCH@ART» організовано та проведено під патронатом студентського декана (голови студентської ради факультету) Зої Запорожець. Виставка творчих робіт студентів, виконаних у середовищі штучного інтелекту «Quo vadis або Мистецтво на роздоріжжі» пройшла як у стінах Національного авіаційного університету, так і в залах мистецької галереї «Митець» Київської організації Національної спілки художників України. До цієї виставки було видано каталог робіт з публікацією статей науковців інших факультетів університету з різних аспектів застосування штучного інтелекту [21].

Гуманізації навчального процесу та налагодженню конструктивного діалогу між викла-

дачем і студентом сприяло започаткування на факультеті міжнародної академічної мобільності студентів. Архітекторів та дизайнерів навчали у Варшавському інституті екології та туризму, а Ксенія Журавльова завершує дворічне навчання дизайну в Японії, в університеті Тою (Токіо). Звіти про їх навчання були оприлюднені для викладачів факультету. Досвід іноземних колег став у нагоді викладачам факультету в контексті зміни «каральної» моделі навчання на таку, де викладач не карає, а допомагає у вирішенні завдань самостійної роботи студента, що сприяє засвоєнню та розумінню проблематики навчальної дисципліни.

Окрім міжнародної академічної мобільності студентів, покращенню навчального процесу сприяло ознайомлення з міжнародним освітнім простором менеджерів освіти факультету. Відвідання Міжнародної авіаційної виставки у Франції, знайомство з Університетом Бразилія в Бразилії та технічними закладами вищої освіти в Лімі (Перу) додали впевненості та рішучості в реалізації стратегії розвитку факультету.

Вся освітня та наукова діяльність факультету здійснювалася до лютого 2022 року з



Фото 1. Ліза Проценко, студентка кафедри архітектури та просторового планування під час навчання в Республіці Польща. 2023



Фото 2. Ксенія Журавльова, студентка кафедри дизайну інтер'єру, демонструє диплом про навчання в університеті Тойя. Токіо. Японія. 2023

обмеженнями, пов'язаними з подоланням наслідків епідемії COVID19, що спонукало до розвитку технологій дистанційного навчання з використанням програмного забезпечення Google classroom, а з початком війни освітній

процес було організовано в синхронному та асинхронному режимі – режимі, який дозволяв проводити заняття згідно з розкладом і у разі їх зриву під час авіанальотів та бойових дій по обороні Києва можна було їх перенести за домовленістю зі студентами та дистанційно.

За цих важких умов ведення освітньої діяльності Національний авіаційний університет піднявся з 25 місця в рейтингу закладів вищої освіти України у 2020 році на 5 місце у 2022 та 2023 роках, а факультет наземних споруд та аеродромів – з останнього місця серед 12 навчальних структурних підрозділів університету посів 7 місце у 2022 році та 8 місце у 2023 році. Спеціальність 022 «Дизайн» увійшла до п'ятірки кращих спеціальностей університету за кількістю абітурієнтів у 2022 році та посіла шосте місце у 2023 році. Як університет загалом, так і факультет зокрема показав позитивну динаміку у розвитку освітнього простору та професорсько-викладацького складу.

Несподівано для колективу Національного авіаційного університету Уряд України прийняв рішення про його реформування та повернення до історичної назви – Київський авіаційний інститут. На тлі пройде-ного шляху таке рішення є незбагненим. Незбагненим є і те, що успішний освітній



Фото 3. Делегація на чолі з ректором Національного авіаційного університету Максимом Луцьким у складі декана факультету міжнародних відносин Юрія Волошина та декана факультету наземних споруд та аеродромів Віктора Карпова в Університеті Бразилія. Бразилія, червень 2023

менеджмент 2020–2023 років як університету, так і факультету не був належним чином оціненим і, зокрема, декану факультету було запропоновано залишити посаду. Ще більш незбагненим стало призначення прийдешнім менеджментом університету виконувати обов'язки декана факультету наземних споруд і аеродромів особі, результати роботи якої доводилося виправляти упродовж трьох важких років наполегливої праці усім колективом викладачів та студентів, який збільшився за цей час утричі.

Висновки. Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше питання освітнього менеджменту факультету наземних споруд та аеродромів Національного авіаційного університету стало предметом наукового дослідження, у рамках якого проведено аналіз та особливості управління навчальним процесом, впровадження інноваційних рішень, зосередження зусиль на важливій ролі науково-педагогічного складу у розробці новітніх технологій для розвитку інфраструктури повітряного транспорту, інші роботи, що висвітлюють складний період історії України – пандемія COVID-19 (2021) та воєнний стан (з 2022 по теперішній час).

Розроблена методика стратегічного менеджменту освітньою діяльністю факультету наземних споруд та аеродромів Національного авіаційного університету ґрунтувалася на гуманізації навчального процесу та була спрямована на досягнення основного результату на основі інновацій, уточнення спрямованості освітніх програм підготовки спеціалістів у відповідності до потреб ринку праці. Науковий простір факультету характеризується розширенням спектру наукових досліджень, які стали тісно пов'язані з потребами розвитку інфраструктури повітряного транспорту та основними учасниками (стейкхолдерами) проектування, будівництва та експлуатації аеропортів та аеродромів. Досягненню позитивних показників розвитку освітнього простору сприяло надання регулятивної функції студентському самоврядуванню факультету та науково-педагогічному складу кафедр. У сукупності управлінські рішення, спрямовані на оновлення навчального процесу, створили синергію згуртування академічної спільноти факультету та розкриття його освітнього та наукового потенціалу.

Література:

1. Карпов В.В. Підготовка інженерів аеродромної служби у Національному авіаційному університеті: історія та сучасність. *Сталий розвиток інфраструктури авіаційного транспорту*: монографія. Херсон : Олді+, 2023. С. 6–29.
2. Положення про факультет наземних споруд і аеродромів. URL: http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/04/polozh_fnsa.pdf (дата звернення січень 2024 року).
3. Карпов В.В. Історичне коло факультету наземних споруд і аеродромів Національного авіаційного університету. *Airport Planning, Construction and Maintenance Journal*, 2022. №2. С. 51–58.
4. Місія і стратегія факультету наземних споруд і аеродромів Національного авіаційного університету. URL: http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/02/misia_strategia_fgsa.pdf (дата звернення січень 2024 року).
5. Звіт декана факультету архітектури, будівництва та дизайну за 2020/2021 навчальний рік. URL: http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/01/Zvit_dekana_20-21.pdf (дата звернення січень 2024 року).
6. Звіт декана факультету архітектури, будівництва та дизайну за 2021/2022 навчальний рік. URL: http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/01/Zvit_dekana_21-22.pdf (дата звернення січень 2024 року).
7. Соціологічне опитування студентів «Викладач очима студентів». URL: http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/02/vykladach_ochyma_studentiv.pdf (дата звернення січень 2024 року).
8. Звіт декана факультету наземних споруд і аеродромів за 2022/2023 навчальний рік. URL: http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/09/Zvit_dekana_22-23.pdf (дата звернення січень 2024 року).
9. Рейтингове оцінювання науково-педагогічних працівників факультету наземних споруд і аеродромів 2022-2023 н.р. URL: <http://fgsa.nau.edu.ua/faculty/> (дата звернення січень 2024 року).

10. Соціологічне опитування студентів «Адаптивне входження першого курсу 2022/2023 навчального року». URL: http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/02/adaptyvne_vkhodzhennia_pershoho_kursu_22-23.pdf (дата звернення січень 2024 року).
11. Соціологічне опитування студентів «Адаптивне входження першого курсу 2021/2022 навчального року». URL: http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/02/adaptyvne_vkhodzhennia_pershoho_kursu_22.pdf (дата звернення січень 2024 року).
12. Соціологічне опитування студентів «Адаптивне входження першого курсу 2020/2021 навчального року». URL: http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/02/adaptatsiia_pershoho_kursu_fnsia.pdf (дата звернення січень 2024 року).
13. Соціологічне опитування викладачів «Вивчення рівня задоволеності кафедр ФАБД». URL: http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/02/vyvchennia_rivnia_zadovolenosti_personalu_kafedr_fnsia.pdf (дата звернення січень 2024 року).
14. Архітектура, будівництво, дизайн в освітньому просторі : колективна монографія / За заг. ред. д-ра іст. наук В. В. Карпова. Рига, Латвія : “Baltija Publishing”, 2021. 604 с.
15. Проектування та будівництво аеродромних комплексів : монографія / За заг. ред. Карпова В.В. Херсон : Олді+, 2022. 340 с.
16. Сталий розвиток інфраструктури авіаційного транспорту: монографія / За заг. ред. Карпова В.В. Херсон : Олді+, 2023. 575 с.
17. Наказ Міністерства України від 28.08.2021 року № 215.
18. Споруди транспорту. Аеродроми. ДБН В.2.3-XX:2022 (проект). Київ. Міністерство розвитку громад і територій України, 2022. С. 175.
19. Карпов В.В., Омельяненко М.В. Концептуальні підходи до нормування будівництва авіаційної транспортної інфраструктури. *Теорія та практика дизайну*: зб. наук. праць. 2023. Вип. 27. С. 57–62.
20. Заклади охорони здоров'я. Основні положення. ДБН В.2.2-10:2022. Київ. Міністерство розвитку громад і територій України, 2022. С. 67.
21. QUO VADIS – мистецтво на роздоріжжі : каталог. Одеса : Олді+, 2023. 82 с.

References:

1. Karpov, V.V. (2023) *Pidghotovka inzheneriv aerodromnoji sluzhby u Nacionalnomu aviacijnomu universyteti: istorija ta suchasnistj* [Training of airfield service engineers at the National Aviation University: history and modernity]. *Stalij rozvytok infrastruktury aviacijnogho transportu: monoghrafija*. Kherson : Oldi+. С. 6–29 [in Ukrainian].
2. *Polozhennja pro fakul'tet nazemnykh sporud i aerodromiv* [Regulations on the Faculty of Ground Structures and Airfields]. Retrieved from http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/04/polozh_fnsa.pdf (data zvernennja sichenj 2024 roku) [in Ukrainian].
3. Karpov, V.V. (2022) *Istorychne kolo fakul'tetu nazemnykh sporud i aerodromiv Nacionaljnogho aviacijnogho universytetu* [Historical circle of the Faculty of Ground Structures and Airfields of the National Aviation University]. *Airport Planning, Construction and Maintenance Journal*, #2. С. 51–58 [in Ukrainian].
4. *Misija i strateghija fakul'tetu nazemnykh sporud i aerodromiv Nacionaljnogho aviacijnogho universytetu* [Mission and strategy of the Faculty of Ground Structures and Airfields of the National Aviation University]. Retrieved from http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/02/misia_strategia_fgsa.pdf (data zvernennja sichenj 2024 roku) [in Ukrainian].
5. *Zvit dekana fakul'tetu arkhitektury, budivnyctva ta dyzajnu za 2020/2021 navchalnyj rik* [Report of the Dean of the Faculty of Architecture, Construction and Design for the 2020/2021 academic year]. Retrieved from http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/01/Zvit_dekana_20-21.pdf (data zvernennja sichenj 2024 roku).
6. *Zvit dekana fakul'tetu arkhitektury, budivnyctva ta dyzajnu za 2021/2022 navchalnyj rik* [Report of the Dean of the Faculty of Architecture, Construction and Design for the 2021/2022 academic year]. Retrieved from http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/01/Zvit_dekana_21-22.pdf (data zvernennja sichenj 2024 roku) [in Ukrainian].
7. *Sociologichne opytuvannja studentiv "Vykladach ochyma studentiv"* [Sociological survey of students "Teacher through the eyes of students"]. Retrieved from http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/02/vykladach_ochyma_studentiv.pdf (data zvernennja sichenj 2024 roku) [in Ukrainian].
8. *Zvit dekana fakul'tetu nazemnykh sporud i aerodromiv za 2022/2023 navchalnyj rik* [Report of the Dean of the Faculty of Ground Structures and Airfields for the 2022/2023 academic year]. Retrieved from http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/09/Zvit_dekana_22-23.pdf (data zvernennja sichenj 2024 roku) [in Ukrainian].

9. Rejtyngrove ocinjuvannja naukovo-pedagoghichnykh pracivnykiv fakul'tetu nazemnykh sporud i aerodromiv 2022–2023 n.r. [Rating evaluation of scientific and pedagogical workers of the Faculty of Ground Structures and Airfields 2022–2023]. Retrieved from <http://fgsa.nau.edu.ua/faculty/> (data zvernennja sichenj 2024 roku) [in Ukrainian].

10. Sociologhichne opytuvannja studentiv “Adaptyvne vkhodzhennja pershogho kursu 2022/2023 navchaljnogho roku” [Sociological survey of students “Adaptive entry of the first course of the 2022/2023 academic year”]. Retrieved from http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/02/adaptyvne_vkhodzhennja_pershoho_kursu_22-23.pdf (data zvernennja sichenj 2024 roku) [in Ukrainian].

11. Sociologhichne opytuvannja studentiv “Adaptyvne vkhodzhennja pershogho kursu 2021/2022 navchaljnogho roku” [Sociological survey of students “Adaptive entry of the first course of the 2021/2022 academic year”]. Retrieved from http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/02/adaptyvne_vkhodzhennja_pershoho_kursu_22.pdf (data zvernennja sichenj 2024 roku) [in Ukrainian].

12. Sociologhichne opytuvannja studentiv “Adaptyvne vkhodzhennja pershogho kursu 2020/2021 navchaljnogho roku” [Sociological survey of students “Adaptive entry into the first course of the 2020/2021 academic year”]. Retrieved from http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/02/adaptatsiia_pershoho_kursu_fnsia.pdf (data zvernennja sichenj 2024 roku) [in Ukrainian].

13. Sociologhichne opytuvannja vykladachiv “Vyvchennja rivnja zadovolenosti kafedr FABD” [Sociological survey of teachers “Study of the level of satisfaction of FABD departments”]. Retrieved from http://fgsa.nau.edu.ua/wp-content/uploads/2023/02/vyvchennja_rivnja_zadovolnosti_personalu_kafedr_fnsia.pdf (data zvernennja sichenj 2024 roku) [in Ukrainian].

14. Arkhitektura, budivnytvo, dyzajn v osvittjnomu prostori : kolektyvna monohrafija [Architecture, construction, design in the educational space: a collective monograph] (2021) Rygha, Latvija : “Baltija Publishing”. 604 s [in Ukrainian].

15. Projektuvannja ta budivnytvo aerodromnykh kompleksiv : monohrafija [Design and construction of airfield complexes: monograph] (2022) Kherson : Oldi+. 340 s [in Ukrainian].

16. Stalij rozvytok infrastruktury aviacijnogho transportu: monohrafija [Sustainable development of air transport infrastructure: monograph] (2023) Kherson : Oldi+. 575 s [in Ukrainian].

17. Nakaz Minreghionu Ukrajiny [Order of the Ministry of Regions of Ukraine] vid 28.08.2021 roku # 215 [in Ukrainian]

18. Sporudy transportu. Aerodromy. (2022) DBN V.2.3-XX:2022 (proekt). [Transport facilities. Airports. DBN V.2.3-XX:2022 (draft)]. Kyjiv. Ministerstvo rozvytku ghromad i terytorij Ukrajiny. S.175 [in Ukrainian].

19. Karpov, V.V., & Omel'janenko, M.V. (2023) Konceptualjni pidkhody do normuvannja budivnytva aviacijnoji transportnoji infrastruktury [Conceptual approaches to standardizing the construction of aviation transport infrastructure]. Teorija ta praktyka dyzajnu: zb. nauk. pracj..Vyp. 27. S. 57–62 [in Ukrainian].

20. Zaklady okhorony zdorov'ja. Osnovni polozhennja. DBN V.2.2-10:2022 [Healthcare institutions. Substantive provisions. DBN B.2.2-10:2022]. (2022) Kyjiv. Ministerstvo rozvytku ghromad i terytorij Ukrajiny. S.67 [in Ukrainian].

21. QUO VADIS – mystectvo na rozdorizhzhzi : katalogh. [QUO VADIS – art at the crossroads: catalog]. (2023). Odesa : Oldi+. 82 s [in Ukrainian].

УДК 7.75.03

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.14>**Коваленко Сергій Григорович,**

аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи імені Казимира Малевича

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0009-0006-1674-3660

kovalenko.sergey2023@gmail.com

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЖІНОЧИЙ ТОРС № 1. ВПЛИВ КИЇВСЬКОГО ПЕРІОДУ. ЕКСПЕРТНА АТРИБУЦІЯ

Стаття представляє комплексний аналіз картини Казимира Малевича «Жіночий торс № 1», зосереджуючись на стилістичному виконанні, техніці та філософському контексті роботи. Використовуючи метод експертної атрибуції, дослідження включає хіміко-лабораторний аналіз, графологічне дослідження та рентгенівське вивчення для встановлення часу створення твору, підтвердження автентичності використаних матеріалів та аналізу підпису художника. Дослідження акцентує на Малевичевому переосмисленні традиційних артистичних підходів і інтеграції українських мотивів, що виявляється у використанні геометричних форм і абстракції в контексті супрематизму, забезпечуючи глибше розуміння естетики та філософії художника. Особлива увага приділена аналізу впливу українського культурного контексту на творчість Малевича, зокрема його концептуалізації спектралізму в українському мистецтві 1920-х років. Розглядаються колористичні та дизайнерські аспекти його робіт у зв'язку з народним мистецтвом. Аналіз підтверджує справжність матеріалів і датування твору, надаючи новий внесок у вивчення взаємозв'язку між традиціями українського мистецтва та світовим авангардом. Актуальність дослідження полягає в комплексному підході до вивчення творчості Казимира Малевича, зокрема його картини «Жіночий торс № 1», що відкриває нові перспективи для розуміння взаємодії між авангардним мистецтвом та культурними традиціями. Враховуючи сучасний інтерес до переоцінки і реінтерпретації історії мистецтва, актуалізується вивчення взаємодії між мистецькими стилями та культурною спадщиною, особливо в контексті українського внеску в глобальний художній процес.

Ключові слова: Казимир Малевич, «Жіночий торс № 1», супрематизм, авангардне мистецтво, українські мотиви, експертна атрибуція, філософія мистецтва, культурна спадщина.

Kovalenko Serhii. UNRAVELING THE INFLUENCE OF KYIV PERIOD: EXPERT ATTRIBUTION OF KAZIMIR MALEVICH'S "FEMALE TORSO NO. 1"

Through a comprehensive analysis of Malevich's painting "Female Torso No. 1," the study delves into its stylistic execution, technique, and philosophical underpinnings. Employing expert attribution methodologies, including chemical laboratory analysis, graphological research, and X-ray examination, the research establishes the artwork's creation timeline, authenticates the materials used, and scrutinizes the artist's signature. Central to the analysis is Malevich's innovative reinterpretation of traditional artistic paradigms and his integration of Ukrainian motifs within the context of Suprematism. This exploration unveils Malevich's utilization of geometric forms and abstraction, offering profound insights into his aesthetic principles and philosophical musings. Particularly noteworthy is the examination of Malevich's profound influence on Ukrainian art, evidenced by his tenure at the Kyiv Art Institute from 1928 to 1930 and the emergence of spectralism in Ukrainian art during the 1920s. Moreover, the study explores the coloristic and design elements of Malevich's work, highlighting its resonance with folk art traditions. By confirming the authenticity and dating of Malevich's "Female Torso No. 1," this analysis enriches our understanding of the interplay between Ukrainian artistic heritage and the global avant-garde movement. Emphasizing a holistic approach to Malevich's oeuvre, the study offers fresh perspectives on the interaction between avant-garde art and cultural traditions. In an era marked by a reevaluation and reinterpretation of art history, this research underscores the significance of exploring the dynamic relationship between artistic styles and cultural legacies, particularly within the context of Ukraine's contributions to the global artistic landscape.

Key words: K. Malevich, «Female Torso No.1», Suprematism, avant-garde art, Ukrainian motifs, expert attribution, philosophy of art, cultural heritage.

Вступ. Одним з найвидатніших художників-авангардистів сучасного мистецтва, який став символом новаторства не тільки в живописі, але і в філософії, формуючи пошук нових шляхів в мистецтві на зламі епох, був Казимир Малевич. У своїй революційній творчості, Казимир Малевич, разом з іншими представниками авангардного формалізму, артикулював власну філософію, висуваючи новаторські ідеї, які ставили під сумнів існуючі художні канони. Авангардисти, прагнучи переосмислити та реформувати мистецтво, неминуче зіткнулися з опором традиційно налаштованої частини культурної спільноти. Цей конфлікт виявився в нездатності мас прийняти радикальні зміни, пропонувані формалістами, що призвело до напруженості між інноваційними митцями та консервативною публікою. Водночас, Малевич віддавав велике значення народному мистецтву, архаїзму та іконопису, розглядаючи їх як важливі елементи для розвитку авангарду. Його звернення до цих традиційних форм не було відступом від інновацій, а скоріше спробою поєднання старого з новим, щоб створити унікальне мистецтво, яке би відображало синтез історичних та сучасних впливів. Цей підхід підкреслював значення культурної спадщини та її вплив на формування новітнього мистецького вираження, демонструючи глибокий зв'язок між минулим і майбутнім в авангардній творчості.

Актуальність даного дослідження випливає з необхідності підтвердження автентичності та коректної атрибуції картини Казимира Малевича «Жіночий торс № 1». Основна мета полягає у визначенні точної дати створення та верифікації авторства за допомогою комплексного аналітичного методу, який об'єднує хімічний аналіз, графологічне вивчення та рентгенографію. Важливість дослідження також обумовлена потребою розробити вдосконалені методологічні підходи для інтерпретації наявних фізико-хімічних даних та історичного контексту, зважаючи на вплив культурно-історичних факторів на творчість Малевича. Додаткова актуальність дослідження відображається в аналізі ролі української культури у формуванні стилістики та концептуальних основ супрематизму, що від-

криває нові перспективи для оцінки інноваційного підходу художника до абстрактного мистецтва.

Мета статті. Ціль даного дослідження полягає у всебічному вивченні та аналізі роботи Казимира Малевича «Жіночий торс № 1» для визначення її справжності, коректності атрибуції та встановлення історичного контексту. Стаття спрямована на уточнення періоду створення твору та з'ясування інтенцій Малевича, застосовуючи міждисциплінарний методологічний підхід, який охоплює хіміко-лабораторне дослідження, аналіз підпису та рентгенографію. Додатковою метою є поглиблене осмислення супрематизму як художньої течії, з акцентом на вивченні його зв'язків з українською культурною традицією.

Матеріали і метод. В рамках дослідження було застосовано комплекс методологічних підходів для аналізу картини Казимира Малевича «Жіночий торс № 1», включаючи: 1. Хіміко-лабораторний аналіз, який передбачає детальне дослідження використаних у творі матеріалів та фарб, з метою оцінки їхнього віку та справжності. Аналіз спрямований на ідентифікацію матеріалів, типових для епохи та регіону, асоційованих з Малевичем. 2. Графологічне дослідження, яке фокусується на аналізі підпису Малевича та інших текстових елементів на картині, щоб підтвердити їх автентичність і здійснити порівняльний аналіз з іншими відомими роботами художника. 3. Рентгенографічне дослідження застосовується для виявлення невидимих на перший погляд шарів фарби чи коректив, внесених в твір, що можуть свідчити про його історію та модифікації, здійснені самим художником. 4. Історичний аналіз включає ретельне вивчення історичних документів, кореспонденції, архівних записів та інших джерел для забезпечення точної інформації щодо часу створення роботи, враховуючи біографічні дані Малевича. 5. Стильовий аналіз досліджує властиві ознаки супрематизму у творі, проводиться порівняння з іншими творами Малевича для визначення їх місця у контексті художнього руху. Застосування цих методів сприяє заглибленому та комплексному аналізу твору, дозволяючи розкрити історичну

цінність, атрибуцію та внесок у розвиток мистецтва.

Результати. В роботі Казимира Малевича «Жіночий торс № 1», де основну увагу приділено Формі та Коліру, художник досліджує стилістичну еволюцію образу, наголошуючи на тому, що лише через розвиток свідомості можна сприйняти істинну сутність людини, яка стає візуально доступною в природному контексті [1]. Малевич підкреслює, що обличчя як таке є дифузним і не може бути ідентифіковане без синтезу різноманітних форм, які разом формують концентрований образ. Таким чином, він пропонує новаторський підхід до портретного живопису, що передбачає аналіз та об'єднання різних форм з метою створення уніфікованого візуального виразу. Ця техніка втілює бажання Малевича трансформувати людське обличчя в альтернативну реальність, де буде відкрита його сутність, і розкриті нові шляхи сприйняття, що відповідає ідеалам авангардизму. У своєму творчому пошуку, Малевич не прагнув ідентифікувати внутрішні характеристики об'єктів через зовнішні атрибути, схожість чи реалістичне зображення, як це типово для класичних жанрів. Замість цього, він глибоко досліджував концепцію «супрематизму», прагнучи виразити принципи та абстрактні ідеї за допомогою форми та кольору, вважаючи, що мистецтво має перевершити матеріальні обмеження та досягти чистої естетичної сутності [2]. Його використання геометричних фігур для дослідження простору сприяло створенню нового художнього мовлення, в якому відчувається прагнення до універсальності та абстракції, відображаючи філософські погляди Малевича на космічний порядок та духовність.

Творчість Казимира Малевича характеризується як зображення, насичені ідеологією, або як алегоричні полотна, які слугують символічним втіленням його філософських і естетичних установок. У центрі цих робіт не стоїть задача відтворення фізичної подібності до реальних осіб, натомість, основною метою є трансляція абстрактних ідей та універсальних закономірностей через використання форми, кольорової гами та емоційного впливу.

Вплив картини «Жіночий торс № 1» на її серійність

Картина «Жіночий торс № 1» авторства Казимира Малевича відіграла ключову роль у формуванні серії його робіт наприкінці 1920-х років, сприяючи систематизації значної частини його арт-портфоліо. Картини із серії «Жіночого торсу» були важливим елементом на ретроспективній виставці художника, яка проходила в Державній Третьяковській галереї у 1929 році та в Картинній галереї Києва у 1930 році. Після 1927 року класифікація творів Малевича стала ускладненою задачею. Повернувшись до живопису з 1928 по 1934 рік, Малевич створив понад двісті робіт, чію хронологію сьогодні визначити надзвичайно складно. Відомо, що для ретроспективної виставки 1929 року та виставки у Києві у 1930 році Малевич реалізував серію імпресіоністських картин, датованих початком ХХ століття. Крім того, Малевич переосмислив селянську тематику своїх ранніх робіт 1912–1913 років, що призвело до «антидатування» його пізніших творів [3]. Це рішення відображає розділення його творчості на перший та другий селянські періоди.

Таким чином, робота «Жіночий торс № 1» з періоду 1928–1930 років, з авторським



**Жіночий торс № 1 колір і форма. 1928–1930
(дата автора – 1910)**

зазначенням дати в 1910 році, відіграла ключову роль у структуруванні вивченого сегмента творчості Казимира Малевича. Після 1927 року в його мистецтві продовжували розвиватися різні стилістичні напрямки, включно з імпресіонізмом і реінтерпретацією своїх ранніх творів, де він експериментував з поєднанням фігуративного зображення та абстрактних ідей. «Жіночий торс № 1» одночасно відображає фігуру жінки, яка звертається до глядача, і символічно пов'язана з Всесвітом, що є характерною рисою інших робіт цього циклу. У цій картині контраст між кольорами – сірим, чорним, і червоним – та білим, що використовується в елементах фігури та будинку, створює виразний візуальний ефект. Картина спонукає до переосмислення супрематичного етапу в творчості Малевича, підкреслюючи її значення для розуміння та інтерпретації цього періоду в історії мистецтва. Робота допомагає систематизувати та глибше зрозуміти супрематизм, висвітлюючи його тематичні та естетичні аспекти.

Культурність картини «Жіночий торс № 1»

Після 1927 року Малевич звернувся до інтеграції іконографічних зображень з супрематичними концепціями, трансформуючи фігуративні зображення людей у його тво-

рах в абстрактні та іконоподібні форми, що символізують універсальність та вічність. Художник висловлював, що дослідження іконопису відкрило для нього шлях до глибшого розуміння емоційно насиченого народного мистецтва, яке він цінував, але яке було йому не повністю засвоєно. Робота «Жіночий торс № 1» представляє собою синтез чотирьох ключових елементів, які наділяють твір особливою цікавістю і значимістю: релігійно-культурні традиції, народний примітивізм, алогізм у композиційному рішенні та динамічність кольорової гами [4]. Ці компоненти гармонійно поєднуються у творі, створюючи унікальний та глибоко вражаючий художній вираз.

Картина «Жіночий торс № 1» представляє собою виразний приклад супрематичної ікони, виконана на липовій дошці за допомогою олійних фарб, тваринного клею та крейди, ця робота демонструє повернення Малевича до іконописних принципів, які він розробив на початку 1910 року. Однак, в цей раз він впровадив інноваційну структуру, яка наділяє полотно метафізичною глибиною у відображенні концепції космосу. «Жіночий торс №1» слугує прототипом для серії творів, створених Малевичем між 1928 і 1930 роками. На звороті твору зазначено «Колір і форма жіночого торса № 1», підкреслюючи його



Жіночий торс № 2



Жіночий торс № 3



Жіночий торс № 4

тематичну спрямованість. Також існують інші версії цієї теми, зокрема «Жіночий торс № 2», 1928–1930, за версією професора, доктора мистецтвознавчих наук Жан-Клода Маркаде (Франція), «Жіночий торс № 3» 1928–1929 та «Жіночий торс № 4» 1928–1929, що свідчить про глибинний розвиток даного мотиву в роботах художника.

Використовуючи «Жіночий торс № 1» в якості прототипу, Малевич експериментував з варіаціями форм та кольорових рішень, аналогічно методам композитора у музиці. Наявність чотирьох отворів на боках дошки, зафіксованих цвяхами, свідчить про її використання як еталону для створення додаткових робіт та використання як навчального матеріалу під час лекцій. Малевич пересмилював концепцію образності ікони, прагнучи через колір та форму створити нову ікону людини і космосу [5]. Він уникає зображення обличчя у багатьох своїх фігуративних творах, можливо, виходячи з переконання, що майбутнє є непізнанною загадкою, що очікує на свою подальшу візуальну інтерпретацію.

Примітивізм Малевича в серії картин «Жіночий торс»

Примітивізм у мистецтві визначається як стиль, що аспірує до простоти, мінімалізму та схематизації зображення, часто черпаючи натхнення з народного мистецтва та архаїчних форм вираження. Цей напрямок виокремлюється своїми властивостями та ціннісними орієнтирами, акцентуючи на простоті і ясно-

сті вираження, спрощенні форм та застосуванні символізму. Цей стиль має тісні асоціації з народним мистецтвом та культурними традиціями, служачи інструментом для артикуляції народних традицій та ідентичності. У дослідженнях, проведених Дмитром Горбачовим [6], примітивізм виявляється через застосування стилізованих форм та деперсоналізацію облич, що наділяє твори Малевича виразною естетичною унікальністю та формою особливу атмосферу. Аналізуючи селянський цикл Д. Горбачов зазначає, що «безособові обличчя» в роботах Малевича корелюють із традиційною українською лялькою-мотанкою, виготовленою селянками, що демонструє зв'язок його арт-практики з народним мистецтвом та українськими культурними традиціями [4; 6]. Після представлення деяких робіт з селянського циклу на виставці «SowjetMalerei» в Берліні у 1930 році, що підтвердило міжнародне визнання творчості Малевича, критик Адольф Донат надав опис цих полотен. Він характеризував їх як фігуративні зображення, які відтворюють бездушні, безликі фігури, подібні до ляльок, на тлі нерухомих пейзажів, акцентуючи на відчутті знесиленості та відсутності життєвої енергії як в мистецтві, так і в його контексті.

У безособових образах та невизначених фігурах відображається ерозія ідентичності, що була наслідком значних соціальних перетворень, зокрема, через катастрофічні наслідки Голодомору. Відсутність обличчя та



№ 1 Дівчата в полі.
Між 1928 і 1932 рр.



№ 2 На жнива (Марфа
і Ванька). 1928–1929



№ 3 Два селяни (в білому
і червоному). 1928–1932

індивідуальних характеристик у цих поста-
тях символізує узагальнену кризу, у ході якої
мільйони життів були затьмарені та особис-
тості – стерті. Ці фігури, що інтегруються
з навколишнім середовищем, можуть бути
інтерпретовані як втілення людей, втрачених
у безмежних просторах, що перетворилися
на арену колективного забуття та втрати зна-
чення в той історичний період. Г. Складенко,
аналізуючи «селянський цикл», зазначає на
«вільному поєднанні різних художніх мов,
(від фольклору до кубізму, залучаючи таким
чином традиційну для вітчизняної культури
селянську тему до актуального мистецького
простору) чи не найбільш порочно відобра-
зив трагедію села, що починалася на початку
століття з наступу індустріальної цивілізації,
а завершувалася Голодомором» [8, 54].

В цьому контексті, «Жіночий торс № 1»
є інтригуючим переосмисленням супре-
матизму Казимира Малевича, представ-
ляючи собою унікальний і оригінальний
арт-об'єкт, який виділяється на тлі євро-
пейського мистецтва того часу. Твір ілю-
струє глибоке занурення Малевича у дослі-
дження та адаптацію місцевих культурних
традицій і елементів, особливо виділяю-
чись під час його діяльності в Києві між
1928 та 1930 роками. «Жіночий торс № 1»
можна розглядати не лише як визначний
арт-об'єкт, але й як культурно-історичний
артефакт, що підкреслює взаємодію між
супрематизмом та українською народною
спадщиною, тим самим відображаючи
складність і багатогранність взаємовпли-
вів між різними культурними та художніми
традиціями. У контексті трагедії селянства
та соціальних перетворень, зокрема Голо-
домору, цей арт-об'єкт може бути розгля-
нутий як візуальне вираження колективної
травми та втрати ідентичності, що знайшло
своє відображення у безособових образах
та невизначених фігурах, характерних для
досліджуваного періоду. Так, «Жіночий
торс №1» може бути інтерпретований як
художній коментар до складних історич-
них процесів, що формували суспільний
та культурний ландшафт України в першій
половині ХХ століття.

Колір і форма в картині «Жіночий торс № 1»

У рамках дебатів, які мали місце в Київ-
ському художньому інституті, розгорнулася
інтенсивна дискусія між професором Казимиром Малевичем та професором Володимиром Пальмовим стосовно теорії кольору, розробленої фізиком Оствальдом. Ця полеміка відображала розбіжності в підходах до аналізу взаємозв'язку між кольором і формою в контексті мистецтва. Малевич аргументував, що розуміння фізичної теорії кольору не є ключовим для художника, оскільки творчий процес ґрунтується на інтуїції. Він стверджував, що, хоча в фізиці колір та форма можуть розглядатися як окремі елементи, у мистецькій діяльності вони є нероздільними. Висловлюючи думку, про те що оптичне сприйняття слугує матеріалом для підсвідомої роботи художника, тому бачення світу буде відмінним від наукових досліджень у лабораторії. Він зазначав на розбіжності між метою та завданнями оптичної науки порівняно з мистецтвом, де художник через колір та форму прагне виразити свої ідеї та емоції, сприймаючи явища художньо. Малевич наголошував на тому, що закономірності мистецтва походять з джерел, відмінних від оптичних вимірювань, підкреслюючи роль інтуїції та творчої уяви художника у процесі створення арт-об'єктів. Він виступав проти прямого застосування фізичних законів у мистецтві, вважаючи, що концепція колірно-формальної гармонії має глибоко відрізнятися від наукового аналізу. Ця позиція акцентує на мистецтві як на засобі вираження естетичних та філософських ідей [9].

Основа його філософії становить увага до енергії кольору та форми, які Малевич вважав ключовими для зв'язку творчості з космічними та архаїчними елементами. Білий колір у його трактуванні символізував чисту енергію та первісний стан, асоціюючись із сонячним світлом та духовністю. Цей колір відкривав в його роботах відчуття безкінечності та намагання втілити у візуальній формі прагнення до вищих ідеалів. Таким чином, Малевич розвивав унікальний підхід до мистецтва, де емоційне та філософське сприйняття

світу переважає над раціоналізмом і фізичними обмеженнями. На полотнах Малевича можна відчувати різноманітність емоційних станів, досягнутих художником за допомогою колірної палітри. Він застосовував насичені та яскраві кольори для виклику емоційного зворотнього відгуку у глядача, в той час як у деяких роботах превалювали більш приглушені відтінки. Особлива увага Малевича до форми, зокрема до використання геометричних фігур, дозволила йому розробити новий художній лексикон [10]. Його прагнення до абстракції та супрематизму виявилось у створенні композицій, де геометричні форми існують у просторі, виражаючи їхню естетичну вартість.

Спектралізм «Жіночого торсу № 1» відзначається виразним використанням кольору, який став характерною рисою київського періоду творчості Малевича. Хоча в ранні 1910-ті роки, під час періоду неопримітивізму, його роботи характеризувалися яскравими кольорами, до кінця 1910-х у Ленінграді він пережив етап «знебарвлення», переконаний у тому, що колоритний живопис був властивий сільській місцевості, тоді як міське мистецтво мало тяжіння до кольорової стриманості. Малевич прогнозував, що майбутнє міського мистецтва буде зосереджене на гамах білого і чорного, що і втілювалося у його роботі «Білий квадрат на білому тлі». Тому повернення Малевича до яскравих барв у його пізнішій роботі довгий час залишалося незрозумілим для дослідників його творчості. І лише коли відкрився його український аспект, все стало на свої місця. По приїзді до Києва художник потрапив на свою батьківщину, яка асоціювалася у нього з сільськими враженнями: «Пригадалися мені весілля, на яких княгиня з дружками були якимсь барвистим візерунчастим народом. Молодий та його бояри у блакитних шароварах, на їх пошиття йшло не менш 16 аршин краму» [10].

Творчість Малевича, зокрема «Жіночий торс № 1», ілюструє його філософські погляди та естетичні ідеали, демонструючи використання кольору та форми для передачі абстрактних концепцій і символізму. Ці полотна являють собою виняткові художні

об'єкти, які продовжують захоплювати своєю неповторністю, концептуальною глибиною та енігматичністю, завдяки аналітичному підходу до візуального мовлення.

Аналіз хронологічних аномалій

Казимир Малевич іноді вказував на своїх творах ранніші дати, ніж фактичний час їх створення. Така практика спричинила деяку плутанину у визначенні хронології його робіт, водночас відкриваючи дискусії щодо мотивів такого вибору. Однією з гіпотез, яку підтримує автор статті, є бажання Малевича акцентувати на передбачливості та новаторстві своїх ідей, створюючи враження, що його мистецькі концепції були сформульовані значно раніше їхнього втілення. Це також може свідчити про спробу підкреслити його визначальну роль у розвитку мистецтва. Подібно до інших авангардистів, таких як Ларіонов та Татлін, Малевич мав на меті переосмислення мистецтва через експерименти з новими формами та техніками [11]. Відхилення від традиційних норм і відмова від історичних конвенцій дозволяли художникам заявити про свою незалежність та новаторство. Ранні дати на пізніших роботах можуть вважатися символічним висловленням прагнення до ламання часових рамок та вказувати на відчуття належності до нової ери в мистецтві, яке не обмежене традиційними хронологічними рамками. Окрім того, використання невідповідних дат може бути сприйняте як частина художньої гри з поняттям часу, що включає елементи іронії та виклику мистецтвознавчим очікуванням. Це відображає індивідуальні підходи художників до мистецтва та їх прагнення до інновацій та переосмислення мистецьких традицій. Як зазначала Цимбал Я. [12], авангард нерозривно пов'язаний зі скандалом та епатажем, що стало виразною рисою мистецької діяльності Малевича. Схожу думку підтримує і французький мистецтвознавець Маркаде, він пише: «Ми знаходимо, в нашій картині «Жіночий торс No 1», дату 1910 року в роботах. Щоб зрозуміти, на що натякає український художник, слід згадати його лист до Л. М. Лисицького від 11 лютого 1925 року, коли він зазнав нападок з боку прихильників марксизму-ленінізму і звинувачення в ідеалізмі та містиці.» Малевич

пише: «Я не проходив повз, навпаки, я передбачав це ще в 1909–1910 роках» [13]. В листуванні з Л. М. Лисицьким Малевич виражає своє розуміння ролі художника не лише як творця мистецтва, але й як мислителя, що веде діалог з майбутнім. Ця позиція, з одного боку, відображає його самоідентифікацію як провідника нових мистецьких ідей, з іншого – підкреслює його амбіції щодо впливу на розвиток мистецтва в цілому. На нашу думку, Казимир Малевич бачив себе не просто як учасника мистецького процесу, а як провісника, передвісника нових мистецьких напрямків. Його свідоме використання ранніших дат на творах, які фактично були створені пізніше, свідчить про намір не тільки підкреслити хронологічну пріоритетність своїх ідей, але й демонструвати віру в їхню фундаментальну новизну та важливість. Така поведінка може бути розглянута як чітке намагання заявити про свою роль як піонера у сфері абстрактного мистецтва та супрематизму, підкреслюючи свою впевненість у тому, що його творчий підхід випереджає час.

Професор Дмитро Горбачов пропонує альтернативне пояснення поведінки Малевича, зосереджуючись на підготовці до виставок, що проходили у Москві в 1929 році та у Києві в 1930 році. Він вказує на те, що Малевич, аспіруючи до збереження та відтворення стилістики своїх ранніх робіт, навмисно датував їх як твори, створені на зорі своєї творчості. Такий підхід призвів до виникнення дисонансу між датою 1910 року, яку Малевич власноруч розмістив на деяких картинах, та реальним часом їх створення, що припадає на 1928–1929 роки. Ця практика підкреслює зусилля художника відтворити та продовжити візуальний та концептуальний діалог із своїми ранніми творами, надаючи їм нового контексту та значення у світлі сучасних подій та розвитку його власної творчої манери [6].

Цей аналіз підтверджує, що діяльність Малевича не обмежувалася лише практичним втіленням новаторських ідей, але й охоплювала глибоке теоретичне обґрунтування його художньої філософії. Вказівка ранніх дат на своїх роботах свідчить про бажання Малевича не лише підкреслити хронологічну пріо-

ритетність своїх ідей, але й заявити про безчасовість та універсальність свого мистецького внеску. В контексті загальної історії мистецтва, підхід Малевича до датування своїх творів вимагає детального аналізу з огляду на його вплив на подальший розвиток абстрактного мистецтва та супрематизму, а також на формування теоретичних основ авангарду загалом.

Висновки. Дослідження картини Казимира Малевича «Жіночий торс №1» з використанням комплексу методів, включаючи хіміко-лабораторний аналіз, графологічне дослідження, та рентгенівське вивчення, дозволило підтвердити автентичність використаних при її створенні матеріалів. Ці методи допомогли точно встановити час створення твору, який припадає на період між 1928 і 1930 роками. Однак, у процесі атрибуції виявлено хронологічну аномалію: Малевич сам вказав на картині дату «1910», що значно відрізняється від фактичного часу її створення. Це вказівка на ранішу дату не є випадковою або помилковою, але свідчить про свідомий вибір художника, що характеризує його підхід до визначення часових рамок своєї творчості. Малевич використовував такі хронологічні аномалії в деяких своїх роботах, що може бути інтерпретовано як спробу підкреслити передовий характер своїх ідей та їх значущість для розвитку авангардного мистецтва, незалежно від фактичного часу створення творів. Таке свідоме «анти датування» своїх творів Малевичем вказує на його бажання акцентувати увагу на інноваційності своєї мистецької мови та філософських підвалин, а також на зусилля зі створення враження, що його художні концепції були випередженням свого часу. Це, в свою чергу, підкреслює інтелектуальний та мистецький пошук Малевича, його здатність до глибокого аналізу та експериментування, що відображає його ключову роль у формуванні основ сучасного абстрактного мистецтва.

Експертна атрибуція картини «Жіночий торс № 1» дозволила не лише підтвердити автентичність та авторство Малевича, а й глибше зрозуміти вплив українського періоду на його творчість. Специфічне використання

кольору та форм, а також інтеграція українських мотивів у контексті супрематизму, відображають глибоке занурення Малевича в українську культурну спадщину, що мало значний вплив на формування його художньої мови.

Література:

1. Marcadé J.-C. (2019). "Female Torso # 1" by Malevich Is the Image of the New Supremative Iconicity. URL: <https://www.vania-marcade.com/category/malevitch/> (дата звернення листопад 2023).
2. Казимир Малевич. Київський аспект. *За заг ред. Т. Філевської*. Київ. Інститут Малевича. РОДОВІД, 2019. 330 с.
3. Маркаде В. Селянська тематика в творчості Казимира Севериновича Малевича (1878–1935). *Сучасність*. 1979. №2. С. 65–76.
4. Український авангард 1910–1930 років: Альбом. *Авт. упор. Д.О. Горбачов*. К.: Мистецтво, 1996. С. 2.
5. Малевич К. С. Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С. 373–384.
6. Горбачов Д.О. Малевич та Україна «Він та я були українці». Київ: СІМ студія. 2006. 456 с.
7. Малевич К. С. Малярство в проблемі архітектури. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С. 359–371.
8. Склярєнко Г. Малевич в Україні: кінець 1920-х – початок 1930-х років. *Студії мистецтвознавчі*. № 2, 2015. С. 47–66.
9. Малевич К. С. Архітектура, станкове мистецтво та скульптура. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С. 349–358.
10. Малевич. Автобіографічні записки 1918–1933. *Український модернізм / авангард*. Упоряд. А. Іваненко, Є.Полосіна. Київ: Родовід, 2017. 96 с.
11. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. 640 с.
12. Цимбал Я. Казимир Малевич: портрет без сала / *Українська правда*, 25.05.2016
13. Маркаде Ж.-К. Малевич. Жан-Клод Маркаде. Київ: Родовід, 2013. 304 с.

References:

1. Marcadé, J.-C. (2019). "Female Torso # 1" by Malevich Is the Image of the New Supremative Iconicity Retrieved from <https://www.vania-marcade.com/category/malevitch/>.
2. Kazymyr Malevyeh. Kyjivsjkyj aspekt. [Kyiv aspect]. Za zagh red. T. Filevsjkoji. Kyjiv. Instytut Malevyeha. RODOVID, 2019. 330 s [in Ukrainian].
3. Markade, V. Seljansjka tematyka v tvorchosti Kazimira Severynovyeha Malevyeha (1878–1935) [Peasant themes in the work of Kazimir Severinovich Malevich (1878–1935)]. Suchasnistj. 1979. #2. S. 65–76 [in Ukrainian].
4. Ukrajinsjkyj avanghard 1910–1930 rokiv: Aljbom [Ukrainian avant-garde 1910–1930 years: Album]. Avt.-upor. D. O. Ghorbachov. K.: Mystectvo, 1996. C. 2 [in Ukrainian].
5. Malevyeh, K. S. Sproba vyznachennja zalezhnosti mizh koljorom i formoju v maljarstvi [An attempt to determine the dependence between color and form in painting]. Ukrajinsjkyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty. Uporjad. D. Ghorbachov za uchasti S. Papety ta O. Papety. Kyjiv: DUKh I LITERA, 2020. S. 373–384 [in Ukrainian].
6. Ghorbachov, D.O. Malevyeh ta Ukraïna «Vin ta ja bulj Ukraïnci». [«He and I were Ukrainians.» Malevich and Ukraine]. Kyïv: SIM studija. 2006. 456 s. [in Ukrainian].
7. Malevyeh, K. S. Maljarstvo v problemi arkhitektury [Painting in the problem of architecture]. Ukrajinsjkyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty. Uporjad. D. Ghorbachov za uchasti S. Papety ta O. Papety. Kyjiv: DUKh I LITERA, 2020. S. 359–371 [in Ukrainian].
8. Sklyarenko, H. Malevich in Ukraine: Late 1920s – Early 1930s / Institute of Art Studies, Folkloristics, and Ethnology, №2, 2015. p. 47–66.
9. Malevyeh, K. S. Arkhitektura, stankove mystectvo ta skuljptura [Architecture, easel art and sculpture]. Ukrajinsjkyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty. Uporjad. D. Ghorbachov za uchasti S. Papety ta O. Papety. Kyjiv: DUKh I LITERA, 2020. S. 349–358 [in Ukrainian].

10. Malevich. Autobiographical Notes 1918–1933. *Ukrainian Modernism / Avant-Garde*. Compiled by A. Ivanenko, Ye. Polosina. Kyiv: Rodovid, 2017. 96 p.
11. Ukraïnsjkyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty [Ukrainian artistic avant-garde: Manifestos, journalism, conversations, memories, letters]. Uporjad. D. Ghorbachov za uchasti S. Papety ta O. Papety. Kyjiv: DUKh I LITERA, 2020. 640 s [in Ukrainian].
12. Tsymbal, Y. Kazimir Malevich: A Portrait Without Lard / *Ukrainian Pravda*, 25.05.2016
13. Jean-Claude Marcadé. Malevich Kyiv: Rodovid, 2013. 304 p.

УДК 711:717.318.531

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.15>**Кривуц Світлана Василівна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри «Дизайн середовища»

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-3916-7142

svkdesignsvk@gmail.com

ПРИНЦИПИ БІОФІЛЬНОГО ДИЗАЙНУ В ФОРМУВАННІ ТЕРИТОРІЇ ГОТЕЛЬНИХ КОМПЛЕКСІВ

У статті розглянуто основні принципи формування дизайну території готельних комплексів, що вказують на забезпечення комфортного відпочинку гостей. Актуальність даної теми дослідження полягає в висвітленні принципів та розкритті терапевтичного ефекту від знаходження серед природного середовища, адже природні елементи, за визначенням багатьох спеціалістів, є тим специфічним компонентом, який дозволяє прискорити оздоровлення людини. Однак, варто наголосити, що серед великої кількості дослідників принципи створення дизайну зон відпочинку на території готельних комплексів майже не аналізувались. Серед багатьох джерел існують матеріали, що вказують на важливість збереження природного середовища, але матеріал, що систематизує використання принципів формування зовнішнього простору території готелів, майже відсутній.

Слід зазначити, що в останнє десятиліття зацікавленість даною проблемою значно збільшилась. Крім того, з'явилися приклади професійно розроблених дизайнерських рішень території готельних комплексів, що також вказують на актуальність даної теми. Отже, в основі аналізу візуального матеріалу за темою статті інтерес представляють певні авторські концепції, що вказують на різноманітність принципів та прийомів використання природних компонентів в створенні дизайну території готельних комплексів. Також варто зазначити, що ідеї про нерозривний зв'язок із природою постійно розвиваються, еволюціонуючи та розкриваючи нові дизайнерські можливості для використання їх у створенні архітектурно-ландшафтного середовища в нових формах, матеріалах та комбінаторному моделюванні з природними компонентами. Крім того, можна констатувати, що існуючі зараз інноваційні технології масового будівництва дозволяють підтримувати формування дизайну території готелів, враховуючи міцні властивості природних матеріалів, що можуть замінити деякі конструктивні елементи в побудові інтер'єрного простору та вийти назовні, як декоративний елемент. Цим інноваціям сприяє також використання більш дешевих штучних матеріалів, які мають відповідні стандарти екологічної якості та мають зовнішні аналогові характеристики. Досліджуючи останні проєктні розробки за означеною темою, з'ясовано, що сучасні технології постійно розвиваються, тому практикуючі дизайнери та архітектори пропонують найрізноманітніші об'ємно-пластичні варіації використання природних компонентів в дизайні території готельних комплексів на основі наступних принципів: 1) формування різнорівневих вертикальних просторів; 2) принципу формування різнорівневих горизонтальних просторів; 3) принципу гармонійності; 4) принципу регулярного планування.

Ключові слова: дизайн середовища, принципи, територія готельних комплексів, біофільний дизайн, природні компоненти.

Kryvuts Svitlana. PRINCIPLES OF BIOPHILIC DESIGN IN FORMING THE TERRITORY OF HOTEL COMPLEXES

The article examines the main principles of the design of the territory of hotel complexes, which indicate the provision of a comfortable rest for guests. The relevance of this research topic lies in highlighting the principles and revealing the therapeutic effect of being in the natural environment, because natural elements, according to the definition of many specialists, are the specific component that allows to accelerate the recovery of a person. However, it should be emphasized that among a large number of researchers, the principles of creating the design of recreation areas on the territory of hotel complexes were hardly analyzed. Among many sources, there are materials indicating the importance of preserving the natural environment, but there is almost no material systematizing the use of the principles of forming the external space of the hotel territory.

It should be noted that in the last decade, interest in this problem has increased significantly. In addition, there were examples of professionally developed design solutions for the territories of hotel complexes, which also

indicate the relevance of this topic. Therefore, in the basis of the analysis of visual material on the topic of the study, certain author's concepts are of interest, indicating the variety of principles and methods of using natural components in the design of the territory of hotel complexes. It is also worth noting that ideas about an inseparable connection with nature are constantly evolving, evolving and revealing new design possibilities for using them in creating an architectural and landscape environment in new forms, materials and combinatorial modeling with natural components. In addition, it can be stated that the existing innovative technologies of mass construction allow to support the formation of the design of hotel territories, taking into account the strong properties of natural materials, which can replace some structural elements in the construction of the interior space and go outside as a decorative element. These innovations are also facilitated by the use of cheaper artificial materials that have appropriate environmental quality standards and have external analog characteristics. Researching the latest project developments on the specified topic, it was found that modern technologies are constantly developing, practicing designers and architects offer the most diverse volumetric and plastic variations of the use of natural components in the design of the territory of hotel complexes based on the following principles: 1) formation of different levels of vertical spaces; 2) the principle of formation of different level horizontal spaces; 3) principle of harmony; 4) the principle of regular planning.

Key words: environment design, principles, territory of hotel complexes, biophilic design, natural components.

Вступ. На сьогоднішній день тема впровадження біофільного дизайну на території готельних комплексів залишається актуальним питанням, адже вищезазначені простори передбачають акцентування уваги на оздоровчо-профілактичних процесах та створенні відповідних умов для комфортного відпочинку людини. Сучасні тенденції, що намітилися в цьому напрямку середовищного дизайну, а також інновації у технологічних процесах та характеристиках оздоблювальних матеріалів, дозволяють визначити необхідність їх теоретичного опрацювання та систематизації – для подальшого втілення дизайнерами на практиці. Таким чином, виявлення утилітарних та художньо-образних характеристик природних компонентів в формуванні території готельних комплексів засобами біофільного дизайну та принципів їх впровадження – дозволяє зазначити актуальність теми даного дослідження.

Матеріали та методи. Аналіз теоретичних джерел свідчить про те, що дослідники (теоретики та практики дизайну) довгий час працювали над визначенням характеристик елементів природи, які найбільше впливають на позитивний психоемоційний настрій людини від знаходження її в рукотворному, але професійно організованому природному середовищі. Це, в свою чергу, дозволяє оцінити можливість біофільного дизайну вже не тільки для конкретної людини, а і для соціуму в цілому. Але водночас існує недостатня інформованість про принципи біофільного дизайну,

внаслідок чого, розуміння важливості такого дизайну може бути недостатнім, що ускладнює його використання на зовнішніх територіях готельних комплексів. Питання, що пов'язані з систематизацією прийомів створення біофільних композицій, розглядали А. Исикава, М. Сильверстайн, М. Джейкобсон, І. Фиксдал-Кинг, С. Анхель та інші. В результаті ними було запропоновано низку прийомів, які мають позитивний вплив на відносини між дизайном середовища зі штучних матеріалів, природою та людиною [1]. Архітектори, виходячи з конкретних завдань, досліджують ті базові дані, які можуть впливати на вирішення декоративних композицій з елементами біофільного дизайну, серед яких: масштаб композиції по відношенню до розмірів людини; клімат; статистичні дані потенційних користувачів.

Важливою темою розвитку біофільного дизайну та його впровадження на території готельних комплексів є адаптованість природних матеріалів до викликів сучасності. Річ йде про 2019 рік, коли COVID-19 змусив архітекторів і дизайнерів задуматися про нові гострі проблеми, які можна вирішити, використовуючи природні елементи з урахуванням напрямків, що були запропоновані наприкінці 1980-х років С. Келлертом. В період активізації коронавіруса людство опинилося в новому сценарії життя, і це поставило питання про те, які зміни повинні відбуватись в архітектурі майбутнього, щоб в умовах повної або часткової ізоляції життя людини було комфортним.

Також виникла потреба з'ясувати, які інноваційні технології та матеріали допоможуть вирішити актуальні питання оздоровлення населення засобами біофільного дизайну. Зазначені вище обставини сприяли розвитку змін, які змусили фахівців задуматись над створенням комфортних умов проживання, відпочинку та діяльності людини.

Аналізом біологічних систем та їх адаптацією для вирішення дизайну архітектурних об'єктів, займались різні наукові структури, організації тощо. За результатами їх досліджень, переваги біонічного середовища включають покращення здоров'я та якість життя людей; підвищення продуктивності їх праці, а також зниження витрат на обслуговування об'єктів [3].

Дослідниця К. Катріченко, в свою чергу, визначає, що: «...досвід проектної творчості провідних сучасних архітекторів і дизайнерів, який характеризує впровадження концепції біофільного дизайну, вельми повчальний. У проектному формоутворенні зростає вплив виразних художніх і технологічних інноваційних прийомів...на основі *принципу перетікання внутрішнього простору в зовнішній*» [2]. Однак, значна кількість питань, що стосується професійного формування дизайну територій готелів, залишається невирішеною та є наслідком застарілих уявлень про закономірності формування сприятливого та комфортного архітектурно-ландшафтного середовища на основі біофільного дизайну. У зв'язку з цим в даному напрямку був проведений аналіз візуального матеріалу та його систематизація, що сприяло визначенню основних принципів біофільного дизайну, які є вирішальними для створення на території готельних комплексів функціонально оправданих, безпечних та естетичних зон відпочинку. Методи дослідження передбачають аналіз та синтез принципів біофільного дизайну, за допомогою яких формування зон відпочинку на території готельних комплексів стає більш привабливим та має оригінальний професійний вигляд, що повністю відповідає екологічним та естетичним вимогам сьогодення.

Результати. Систематизація наукових джерел свідчить про те, що більше століття

тому сформовані ідеї інтеграції архітектурного та природного середовища й досі знаходять своє застосування у різних напрямках архітектурно-ландшафтного проектування. В свою чергу, візуальний матеріал дослідження вказує на те, що території готельних комплексів теж нерідко є актуальним напрямком для ведення такої діяльності. В тому числі й в реалізації *принципу формування вертикального та принципу формування горизонтального різнорівневого планування* – як основних ідей визначення актуальності біофільного дизайну на сьогоднішній день. Така інтеграція може відбуватися у різний спосіб, приймаючи ті форми, які доступні архітектору в кожному конкретному випадку та відносно умов місцезнаходження об'єкта дизайну. При цьому, використання натуральних матеріалів сприяє створенню більш здорового та екологічно безпечного архітектурно-ландшафтного середовища за рахунок наявності наступних характеристик: 1) природні матеріали є біорозкладними та природно відновлюваними, що дозволяє знизити їх негативний вплив на навколишнє середовище; 2) вони не містять шкідливих речовин, які можуть випаровуватися та впливати на здоров'я гостей готелю; 3) природні матеріали є стійкими до зношування, що робить їх ідеальним вибором для зовнішнього оздоблення; 4) вони довговічні та мають низьку тенденцію до пошкоджень, тому вимагають меншого обсягу обслуговування та ремонту. Проаналізуємо основні принципи біофільного дизайну та їх використання у формуванні дизайну території готельних комплексів.

Принцип формування вертикальних різнорівневих просторів на території готелів з урахуванням прийому розмежування функціональних зон з використанням природних елементів – є провідним серед тих, що наразі пропонуються спеціалістами. Варто зазначити, що прийоми використання біофільних елементів на основі зазначеного принципу є досить гнучкими. За їх допомогою можна створити: 1) сприятливу для відвідувачів організацію простору, що пропонує оптимальне розміщення природних компонентів на різних

рівнях їх організації; 2) передбачити формування активних і пасивних зон відпочинку, які дозволяють насолоджуватися ландшафтними композиціями з різних рівнів їх сприймання; 3) можливість потрапити з одного рівня на інший, враховуючи міцність запропонованих конструкцій з природних елементів (рис. 1).

Принцип формування горизонтальних різнорівневих просторів дозволяє створити функціональні зони з елементами природного необробленого каміння, рослин та води, де їх взаємодія між собою утворює гармонійну врівноважену загальну композицію по всій території готелю. Дизайнерське рішення додатково може включати створення декоративних елементів з обробленого каміння, а також освітлення простору. Створення відкритих зон для відпочинку, рознесених з урахуванням горизонтальних рівнів *на основі прийому метро-ритмічних відносин*, дозволяє запропонувати їх дизайн з різними індивідуальними художньо-образними характеристиками та невимушеною комфортною атмосферою (рис. 2).

Наступний, *принцип гармонійності*, важливий при створенні біофільного дизайну на території готельних комплексів, що відповідає за різноманітність декоративних структур з природних форм та відображає красу ландшафтних композицій, створених з використанням прийому контрастних форм обраних природних елементів, кольору та їх фактури (рис. 3). В даному випадку *засіб організації співвідношень природних та оброблених просторових форм* – допомагає професійному створенню планувального рішення території готельних комплексів та розробці загальної ландшафтної композиції з природних компонентів. З урахуванням даного засобу можна включати різнорівневі природні компоненти, що робить композиційні рішення більш індивідуальними та естетично виразними.

Знаходження гармонійного зв'язку між елементами, що складають необхідну композиційну форму, виражається в підпорядкованості всіх його природних компонентів (оброблених та таких, що спеціально не оброблялись). Як свідчить матеріал дослідження,



Рис. 1. China, Jiangsu, Taicang, 2019. <https://moool.com/en/enjoyable-life-at-yango-zoina-philippe-clouds-by-ddon.html>



Рис. 2. Ландшафтний дизайн компанії DDON; м. Чженчжоу; відповідальні дизайнери: Cao Honggang, Wang Chao <https://moool.com/stream-garden-in-zhengzhou-by-ddon.html>



Рис. 3. Біофільний дизайн території готелю St. Regis Hotel; м. Чанша; ландшафтний дизайн від компанії GVL; <https://moool.com/st-regis-hotel-gvl.html>

декоративні ландшафтні рішення мають різноманітний характер і можуть бути створені за допомогою великого переліку природних матеріалів. Для вирішення композицій з природних форм на основі вільного планування дизайнерами враховується низка різноманітних прийомів. Крім того, влаштування різнорівневих доріжок з урахуванням *принципу вільного планування* дозволяє розкрити художньо-образні характеристики в створенні їх дизайну, враховуючи зміну підйомів та спусків (однорівневих, дворівневих тощо) та розрахунків ширини доріжки в залежності від її призначення.

Принцип регулярного планування, як можливість облаштування зовнішніх територій

зон відпочинку, враховує геометричність майже всіх елементів, що допомагають створенню дизайну території готелів. Це дозволяє запропонувати гармонійне співвідношення між архітектурою, функціональними зонами на території готелю та природному оточенню, що також підпорядковано законам геометрії (рис. 4). Дизайн відпочинкових зон з урахуванням такого планування може включати в себе уособлені місця та розташування різноманітних пейзажних композицій та скульптур. Крім того, такі приклади визначаються використанням правильних геометричних контурів: прямими доріжками алей, пішохідних зон, симетричними композиціями з природних матеріалів (каміння, деревини, рос-



Рис. 4. Біофільний дизайн території готелю Maslina Resort; острів Хвар, Хорватія. <https://www.booking.com/hotel/hr/maslina-resort.ru.html?activeTab=photosGallery>

лин) або рядковими насадженнями рослин, наявністю додаткових декоративних елементів, водних влаштувань, а також наявністю регулярного саду.

Висновки. В ході дослідження питань, пов'язаних з біофільним дизайном в формуванні території готельних комплексів, визначено декілька основних принципів, що сприяють побудові безпечного та комфортного відпочинку людей. Ефективність біофільного дизайну полягає в його здатності надихатися

та вчитися у природи, щоб створювати стійкі, функціональні та професійні дизайнерські рішення. Прямування в цьому напрямку допомагає дотримуватися гармонії між людиною, природою та архітектурою. Ступінь впливу біофільних рішень у формуванні різноманітних зовнішніх територій готельних комплексів регулюється: місцем їх знаходження, характером композиційного вирішення необхідних зон з урахуванням природних матеріалів, засобами освітлення.

Література:

1. Alexander C., S. Ishikawa, M. Silverstein, M. Jacobson, I. Fiksdahl-King, S. Angel, (1977). *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*. New York: Oxford University Press. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://arl.human.cornell.edu/linked%20docs/Alexander_A_Pattern_Language.pdf
2. Катріченко К.О., Васіна О.В., Кривуц С.В. Гармонізація інклюзивного середовища загальноосвітньої школи на основі концепції «Biophilic design»: Вісник ХДАДМ, Харків, 2020. № 3. С. 21–29.
3. Olga Speck, David Speck, Rafael Horn, Johannes Gantner and Klaus Peter Sedlbauer. *Biomimetic bio-inspired biomorph sustainable? An attempt to classify and clarify biology-derived technical developments*. 2016. URL: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1748-3190/12/1/011004/pdf>

References:

1. Alexander C., S. Ishikawa, M. Silverstein, M. Jacobson, I. Fiksdahl-King, & S. Angel, (1977). *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*. New York: Oxford University Press. Retrieved from https://arl.human.cornell.edu/linked%20docs/Alexander_A_Pattern_Language.pdf
2. Katrichenko K.O., Vasina O.V., & Kryvuts S.V. (2020). *Garmonizatsiya inkluzyvnoho seredovysha zagalnoosvitnoi shkoly na osnovi kontseptsii «Biophilic design»* [Harmonization of the inclusive environment of a comprehensive school based on the concept of «Biophilic design»]: Visnyk KhDADM, Kharkiv. No. 3. P. 21–29 [in Ukrainian].
3. Olga Speck, David Speck, Rafael Horn, Johannes Gantner and Klaus Peter Sedlbauer (2016). *Biomimetic bio-inspired biomorph sustainable? An attempt to classify and clarify biology-derived technical developments*. Retrieved from: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1748-3190/12/1/011004/pdf>

УДК 72.023.025.3:619.11](477.87)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.16>**Малильо Максим Іванович,**

аспірант кафедри теорії історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0002-7761-4620

maksym.malylo@naoma.edu.ua

Чернявський Костянтин Володимирович,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

заслужений художник України,

голова Національної спілки художників України

ЗБЕРЕЖЕННЯ ПАМ'ЯТОК ДЕРЕВ'ЯНОЇ АРХІТЕКТУРИ ЗАКАРПАТТЯ – ПРОБЛЕМИ СЬОГОДЕННЯ

Закарпатська область володіє значною кількістю пам'яток дерев'яної народної архітектури XVII–XIX ст., та до наших днів дійшла значна кількість адміністративних, культових і житлових кам'яних споруд VII–VIII ст. На території Закарпаття збережено 118 дерев'яних церков, збудованих упродовж останніх п'яти сторіч. В цілому, в області на облік взято понад 700 пам'яток історії та культури, в тому числі понад 100 пам'яток архітектури. Пам'ятки архітектури в Закарпатті охоплюють період в понад 1000 років і репрезентують всі основні стилі європейської архітектури.

Головною метою нашого дослідження є розгляд історичного контексту формування архітектурної спадщини, визначення факторів, що впливають на руйнування дерев'яної архітектури, а також окреслення шляхів її збереження та популяризації. Нами було проаналізовано праці авторитетних науковців в даній галузі, з метою вивчення мистецьких, історичних та культурних аспектів, формування архітектурної спадщини, а також умов, що спричиняють її поступове забуття та руйнування. Розглядаються конструктивні та стильові особливості дерев'яної архітектури Закарпаття, її роль та значення для місцевого спадку, сучасні загрози і виклики, які ставлять під загрозу проблему збереження архітектурного надбання.

В ході дослідження ми дійшли висновку, що основними факторами руйнування архітектури є час, природні та погодні умови, вандалізм, вплив сучасної забудови та інфраструктурних об'єктів, недостатнє усвідомлення цінності об'єктів, що тягне за собою відсутність належного догляду за пам'ятками. Головну роль у збереженні та популяризації цінних об'єктів дерев'яної архітектури відіграє суспільство, влада, а також міжнародні ініціативи. Нами запропоновано шляхи вирішення даної проблеми через прийняття відповідних законопроектів, розробки освітніх програм, а також міжнародну співпрацю.

Ключові слова: Закарпаття, збереження архітектурної спадщини, архітектурні особливості, загрози, стратегії, культурна спадщина, культура, споруда, території, історія, об'єкт, майстерство, реставрація.

Malylo Maksym, Chernyavsky Kostyantyn. THE PROBLEM OF PRESERVING THE WOODEN ARCHITECTURE OF TRANSCARPATTIA – TODAY'S PROBLEMS

The Transcarpathian region has a significant number of monuments of wooden folk architecture of the XVII–XIX centuries, and a significant number of administrative, religious and residential stone buildings of the VII–VIII centuries have survived to our days. 118 wooden churches, built over the past five centuries, have been preserved on the territory of Transcarpathia. [link where this information is from]. In general, more than 700 historical and cultural monuments, including more than 100 architectural monuments, are registered in the region. (the question is taken into account by whom). Architectural monuments in Zakarpattia cover a period of more than 1000 years and represent all the main styles of European architecture.

The article examines the historical context of the formation of architectural heritage, as well as the factors causing its gradual displacement? and destruction. The research is focused on the role of society, government and international initiatives in preserving valuable objects of wooden architecture in Zakarpattia edge. The information of scientists and the analysis of the existing situation encourage the disclosure of the scale of the problem and direct attention to the need to take measures to preserve the valuable architectural heritage in the region. The historical and cultural aspects of the wooden architecture of Transcarpathia, its structural and

stylistic features, role and significance for local heritage, modern threats and challenges that endanger the preservation of architectural heritage are considered. Factors such as underestimation, vandalism, negative impact of haphazard construction and infrastructure projects, without taking into account issues of cultural heritage preservation.

Key words: *Transcarpathia, preservation of architectural heritage, architectural features, threats, strategies, cultural heritage, culture, building, territory, history, object, craftsmanship, restoration.*

Постановка проблеми. Питання збереження архітектурної спадщини стикаються з рядом серйозних проблем і викликів сьогодні. Однією з головних проблем є недооцінка з боку держави, органів місцевого самоврядування, селищних територіальних громад цінності цих об'єктів, що призводить до їх знецінення та втрати. Вплив безсистемної забудови та інфраструктурних проєктів, які можуть порушити цілісність, естетику та взагалі існування дерев'яних об'єктів. Окреме місце відводиться негативному впливу природних факторів, таких як пожежі та несприятливі погодні умови, катаклізми. Вандальні руйнування пам'яток архітектури.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У наукових дослідженнях останніх десятиліть, в основному, зверталась увага на історичний контекст розвитку дерев'яної архітектури на Закарпатті, починаючи з давніх часів і до сучасності. досліджують розвиток архітектурних стилів і технік, які використовувалися в цьому регіоні.

Особливості української дерев'яної архітектури опрацьовували Тарас Я.М., Прибега Л.В., Івашко Ю.В., Шевцова Г.В. Важливу інформацію щодо досвіду збереження культурної спадщини України, знаходимо в публікації Рибчинського О.В. Нормативно-законодавчу базу з питань охорони пам'яток в Україні аналізувала Малишева О.В. Відомості про методологію досліджень та реставраційні практики досліджували Марченко І.Я., Романчук О.С., Тимченко Т.Р.

Мета статті. Метою даної статті є проведення аналізу та обговорення актуальних питань та викликів, пов'язаних із збереженням архітектурних комплексів на території Закарпаття. Дослідження спрямоване на вивчення мистецьких, історичних та культурних аспектів, а також на визначення факторів, які впливають на збереження архітектури.

Основною метою є розкриття можливих стратегій і підходів до забезпечення довгострокового збереження культурного надбання.

Виклад основного матеріалу. Початкове питання про збереження дерев'яної архітектури виникло під час існування Закарпаття в складі Чехословацької республіки. П'ять храмів, які знаходилися під загрозою знищення, були транспортовані до Праги, а ще три були перенесені в інші частини регіону. Зокрема, Михайлівську церкву спершу перевезли з Шелестова до Мукачева у 1927 році, а потім, у 1974 році, до Ужгорода. Успенська церква з Обави була перевезена до Чехії у 1931 році, а церква святого Михайла з Великих Лучок – до Праги у 1929 році [1].

Закарпаття, як регіон з багатою історією, володіє скарбом в архітектурних пам'ятках, зокрема, в дерев'яних спорудах. Дерев'яна архітектура в цьому регіоні є не лише різноманітною за формами та стилями, але й відображає специфіку природних умов, притаманних горському клімату. Під час спорудження цих об'єктів, майстри враховували особливості ґрунтів та деревини, які були доступні в регіоні, використовуючи їхні унікальні характеристики для створення міцних та довговічних конструкцій. Її коріння сягає далеко в минуле і розповідає багато цікавого про життя та традиції місцевого населення. Перші сліди дерев'яної архітектури виникають в середньовіччі 9–16 століття, коли розвивалися різні етнічні групи, такі як угорці, румуни, русини, словаки та інші [2]. Кожна з цих груп зробила свій внесок у розвиток архітектури, створюючи власні унікальні стилі та конструкції. Особливо важливими були церкви, які служили не лише релігійним об'єктом, але й центром культури та освіти.

Дерев'яні церкви Закарпаття мають виразні архітектурні особливості, такі як висока дерев'яна вежа, складні декоративні

мотиви, різні рівні дерев'яних декорацій. Протягом століть, майстри вдосконалювали свою майстерність та розвивали нові методи та технології будівництва. Вони вміло використовували місцеві матеріали, такі як дерево та камінь, і створювали надзвичайно міцні та стійкі будівлі, які пережили навіть найважчі природні лиха, такі як землетруси та повені.

Час від 14-го до 18-го століття в історії Закарпаття відзначився особливою роллю церков у розвитку дерев'яної архітектури. Ці витвори не лише служили релігійними об'єктами, але й відігравали ключову роль у формуванні культурного і освітнього середовища регіону. Дерев'яні церкви на Закарпатті стали справжнім символом цієї епохи завдяки їх вишуканому орнаменту, вежам та складним декоративним мотивам. Вони вражали складними декоративними мотивами, геометричними орнаментами та величезними вежами. Багато з цих історичних церков і храмів залишилися збереженими і стали важливими пам'ятками архітектури та культури. Вони приваблюють туристів, дослідників і вірян, надихаючи наші покоління вивчати і цінувати цю важливу частину спадщини Закарпаття [3].

Сучасний стан дерев'яної архітектури.

Втрати в сфері дерев'яної архітектури значно підвищили культурну цінність кожної збереженої церкви.

Спеціалісти виділяють п'ять основних стилів закарпатських дерев'яних храмів, включаючи гуцульський, лемківський і бойківський, названі за етнографічними групами місцевого населення. Додатково до цих стилів, існують ще готичний і бароковий стилі, названі за відповідними напрямками в кам'яній архітектурі [4].

Лемківські і бойківські дерев'яні церкви втілюють давні українські архітектурні традиції, в основі яких лежить концепція триєдності, де церква поділена на три частини, має три зруби і три верхи. Бойківські церкви, споруджені у стилі бойківської архітектури, збереглися до наших днів, переважно в районі верхньої течії річки Уж. Лемківську церкву, у той час як вона не є вживу, можна відвідати у Закарпатському музеї народної архітектури та побуту.

Гуцульський стиль представлений двома п'ятизрубними церквами у Ясінні і Лазещині-Плитоватому, а також п'ятьма церквами у середньогуцульському стилі. 22 церкви в Воловецько-Міжгірській Верховині прикрашають високі барокові башти і куполи.

Готичні церкви з високими гострими шпилями залишилися в селах Данилові, Крайнікові, Олександрівці, Сокирниці, Нересниці, Нижньому Апші.

У результаті втрат у сфері дерев'яної архітектури, кожна збережена церква набула вищої культурної цінності. Збереглися два найстаріших дерев'яних храми, які сягають наших днів: Миколаївська церква, розташована в селі Середнє Водяне, споруджена вражаючим чином в 1428 році, та церква в селі Колодне, зведена в 1470 році. Порівняно з іншими дерев'яними спорудами в Європі, цей храм (Миколаївська церква) поступається за віком лише британській церкві у Грінстеді (XI століття) та кільком норвезьким ставкірхам XI–XIV століть. Проте, за висотою, мармороські дерев'яні храми перевершують всі інші, як в Європі, так і у всьому світі. Вежа храму святих архангелів Михаїла та Гавриїла у селі Сурдешти (1721 рік, повіт Марамуреш, Румунія) височіє над хвилястими пагорбами на вражаючу висоту в 54 метри! Здати собі це в обіцяючи, але доводиться визнати це фактом, особливо після того, як над горизонтом несподівано високо підноситься ще один фантастичний шпиль сучасної монастирської церкви Пері у селі Сепенца – вражаючі 78 метрів [5]. Для порівняння, ця висота перевищує Велику лаврську дзвіницю на понад 18 метрів. Кожен із цих дерев'яних храмів представляє собою неперевершене мистецтво, об'єднуючи в собі вишуканий живопис, різьблення, вишивку, а також унікальні екземпляри писемності та друкарства. Вони є не лише пам'ятками нашої історії, але й джерелами безмежного естетичного задоволення та одними з найпривабливіших об'єктів для туристів.

Дерев'яна архітектура, незважаючи на свою багатовікову історію та культурну цінність, стикається з рядом серйозних проблем і загроз, які ставлять під загрозу її збереження і збереження для майбутніх поколінь. Пога-

ний стан дерев'яних споруд на Закарпатті та загрози для їхньої структурної цілісності є серйозною проблемою, яка вимагає негайного уваги та заходів для збереження цієї важливої частини культурної спадщини. Фактори, що впливають на стан дерев'яних споруд та призводять до їхнього зносу і руйнування:

Час і природний знос: Більшість дерев'яних споруд існують протягом багатьох десятиліть або навіть століть. Час призводить до природного зносу, зокрема розкладання деревини, корозію металевих скоб та з'єднань, а також деградацію декоративних деталей.

Погодні умови: Закарпатський регіон піддається різким змінам погоди, що може призвести до знищення дерев'яних конструкцій. Вплив сильних вітрів, граду, снігу, дощу та коливань температури може призвести до ушкодження дахів, стін та фундаментів.

Брак обслуговування: Багато дерев'яних споруд страждають від браку регулярного обслуговування та ремонту. Недостатнє доглядання може призвести до накопичення проблем та розпаду будівельних конструкцій.

Терміти та грибки: Інший серйозний фактор - це враження дерев'яних матеріалів термітами та грибками, що може призвести до втрати структурної міцності.

Надмірна вологість і повені: Розташування багатьох дерев'яних споруд в прибережній до річок і потоків робить їх вразливими до повеней та надмірної вологості, що може спричинити гниття та руйнування дерев'яних структур.

Для збереження дерев'яної архітектури необхідно вжити низку заходів, включаючи реставрацію, регулярний облік стану будівель, освіту щодо збереження, а також створення ефективних механізмів фінансової підтримки та регулювання відповідної забудови в околицях історичних споруд. Це допоможе зберегти цінну архітектурну спадщину для наступних поколінь [6].

Руйнування, втрати та деградація об'єктів є серйозною проблемою, яка ставить під загрозу цінну історичну спадщину регіону. Час, погодні умови та брак регулярного обслуговування призводять до зносу і руйнування цих споруд. Багато з них зазнали втрат

у вигляді втрати архітектурних деталей та розкладання конструкцій. Пожежі, крадіжки та вандалізм також призводять до великих пошкоджень. Крім того, недостатній облік та фінансування обмежують можливості реставрації та збереження цих об'єктів. Для збереження дерев'яної архітектури Закарпаття важливо вжити негайні заходи, включаючи фінансову підтримку, реставрацію та регулярний огляд, щоб забезпечити їхнє продовження існування та збереження для майбутніх поколінь.

Заходи з збереження дерев'яної архітектури. Реставрація та відновлення є невід'ємною частиною збереження культурної спадщини та історичних цінностей. Ця діяльність відіграє ключову роль у відновленні старовинних архітектурних споруд, що можуть бути пошкоджені часом, природними лихами, вандалізмом або іншими факторами. Реставрація спрямована на відтворення існуючого стану об'єкта, з врахуванням оригінальних деталей та характерних особливостей архітектури. Це вимагає не лише відновлення структур, але і використання традиційних матеріалів та технологій, які були використані під час первісної конструкції.

Реставратори та архітектори працюють над збереженням деталей, орнаментики та художнього оформлення об'єктів. Вони використовують спеціальні техніки та методи для відновлення фресок, різьблення, сталевих конструкцій та інших архітектурних елементів.

Однак реставрація – це не тільки технічний процес. Вона вимагає детального дослідження історії об'єкта, його значення в культурному контексті та взаємодії з навколишнім середовищем. Важливо також враховувати сучасні стандарти збереження та безпеки. Реставровані споруди стають не лише музеями та пам'ятками архітектури, але й центрами освіти, де вивчають історію та мистецтво, а також просторами для культурних заходів та подій. Крім того, вона може мати позитивний вплив на розвиток туризму. Відновлені історичні об'єкти приваблюють туристів з усього світу, які бажають побачити та дізнатися більше про місцеву історію та культуру [7].

Це сприяє економіці регіону через збільшення туристичного потоку, створення нових робочих місць і розвиток інфраструктури.

Однак реставрація не є завданням без проблем. Вона вимагає значних фінансових витрат та трудових зусиль, і важливо збалансувати між збереженням оригінального стану та адаптацією до сучасних потреб. Крім того, реставрація може бути супроводжена контр-аверсіями та обговореннями щодо методів та обсягу відновлення.

Законодавчі та організаційні ініціативи є важливою частиною зусиль з підтримки та збереження дерев'яної архітектури на Закарпатті і в інших регіонах. Ці ініціативи спрямовані на створення умов для збереження цінних історичних споруд та національної культурної спадщини. Однією з основних є ухвалення законів і нормативних актів, які регулюють питання збереження та реставрації дерев'яних об'єктів. Ці закони визначають правила та вимоги щодо відновлення, ремонту та обслуговування архітектурних пам'яток і забезпечують їхню правову охорону [8].

Національні та регіональні організації та фонди часто грають важливу роль у підтримці дерев'яної архітектури. Вони можуть надавати фінансову підтримку для реставрації та консервації споруд, організувати освітні заходи для громадськості та створювати мережі експертів, які спеціалізуються на збереженні культурної спадщини. Паралельно з цим існують програми та конкурси, спрямовані на підтримку проектів зі збереження дерев'яних об'єктів, де реставратори та архітектори можуть подавати заявки на фінансову допомогу для своїх ініціатив. Організаційні ініціативи сприяють мобілізації громадськості для збереження дерев'яних об'єктів. Це може включати в себе створення громадських об'єднань, які активно працюють над збереженням культурної спадщини, організацію місцевих заходів та фестивалів, які популяризують та залучають увагу до цих об'єктів. Співпраця між державними і недержавними установами, а також міжнародні партнерства важливі для обміну досвідом і ресурсами у галузі збереження дерев'яної архітектури [9]. Підтримка від міжнародних організацій та

фондів може допомогти залучити додаткові ресурси для проектів з реставрації та збереження. Законодавчі та організаційні ініціативи спрямовані на забезпечення довгострокового збереження дерев'яної архітектури як важливої частини культурної спадщини. Вони підтримують зусилля тих, хто присвятив себе збереженню історичних об'єктів та надають можливість насолоджуватися цією неперевершеною архітектурною спадщиною усім поколінням.

Майбутнє збереження дерев'яної архітектури. Для подолання проблем збереження дерев'яної архітектури на Закарпатті та в інших регіонах, де ця спадщина є важливою, необхідно дотримуватись наступним стратегіям:

1. Створення і вдосконалення законодавства є ключовою складовою стратегії збереження дерев'яної архітектури та історичних об'єктів на Закарпатті та в інших регіонах. Ця тема відкриває важливі аспекти, які допомагають створити правовий фундамент для збереження цінних культурних та історичних цінностей. Перше, що потрібно зробити, - це розробити закони та правила, які визначають правовий статус та захист для дерев'яних об'єктів. Ці нормативні акти можуть включати в себе визначення критеріїв для визнання об'єктів як історичних або культурних пам'яток, а також правила їхньої експлуатації та реставрації. Важливо встановити заборону знищення дерев'яних об'єктів без відповідної дозволу від компетентних органів. Це може включати в себе обов'язковий процес отримання дозволу перед будівництвом, реконструкцією або демонтажем дерев'яних споруд. Для ефективного виконання законодавства потрібно визначити органи та установи, які будуть відповідальні за нагляд і контроль за станом дерев'яних об'єктів. Ці органи можуть включати в себе місцеву владу, державні агентства, а також спеціалізовані комітети та експертні групи. Крім обов'язкового законодавства, можливо, слід розглядати інcentиви для власників дерев'яних об'єктів, які бажають зберегти та реставрувати їх. Це може включати в себе податкові льюти, фінансову підтримку або інші стимули.

2. Освіта та публічна свідомість є важливими чинниками в збереженні та відновленні дерев'яної архітектури та історичних об'єктів. Ця тема розглядає важливість підвищення обізнаності громадян про цінність цієї культурної спадщини та можливі способи досягнення цієї мети. Розвиток освітніх програм, спрямованих на дерев'яну архітектуру та історію регіону, може забезпечити можливість дізнатися більше про ці об'єкти. Ці програми можуть включати в себе навчальні курси для школярів, студентів, а також лекції та семінари для громадян. Вони допоможуть підвищити рівень обізнаності і зацікавленості у місцевій архітектурній спадщині. Створення виставок та музеїв, які присвячені дерев'яній архітектурі, може надати можливість громадянам бачити та вивчати ці об'єкти вживу. Вони можуть стати центрами для вивчення історії та культури регіону, а також місцями для організації освітніх заходів та культурних подій. Проведення лекцій та інформаційних кампаній може підвищити свідомість громадян про важливість збереження дерев'яних об'єктів. Це може включати в себе виступи від експертів, демонстрацію відеоматеріалів та інші способи популяризації інформації. Збільшення обізнаності також може сприяти підтримці громади для захисту дерев'яних об'єктів. Громадяни, які розуміють важливість цієї культурної спадщини, можуть стати активними учасниками об'єднаних зусиль з її збереження. Публічна свідомість може бути підвищена через розвиток туризму. Привертання туристів до об'єктів дерев'яної архітектури може стати стимулом для їхнього збереження та реставрації, оскільки це може створити додаткові доходи та робочі місця.

3. Міжнародна співпраця є важливим аспектом збереження дерев'яної архітектури та історичних об'єктів. Міжнародні організації та фонди можуть надавати фінансову підтримку для проектів збереження. Це може включати в себе гранти, стипендії, дотації та інші джерела фінансування, які допоможуть покрити витрати на реставрацію та обслуговування об'єктів. Вона надає можливість

обмінюватися досвідом та найкращими практиками у галузі збереження. Це допомагає удосконалювати методи та підходи до реставрації та обслуговування дерев'яних об'єктів. Співпраця з міжнародними організаціями може підняти міжнародну видимість проектів збереження.

Усі ці фактори демонструють важливість міжнародної співпраці у збереженні дерев'яної архітектури та історичних об'єктів [10]. Спільні зусилля на міжнародному рівні можуть забезпечити більше можливостей та ресурсів для збереження цінної культурної спадщини для майбутніх поколінь.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. У даній роботі було розглянуто історичний контекст виникнення та розвитку дерев'яної архітектури в регіоні Закарпаття. Вона є важливою складовою культурної спадщини цього регіону і відображає багатство культурних впливів та таланту майстрів, які створювали ці унікальні споруди.

Дерев'яні храми Закарпаття належать до унікальних об'єктів архітектурної спадщини, що мають вагомий історичний та культурний цінність. Збереження та реставрація цих храмів є нагальним завданням, спрямованим на збереження національної культурної спадщини.

Дослідження також сфокусовано на факторах, які ставлять під загрозу дерев'яну архітектуру, таких як недооцінка цінності об'єктів, вандалізм, вплив забудови та інфраструктурних проектів, а також природні катастрофи. Важливо відзначити, що ці об'єкти страждають від природного зносу та руйнування внаслідок часу, погодних умов та браку регулярного обслуговування.

Основна увага приділена ролі суспільства, влади та міжнародних ініціатив у збереженні цінних об'єктів дерев'яної архітектури. Важливість підвищення обізнаності громадян про цінність цієї культурної спадщини та її історичне значення була підкреслена, а також важливість співпраці з міжнародними організаціями та фондами для залучення ресурсів та експертної підтримки.

Література:

1. Ukrajinistika: minulost, přítomnost, budoucnost II. / Н. Myronova et al. Brno : Masarykova univerzita, 2009. P. 532–640.
2. Dudáš M, Jiroušek A.. Drevené kostoly, chrámy, zvonice na Slovensku. Košice : Jes, 2013. 192 p.
3. Комплексна програма збереження і використання пам'яток культурної спадщини Закарпатської області на 2006–2015 роки. *Закарпатська обласна державна адміністрація*. Веб. 17 лют. 2024. URL: <http://www.carpathia.gov.ua/en/catalog/item/178.htm>.
4. Сирохман М. 55 дерев'яних храмів Закарпаття. Київ : Грані-Т, 2008. 88 с.
5. Кузьма Б. Традиції і сучасність Закарпатської школи живопису. *Зігхарт Рашдорф*. Веб. 18 лют. 2024. URL http://art-raschdorf.com/ua/article/06_article.html.
6. Комплексна програма збереження і використання пам'яток культурної спадщини Закарпатської області на 2006–2015 роки. *Закарпатська обласна державна адміністрація*. Веб. 17 лют. 2024. URL: <http://www.carpathia.gov.ua/en/catalog/item/178.htm>.
7. Пеняк П. Археологічні старожитності у Зведенні пам'яток історії і культури Закарпатської області / П. С. Пеняк. *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*. 2006. Вип. 10. С. 272–276.
8. Про схвалення Концепції Державної програми збереження та використання пам'яток дерев'яної сакральної архітектури на 2006-2011 роки. *Верховна рада України*. Веб. 17 лют. 2024. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/183-2005-%D1%80#Text>.
9. Прибега Л. До питання типологічної класифікації пам'яток дерев'яної храмової архітектури України. *Праці Науково-дослідного інституту пам'яток охоронних досліджень*. Київ, 2005. Вип. 1. С. 91–102.
10. Федака П. Збереження та використання історико-культурної та архітектурної спадщини на Закарпатті / П. Федака. *PIO*. 2006. 24 листопада. С. 5.

References:

1. Myronova, H. et al. (2009). Ukrajinistika: minulost, přítomnost, budoucnost II [Ukrainian studies: past, present, future II]. Brno : Masarykova univerzita, 532–640. [in Czech].
2. Dudáš, M, & Jiroušek, A. (2013). Drevené kostoly, chrámy, zvonice na Slovensku [Wooden churches, temples, bell towers in Slovakia]. Košice : Jes. [in Slovak].
3. Kompleksna prohrama zberezhennia i vykorystannia pamiatok kulturnoi spadshchyny Zakarpatskoi oblasti na 2006–2015 roky [Comprehensive program of preservation and monitoring of cultural heritage of Zakarpattia region for 2006–2015]. *Transcarpathian Regional State Administration* Retrieved from <http://www.carpathia.gov.ua/en/catalog/item/178.htm>.
4. Syrokhman, M. (2008). 55 derevianykh khramiv Zakarpattia [55 Wooden Churches of Zakarpattia]. Kyiv : Grani-T [In Ukrainian].
5. Kuzma, B. Tradytsii i suchasnist Zakarpatskoi shkoly zhyvopysu. *Zihkhart Rashdorf* [Traditions and Modernity of Transcarpathian School of Painting. *Siegart Raschdorf*]. Retrieved from http://art-raschdorf.com/ua/article/06_article.html [In Ukrainian].
6. Kompleksna prohrama zberezhennia i vykorystannia pamiatok kulturnoi spadshchyny Zakarpatskoi oblasti na 2006–2015 roky [Comprehensive program of preservation and monitoring of cultural heritage of Zakarpattia region for 2006–2015]. *Transcarpathian Regional State Administration* Retrieved from <http://www.carpathia.gov.ua/en/catalog/item/178.htm> [In Ukrainian].
7. Peniak, P. (2006). Arkheolohichni starozhytnosti u Zvedenni pamiatok istorii i kultury Zakarpatskoi oblasti [Archaeological Antiquities in the Context of Monuments of History and Culture of Zakarpattia Region]. In: *Materials and Research in Archaeology of Prykarpattia and Volyn*, 10, 272–276 [In Ukrainian].
8. Pro skhvalennia Kontseptsii Derzhavnoi prohramy zberezhennia ta vykorystannia pamiatok derevianoï sakralnoi arkhitektury na 2006–2011 roky [Approval of the Concept of the State Program for the Preservation and Use of Wooden Sacred Architecture Monuments for 2006-2011]. *Verkhovna Rada of Ukraine*. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/183-2005-%D1%80#Text> [In Ukrainian].
9. Prybyha, L. (2005). Do pytannia typolohichnoi klasyfikatsii pamiatok derevianoï khramovoi arkhitektury Ukrainy [On the Issue of Typological Classification of Wooden Temple Architecture Monuments in Ukraine]. In: *Proceedings of the Scientific Research Institute of Heritage Studies*. Kyiv, 1, 91–102 [In Ukrainian].
10. Fedaka, P. (2006). Zberezhennia ta vykorystannia istoryko-kulturnoi ta arkhitekturnoi spadshchyny na Zakarpatti [Preservation and Use of Historical, Cultural, and Architectural Heritage in Zakarpattia]. In: *Regional Information and Outreach*, November 24, 5 [In Ukrainian].

УДК 7.072.5(437.5)»18»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.17>**Міщенко Ірина Іванівна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

професор кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва

ORCID ID: 0000-0002-3525-5885

irynart@ukr.net

ПОРТРЕТНИЙ І МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС КАРЛА АРЕНДА (1815–1876): ДОСЛІДЖЕННЯ АВТОРСТВА ТА СТИЛІСТИЧНИХ ВПЛИВІВ

Метою статті є дослідження впливів на формування стилістичних рис портретного і монументального малярства Карла Аренда, який у XIX ст. працював у Львові та Чернівцях, визначенню авторства та атрибуції окремих робіт художника. Наукова новизна полягає в тому, що у процесі дослідження встановлено ряд нових фактів щодо життя і творчості художника, проаналізовано та введено у науковий обіг частину його творчого доробку. Особлива увага приділена портретному і сакральному живопису К. Аренда. Досліджено архівні та нечисленні літературні джерела, які дають змогу реконструювати біографію художника, уточнити, зокрема, час його роботи у Львові та Чернівцях в якості художника Буковинської православної консисторії та встановити дати життя. Проаналізовано портретні й іконописні твори мистця, що дозволило виявити впливи, які стали визначальними для формування особливостей стилістики його картин, у котрих відчутне наслідування рис бідермаера, характерного для художньої культури Австро-Угорщини у першій половині XIX ст. Окреслено методологію атрибуції досліджуваних творів. В результаті детального вивчення стилістичних та інших особливостей портретів було встановлено дату їх виконання. Воднораз порівняльний аналіз портретів львівського періоду, зокрібно, із зображенням подружжя Мієрів, та експонатів Чернівецького художнього музею дав підстави для обґрунтованого припущення щодо належності частини портретів, а саме «Портрету невідомого» та «Портрету невідомої жінки» зі збірки до доробку Карла Аренда.

Доведено, що атрибуція виконаних художником монументальних та портретних живописних творів є актуальною як для науково-дослідної діяльності музею, так і для доповнення даних з історії регіонального мистецтва та культури України загалом, в якій наявні впливи значної кількості мистецьких стилів і напрямів європейської образотворчості.

Ключові слова: атрибуція живопису, портрет, іконопис, образотворче мистецтво, Буковина, бідермаер.

Mishchenko Iryna. PORTRAIT AND MONUMENTAL PAINTING OF KARL AREND (1815–1876): A STUDY OF AUTHORSHIP AND STYLISTIC INFLUENCES

The purpose of the article is the study of influences on the formation of stylistic features of portrait and monumental painting by Karl Arend, who worked in Lviv and Chernivtsi in the 19th century, to the determination of authorship and attribution of individual works of the artist. Scientific novelty consists in the process of research, a number of new facts about the life and work of the artist were established, part of his creative output was analyzed and introduced into scientific circulation. Special attention was paid to portrait and sacred painting by K. Arend. Archival and few literary sources have been studied, which made it possible to reconstruct the biography of the artist, to clarify, in particular, the time of his work in Lviv and Chernivtsi as an artist of the Bukovyna Orthodox Consistory and to establish the dates of his life. The portrait and iconographic works of the artist were analyzed, which allowed to determine the influences that became decisive for the formation of stylistic features of his paintings, in which there is a noticeable imitation of Biedermeier's features, characteristic of the artistic culture of Austria-Hungary in the first half of the 19th century. The methodology of attribution of the studied works is outlined. As a result of a detailed study of the stylistic and other features of the portraits, the date of their execution was established. At once, a comparative analysis of portraits from the Lviv period, including the one with the image of the Miers couple, and the exhibits of the Chernivtsi Art Museum gave grounds for a well-founded assumption about the belonging of some of the portraits, namely "Portrait of the Unknown" and "Portrait of the Unknown Woman" from the collection to the work of Karl Arend.

It is proved that the attribution of monumental and portrait paintings made by the artist is relevant both for the scientific research activities of the museum and for supplementing data on the history of regional art and culture of Ukraine in general, which contains the influence of a significant number of artistic styles and directions of European art.

Key words: *painting attribution, portrait, icon painting, fine arts, Bukovyna, Biedermeier.*

Вступ. Ім'я Карла Аренда, який народився неподалік від Львова і протягом багатьох десятиліть працював у Львові та Чернівцях, практично невідоме не лише широкому загалу, але й більшості істориків мистецтва. Проте, він був не лише автором низки живописних портретів і монументальних творів, а й довгий час працював художником Буковинської православної консисторії у Чернівцях, виконуючи численні замовлення з виготовлення іконостасів та розпису церков на території тогочасної Буковини. Однак нині відомі тільки окремі роботи мистця, а через втрату значної кількості відомостей про його діяльність як живописця не завжди вдається ідентифікувати авторство художника.

Актуальність теми дослідження спричинена наявністю, зокрема, у колекції Чернівецького художнього музею та у приватних збірках, творів, близьких за стилістичним вирішенням до нечисленних атрибутованих робіт К. Аренда, що дає змогу висловити припущення щодо приналежності останніх до доробку художника. Окрім того, важливим видається віднайдення та вивчення джерел, які би допомогли встановити або уточнити відомості щодо біографії мистця.

Так, у наявних публікаціях вказано неточні дати смерті К. Аренда, періоду його життя та творчої діяльності у Чернівцях тощо. Таким чином, деталізація біографічних даних, атрибуція монументальних і портретних живописних робіт вбачаються актуальними, як і визначення мистецьких впливів на формування індивідуальної стилістики творів Карла Аренда.

Метою розвідки є визначення впливів на формування манери виконання Карла Аренда сучасного йому європейського мистецтва, аналіз портретного і монументального малярства цього живописця, що дозволило би визначити авторство окремих робіт художника з колекції Чернівецького художнього музею.

Матеріали і методи. Під час вивчення документальних відомостей та творів мистця було застосовано біографічний, історіографічний методи та верифікацію і систематизацію отриманих даних, використано мистецтвознавчий аналіз для порівняння робіт К. Аренда, авторство яких підтверджене, та інших картин, що потребували атрибуції.

Слід зазначити, що ім'я Карла Аренда зустрічається у доволі незначній кількості доступних на сьогодні джерел, відсутнє воно навіть у досить відомих довідкових виданнях Німеччини та Австрії, присвячених біографіям художників. Окрім того, частину з наведених у друкованих працях відомостей не завжди можна вважати обґрунтованими. Так, факти, наведені у виданні «Главный храм Буковины» А. Бикова (1999), де йдеться й про авторство розписів кафедрального собору у Чернівцях [1], не завжди підтверджуються архівними документами.

Тож дані щодо життя й творчості цього автора є переважно у документах Крайового Управління Буковини [2] та Буковинської консисторії [3] часів Австро-Угорської імперії, які повідомляють, зокрема, про виготовлення ним іконостасів для храмів краю і дозволяють зрозуміти специфіку творчої діяльності Карла Аренда. Назви деяких творів художника можна також зустріти у каталогах чернівецьких виставок кінця XIX ст., які, проте, не містять репродукцій [4, с. 3–4]. Окремі твори мистця львівського періоду згадані у монографії В. Овсійчука «Класицизм і романтизм в українському мистецтві» (2001) [5, с. 287]. Найбільш докладно біографія живописця викладена у дописі «Спроба однієї біографії» К.-І. Арнштадта в одній з газет, присвячених результатам аукціонів з продажу антикваріату (1997) [6]. Однак і ця публікація містить помилкові дані щодо дат життя К. Аренда.

Результати. Карл Аренд (1815–1876) – один із мистців, щодо деталей життя й твор-

чості яких збереглися на сьогодні лише часткові відомості, репрезентовані у нечисленних джерелах. Це пояснюється як тим, що його діяльність була пов'язана, здебільшого, із роботою для Буковинської православної консисторії у Чернівцях, так і тим, що у чернівецьких та львівських каталогах художніх виставок кінця XIX – початку XX ст. ім'я цього автора наведене у кількох варіаціях – Karl Arend або Carol Arendt, що, безумовно, слугує фактором ускладнення наукових пошуків. Проте, у документах Буковинської митрополії художник зазначений саме як Karl (Carl) Arend.

Походив Карл Аренд з родини німецько-австрійських переселенців, що мешкала в м. Винники поблизу Львова, де він і народився 1815 року. У 1836–1845 роках майбутній художник навчався в Академії образотворчих мистецтв у Відні. К.-І. Арштадт зазначає, що К. Аренд працював у майстерні Леопольда Купельвізера [6]. Можна припустити, що мова йде саме про його навчання у класі цього відомого в Австро-Угорщині реформатора релігійного живопису, що значно вплинуло на формування Аренда як мистця. У 1845–1848 роках він також мав нагоду працювати у Іоганна Самюеля Отто в Берліні, що також, безперечно, залишило відбиток на стилістиці робіт Аренда. Протягом 1848–1850 років художник проживав у Штеттині, а у 1853–1858 роках мешкав у Львові. Згодом він переїхав до Чернівців, де й прожив решту свого життя [6], працюючи художником у резиденції буковинського митрополита православної церкви та створюючи численні іконостаси і розписи окремих соборів переважно на теренах південної частини краю.

Однак, його роботи є також у церквах Чернівців. У 1860-их роках Карл Аренд був одним з тих, хто працював над виконанням іконостасу для кафедрального собору Святого Духа у Чернівцях, який зводили та оздоблювали в цей час. Створення іконостасу було доручене професору історичного живопису Академії мистецтв у Відні Леопольду Купельвізеру, котрий залучив до цієї роботи своїх учнів. Серед останніх, вочевидь, і опинився К. Аренд.

Досліджуючи збережені на сьогодні частини цього іконостасу, варто відзначити, що серед створених в стилістиці академізму робіт вирізняються окремі композиції празникового ряду («Різдво Богородиці», «Введення Марії до храму»), які, імовірно, і були виконані К. Арендом, адже за манерою вони нагадують створені ним у ті ж роки ікони з церкви Св. Параскеви у Чернівцях («Ісус Христос», «Хрещення Ісуса», «Богоматір з немовлям» та ін.). Авторство останніх не викликає сумнівів, оскільки вони були підписані художником, а порівняння підписів на зображеннях та у документах з архіву Буковинської консисторії підтверджує їхню оригінальність. Частина з цих творів збереглася до сьогодні, що дає змогу уявити основні особливості роботи майстра, зокрема, його тяжіння до привнесення у релігійні композиції жанрових елементів, використання м'яко вирішених планів та ретельно розроблених інтер'єрів або краєвидів, подекуди застосування ефектів освітлення. Для релігійного живопису К. Аренда характерним є також дещо несподіване поєднання рис академізму та естетики доби бідермаєру. Останній, з його відчутною сентиментальністю та увагою до індивідуальності кожної людини, підкреслення її гідності, прагненням художників до технічної довершеності у зображенні найдрібніших деталей, вирізнявся водночас використанням дещо пом'якшених форм мистецтва класицизму, камерністю загального вирішення.

Розписи та іконостаси, створені К. Арендом протягом 1860–1870-их років у багатьох храмах Буковини, за побудовою композиції та колірною гамою часто є подібними до ікон з кафедрального собору Святого Духа в Чернівцях. Всі вони позначені ретельністю виконання, м'якістю світлотіньового рішення, що створює відчуття підкресленої лагідної стриманості, притаманної також і світським роботам цього автора.

Можна зробити припущення, що К. Аренд брав участь також у розписах собору Святого Духа у Чернівцях. На користь цього свідчать документи з архіву Буковинської православної консисторії, з яких відомо, що К. Аренду та К. Кляйну у 1867 році було виплачено

кошти за роботи, виконані у кафедральному соборі. Проте, А. Биков у виданні «Главный храм Буковины», стверджує, що монументальні розписи у соборі були зроблені австрійським живописцем Карлом Йобстом у 1892–1896 роках [1, с. 11–12].

Однак, документи з фонду Митрополії Буковини сповіщають про виділення коштів на оздоблення собору Святого Духа у 1860 році, тобто, під час його спорудження. Отже, малоімовірним є те, що собор почав функціонувати, коли в ньому ще не були завершені живописні роботи. Окрім того, серед творів К. Йобста у «*Osterreichisches Biographisches Lexikon*» («Австрійський біографічний лексикон») відсутні згадки про розписи у кафедральному соборі. Натомість там ретельно перераховані інші виконані ним у Чернівцях монументальні роботи, зокрема, у семінарській церкві в резиденції буковинських митрополитів (1860–1880-ті) [7, с. 119]. Порівняння розписів собору Святого Духа та малярства у церкві семінарії не дозволяють зробити беззаперечний висновок щодо авторства К. Йобста, адже монументальний живопис в церкві резиденції вирізняється пишномовністю, підкресленими графічними контурами та чіткістю трактування форм, на відміну від вирішених м'яким світлотіньовим моделюванням зображень кафедрального собору, і розбілено-холодною колірною гамою. Значна схожість розписів присутня тільки у фігурах євангелістів на парусах обох храмів. На користь того, що монументальний живопис собору Святого Духа виконаний раніше, свідчить і дещо архаїчна, як для 1890-их років, манера виконання основних сюжетів. Тож, цілком можливо, що К. Йобст у 1892–1896 роках працював над поновленням розписів або доповнював їх новими композиціями. Це пояснює і наведене А. Биковим датування, і відмінності в манері виконання окремих зображень.

В архівах збереглися також відомості про виконання К. Арендом, часто разом зі своїм учнем Епаміондою Бучевським, іконостасів або розписів у багатьох храмах, здебільшого, південної частини Буковини, що нині розташовані на території Румунії. Серед них церкви у Стражи, Білки, Молдавиці, Сучаві.

Докладно відомо про спорудження у 1863 році іконостасу храму в Дорна-Кандренах, адже збереглися плани та інші дані про це замовлення [2]. Карл Аренд став і першим учителем Е. Бучевського, вплинувши на формування його мистецьких уподобань. По смерті Аренда саме Е. Бучевський змінив його на посаді художника Буковинської митрополії.

Карл Аренд є також автором портретів, що підтверджують каталоги мистецьких виставок кінця ХІХ – початку ХХ ст, які відбувалися у Львові та Чернівцях [4, с. 3–4], хоча нині атрибутовано тільки декілька таких творів цього автора. Розповідаючи про парні портрети львівського подружжя Мієрів (1850-ті), В. Овсійчук наголошує на довершеності технічного виконання цих робіт та наявності в них впливу мистецтва епохи бідермаєра.

У колекції Чернівецького художнього музею наразі зберігається декілька оригінальних творів портретного живопису, авторство яких потенційно може належати К. Аренду. Серед них – «Портрет невідомого» (інвентарні №№ ЧХМ КВ 3715/ж-513, VI-2967) та «Портрет невідомої» (інвентарні №№ ЧХМ 4801-V-71 М-59, 1109 110/1130). Визначити імена зображених осіб на сьогодні не вбачається можливим, адже інвентарні книги Буковинського крайового музею, до збірки якого вони могли належати, не збереглися або були вивезені під час Другої світової війни.

Порівнявши згадані портрети та зображення Мієрів, можна припустити, що їхнє авторство належить К. Аренду. На користь цього говорить і подібність пластичного вирішення портретів зі збірки музею та підписаних художником сакральних творів, що нині зберігаються у храмах Чернівців та у приватній колекції О. Столяра (Чернівці).

Аналіз вбрання зображених осіб, стилістичних рис та манери виконання дають змогу визначити час виконання портретів – кінець 1850-их – початок 1860-их років та відмітити наявність у них впливів бідермаєру, попри те, що цей стиль на європейських теренах вже не був настільки актуальним. Однак, тяжіння до таких мистецьких проявів можна пояснити як уподобаннями самого автора, так і певною від-

даленістю регіону від новітніх художніх віянь та консервативністю сприйняття самих замовників, що будуть подолані лише на межі XIX–XX ст. Слід зазначити, що, наприклад, академічний напрям в образотворчості Буковини, попри свою помітну архаїчність, існуватиме не лише в другій половині XIX ст., а й на початку XX ст., знайшовши своє втілення у роботах значної кількості майстрів як австрійського (К. Свобода, К. Гофман, К. Йобст, Л. Купельвізер та ін.), так і місцевого походження, які були випускниками німецьких й австрійських навчальних закладів (Е. Бучевський, М. Івасюк, Є. Максимович, Г. фон Рецорі), нерідко співіснуючи з більш сучасними тенденціями у мистецтві. І такі консервативні риси будуть найпомітнішими саме у портретному живописі та сакральних творах.

У згаданих публікаціях зазначено, що смерть художника настала у 1867 році під час його проживання у Львові, що є помилкою, адже документи з архіву Буковинської

православної консисторії, зокрема, звіти про виконання робіт у храмах і дані щодо виплати винагороди, підтверджують, що К. Аренд ще працював наприкінці 1860-их – на початку 1870-их років, а помер 1876 року в Чернівцях [2; 3].

Висновки. Дослідження різноманітних архівних, літературних та візуальних джерел дало змогу поточнити біографічні відомості й дати життя Карла Аренда, а аналіз відомих на сьогодні творів портретного та монументального живопису дозволяє припустити, які роботи зі збірки Чернівецького художнього музею також можуть належати цьому автору. Адже сьогодні його мистецький спадок вивчений лише фрагментарно, а введення імені цього цікавого майстра та його доробку в науковий обіг лише розпочалося. Так, його біографія вже увійшла до «Словника художників України. Біобібліографічний довідник» (2019) [8, с. 68], проте творчість художника потребує подальшого ретельного дослідження.

Література:

1. Быков А. И. Главный храм Буковины. Черновцы, 1999. 51 с.
2. Плани, звіти, списки і листування про будівництво церкви у громаді Дорна-Кандрені. 1855–1871 // Державний архів Чернівецької області (м. Чернівці). Ф. 3. Оп. 2. Спр. 1208. 87 арк.
3. Митрополія Буковини // Державний архів Чернівецької області. Ф. 320. Оп. 3. Спр. 2094. Арк. 35.
4. Katalog der unter dem Patronate der Bukowinaer Landes-Ausstellung stehenden Gemälde-Ausstellung. Czernowitz, 1886. 8 S.
5. Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві: [наукове видання]. Київ : Дніпро, 2001. 444 с.
6. Arnstadt K.-I. Versuch einer Biographie. Antiquitäten-Zeitung. 1997. № 17.
7. Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. Bd. 3. Lfg. 12. 1962. S. 119.
8. Словник художників України. Біобібліографічний довідник. Кн. 1 : А-В / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : вид-во ІМФЕ, 2019. 240 с.

References:

1. Bikov, A. I. (1999). Glavnii khram Bukoviny [Main temple of Bukovyna]. Chernovtsi.
2. Plany, zvity, spysky i lystuvannia pro budivnytstvo tserkvy u hromadi Dorna-Kandreni. 1855–1871 [Plans, reports, lists and correspondence about the construction of a church in the community of Dorna-Kandreni. 1855–1871]. State Archive of Chernivtsi Region (Chernivtsi). F. 3. Op. 2. Ref. 1208 [in Deutsch].
3. Mytropoliia Bukovyny [Metropolis of Bukovyna]. State Archive of Chernivtsi Region. F. 320. Op. 3. Spr. 2094. Ark. 35.
4. Katalog der unter dem Patronate der Bukowinaer Landes-Ausstellung stehenden Gemälde-Ausstellung. Czernowitz, 1886 [in Deutsch].
5. Ovsiiichuk, V. (2001). Klasytyzym i romantyzm v ukrainskomu mystetstvi [Classicism and romanticism in Ukrainian art]. Kyiv : Dnipro [in Ukrainian].
6. Arnstadt, K.-I. (1997). Versuch einer Biographie. *Antiquitäten-Zeitung*, 17 [in Deutsch].
7. Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (1962). Bd. 3. Lfg. 12 [in Deutsch].
8. Slovyk khudozhnykiv Ukrainy. Biobibliohrafichnyi dovidnyk [Dictionary of artists of Ukraine. Biobibliographic guide]. (2019). Kn. 1, A-V. Kyiv : vyd-vo IMFE [in Ukrainian].

УДК 730 75(7.03)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.18>**Пісьо Степан Ярославович,**

ст. викладач кафедри архітектури

Львівського національного університету природокористування

ORCID ID: 0009-0001-7070-4199

stepannumberone@gmail.com

ПЛАСТИЧНА АНАТОМІЯ В МИСТЕЦТВІ...

Ціллю статті є дефініція визначення терміну поняття «пластична анатомія» у мистецькому вимірі, становлення упродовж кількох віків переважно в мистецькій історії України, яка подає стислий розвиток «пластичної анатомії» та співвідносить розвій цього вчення. На прикладі короткого розвитку сучасного стану вітчизняних пластичних мистецтв, проаналізовано еволюцію пластики від наскального живопису до сучасної образотворчості. У ході дослідження було зужитковано комплекс методологічних підходів і практичних методів з поглядом генезису і розросту пластичної анатомії, розглянутої в історико-мистецькому та культурному аспекті. Ключовим щодо опрацювання підоснови розвідки став артистичний підхід, у змісті якого були застосовані методи, у тому числі, частково зі сфери інших предметів. Використання даних методів розширює поле можливостей із достеменного розуміння генези розвитку певних мистецьких складників та використання різнопланових творів зі ділянки пластичної анатомії. Здійснено короткий аналіз та походження терміну «пластична анатомія», пов'язаного з поняттями «пластика» та «пластичність». Стисло проаналізовано аспекти становлення та розвитку «пластичної анатомії» як особливої складової образотворчості, обкреслено етапи її розвитку, пов'язуючи з аналізом піднесення мистецтва у певній площині «пластичної анатомії» та її ролі в еволюції. Методологія дослідження полягає у застосуванні образотворчого методу, який дозволяє виявити та показати важливість образів пластичної анатомії у творчості українських митців протягом певного часу та надає розгляду роль пластики у бутті соціуму. Внаслідок аналізу доступних нам джерел можна стверджувати, що охоплюючи цим питанням проблематика є новою для сучасного українського мистецтвознавства, порушене дане питання висвітлює необхідність проведення комплексного мистецтвознавчого трактату в царині «пластичної анатомії».

Ключові слова: анатомія, малюнок, пластика, скульптура, мистецтво художньої обробки дерева, різьба.

Pisyo Stepan. PLASTIC ANATOMY IN ART...

The purpose of the article is to define the definition of the term "plastic anatomy" in the artistic dimension, its formation over several centuries mainly in the art history of Ukraine, which presents a brief development of "plastic anatomy" and correlates the development of this teaching. On the example of a brief development of the current state of domestic plastic arts, the evolution of plastic from rock painting to modern visual arts is analyzed. In the course of the study, a complex of methodological approaches and practical methods was used with a view to the genesis and growth of plastic anatomy, considered in a historical, artistic and cultural aspect. The artistic approach, in the content of which methods were applied, including, partly from the field of historical subjects, became the key to working out the sub-base of intelligence. The use of these methods expands the field of possibilities for a thorough understanding of the genesis of the development of certain artistic components and the use of diverse works from the area of plastic anatomy. A brief analysis and origin of the term "plastic anatomy" related to the concepts of "plasticity" and "plasticity" is made. Aspects of the formation and development of "plastic anatomy" as a special component of visual arts are briefly analyzed, the stages of its development are outlined, connecting with the analysis of the rise of art in a certain plane of «plastic anatomy» and its role in evolution. The methodology of the research consists in the application of the visual method, which allows to reveal and show the importance of images of plastic anatomy in the work of Ukrainian artists during a certain time and provides consideration of the role of plastic in the being of society. As a result of the analysis of the sources available to us, it can be stated that the issues covered by this question are new for modern Ukrainian art history, the raised issue highlights the need for a comprehensive art history treatise in the field of "plastic anatomy".

Key words: anatomy, drawing, plastic, sculpture, art of woodworking, carving.

Вступ. В царині фахової пластичної майстерності Україна торує власний розвиток просторової пластики, рельєфної різьби у формах настінних панно, декоративної скульптури, де все дедалі більше відчувається органічне поєднання новаторського підходу до обробки матеріалів з глибоким розумінням національних традицій та використанням всіх естетичних можливостей цього продукту [8]. Жага вдосконалити буття було поштовхом виникнення у людей художнього мислення, котрий пізніше еволюціонував в художнє відчуття, що й стало підґрунтям зародження пластичної майстерності у графіці, живописі, різьбі та скульптурі, які плавно розвиваючись, акумулюють художні вміння та знання з пластичної анатомії, розвиток якої у просторі сучасної образотворчості співвідносить піднесення цієї науки зі світовими досягненнями, вплив яких прослідковується на становленні школи анатомічних знань та формувань художніх образів. На взірцеві становлення мистецьких студій, прослідковується вплив анатомічних знань на формування художніх образів.

Метою цього дослідження є аналіз пластики у мистецтві – виявлення загальнокультурних і фахових засад, що сприяли процесу формування української науки про пластичну анатомію як мистецтво складової української образотворчості певної доби.

Матеріали та методи. Теоретичний аналіз наукової літератури дослідження для відбору й осмислення матеріалу, аналітичний аналіз концепцій, теорій та методик образотворчості, з метою вияву напрямів рішення досліджуваної теми. Це зумовлює появу довершеності та сучасного звучання типажів, сповнених досконалого естетизму, зорієнтованих на побутовий, виставковий, музейний осередок та ініціативну взаємодію з довколишнім простором.

Результати. Процес суспільного інтересу дослідження свого образотворчого спадку, що виявляється в Україні у послідні десятиліття XIX ст., сприяв завзятому становленню мистецтвознавства як окремої ділянки наукового знання. Сукупність чинників та осередків формування науки про пластичну анатомію

в мистецтві стали підґрунтям плідного вирішення комплексу тем і завдань й обумовили властиві їй у певні роки властивості, закономірності зародження та розвитку. Дослідження анатомії людського тіла, є процесом вкрай глибоким і цікавішим, аніж просте формалістичне ознайомлення із назвами частин тіла та описом їхнього функціонального призначення. Серед них найважливішими видаються: хід акцентування кола фактів, що піддавалися дослідженню об'єкту даного вчення, у взаємодії з іншими галузями артистичного знання та зародження своєрідної методології. Зараз ділянка опрацювань творів пластичного мистецтва залучає великий діапазон наукових дисциплін, крім мистецтвознавчих, дизайнерських, урбаністичних, архітектурних ще об'єднання наук анатомії людини, знань про навколишнє середовище, в тому числі ергономіки, філософії, політики, і т. п.

В перекладі слово «пластичний» походить від грецького «plastike» та означає ліплення, слово «анатомія» також грецького походження від слова «anatemno» та означає «розсікаю». І з цієї причини мистецтво пластики, зокрема її складова, «Пластична анатомія», все ширше популяризується у контексті сучасного мистецтва. Таким чином, під «Пластичною анатомією» розуміється сукупність певних знань, що здобуває мистець, використовуючи інформацію, отриману при вивченні форм конструкції людської плоті. Це насамперед оповідь правильній красі особи, а отже й довколишньому світу. Ці звідини присвячені розгляду впливу на філософію майстра анатомічним вченням, а також її використанні у конкретних дослідженнях як найдавніших, так і існуючих періодів оповіді мистецтва [2].

У контексті первісна пластична анатомія стає ключем до розуміння не лише мистецьких, а й суто історичних проблем і подій. Саме у цей час у мистецтвознавчій науці ствердилася думка, що творчість людини існувала від часів льодовикової епохи. Певні знахідки траплялися й раніше, але офіційним визнанням мистецтва палеоліту вважають 1864 р. – тоді у печері Ля Мадлен було знайдено бивні мамонта. Поступово з'являються розписи на стінах і стелях печер, рельєфи та

кругла скульптура, гравірування на камені, розі та кістки, що підтверджують знахідки з Мізинської стоянки [3], розписи Кам'яної могили [4]. Дослідження в першу чергу показує цікаві культурні події, а ще точніше й глибше – артефакти художньої творчості з зображенням людських істот і звірів, археологічних знахідок, зафіксованих у кіммерійському, скіфському та трипільському періодах насправді безліч чи й сотні. Кількість знахідок, що вказують на версії застосування прадавніми цивілізаціями модулів пластичної анатомії у її нинішньому розумінні, також дуже велика. Більша частина дослідженого ілюстративного матеріалу розвідки – рисунки або малотиражні графічні листки, виконані на базі графічного малюнку. Це відповідає задекларованій меті, де саме рисунок фіксує задум автора котрий через ілюстрацію відтворює образ, від загального бачення до найдрібніших деталей який є неодмінною складовою частиною усіх без виключення напрямків, видів та жанрів образотворчого мистецтва в тому числі й «Пластичної анатомії» що вже було зазначено вище.

Двадцятье сторіччя було напрочуд потужним з точки зору поступу у вивченні та дослідженні пластичної анатомії вченими Європи, Америки, Великої Британії, Росії, Німеччини, Польщі та Болгарії. Перший навчальний посібник з пластичної анатомії українською мовою вийшов лише у 1928 р. Це була «Пластична анатомія» авторства Н. Лисенкова. Наступне українське видання побачило світ лише через 37 років, мова йде про підручник Н. Ган «Курс пластичної анатомії людини», виданий в 1965 р., публікація такої праці у 1964–1965 рр. стало справді неординарною явищем. Варто зазначити, що у той час фахові живописці користувалися обмеженим доступом до незначних академічних видань з пластичної анатомії. Поява у світ такої роботи написаної українською мовою, набуло також і суспільної ваги. О. Виноградов, доцент кафедри анатомії, фізіології людини та тварин Луганського національного університету імені Т. Шевченка у 2011 р. оприлюднив ґрунтовні праці «Поняття про класичну анатомію» та «Місце класичної анатомії в системі мор-

фологічних наук». У них детально розглядаються пропорції тіла, їх типізація, а також світогляд про модуль і канони: єгипетські, грецькі, епохи Відродження, математичні канони так званої «золотої пропорції» та, зрештою й анатомічний канон. Це безумовно цікава і на часі виконана робота. З праць, оприлюднених останнім часом, привертає увагу «Курс пластичної анатомії людини», розроблений викладачем Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, кафедри образотворчого мистецтва та академічних дисциплін Андрія Андрейканіча. Цей навчальний посібник розрахований насамперед на студентську аудиторію, в якому добре підбрано ілюстративний матеріал. Особливу увагу привертають тексти, наприклад тлумачення канонів пластичної анатомії і поради здобувачам у застосуванні здобутих знань. Для української мистецтвознавчої літератури ця публікація є, безперечно, великим здобутком. Але така потрібна праця дещо замала за обсягом: адже зрозуміло, що практика і знання Андрія Андрейканіча суттєво перевищують межі даного підручника. Підручник сучасний і надзвичайно корисний у процесі навчання [1]. Інтерес мистецтвознавців та культурологів до теоретичних досліджень пластичної анатомії у контексті розвитку світової та вітчизняної образотворчості цілком очевидний. Нове бачення теорії розвитку пластичної анатомії та її безпосередній вплив на творчість практично усіх митців держави зацікавили також і широке коло художників та читачів. У даний момент в ІПСМ АМУ готується до друку альбом – монографія «Пластична анатомія – основа малюнку». Кураторство і текстова частина виконані Олексієм Роготченко. Художником і дослідником своєї творчості, творчості учнів та митців із різних регіонів України є професор пластичної анатомії Євген Гула. Комісар проекту – Олександр Черненко. Видання буде проілюстроване чотирма сотнями унікальних світлин, які допоможуть зрозуміти і усвідомити сенс текстового дослідження.

Головне завдання – спростити сприйняття мистецьких творів «зсередини», починаючи від ідей, закладених як відомими так і неві-

домими авторами, а також уточнити думку конструкції малюнку, анатомічної пластики тіла та правильного чи неумисно непропорційного природнього його зображення. Досі українське та закордонне мистецтвознавство не приділяло належної уваги прочитанню змальованих образів, не лише з професійного розуміння думки мистця, але й трактуванню невловимих, часом потаємних ідей майстра. Проте зараз питання розшифрування та трактування візуального відтворення набуває все більшої актуальності, що пов'язане насамперед із бурхливою комп'ютеризацією навчального і творчого процесу. Однак сама історія зображувальної майстерності свідчить, що класична пластична анатомія спосібна переборювати багатовікову віддаль посеред генераціями.

Українське суспільство має в своїй скарбниці винятковий культурний спадок, набутий багатовіковим етнічним досвідом. Підтвердженням того є чималі археологічні артефакти, знайдені на теренах України, що демонструють первозданне бажання людей зображати пластику тіла через ілюстрацію – на одязі, посуді та речах побутового вжитку. Віки накопиченої художньої практики, спадок найвідоміших українських майстрів, дають нам зараз вагомий знання з «Пластичної анатомії». Особливо актуально це є сьогодні, коли наша держава переживає період перетворень та криз, що невід'ємно супроводжується спадом духовності суспільства. Відтворення пластичних мистецтв, стає певною програмою написаною для майбутніх фахівців. Саме тому сьогодні є ваговитим відновлення, в першу чергу на освітньому рівні, класичної «Пластичної анатомії», яка може зрівнятись з внутрішнім провідником у світ розвиненого спадку української нації. Водночас, практичні знання з цієї навчальної дисципліни допоможуть майбутнім художникам, дизайнерам, архітекторам призвичаїтися вздрівати та зрозуміти побачене, розвивати внутрішнє відчуття натури, підкреслено відтворювати матерію індивідуума [5]. Митці що живуть на межі теперішніх століть потроху забувають про цензуру і заборонені теми. Україна впевнено увійшла в ритм центральноєвро-

пейських держав й у мистецькому сенсі стала рівною серед рівних, якою і є зараз. Поява новочасної пластики – це свідчення про війну, про її наслідки для тілесних метаморфоз, де героїзм перестає використовувати кліше мілітарного нарративу минулого століття. Чоловіча чи жіноча оголеність уже не є табу, і вона містить не пафос переможця зі зброєю, а силу опору живого, що навіть після гибелі живого дерева перетворюється на нове буття у творі мистецтва. Авторська пластика, створена без заявки як невідконтрольне висловлення протесту, стала справжнім предметом новітнього арт-процесу, що з 24 лютого 2022 року мало принести спалах найпростіше прилаштованого до поширення в соцмережах графічного, політичного руху мілітарної творчості у відповідь на насилля. Новочасні проекти – Володимира Семківа «Від коріння» в Києві, Андрія Сагайдаковського та Олега Капустяка «Сюжети» у Львові – звели в фокус данину дереву, продукт стільки притаманний українському мистецтву, згадуючи хоча б «літописного Перуна, що, хоч скинутий у Дніпро, вичапав на просвіт киянам, і на місці його гіпотетичної з'явлення виникнули Видубичі». Існують літописні відомості про язичницьких ідолів антропоморфних форм. Образотворче трактування та технологія виконання кам'яних рельєфних та фігурних зображень котрі збереглися, переконають, що їх творці мали попередній досвід такої роботи по дереву. На теренах Галичини передували чималий звичай поліхромної сакральної скульптури, вершиною якої є творчість середини XVIII століття Йогана Георга Пінзеля [9].

Споглядання плотської досконалості, вивільненої з гігантського стовбура плодового дерева, перегортає бачення про жанр тіла як археологічних залишків поруйнованої древньої пластики. За кілька віків виявив мармурових і бронзових тіл у зібраннях, спостерігачі яких звикли до їх замилюванням частинами, практично не вбачаючи на неприсутність рук, ніг і голови.

Шніцар бере фабулу і проектує його на нашу ситуацію: український спостерігач позирає на фальшивку фізіологічної краси, щоб враз досягнути чому подекуди катма



Іл. 1. Проект Володимира Семківа «Від коріння». Фото з мережі інтернет

цілого плоті і не в класичному, а в новітньому політичному глузді. Після 2014-го, залишки від куль на деревах вулиці Інститутській, поінакшало ставлення до них, в тому числі, що “пора варварська” перетворила тисячі дерев на візуальні обрубки столиці, а тепер на теренах де ведуться активні військові дії збройної агресії загалом, посилюючи суспільну травму [6]. Модерністський прорадянський період цупко прив’язав у пам’яті більшої частини українців, що дерево не має, передовсім тих величезних, властивостей, що створюють доконечний вплив довговічності для меморіалізації подій, приміром «мілітарних». Любительські й професійні фотознімки, серіями й частковими образами нинішньої російсько-української війни закріпили у притомності українців пліч-о-пліч зі винищенням людей і руйнацією будівель також обчухрані чи випалені дерева, їх через нищення також почали сприймати як жертв «нападу». Дерево виходить неваговитим зі структурою спилів на якому можна також злічити рокові кільця та звідати відбитки жуків-короїдів, начеб на звороті постатей святих маєстро Пінзеля [7]. Древо видається доволі мереживним, воно спірітуалізується не тому, що в анфіладі світлиць із фешенебельними флористичними входами бачити тіло майже античне, практично

мармурове за ласкавим світінням поверхні і заледве коли-не-коли лицюєш до нього, увиразнюються слідами долота й ножики, а минаючи, дивуєшся уривку неприродно вивернутого почерку й зумисне високо піднятій напрямку ребер, обарвленням контурів, напрямків і діапазонів зринатиме в долі врятованого. Еківоком на те, що перед нами страдник, є й темніша відмітина струхлявілої ксилеми, подібна як рана на лівій стороні грудей, там, де є уявне серце.

Цікавість сучасних українських художників до анатомічного класичного малюнку невпинно зростає. Яскравим тому свідченням була потужна виставка відомого контемпорарного митця Олександра Бабака, який зробив проект «Подвійна оголена натура» – з використанням натурних постановок своїх попередників, студентів Київського державного художнього інституту доби 1950-х, – що з успіхом експонувався в Російському музеї Києва.

Висновки. Отже, завершуючи вищенаведене лише частково прослідкувавши розвій мистецтва пластичної анатомії в образотворчості від дочасного періоду палеоліту до сучасності, запримітимо органічні взаємини із народним мистецтвом, що породжений самим життям українського люду, його при-

родним стремлінням до краси й творчості, застосовуючи набуті знання про закономірності побудови пластичної форми та особливості її сприйняття, знаходячи цікаві художні засоби, нові образно-пластичні рішення для кожного майбутнього твору. Українські митці котрі працюють у царині пластичного аранжування дерева торують свої шляхи, попри те, що і не дивлячись на вдосталь великий спектр технічних прийомів та пластичних рішень, що уособлюють особисті концепції в даному артистичному напрямі витворюючи новочасні національні виставкові та ужиткові функціональні твори, створених мистцем які є основою неповторності пластичних виробів, узвичаєних конфігурацій та декору, а їхні вироби надзвичайні в усій власні красі, є взірцем високої довершеності народних майстрів котрі гармонійно відгукуються на формування злагодженого нинішнього довколишнього осередку. Сучасна новітня українська пластика вміє залучати діалог із

композиціями, може фокусувати акценти та жанри, теми та сюжети інших часів, включно із сюрреалістичним перевертанням сенсів. Тож визначальною тенденцією стає те, що наша новочасна анатомія пластики яка основує промовляти до спостерігача візуально складнішою ідеєю. Однак, незважаючи на великий діапазон художніх думок, технологічних прийомів, пластичних і просторових різновидів у виготовленні новітніх концептуальних творів виставкового характеру та функціональних об'єктів, українські майстри на зламі століть демонструють єднання звичного і сучасного, ступінь виконавської довершеності і творчої свободи яких є притягнення образних прийомів новочасного мистецтва. Тому буде слушним віднести дану ідею у мистецтвознавчий простір для подальших досліджень цієї теми, безпосередньо у артистичну сферу для поглибленого вивчення анатомії пластики в образотворчості.

Література:

1. Андрейканіч А. Курс пластичної анатомії людини : навч. посіб. Чернівці : Букрек, 2010. 128 с.
2. Гула Є.П. Пластика в мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 4. С. 135–140. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2017_4_29; http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2017_4_29 (дата звернення: 10.03.2024).
3. Мізинська стоянка – найвідоміша стоянка палеолітичної доби. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Мізинська_стоянка (дата звернення: 10.03.2024).
4. Національний історико-археологічний заповідник «Кам'яна Могила». URL: <https://zp-museums.jimdofree.com/музеї-області/мелітопольський-район/пмт-мирне/> (дата звернення: 19.03.2024).
5. Пісьо С.Я. Новітня пластика дерева. *Modern systems of science and education in the USA, EU and other countries. Series «SW-US Conference proceedings»*. 2024. URL: <https://www.proconference.org/index.php/usc/article/download/usc22-00-027/1838/524> (дата звернення: 26.03.2024).
6. Пісьо С.Я. Пластична анатомія в освіті дизайнерів. *Нотатки сучасної науки*. 2024. № 12. С. 6–7. URL: https://www.newroute.org.ua/wp-content/uploads/2024/01/nsn_12_.pdf (дата звернення: 26.03.2024).
7. Роготченко О. Пластична анатомія у контексті розвитку сучасної вітчизняної образотворчості. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2012. Вип. 8. С. 279–306.
8. Чегусова З. Українські провідні митці художньої обробки дерева (остання третина ХХ– початок ХХІ століття). *Студії мистецтвознавчі*. 2015. № 2. С. 78–89. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2015_2_8. URL: <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/2/78.pdf> (дата звернення: 10.03.2024).
9. Чепелик О. Скульптор Пінзель і духовний ландшафт українського бароко. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 2. С. 168–170. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2013_2_43 (дата звернення: 26.03.2024).

References:

1. Andreykanich, A. (2010). *Kurs plastychnoi anatomii liudyny [Course of human plastic anatomy]*. Chernivtsi: Bukrek [in Ukrainian].
2. Hula, Ye. P. (2017). *Plastyka v mystetstvi [Plastic in the art of Ukraine]*. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, 4,

135–140. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2017_4_29: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2017_4_29 [in Ukrainian].

3. Mizynska stoianka – naividomisha stoianka paleolitychnoi doby [The Mizyn parking lot is the most famous parking lot of the Paleolithic era]. (2012). *Vikipediia – [Wikipedia]*. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/Mizynska_stoyanka [in Ukrainian].

4. Natsionalnyi istoryko-arkheolohichnyi zapovidnyk «Kamiana Mohyla» [National historical and archaeological reserve «Stone Tomb»]. (2020). Retrieved from <https://zp-museums.jimdofree.com/muzei-oblasti/melitopolskyi-rayon/pmt-mirne> [in Ukrainian].

5. Piso, S. Ya. (2024). Novitnia plastyka dereva [The latest plastic wood]. *Modern systems of science and education in the USA, EU and other countries. Series «SW-US Conference proceedings»*. Retrieved from <https://www.proconference.org/index.php/usc/article/download/usc22-00-027/1838/524> [in Ukrainian].

6. Piso, S. Ya. (2024). Plastychna anatomiiia v osviti dyzaineriv [Plastic anatomy in the education of designers]. *Notatky suchasnoyi nauky – Notes of modern science*, 12, 6–7. Retrieved from https://www.newroute.org.ua/wp-content/uploads/2024/01/nsn_12_.pdf [in Ukrainian].

7. Rogotchenko, O. (2012). Plastychna anatomiiia u konteksti rozvytku suchasnoi vitchyznianoï obrazotvorchoosti [Plastic anatomy in the context of the development of modern domestic art]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia – MIST: Art, history, modernity, theory*, 8, 279–306 [in Ukrainian].

8. Chehusova, Z. (2015). Ukrainski providni myttsi khudozhnoi obrobky dereva (ostannia tretyna KhKh–pochatok KhKhIstolittia) [Ukrainian leading artists of woodworking (the last third of the 20th – the beginning of the 20th century)]. *Studii mystetstvoznavechi – Art studies studios*, 2, 78–89. Retrieved from <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/2/78.pdf> [in Ukrainian].

9. Chepelyk, O. (2013). Skulptor Pinzel i dukhovnyi landshaft ukrainskoho baroko [Sculptor Brush and spiritual landscape of the Ukrainian Baroque]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts*, 2, 168–170. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2013_2_43 [in Ukrainian].

УДК 75.071.1(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.19>**Погорілий Анатолій Володимирович,**

аспірант кафедри теорії історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0002-9381-9204

anatolii.pohorilyi@naoma.edu.ua

ВПЛИВ НАВЧАННЯ У ЄВРОПЕЙСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ ЦЕНТРАХ НА ТВОРЧІСТЬ А. МАНЕВИЧА, М. ТКАЧЕНКА, С. КОСТЕНКА ТА М. БАШКІРЦЕВОЇ

У статті розглядаються зміни в живописі українських художників до та після навчання в європейських культурних осередках на прикладі українських живописців – Абрама Маневича, який навчався у Мюнхені у 1905–1906 роках у Школі Антона Ашбе; Михайла Ткаченко, який навчався в Парижі, в Кормонській академії мистецтв у 1888–1892 рр.; Сергія Костенка, який навчався в Парижі, в Академії мистецтв Жюльєна 1893 р.; Марії Башкирцевої, яка навчалася спочатку в Римі, в Академії Святого Луки в 1876 році, а потім в Парижі, в Академії мистецтв Жюльєна з 1877 року. Отже, це мало значний вплив на творчі досягнення перерахованих вище художників. На Паризькому салоні 1904 року Михайло Ткаченко виставив полотно «Покинута татарський цвинтар. Крим», а на Салоні 1907 року – два українських пейзажі «Насуваються тіні» та «Іде сніг. Україна». У 1907 році він представив «Покровський монастир у Харкові» на Великому салоні, де провів персональну виставку в Парижі, на якій було представлено 62 картини та десятки етюдів. У 1910 році знову бере участь у Паризькому салоні. У 1907 році у Мюнхені Абрам Маневич брав участь у виставці «Сецесіон»; у Відні в 1908 році на Весняному салоні, на Марсовому полі виставлявся з двома полотнами: «Єврейське містечко» і «Жовтень», а в 1913 році вже влаштував персональну виставку в паризькій галереї Дюран-Рюель. Сергій Костенко брав участь у Салоні на Марсовому полі 1894 року з полотном «У звіринці». Марія Башкирцева була нагороджена золотою медаллю на конкурсі 1879 року, брала участь у Паризькому салоні 1880, 1881, 1882, 1884 років; після її трагічної смерті частина її робіт була куплена Люксембурзьким музеєм, а частина залишилася в Луврі. Отже, підсумовуючи, зазначені вище успіхи на таких престижних виставкових заходах світового рівня підтверджують тезу про вплив навчання в європейських культурних осередках на творчі здобутки розглянутих нами митців.

Ключові слова: Паризький салон, Весняний Салон, Париж, Сецесіон, школа Ашбе, Академія Жуліана.

Pohorilyi Anatolii. THE INFLUENCE OF STUDYING IN EUROPEAN COUNTRIES ON THE PAINTING OF A. MANEVICH, M. TKACHENKO, S. KOSTENKO M. BASHKIRTSEVA

The article examines the changes in the paintings of Ukrainian artists before and after studying in European cultural centers, by the example of Ukrainian painters – Abram Manevich, who studied in Munich from 1905–1906 at the School of Anton Ashbe; Mykhailo Tkachenko, who studied in Paris, in Kormon Academy of Arts in 1888–1892; Serhiy Kostenko studied in Paris, at the Julien Academy of Arts in 1893; Maria Bashkirtseva, who first studied in Rome, at the Academy of Saint Luke in 1876, and then in Paris, at the Julien Academy of Arts from 1877. So, it had a considerable impact on the creative achievements of the artists listed above. At the Paris Salon in 1904, Mykhailo Tkachenko exhibited the canvas «Abandoned Tatar Cemetery. Crimea» and at the Salon of 1907, he exhibited two Ukrainian landscapes, «Shadows are approaching» and «It is snowing. Ukraine». In 1907 he presented «The Intercession Monastery in Kharkiv» at the Great Salon, where he held a personal exhibition in Paris and featured 62 paintings and dozens of sketches. In 1910 he took part in the Paris Salon again. In 1907 in Munich, Abram Manevich participated in the «Secession» exhibition; in Vienna in 1908, at the Spring Salon, on the Field of Mars, he exhibited with two canvases: «The Jewish Town» and «October» and in 1913 he already held a personal exhibition at the Durand-Ruel gallery in Paris. Serhiy Kostenko took part in the Salon on the Field of Mars in 1894 with the canvas «At the Menagerie». Maria Bashkirtseva was awarded a gold medal at the competition in 1879 and participated in the Paris Salon in 1880, 1881, 1882, and 1884; after her tragic death, some of her works were bought by the Luxembourg museum, and some remained in the Louvre. So, in conclusion, the successes mentioned above at such prestigious world-class exhibition events confirm the thesis about the influence of studying in European cultural centers on the creative achievements of the artists we have considered.

Key words: Paris Salon, Spring Salon, Paris, Secession, Ashbeth School, Julian Academy.

Постановка проблеми. У другій половині XIX століття на територіях компактного проживання українців владою російської імперії було штучно створено дефіцит вищих художніх навчальних закладів, чим зміщало вісь тяжіння для зацікавленої у художньо-мистецькій освіті молоді до Петербурга. Проте на даному відрізку часу у Імператорській академії мистецтв почалось відставання від сучасних мистецьких тенденцій інших європейських мистецьких «столиць», таких як Париж, Мюнхен чи Відень. У зв'язку з чим певні митці приймали рішення навчатись після Петербурга у Франції чи Німеччині, а подекуди і відразу вирушати за якісною освітою за кордон. У підсумку проаналізуємо результати творчих досягнень митців після закінчення навчання.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На момент написання статті є публікації та дослідження про кожного із митців, є література створена за їхнє життя, так і в останні 10 років. Із найновіших джерел найбільше інформації було отримано з:

Роботи В. Сусак, яка має назву «Українські художники у Парижі. 1900–1939», що надає повний список українських митців, працювавших у Парижі на початку 20 століття.

Також була опрацьована робота авторства Д. Голець та О. Лагутенко. «Альбом: Михайло Степанович Ткаченко», яка детально репрезентує творчий доробок цього митця.

А у роботі Абліцова В. «Башкирцева Марія. Український Все-Світ» вдало розкритий мистецький шлях художниці у Європі.



Іл. 1. Абрам Маневич, етюд, 1905

З цих джерел вдалось скласти повноцінне бачення про життєвий та творчий шлях кожного із розглянутих митців.

Мета статті – вивчити та проаналізувати творчі здобутки митців після закінчення навчання у європейських культурних центрах та порівняти з їх творчим доробком до цього.

Виклад основного матеріалу. Чимало українських митців на зламі століть мали складний творчий шлях, який лежав через поневіряння та карколомний успіх. Розглянемо декількох з них. Абрам Маневич почав свій шлях вивчення образотворчого мистецтва в 1901–1905 роках у Київському художньому училищі. В 1904 році отримав трьох річну стипендію для продовження навчання у Мюнхені, де у 1905–1906 роках навчався у всесвітньовідомій Школі Антона Ашбе. У 1907 році почалась активна виставкова діяльність Маневича персональною виставкою у галереї Kunst Verein у Мюнхені та 1908 року [1, с. 213] участю у виставці «Сецесіон» у Відні. Дебют молодого митця продовжився у Парижі де на весняному Салоні [2, с. 13–14] на Марсовому полі долучився до участі двома полотнами: «Єврейське містечко» і «Жовтень», а вже у 1913 році [3, с. 408] провів персональну виставку у паризькій галереї Дюран-Руеля.



Іл. 2. Абрам Маневич, «Весняна симфонія» 1912, НХМУ

Інший яскравий представник Харківської живописної школи, випускник Харківського реального училища та Петербурзької Академії мистецтв Михайло Ткаченко. По закінченню імператорської академії поїхав навчався до Парижа [4, с. 326], в академію мистецтв Кормона, де навчався у 1888–1892 роках, там він був неодноразово відзначений, за видатні успіхи у навчанні. З 1891 року почав брати участь у Паризьких Салонах, де у 1904 році виставив полотно «Закинута татарське кладовище. Крим» та на Салоні 1907 року [5, с. 198] виставив два українських пейзажа «Тіні насуються» та «Йде сніг. Україна», того ж року «Покровський монастир у Харкові» на Великому салоні; після чого провів персональну виставку у Парижі, на якій були представлені 62 картині і десятки етюдів, і у 1910 році знов прийняв участь у Паризькому салоні. На прикладі двох робіт «Рибацькі човни в порту Дуарнене» (іл. 3) та «Село на березі» (іл. 4) написані у Франції, у Бретані, чітко контрастують



Іл. 3. М. Ткаченко «Рибацькі човни в порту Дуарнене.» Бретань 1894



Іл. 4. М. Ткаченко «Село на березі» Бретань 1910

з картиною «Сім'я на відпочинку» (іл. 5). Хоч вона ближча нам по контексту, проте дві інші роботи чітко відображають типовий сюжет зображення французького узбережжя.

Також, ознайомимось з життєписом Сергія Костенко. Він закінчив Київську рисувальну школу М. Мурашка у М. Пимоненка у 1889 році [6, с. 12–16], після чого брав участь у розписах Володимирського собору та відновленню розписів Кирилівської церкви [7, с. 76]. А вже згодом у 1893 році, вирушив на навчання до Парижу, в Академію мистецтв Жульєна. В 1894 році, Сергій Костенко прийняв участь в Салоні на Марсовому полі [8, с. 13–21] з полотном « У звіринця», яке відзначив І. Є. Рєпін, що згадується у його «Листах про мистецтво». Також оцінити автора можемо по його відомих роботах, які збереглись до сьогодні та представлені в колекції НХМУ «За уроком» (іл. 6)



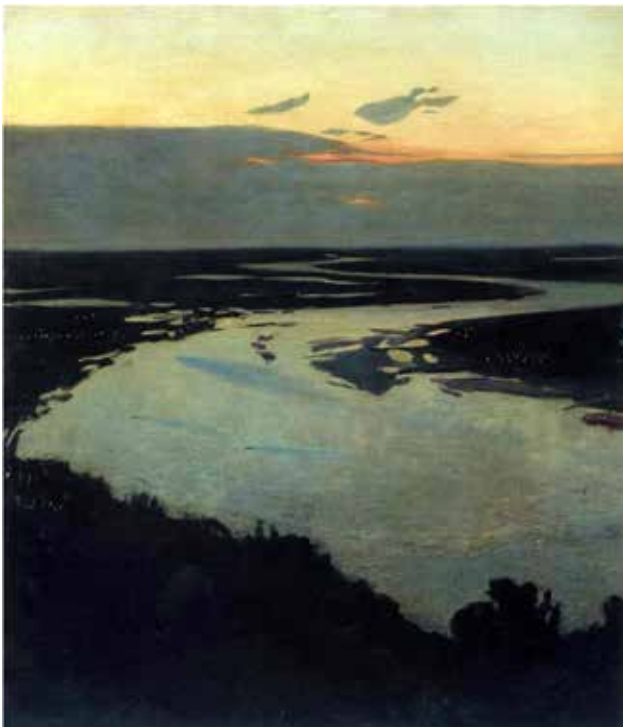
Іл. 5. М. Ткаченко «Сім'я на відпочинку»



Іл. 6. С. Костенко «За уроком» 1891

та «Вечір над Дніпром» (Іл. 7) [9, с. 125]. Якщо перша робота нам демонструє майстерне володіння композицією і тоном, то вже в другій роботі ми бачимо неперевершене володіння кольором у вечірньому пейзажі, який написаний етюдно.

А також визначними здобутками відміtilась Марія Башкірцева. У 15 років вона вже вирушила до Італії [10, с. 436], де у Флоренції



Іл. 7. С. Костенко,
«Вечір над Дніпром» 1891

вона знайомиться з шедеврами відродження в галереї Уффіці та палацо Пітті. Її навчання почалось відразу з закордону, з Риму де, у Академії Святого Луки, де у 1876 році [11, с. 192] вона знайомиться з В. А. Котарбинським, який навчає її рисунку та живопису. Та згодом Башкірцева все ж вирушає на навчання у Париж, де продовжує навчання вже у Академії мистецтв Жульєна з 1877 року [12, с. 382], там вона створює одну із своїх найвідоміших робіт «В майстерні» (іл. 8). Вже у 1879 році художниця була удостоєна золотої медалі на конкурсі, приймала участь у Паризькому салоні у 1880, 1881, 1882 та 1884 роках [13 с. 516]. Проте, через хворобу, яка викликала трагічну та передчасну смерть, деякі з її робіт закупив музей Люксембурга, а частина залишилась у Луврі.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. Розглянувши всі наведені успіхи на таких престижних виставкових заходах світового рівня у Парижі, Мюнхені та Відні підтверджують думку про позитивний вплив навчання у європейських культурних центрах, яке хоч і було спричинено штучними діями, проте мало благодотворний вплив на творчі здобутки митців. Зі здобутками яких ми ознайомились.

І в результаті проаналізувавши історичну ретроспективу творчих навчальних поїздок вітчизняних митців за кордон ми



Іл. 8. М. Башкирцева В майстерні. 1881

можемо зробити прогнозування мистець- ває перед нами поле подальших наукових
ких тенденцій сьогодення, що відкри- пошуків.

Література:

1. Бурданов Г. Виставка картин А. Маневича. К. 1909. 213 с.
2. Лопатін Б. А. Маневич. Мистецтво і життя. К. 1915. № 9. 13–14 с.
3. В. Сусак. Українські художники у Парижі. 1900–1939. К. Родовід, 2010. 408 с.
4. Д. Голець, О. Лагутенко. Альбом: Михайло Степанович Ткаченко. Корнерс К. 2010. 326 с.
5. Асеева Н. Ю. Українське мистецтво і європейські художні центри. Кінець 19 – поч. 20 ст. К. 1989. 198 с.
6. Кузьмін Е. М. Из Киева (25-річчя рисувальної школи Мурашко). Художник Костенко. «Нова рисувальна школа» Мистецтво і худож. пром-сть. № 4. К. 1901. 12–16 с.
7. Мурашко М.І. Спогади старого учителя: Київська рисувальна школа. 1875–1901. Вип. 1 К. 1907. 76 с.
8. Жбанкова О. Б. «Сергій Костенко. Широко й просто» Музей. провулок. 2008. № 1(9). К. 13–21 с.
9. Проніна М. «Подих мефістофельського генія» ОМ. № 3–4. К. 2012. 125 с.
10. Віталій Аблицов «Галактика “Україна”. Українська діаспора: видатні постаті» КИТ К. 2007. 436 с.
11. Балабко О. З Ніщи до Мужена. Від Башкирцевої до Винниченка: Есеї, п’єса. Факт К. 2007. 192 с.
12. Аблицов В. Башкирцева Марія. Український Все-Світ. Т. 1. КИТ К. 2011. 382 с.
13. Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості. Упорядк. В. А. Прosalової. Донецьк: Східний видавничий дім, К. 2012. 516 с.

References:

1. Burdanov, H. (1909). Vystavka kartyn A. Manevycha [Exhibition of paintings by A. Manevich.] K. 213 [In Ukrainian].
2. Lopatin, B. A. (1915). Manevych. Mystetstvo i zhyttia [Manevich. Art and life.] No. 9, 13–14 [In Ukrainian].
3. Susak, V. (2010). Ukrainski khudozhnyky u Paryzhi [Ukrainian artists in Paris.] 1900–1939. K. 408 [In Ukrainian].
4. Albom: Mykhailo Stepanovych Tkachenko [Mykhailo Stepanovych Tkachenko Albom] (2010) D. Golets, O. Lagutenko. Corners. K. 326 [In Ukrainian].
5. Aseeva, N. (1989). Yu.Ukrainske mystetstvo i yevropeiski khudozhni tsentry [Ukrainian art and European art centers]. End of 19 – beginning 20th century K., 198 [In Ukrainian].
6. Kuzmin, E.M. (1901). Iz Kyieva (25-richechia rysuvalnoi shkoly Murashko). Khudozhnyk Kostenko. “Nova rysuvalna shkola” [From Kyiv (25th anniversary of Murashko drawing school). Artist Kostenko. “New Drawing School”]. Art and artists. industry No. 4 [In Ukrainian].
7. Murashko, N. I. Spohady staroho uchytelia: Kyivska rysuvalna shkola. 1875–1901 [Memories of an old teacher: Kyiv Drawing School] (1907) K., Vol. 1 76 [In Ukrainian].
8. Zhabkova, O. B. (2008). “Serhii Kostenko. Shyroko y prosto” [“Serhiy Kostenko. Wide and simple”] Museum. lane. No. 1(9) 13–21 [In Ukrainian].
9. Pronina, M. (2012) “Podykh mefistofelskoho heniiia” [“Breath of Mephistopheles genius”] OM. No. 3–4 [In Ukrainian].
10. Vitaly Ablitsov (2007). «Galaxy «Ukraine». «Halaktyka “Ukraina”. Ukrainaska diaspora: vydatni postati» [Ukrainian diaspora: prominent figures] K.: KYT, 436 [In Ukrainian].
11. Balabko, O. (2007). Z Nitsy do Muzhena. Vid Bashkyrtsevoi do Vynnychenka: Esei, piesa [From Nice to Mougins. From Bashkirtseva to Vinnychenko: Essays, a play.] K.: Fakt, 192 [In Ukrainian].
12. Ablitsov V. (2011). Bashkyrtseva Mariia. Ukrainskiyi Vse-Svit. [Bashkirtseva Maria. Ukrainian World.] Vol. 1. K. KYT, 382 [In Ukrainian].
13. Ukrainaska diaspora: literaturni postati, tvory, biobibliografichni vidomosti [Ukrainian diaspora: literary figures, works, biobibliographic information] (2012). Compilation. V. A. Prosalova. Donetsk: Eastern Publishing House, 516 [In Ukrainian].

УДК 72.03

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.20>**Пойманова Ксенія Олександрівна,**

аспірант

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-3380-8853

ksumailmy@gmail.com

БІОФІЛЬНИЙ ДИЗАЙН ЯК ОСНОВНА КОНЦЕПЦІЯ У ФОРМУВАННІ НАВЧАЛЬНОГО ПРОСТОРУ ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ ШКОЛИ

Метою статті є визначення основних аспектів у вирішенні біофільного дизайну навчального простору школи з урахуванням інклюзивного підходу. Дана проблема пов'язана з розкриттям основних напрямків, завдяки яким учні з інвалідністю мають можливість покращити власні соціальні навички та психоемоційний стан здоров'я. Серед основних напрямків визначено наступні: безпосередній досвід природи та її компонентів; опосередкований досвід природи; досвід навколишнього простору та місця. Кожен з запропонованих напрямків розрахований на забезпечення базових факторів, при впровадженні яких формування дизайну інклюзивного навчального простору школи має свої переваги: у пластичному вирішенні навчальних приміщень; у впровадженні природних рослин; використанні природних кольорів; дотриманні якісних акустичних характеристик; у розкритті властивостей екологічно чистих матеріалів.

Сучасний інклюзивний дизайн навчального простору загальноосвітньої школи направлений на вирішення важливих питань, пов'язаних з дотриманням принципів біофільного дизайну. В даному контексті проаналізовано дизайнерські концепції, які пропонують вирішення пластичного формоутворення інтер'єрів, меблів та обладнання на основі принципів біофільного дизайну; визначено вплив кольору, екологічно чистих матеріалів; систематизовано декілька аспектів біофільного дизайну відносно кожного напрямку. Показано, що нагальною задачею сучасності є дотримання всіх головних факторів, що забезпечують якість навчання дітям з інвалідністю. Вагомість та актуальність даного питання для формування дизайну навчального простору посилюється й тому, що стан учнів з різноманітними відхиленнями здоров'я може значно погіршитись при недотриманні запропонованих аспектів. Все це заважає формуванню соціально адаптованої особистості, яка може самостійно вирішувати життєво необхідні завдання.

Ключові слова: біофільний дизайн, навчальний простір, загальноосвітня школа, інклюзивний підхід, інвалідність.

Poïmanova Ksenia. BIOPHILIC DESIGN AS A BASIC CONCEPT IN FORMING THE LEARNING SPACE OF A SECONDARY SCHOOL

The purpose of the article is to determine the main aspects in the decision of the biophilic design of the educational space of the school, taking into account the inclusive approach. This problem is related to the disclosure of the main directions, thanks to which students with disabilities have the opportunity to improve their own social skills and psycho-emotional state of health. Among the main directions are the following: direct experience of nature and its components; mediated experience of nature; experience of surrounding space and place. Each of the proposed directions is designed to provide the basic factors, when implementing which the formation of the design of the inclusive educational space of the school has its advantages: in the plastic solution of educational premises; in the introduction of natural plants; use of natural colors; compliance with quality acoustic characteristics; in revealing the properties of environmentally friendly natural materials.

The modern inclusive design of the educational space of the secondary school is aimed at solving important issues related to the observance of the principles of biophilic design. In this context, the design concepts that offer a solution to the plastic shaping of interiors, furniture and equipment based on the principles of biophilic design are analyzed; the influence of color, ecologically clean materials is determined; several patterns of biophilic design are systematized for each direction. It is shown that the urgent task of modern times is to comply with all the main factors that ensure the quality of education for children with disabilities. The importance and relevance of this issue for the formation of the design of the educational space is also enhanced by the fact that the condition of students with various health disorders can significantly worsen if the proposed aspects are not followed. All this interferes with the formation of a socially adapted personality that can independently solve vital tasks.

Key words: biophilic design, educational space, comprehensive school, inclusive approach, disability.

Вступ. Основною стратегією сьогодення є зосередження на проблемах екологічності, на питаннях покращення зв'язків людини із природою, тому актуальним стає завдання створення відповідного навчального середовища для учнів, які є здоровими або мають відхилення здоров'я. В даному контексті наразі багато уваги науковців приділено саме питанням визначення трьох напрямків розкриття концепції біофільного дизайну, які допомагають різними засобами не тільки вирішити дизайн навчального простору, але й виховати дітей в повазі до природного середовища. Окрім того, варто підкреслити, що саме учні з інвалідністю знаходяться в центрі уваги спеціалістів, тому всі важливі проєктні завдання рівною мірою стосуються об'єднання зусиль екологів, архітекторів, дизайнерів, вчителів. Таким чином, існує необхідність аналізу художньо-образного вирішення біофільного дизайну навчального простору з урахуванням результатів його впливу на учнів з проблемами здоров'я.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Серед основних досліджень, де увагу науковців приділено проблемам, пов'язаним з біофільним дизайном та екологією, слід виділити наступні групи: зміцнення зв'язку між природою та людиною; визначення засобів сонцезахисних фасадів та їх терморегуляції; формування ігрових зон дитячих майданчиків з урахуванням особливостей дітей з відхиленнями здоров'я; питання використання екологічно чистих матеріалів. Якщо досліджувати початок визначення проблеми біофільного дизайну, то слід звернути увагу на роботи біолога та професора Гарвардського університету, Едварда О. Вілсона, який в 1984 році в книзі «*Bioophilia*» акцентує увагу на «вродженій схильності зосереджуватися на житті та життєподібних процесах» [4]. В подальшому, у 2008 році, доктор С. Келлерт продовжує справу Е. О. Вілсона та у книзі за такою ж назвою визначає, що любов до природи є важливою частиною розвитку та життя людини та яка закладена у нашому генетичному коді. Основні моменти зазначеного вище розглядає у своїй статті Рохшид Газіані [8]. Також доктор С. Келлерт висвітлює важливу роль

біофільної концепції у вирішенні середовищного дизайну та стверджує, що вона могла б змінити уявлення людей щодо екологічного ставлення до життя та сприяти відновленню зв'язку між природою та людьми [5].

Варто зазначити, що питання взаємозв'язку біонічного формоутворення в дизайні споруд та використання властивостей екологічно чистих оздоблювальних матеріалів майже не розглядаються науковцями. Теоретичне опрацювання зазначених питань та вибірковість розкриття проблем екологічної спрямованості у проєктних рішеннях дизайнерів та архітекторів наочно показує, що сучасний дизайн закладів для дітей потребує приділення значно більшої уваги питанням, що стосуються екології. Так, в роботі Саймона Шлейхера, Яна Кніпперса, Джуліана Ліенхарда та Саймона Поппінга дослідниками розглядаються питання використання сонцезахисних засобів для фасадів будівель [9]. Якщо уявити собі можливість впровадження зазначених вище біонічних характеристик елементів конструкцій, натягнутих жорсткими шарнірами з використанням їх в дизайні фасадів загальноосвітніх шкіл, то завдання виблискувань були б вирішені. Даний приклад обґрунтування характеристик сонцезахисних засобів для фасадів вказує на перспективність наукової проблеми, бо учні з вадами зору потребують вирішення питань, пов'язаних з проблемами виблискувань, а також з питаннями професійного формування природного та штучного освітлення. Зазначене вище має вплив на їх зосередженість у навчальному процесі.

Визначенням характеристик та властивостей шкіри, яка є основним органом, що захищає всі інші органи тіла людини, займалась у своїй роботі «*Biomimetic concepts for responsive skins*» Stephanie Bashir. Авторка стверджує, що «...вивчення природних стратегій у терморегуляції та управлінні водними ресурсами, а також застосування їх в архітектурі породжує новий тип продуктивних структур, здатних реагувати на різні динамічні умови навколишнього середовища, потенційно зменшуючи сильний вплив енергоспоживаючих систем на навколишнє середовище» [10].

Не менш важливим є завдання формування ігрових зон дитячих майданчиків на основі біофільного дизайну. Зазначене питання розглядалось у статті А. Бган, яка вказує на те, що люди віддають перевагу природним матеріалам; природним стриманим кольорам та реалістичним природним формам у вирішенні елементів дизайну [1]. Дану проблему всебічно аналізує С. Кривуц. Авторка приділяє увагу різноманітним відхиленням здоров'я дітей та аналізує відносно них прийоми побудови дизайну різноманітних ігрових зон, враховуючи вікову категорію дітей, їх особливості здоров'я, фізичні та психологічні можливості [6, 7].

Варто зазначити, що сучасний дизайн приміщень школи не завжди вказує на використання в них екологічно чистих матеріалів або на вирішення акустичних проблем. Аналіз робіт українського дослідника, О. Бойчук, присвячений висвітленню головних позицій дизайну Заходу, головна відмінність якого від українського базується на тому, що: «Західний дизайн не гониться за зовнішніми ефектами і красивими картинками. Його високий рівень і популярність, насамперед, базується на чесному і відповідальному відношенні до споживача і виробника, на ретельно продуманому процесі користування речами, на збереженні чистоти природного і предметного простору» [2]. Далі автор аналізує найважливіші аспекти побудови сучасного дизайну середовища, а саме: дбайливе ставлення до природного середовища; захист довкілля на основі «...послідовного процесу проектування, в якому головний акцент робиться не на художньо-образну виразність продукту, але на економію матеріалів та енергоресурсів, на зменшення виробничих витрат, на максимальне продовження життєвого циклу виробу та його подальшу переробку» [2]. Даною проблемою (використання природних матеріалів в дизайні інтер'єрів) займались також Дж. Херваген і Г. Оріан. Науковці вивчали властивості природних матеріалів, що походять від рослин або землі та мають перевагу над штучними [11]. Важливість психологічного здоров'я, яке має вплив на адаптивність, увагу, концентрацію, настрої

та наші емоції, розглядали Джо Бартон та Жюль Н. Претті [3].

Результати. Аналізуючи питання впровадження біофільного дизайну при створенні навчального простору загальноосвітньої школи, варто звернути увагу на основні напрямки його використання та фактори, що розкривають їх змістовність.

Безпосередній досвід природи та її компонентів. Даний напрямок у вирішенні біофільного дизайну навчального простору вказує на можливість інтеграції навчальних зон до зовнішньої території школи. В природному середовищі для учнів з відхиленнями здоров'я існує багато можливостей для тактильних досліджень природних компонентів, проведення різноманітних експериментів та покращення при цьому психоемоційного стану. Яскравим прикладом є початкова школа (The Paul Chevallier School), що розроблена на основі V-подібної форми із використанням на даху зелених рослин (Іл. 1). Такий підхід дозволяє учням встановлювати тісний візуальний зв'язок з природою, її компонентами та зосереджуватись на вивченні рослин, про що свідчить можливість бачити процеси росту рослин. *Невізуальний зв'язок*, який відповідає за слухові, нюхові та тактильні подразники, також є важливим для дітей з сенсорними розладами. У природних умовах навчання зміни теплового або повітряного потоку, відмінності температур та вологості сприяють збільшенню сенсорних стимулів дитини.

Фасад початкової школи запропонований з використанням великих прозорих вікон, що створюють безпосередній зв'язок з природним оточенням території. За рахунок такої кількості прозорого скла покращується інтенсивність денного світла. Періодичні зміни освітлення протягом дня дозволяють усвідомити мінливість природних процесів, що є також опосередкованим прикладом виховання дітей. Тактильної стимуляції додають запропоновані дизайнерами природні матеріали. Облицювання стін матеріалами з рельєфними елементами або перфорованими конструкціями полегшують пересування дітей з проблемами зору.



Іл. 1. Біофільний дизайн школи (*The Paul Chevallier School*)
<https://www.dezeen.com/2013/09/09/school-complex-in-rillieux-la-pape-by-tectoniques/>

Опосередкований досвід природи дозволяє сприймати природні елементи в біофільному дизайні школи через їх копіювання або символічні послання, що відображають біоморфні візерунки, колір або текстуровані поверхні, що відтворюють природні мотиви (Іл. 2).

Даний напрямок запропонований у вирішенні шкільної бібліотеки в Колумбії

(м. Богота, 2019). Концепція біофільного дизайну розкривається через художньо-образне рішення джунглів, де вздовж дерев проходить річка, яка є композиційним акцентом та вказує на основне місце розташування книжок. Весь простір бібліотеки запропонований у світлих тонах для можливості створювати для учнів їх власні виставки худож-



Іл. 2. Біофільний дизайн шкільної бібліотеки (*El Colegio Anglo Colombiano*). Biblioteca Anglo Colombiano <https://www.behance.net/gallery/91997017/Biblioteca-Anglo-Colombiano>



Іл. 3. Біофільний дизайн території школи (Regenstein Learning Campus).
<https://my.chicagobotanic.org/education/nature-play-garden/>

ніх робіт, які є в такому випадку яскравими акцентами в приміщенні. Вплив візуальних особливостей запропонованого біофільного дизайну повністю відповідає сценарію дизайнерів та допомагає створенню психологічного комфорту в дітей. Крім того, дотримання принципу гармонійності в загальній композиції приміщення сприяє активізації соціальної поведінки учнів з інвалідністю, які на підсвідомому рівні відчують досконалість вирішення даного простору.

Досвід навколишнього простору та місця. Розкриття особливостей третього напрямку у вирішенні біофільного дизайну школи базується на декількох важливих аспектах, а саме: спостереження навколишнього простору території школи без будь-яких перешкод; можливість визначення місця для проведення занять з урахуванням принципу безпеки; формування частково закритих кра-

євидів, що створюють загадкові ділянки, які потрібно вивчати; дотримання принципу доступності у формуванні композицій з природних рослин для покращення сенсорного досвіду учнів (Іл. 3).

Висновки. Висвітлення проблеми вирішення біофільного дизайну в формуванні навчального простору школи свідчить про багатогранність завдань, що потребують детального аналізу. Проаналізовані основні аспекти трьох напрямків використання зазначеного дизайну вказують на актуальність питання та обов'язкове впровадження у дизайн школи природних компонентів або їх штучних аналогів. Як засвідчує аналіз матеріалу, одне з основних питань, що залишається поза увагою архітекторів та дизайнерів – визначення структури дендрофлори, що має бути безпечною для дітей з сенсорними розладами.

Література:

1. Бган А. Біофільний дизайн формуванні дитячих майданчиків. *Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність»*. Збірник наукових матеріалів. Харків : ХДАДМ, 2022. С. 10–11.
2. Бойчук О. Оновлення дизайн-ідеології: тези для обговорення. *Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність»*. Збірник наукових матеріалів.. Харків : ХДАДМ, 2022. С. 12–13.
3. Barton D., Jules N. Pretty. What is the Best Dose of Nature and Green Exercise for Improving Mental Health? A Multi-Study Analysis. 2010.
4. Edward O. Wilson. Biophilia. Harvard University Press. 1984. 157 с.
5. Kellert S. Nature by Design: The Practice of Biophilic Design. 2015. URL: <https://blog.interface.com/nature-by-design-the-practice-of-biophilic-design/>
6. Кривуц С.В. Інклюзивний дизайн дитячого ігрового майданчику як напрям соціалізації дітей з відхиленнями здоров'я. *Матеріали наукової конференції «Комплексний підхід до модернізації науки: методи, моделі та мультидисциплінарність»*. Луцьк, 2023. С. 228–230.

7. Кривуц С. В. Стратегії формування інтер'єрного простору з урахуванням дітей з дисфункціями сенсорної інтеграції. *Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасної науки та освіти»*. Львів, 2023. С. 7–11.

8. Rokhshid Ghaziani. School design with children: promoting mental health and wellness in schools by incorporating biophilic design. 2020. URL: <https://associateddevelopmentsolutions.com/wp-content/uploads/2020/03/biophilic-design-for-schools-rokhshid.pdf>.

9. Simon Schleicher, Jan Knippers, Julian Lienhard Simon Poppinga. Bio-inspired kinematics of adaptive shading systems for free form facades. file:///D:/%D0%97%D0%90%D0%9A%D0%90%D0%A7%D0%9A%D0%98/0551_BioInspiredKinematics.pdf

10. Stephanie Bashir. Biomimetic concepts for responsive skinc. URL: https://issuu.com/stephanie.bashir/docs/biomimetic_concepts_for_responsive_skins_stephanie.

11. The ecological world of children. In P. H. Kahn Jr., S. R. Kellert (Eds.), *Children and nature: Psychological, sociocultural, and evolutionary investigations*. 2002. pp. 29–63. MIT Press. URL: <https://psycnet.apa.org/record/2002-01686-002>.

References:

1. Bgan, A. (2022). Biofilnyy dyzain u formuvanni dyzainy dytyachyh maydanchykyv [Biophilic design of the formation of children's playgrounds]. *Mignarodna naukovo-practychna konferentsiya «Mystetstvo ta dyzain u hudogniy movi minlyvogo chasu: morfologiya, semiotyka, vizualnist»*. Zbirnyk naukovykh materialiv. HDADM. Harkiv. S. 10–11 [in Ukrainian].

2. Boychuk, O. (2022). Onovlennya dyzain-ideologii: tezy dlya obgovorennya [Updating design ideology: theses for discussion]. *Mignarodna naukovo-practychna konferentsiya «Mystetstvo ta dyzain u hudogniy movi minlyvogo chasu: morfologiya, semiotyka, vizualnist»*. Zbirnyk naukovykh materialiv. HDADM. Harkiv. S. 12–13 [in Ukrainian].

3. D. Barton & Jules N. Pretty. (2010). What is the Best Dose of Nature and Green Exercise for Improving Mental Health? A Multi-Study Analysis.

4. Edward, O. Wilson. (1984). *Biophilia*. Harvard University Press. 157 c.

5. Kellert, S. (2015). *Nature by Design: The Practice of Biophilic Design*. Retrieved from <https://blog.interface.com/nature-by-design-the-practice-of-biophilic-design/>

6. Kryvuts, S.V. (2023). Inkluzyvnyy dyzain dytyachogo igrovogo maydanchyku yak napryam sotsializatsii ditey z vidhylennyamy zdorovya [Inclusive design of children's playground as a direction of socialization of children with health disorders]. *Materialu naukovoї konferentsii «Kompleksnyy pidhid do modernizatsii nauky: metody, modeli ta muktydystyplinarist»*. Lutsk. S. 228–230/ [in Ukrainian].

7. Kryvuts, S.V. (2023). Strategii forvuvannya interyernogo prostoru z urahuvannyam ditey z disfunktsiyamy sensornoi integratsii [Strategies for the formation of interior space taking into account children with dysfunctions of sensory integration]. *Materialy VII Mignarodnoi naukovo-practychnoi konferentsii «Aktualni problemy suchasnoi naury ta osvity»*. Lviv. S. 7–11. [in Ukrainian].

8. Rokhshid Ghaziani. (2020). School design with children: promoting mental health and wellness in schools by incorporating biophilic design Retrieved from <https://associateddevelopmentsolutions.com/wp-content/uploads/2020/03/biophilic-design-for-schools-rokhshid.pdf>.

9. Simon Schleicher, Jan Knippers, Julian Lienhard Simon Poppinga. Bio-inspired kinematics of adaptive shading systems for free form facades. file:///D:/%D0%97%D0%90%D0%9A%D0%90%D0%A7%D0%9A%D0%98/0551_BioInspiredKinematics.pdf

10. Stephanie Bashir. Biomimetic concepts for responsive skinc. Retrieved from https://issuu.com/stephanie.bashir/docs/biomimetic_concepts_for_responsive_skins_stephanie.

11. The ecological world of children. (2002). In P. H. Kahn, Jr. & S. R. Kellert (Eds.), *Children and nature: Psychological, sociocultural, and evolutionary investigations*. pp. 29–63. MIT Press. Retrieved from <https://psycnet.apa.org/record/2002-01686-002>

УДК 75.041.5(438)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.21>**Романенкова Юлія Вікторівна,**

доктор мистецтвознавства, професор,

завідувач кафедри дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0001-6741-7829

y.romanenkova@kubg.edu.ua

МІНІАТЮРНІ ПОРТРЕТИ ЄЛИЗАВЕТИ І РОБОТИ НІКОЛАСА ГІЛЛЯРДА ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОПАГУВАННЯ КОРОЛІВСЬКОЇ ВЛАДИ

У статті досліджуються портретні художні мініатюри Ніколаса Гіллярда – відомого англійського придворного художника та ювеліра, творчість якого прийнято відносити до пізнього англійського відродження. Зокрема висвітлюються відомі факти з творчого життя художника, які збереглися в історичних довідках до нашого часу; особливу увагу при цьому було звернено до художньої діяльності Ніколаса Гіллярда саме за часів його офіційної придворної служби. Розглядається культурно-історична значимість постаті митця, його внесок у популяризацію образів монаршої родини у тогочасному суспільстві. Сучасне мистецтвознавство визначає портретну мініатюру як окремий, особливий мистецький жанр, що зародився у XVI і був популярним аж до початку XIX століття. Спочатку невеличкі особисті зображення було прийнято створювати лише для представників королівської родини, проте з часом мода на створення мініатюр розширилася і серед вельможної знаті. На сьогодні мініатюра є предметом для дослідження в галузі мистецтвознавства, свого часу такі зображення стали своєрідною політичною візитівкою їх власника, одним із прийомів створення політичного іміджу королівської персони, що дає підстави розглядати портретні мініатюри як одну із прадавніх форм політичної пропаганди. Поєднання простоти зображуваних ліній та максимальна схожість портретів – ключові риси, що відзначають художній талант Ніколаса Гіллярда як мініатюриста. Те, що він працював придворним художником протягом багатьох років, дає можливість порівнювати на прикладі його мініатюр еволюцію не тільки його майстерності, а й образу королеви Єлизавети I у мистецтві. Ми здійснили аналіз його мініатюри крізь призму постаті королеви Єлизавети I в історії; визначили художні деталі і прийоми, які використав автор, щоб відтворити за допомогою мініатюри не лише зображення, подібне за зовнішністю, а й характер королеви, її статус і загальний образ.

Ключові слова: мініатюра, портретна мініатюра, Ніколас Гіллярд, образ королеви Єлизавети I.

Romanenkova Yuliia. MINIATURE PORTRAITS OF ELIZABETH I BY NICHOLAS HILLIARD AS A TOOL FOR PROPAGANDA ROYALTY

The article examines the portrait artistic miniatures of Nicholas Hilliard, a famous English court painter and jeweller, whose work is generally attributed to the late English Renaissance. In particular, the well-known facts from the creative life of the artist, which have been preserved in historical references to our time, are highlighted; special attention was paid to the artistic activity of Nicholas Hilliard during his official court service. The cultural and historical significance of the figure of the artist, his contribution to the popularization of images of the royal family in the society of that time are considered. Modern art history defines the portrait miniature as a separate, special artistic genre that originated in the 16th century and was popular until the beginning of the 19th century. At first, it was customary to create small personal images only for representatives of the royal family, but over time, the fashion for creating miniatures expanded among the noble nobility. Today, the miniature is a subject for research in the field of art history, at one time such images became a kind of political business card of their owner, one of the methods of creating a political image of the royal person, which gives reason to consider portrait miniatures as one of the ancient forms of political propaganda. The combination of the simplicity of the depicted lines and the maximum similarity of the portraits are the key features that mark the artistic talent of Nicholas Hilliard as a miniaturist. The fact that he worked as a court artist for many years makes it possible to compare the evolution not only of his skill, but also of the image of Queen Elizabeth I in art, on the example of his miniatures. We analysed his miniature through the prism of the figure of Queen Elizabeth I in history; identified the artistic details and techniques used by the author to reproduce with the help of a miniature not only an image similar in appearance, but also the character of the queen, her status and general image.

Key words: miniature, portrait miniature, Nicholas Hilliard, image of Queen Elizabeth I.

Вступ. Життя монархії в Європі завжди було предметом пильної уваги світової спільноти. Не тільки політична діяльність англійських правителів, а і їх світське та особисте життя, характери, поведінка, завжди стають предметом активних суспільних обговорень. В діяхронічному аспекті ця тенденція принципово не змінилася – зацікавленість життям монархів, їхніми постатями завжди була на високому рівні серед суспільства. Принципово змінилися лише способи, завдяки яким життя відомих людей відображається в медійному просторі і вкарбовується у загальну історію людства. Світове мистецтво, навіть у часи і періоди, коли воно себе позиціонувало «чистим» і відокремленим від політики, так чи інакше, ретранслює історію та її ключових персонажів: відкрито чи завуальовано, офіційно, або приховано. Сьогодні британська монархія має у своєму штаті особистих біографів, журналістів, кореспондентів, головне заняття яких – висвітлювати для суспільства ту частину життя, що так чи інакше має бути показано на загал. Життя правителів та їх прямих нащадків стає сюжетом для багатьох художніх творів: кіно, книги, картини і т. ін. Чи є цей напрямок лише мистецьким? Напевно, що ні. Сьогодні це – частина потужної політичної технології, яка підтримує статус популярності монаршої родини в суспільстві. Історична ретроспекція дає підстави стверджувати, що королівська родина завжди послуговувалася мистецькими талантами, щоб зафіксувати в історії ключові постаті та події із життя. Звідси логічним постає питання: «Чи й раніше монархи використовували мистецтво як один із засобів популяризації власних персон?». Відповіді на це питання варто шукати не лише в мистецьких творах, а й у історіях їх створення та взаємодії тогочасних митців із представниками королівської родини. Саме тому предметом нашого розгляду стала діяльність одного із найвідоміших придворних художників за часів королювання Єлизавети I – Ніколаса Гілл'ярда.

В українському науковому просторі творча діяльність Ніколаса Гілл'ярда є мало дослідженою. Окремі факти із його біографії можна почерпнути із загальних енциклопедичних видань.

Науковиця Мар'яна Варчук у своїй науковій розвідці «мініатюрний портрет: еволюція розвитку» висловлює твердження про те, що художні мініатюри – не лише окрема форма портретного мистецтва, а й своєрідна політична технологія, спрямована на популяризацію особистості зображеної на ній людини. Аналізуючи один із розділів Музею Ханенків, що містить 74 портретних мініатюр, дослідниця у своїй статті згадує також постать Ніколаса Гілл'ярда. Авторка стверджує, що саме за часів правління королеви Єлизавети I жанр портретної мініатюри набув неабиякої популярності [1, с. 22].

Ілля Левченко, аналізуючи у своїй кваліфікаційній роботі «стратегії репрезентації королівської влади» також розглядає художню мініатюру в діяхронічному аспекті як один із прийомів створення загального образу правителя, що дає підстави відносити цей мистецький жанр до однієї із так званих «політичних технологій» минулого [2, с. 31].

Марина Салюк досліджувала портретні мініатюри з фондової збірки полтавського художнього музею (галереї мистецтв) імені Миколи Ярошенка. Вона визначає портретну мініатюру як твір невеликого формату, виконаний на емалі, порцеляні, слонової кістці, пергаменті чи папері. Це найбільш вишуканий вид образотворчого мистецтва, що вирізняється своєрідною технікою та витонченістю письма [4]. Особливого значення набула портретна мініатюра, яка сформувалася в добу Відродження та мала походження від книжкової мініатюри. Починаючи з XVI століття, мистецтво мініатюрного портрету пережило періоди розквіту, зрілості і занепаду. Винахід дагеротипії, а пізніше фотографії, в середині XIX століття потіснив, а згодом і замінив цей різновид портретного жанру. Проте портретна мініатюра залишилася свідком історичних епох, відображенням естетичних ідеалів, окремих сторінок побуту людей в різні часи. Вона збереглася в її первісному вигляді: оформленою в обтягнуті оксамитом, з бронзовими накладками, рамки, виконаною на кришках табакерок, годинників, нанесеною на браслети, каблучки та віяла. Завдяки мініатюрному розміру портрет набув інтимного

характеру. Його використовували в якості подарунка, компактного і водночас дорогоцінного предмета. Зображений улюблений образ завжди був поруч» [8, с. 45].

Огляд вітчизняних наукових досліджень, присвячених портретним мініатюрам, дає підстави стверджувати, що мистецька постать Ніколаса Гільярда потребує більш глибокого дослідження, особливо в контексті використання його творів як одного із засобів популяризації політичної діяльності зображуваних історичних персонажів.

Метою статті є дослідження збережених на сьогодні відомостей про життя і творчість Ніколаса Гільярда, аналіз його художні твори (портретні мініатюри зокрема) в контексті популяризації політичної діяльності королеви Єлизавети I. Визначити, чи можна вважати художні портретні мініатюри однією з історичних форм політичних технологій, що передбачала використання мистецтва з метою пропаганди діяльності монарха, становлення популярності його постаті в суспільстві.

Матеріали та метод. Мініатюри були популярним засобом ранньомодерністської матеріальної придворної культури та репрезентації, символізуючи соціальну, династичну чи політичну приналежність. Їх використовували як дипломатичні подарунки, як пам'ятні знаки дуже емоційних подій, таких як народження, одруження та смерть, як заміну відсутніх або померлих осіб, а також як довірених осіб у шлюбних переговорах і церемоніях заручин. З розкішними прикрасами, у вигляді підвісок, брошок або браслетів, їх носили як символи розкоші та статусу, а також як знаки почуттів, вірності чи пропаганди. Їх показували та сприймали як предмети економічної, матеріальної та символічної цінності, до того ж мініатюри могли вказувати на приналежність до певної династії чи політичної сили [10]. Терміни «портретна скринька» або «мініатюрна скринька» використовувалися в Європі за часів епохи Відродження для опису обрамлення, в яке поміщалися ці портрети. Найчастіше таким обрамленням слугували вони зберігалися в коробки зі слонової кістки або в закриті металеві медальйони для захисту пергаментної основи та акварелі, якою вони були написані [5].

Ніколаса Гільярда називають одним із найвідоміших англійських мініатюристів. Вважається, що майбутній придворний художник ріс у сім'ї досить відомого лондонського ювеліра, тому освіту обрав також відповідну, щоб продовжити родинну справу. Протягом певного часу Ніколас Гільярд навчався у Швейцарії, а, після повернення до рідного міста, влаштувався помічником до придворного ювеліра. Приблизно 1570 року він був призначений придворним мініатюристом і ювеліром королеви Єлизавети I. Вважається, що саме Ніколас Гільярд став першим офіційним мініатюристом в історії монархій. До цього мистецтво мініатюри асоціювалось зі створенням міні-портретів, які часто використовували також у вигляді прикрас. Саме створення та існування офіційної посади мініатюриста дає підстави стверджувати, що представники королівської родини вбачали у цьому мистецькому жанрі не лише культурну цінність, а й потужний засіб укріплення їхнього політичного іміджу, особливо спираючись на популярність, якої досягло на той час мистецтво мініатюр.

Найбільша колекція мініатюр Ніколаса Гільярда знаходиться в Музеї Вікторії та Альберта. Крім мініатюр, він також створював картини королеви Єлизавети I, які є експонатами Національної портретної галереї в Лондоні та Художньої галереї Волкера в Ліверпулі [8, с. 34].

Гільярд визначав себе послідовником Художнього стилю Гольбейна. Зокрема, він уникав використання тіні для моделювання, і у своїх спогадах він стверджував, що це узгоджувалося зі смаком королеви Єлизавети. Але якщо для Гольбейна мініатюра завжди була картиною, зменшеною до малого масштабу, Гільярд розвинув у мініатюрі інтимність і витонченість, властиві цьому мистецтву. Він поєднав своє безпомилкове використання лінії з ювелірною вишуканістю в деталях, елегантністю гравера в каліграфії та унікальним усвідомленням індивідуальності кожної особистості, яку зображував. Його мініатюри часто переповнені загадковими образами та символічними жестами (наприклад, рука, що тягнеться догори) [7].



Іл. 1. Королева Єлизавета I. Ніколас Гільярд. Акварель на пергаменті, 1572 р. Національна портретна галерея, Лондон



Іл. 2. Королева Єлизавета I. Ніколас Гільярд. Акварель на пергаменті, 1595–1600 рр. Національна портретна галерея, Лондон

Розглянемо мініатюрні портрети Ніколаса Гільярда із зображенням королеви Єлизавети I в контексті загальних рис мистецтва пізнього Відродження, і проаналізуємо художні прийоми, які використав автор для створення образу героїні своїх зображень.

Порівнюючи зображення королеви Єлизавети I з іншими відомими її портретами, варто зауважити спробу майстра до максимальності правдивості у зображенні рис обличчя. Розмір мініатюри сприяє особливо стислому підходу до відтворення схожості, вимагає значної просторової економії зображуваного, проте Гільярд уміло поєднує принцип портретної схожості й подібності із мініатюрою унікальним чином.

Не дивлячись на мініатюрний розмір зображення, в центрі композиції – не обличчя королеви. Співвідношення форм і кут нахилу візуально виводить на передній план пишне вбрання монархині. Також варто звернути увагу на те, що у відтворенні рис обличчя Ніколас Гільярд використовує здебільшого прості лінії, форму очей надає ледве помітна вигнута лінія для верхніх вій, райдужна оболонка та зіниця зображені шляхом поєднання двох кольорів. Вії та брови промальовані нечітко. Натомість бачимо чітко відтінені форми носа та підборіддя. Майстерне поєднання простих, на перший погляд, мазків і ліній, створює в загальному досить впізнаваний образ обличчя, в чому і полягає найбільша складність та майстерність художника у створенні зображення такого типу. Більше склад-

них деталей та ліній художник використовує для зображення костюму королеви. Тонко змальовані дрібні лінії візерунку на тканині сорочки, об'ємні рукава, такі ж лінії бачимо при відтворенні зачіски. На відносно малій площі художнього полотна художник домагається об'ємного ефекту зображення за допомогою ледь помітних тіней та чітких ліній для окремих елементів: ніс, рукава, зачіска.

Наступна мініатюра містить значно пізніше зображення королеви Єлизавети I, з різницею майже у 20 років. Риси обличчя на картині також зазнали значних змін: форма – більш округла і менш витягнута; тонші губи, більш чітко виражена лінія брів. Незмінними залишилися мінімальне використання тіней для створення ефекту об'єму зображуваного: ніс і підборіддя, а також проста техніка зображення зіниць, з характерною білою плямою, що створює ефект відблиску. Також за допомогою тіней і плавних ліній художник зумів передати емоцію на обличчі, що виявляється досить складним, зважаючи на мініатюрний розмір зображення. Особливу увагу художник приділив змалюванню одягу та аксесуарів: тонкі і складні лінії, дрібні елементи, пишні форми верхнього одягу, прикраси – така увага до цих аксесуарів звертає увагу на їх пишність і статусність, що в сукупності з кольоровою гаммою створює ефект величності та аристократичності. Також на своїх мініатюрах Гільярд використав певні деталі, щоб підкреслити жіночність королеви: на першій, де монархиня зображена молодшою – присутні

квіткові мотиви і флористичні візерунки, на другій – більш виразно зображене мереживо на верхньому одязі, яке виглядає водночас ніжним і величним.

Порівнюючи зображення королеви Єлизавети I на обох зображеннях, вказаних вище, варто зауважити відмінність форми її обличчя. Звичайно, друга мініатюра була створена з різницею 20 років, і не можна відкидати той факт, що обличчя зазнало вікових змін, проте пропорції в зальному все ж різко відрізняються. Занадто витягнутий овал обличчя на першій мініатюрі дає підстави стверджувати, що художник на той період своєї творчості тяжів до естетики маньєризму. Навіть те, що маньєристи створювали красивим (за їх шкалою уявлень про красу), було індивідуальним, несло на собі відбиток комплексу стилістичних рис доби: чи то «Мадонна з довгою шиєю» Парміджаніно, яка могла вийти тільки з-під пезля маньєриста, чи його ж «Автопортрет в опуклому дзеркалі» [3, с. 226].

Для кращого розуміння образу королеви, зображеного на мініатюрі, варто звернутись до її історичної. Часи правління Єлизавети I в Англії прийнято вважати періодом торгівельно-економічного та культурного розвитку. Успадкувавши від батька країну у стані неоголошеної війни між протестантами і католиками, королева проявила неабияку волю та характер, зумівши об'єднати і утримати державу. Крім ефективно міжнародної діяльності у сферах торгівлі, монархія значну увагу приділяла розвитку культури та освіти – підтримувала відкриття освітніх закладів, театрів, призначала державне фінансування талановитих митців, серед яких був і її особистий художник Ніколас Гілл'ярд.

Безперечно, для жінки, яка отримала у спадок для правління державу у не кра-

щому її політичному становищі, потрібно багато мудрості, зусиль і таланту щоб переконати суспільство у своїй спроможності й міцно закріпити власний авторитет. Як бачимо, крім політичних прийомів, Єлизавета I активно розвивала культурний та соціальний напрямки життя країни, що теж зміцнювало її вплив. Все вище сказане дає підстави стверджувати, що портретні мініатюри були частиною іміджу королеви, що доповнювали її загальний образ мудрої і вольової керівниці.

Результати. Художня мініатюра – особливий вид портретного мистецтва, що був популярним з VI і до першої половини XIX століття. Ці мініатюрні картини часто використовувались у якості прикрас або подарунків. Довгий час портретні мініатюри створювалися виключно для королівських осіб та вельмож. Королева Єлизавета I стала першою із монархів, хто підняв мистецтво створення мініатюр до рівня офіційної придворної діяльності, і одним із найвідоміших її виконавців став художник-мініатюрист та ювелір – Ніколас Гілл'ярд. Його мініатюри із зображенням англійської королеви – це приклад неймовірної майстерності у створенні мініатюр, де поєднуються прості лінії і складні деталі, що в загальному створює цілісний образ особистості, максимально схожий до оригіналу. А особлива уважність до дрібних деталей передає загальний образ королівської величі, пишності та аристократичності. Все це дає підстави стверджувати, що художні мініатюри були свого часу невід'ємною частиною королівського іміджу, способом утвердження та популяризації особи королеви серед вельмож, прихильність яких для Єлизавети I була важливим чинником для її політичного становища.

Література:

1. Варчук М. В. Мініатюрний портрет: еволюція розвитку. Український мистецтвознавчий дискурс, (6), 21–28. URL: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.3>
2. Левченко І. К. Мистецтво влади і влада мистецтва: Яків I (VI) Стюарт у візуальних джерелах ранньостюартівської Англії (1603–1640) : кваліфікаційна робота : 032 Історія та археологія / Левченко Ілля Костянтинович. Київ, 2022. 119 с.
3. Романенкова Ю. Феномен маньєризму у мистецтві Європи XVI – початку XVII ст.: до питання про походження стилю. Арт-платформа, 2021. 3. С. 259–293.

4. Салюк. М. Розкрито таємницю портретної мініатюри. *Полтавський художній музей (галерея мистецтв) імені Миколи Ярошенка*. URL: <https://www.gallery.pl.ua/110312.html> (дата звернення: 17.03.2024).
5. Cachaud C., Dulac A.-V. Redécouvrir la miniature : après Hilliard. *Études Épistémè*. 2019. № 36. URL: <https://journals.openedition.org/episteme/5462> (дата звернення : 17.03.2024).
6. Cachaud C. Framing miniatures in the 17th century : The Golden Age of «la boîte à portrait». *The Frame Blog*. 2018. URL: <https://theframeblog.com/tag/boite-a-portrait/%29> (дата звернення : 22.02.2024).
7. Faraday C. «It seemeth to be the thing itsefe» : Directness and Intimacy in Nicholas Hilliard's Portrait Miniatures. *Études Épistémè*. 2019. № 36. URL: <https://journals.openedition.org/episteme/5292> (дата звернення: 22.02.2024).
8. Hallman E. Miniature Icons : Hilliard's Portrait Miniatures as Tools of Private Devotion. Undergraduate Thesis / Savannah College of Art and Design. Savannah, GA, 2021. 95 p.
9. Hilliard N. A Treatise concerning the Arte of limning. Ashington : Mid Northumberland Arts Group in association with Carcanet New Press, 1981. 139 p.
10. Schrader K. «Telling Objects» – Miniatures as an Interactive Medium in Eighteenth-Century Female European Court Portraits. *Études Épistémè*, 2019. № 36. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/5399> (дата звернення : 22.02.2024).

References:

1. Varchuk, M. (2022). Miniatyurnyy portret: evolyutsiya rozvytku [Portrait miniature : evolution of the art form]. *Ukrayins'kyi mystetstvoznavchyy dyskurs – Ukrainian Art Discourse*, 6, 21–28. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.6.3> [in Ukrainian].
2. Levchenko, I. K. (2022). Mystetstvo vlady i vlada mystetstva: Yakiv I (VI) Stiuart u vizual'nykh dzherelakh rann'ostyuartiv's'koyi Anhliyi (1603–1640): kvalifikatsiyna robota [Art of power and power of art: James I (VI) Stuart in visual sources of early Stuart England (1603–1640)]. Qualification work. Kyiv [in Ukrainian].
3. Romanenkova, Y. (2021). Fenomen man'ieryzmu u mystetstvi Yevropy XVI – pochatku XVII st.: do pytannia pro pokhodzhennia stylu [The phenomenon of Mannerism in European art from the XVI to the beginning of the XVII century: on the question of the origin of the style]. *Art-platforma*, 3 [in Ukrainian].
4. Saliuk, M. [Saluk, M.]. (n.d.). Rozkryto taiemnytsiu portretnoi miniatury [Revealed the secret of portrait miniature]. *Poltavskyyi khudozhnii muzei (haleriia mystetstv) imeni Mykoly Yaroshenka – Mykola Yaroshenko Poltava Art Museum (Art Gallery)*. Retrieved from <https://www.gallery.pl.ua/110312.html> [in Ukrainian].
5. Cachaud, C., & Dulac, A.-V. (2019). Redécouvrir la miniature: après Hilliard. *Études Épistémè*, (36). Retrieved from <https://journals.openedition.org/episteme/5462> [in French].
6. Cachaud, C. (2018). Framing miniatures in the 17th century: The Golden Age of «la boîte à portrait». *The Frame Blog*. Retrieved from <https://theframeblog.com/tag/boite-a-portrait/>.
7. Faraday, C. (2019). «It seemeth to be the thing itsefe»: Directness and Intimacy in Nicholas Hilliard's Portrait Miniatures. *Études Épistémè*, (36). Retrieved from <https://journals.openedition.org/episteme/5292>.
8. Hallman, E. (2021). Miniature Icons: Hilliard's Portrait Miniatures as Tools of Private Devotion [Undergraduate thesis, Savannah College of Art and Design]. Savannah, GA.
9. Hilliard, N. (1981). A Treatise concerning the Arte of limning. Ashington: Mid Northumberland Arts Group in association with Carcanet New Press.
10. Schrader, K. (2019). «Telling Objects» – Miniatures as an Interactive Medium in Eighteenth-Century Female European Court Portraits. *Études Épistémè*, (36). Retrieved from <http://journals.openedition.org/episteme/5399>.

УДК 745.54:741.7(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.22>**Світлична Олена Миколаївна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри дизайну

Комунального закладу вищої освіти «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія»

Запорізької обласної ради

ORCID ID: 0000-0002-1307-4231

svetlicc2@gmail.com

Удріс Ірина Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри образотворчого мистецтва

Криворізького державного педагогічного університету

ORCID ID: 0000-0002-7205-1566

sudris@i.ua

Залевська Олена Юріївна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри дизайну

Комунального закладу вищої освіти «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія»

Запорізької обласної ради

ORCID ID: 0000-0002-5728-1195

alenaarurevna@gmail.com

СУВЕНІРНО-ВІТАЛЬНІ «АРХІТЕКТУРНІ» ЛИСТІВКИ-КІРІГАМИ – СУЧАСНА СФЕРА ЗАСТОСУВАННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ВИРІЗАНКИ

Абстрактна паперопластика в дизайні початку XXI ст. виокремилась у цілком самостійну галузь творчості, що набула значного поширення завдяки своїм не тільки привабливим декоративним якостям. Широка гама кольорів, щільності, фактур та текстур картону й паперу мотивують майстрів до творчості та дозволяють створювати вражаюче вишукані вироби. Крім іншого геометрично-абстрактна нейтральність подібних декоративних робіт дозволяє раціонально вписувати такі твори у концептуально різні моделі оформлення розмаїтих типів штучного інтер'єрно-екстер'єрного середовища, твердо займати нішу «eco-friendly» та бути економічно необтяжливим видом творчості.

Сьогодні існує багато технік роботи у галузі паперопластики: від площинних варіантів витинанки чи аплікації до об'ємних квілінгу, папероплетіння чи орігами. Разом з тим у сучасному світі вже буденністю стала автоматизація найрізноманітніших процесів, що є органічною частиною різних сфер графічного дизайну. І перш за все це стосується процесів біговки, вирізування деталей або прорізування елементів (т.зв. вирубки/висічки наскрізних отворів), що раніше належали до виключної ручної роботи. Завдяки появі обладнання із застосуванням лазерного різачка на папері чи картоні у митців з'явилась можливість не тільки скоротити час на виконання, а й тиражувати надскладні твори, традиційна ручна витинанка/вирізанка стала тиражним дизайнерським виробом. І саме як вже дизайнерський виріб вирізанка посіла почесне місце серед найвишуканіших прийомів декорування творів сучасного предметного середовища в різних галузях застосування: від малих поліграфічних форм до різноманітних за складністю та матеріалами урбаністично-архітектурних проектів.

Ще однією технікою, що одночасно поєднує «східні» та «західні» традиції є кірігами. В усьому розмаїтті творчих напрямків та пошуків техніки кірігами почесне місце займають так звані «архітектурні» сувенірно-вітальні листівки, що сьогодні виокремились у самостійну паперову дизайнерську номінацію.

Тож у статті на прикладі багатого ілюстративного матеріалу проаналізована специфіка «архітектурних» листівок-кірігами, показана важливість графічної стилізації конструктивно-декоративних елементів архітектурних споруд для їх подальшої адаптації під техніку вирізанки. Акцентовано увагу на важливості стилізованих декоративних елементів вирізанки. У підсумку саме ці елементи найактивніше впливають на

впізнаваність у новому дизайнерському виробі – сувенірній листівці – візуально розширеного ніби тривимірного макету архітектурного об'єкту, що має візуальну схожість зі своїм оригінальним матеріальним прототипом.

Ключові слова: паперопластика, сувенірна листівка, кірігами, витинанка, вирізанка, вітальна листівка, асоціативність, розширення площини.

Svitlychna Olena, Udris Iryna, Zalevska Olena. SOUVENIR AND GREETING “ARCHITECTURAL” POSTCARDS-KIRIGAMI – A MODERN SPHERE OF APPLICATION OF TRADITIONAL UKRAINIAN CARVING

Abstract paperoplasty in the design of the early XXI century. stood out in a completely independent branch of creativity, which has become widespread due to its not only attractive decorative qualities. A wide range of colors, density, textures and textures of cardboard and paper motivate masters to creativity and allow you to create amazingly exquisite products. Among other things, the geometric-abstract neutrality of such decorative works makes it possible to rationally fit such works into conceptually different models of design of various types of artificial interior-exterior environment, firmly occupy the “eco-friendly” niche and be an economically unobtrusive kind of creativity.

So today there are many techniques of work in the field of paper plastics: from planar versions of vytynanky or appliqué to voluminous quilling, paper weaving or origami. However, in the modern world has become commonplace automation of a variety of processes that are an organic part of various areas of graphic design. And first of all it concerns the processes of running, cutting out parts or cutting out elements (the so-called. cutting/punching through holes), previously belonging to exceptional manual work. Thanks to the advent of equipment using a laser cutter on paper or cardboard, artists had the opportunity not only to reduce the time for performance, but also to replicate super complex works, the traditional hand vytynanka/carving became a circulation design product. And just as a designer product, the vytynanka took pride of place among the most exquisite methods of decorating works of the modern subject environment in various fields of application: from small printing forms to urban-architectural projects that are diverse in complexity and materials.

Another technique that simultaneously combines “eastern” and “western” traditions is kirigami. In all the variety of creative directions and the search for kirigami technology, the so-called «architectural» souvenir and greeting cards occupy an honorable place, which today stand out as an independent paper design nomination.

Therefore, the article analyzes the specificity of “architectural” kirigami postcards on the example of rich illustrative material, shows the importance of graphic stylization of structural and decorative elements of architectural structures for their further adaptation to the technique of carving. The attention is focused on the importance of stylized decorative elements of the cutout. As a result, it is these elements that most actively influence the recognition in a new design product – a postcard – of a visually stratified as if three-dimensional layout of an architectural object that has a visual resemblance to its original material prototype.

Key words: paperoplasty, souvenir postcard, kirigami, vytynanka, carving, greeting card, associativity, stratification of the plane.

Вступ. Сучасний графічний дизайн крім програмного забезпечення отримав міцний додаток у вигляді апаратних пристроїв різного ступеню складності, що спроможні спростити, а в певних випадках зовсім замінити окремі рутинні ручні процеси роботи з папером, і в першу чергу це стосується етапу вирізування. Йдеться про лазерні верстати. Завдяки подібному обладнанню можна традиційні для українського народного мистецтва ручні техніки витинанки та вирізанки зробити багатотиражними без втрати високих естетичних якостей цих виробів. Тож загальне здешевлення кінцевого продукту в техніці витинанки сприятиме розповсюдженню подібної продукції серед широкого кола спожива-

чів, а відтак вплине в тому числі на залучення певних видів традиційних українських технік у предметне середовище сучасного урбанізованого «всесвіту». Крім іншого сучасні тенденції метамодернізму сприяють збереженню етнічних відмінностей локальних осередків з одночасною їх адаптацією до мейнстрімових трендів у глобалізаційних процесах. А це в свою чергу дозволяє вибудовувати варіанти поєднання різних культурних традицій («східних» та «західних») на перехрестях розмаїтих новітніх технологій, що можуть виявитись плідними з точки зору осучаснення та переосмислення в тому числі багатого арсеналу матеріальної культури вітчизняної народної спадщини.

Результатом подібних процесів стає сучасне поступове розповсюдження у «західному» культурному просторі техніки кірігами не в останню чергу завдяки появі з середини 1980-х рр. специфічних вітально-декоративних сувенірних листівок, що отримали назву «архітектурні». І на сьогодні «архітектура» є доволі популярною тематикою кірігами майстрів у всьому світі. Вони часто обирають для зображення споруди в різноманітних стилях: від давніх часів Стародавнього Єгипту, Ренесансу чи Ар-нуво до сучасних напрямків архітектури. Найчастіше розробляють розкладні листівки з паперовими варіантами адаптованих зображень палаців, замків, храмів, соборів, громадських чи навіть житлових будівель. Подібні листівки-розкладачки, виготовлені з паперу чи картону, зручні в експлуатації. Конструкція такої листівки дозволяє тримати форму та бути прикрасою в розгорнутому вигляді, а при складанні листівка перетворюється у плаский об'єкт, який при бажанні можна сховати на полицю, в шафу чи навіть у книжку. Втім без вирізаних деталей подібні твори не мали б такого естетичного впливу на користувачів. Отже саме вирізанка опинилась головним «героєм», що забезпечує красу подібних виробів.

Матеріали і метод. В сучасному науковому обігу зі сфери паперового формотворення так би мовити «західного» зразка існує науково-методична та навчальна література вітчизняних та закордонних авторів більше загально-методичної змісту та спрямованості, серед яких слід виокремити І. Боднар, Б. Губаль, С. Мігаль, О. Тихонюк, М. Яковлев, Р. Jackson, N. Akabane. Деякою окремою групою стоять джерела присвячені техніці створення ілюзій розшарування площини у східній техніці кірігами (Chatani, 1988; Razani, 2002; Razani, 1997; Nakazawa, 2012) [1–4].

М.Чатані, якого дослідники вважають засновником номінації «архітектурних листівок» у техніці кірігами, написав понад 30 книг присвячених цьому мистецтву взагалі та започаткованим ним «архітектурним» листівкам. Втім ці книги в більшості випадків були спрямовані на популяризацію

серед західного споживача нової для нього східної техніки роботи з папером (кірігами), тож мають відверто рекламний характер, що певним чином перетинався із пізнавальним контентом та частково початково-методичними завданнями. Те саме стосується і книг його послідовників. Подібні джерела містять схеми та шаблони дивовижних асоціативних конструкцій із паперу, детальні покрокові інструкції та готові прийоми виготовлення різних типів розшарувань середнього «ступеня складності» для інтерпретації штучних або біонічних форм. Завдяки подібному змісту сьогодні це найбільш повний каталог розмаїття та складності прийомів техніки кірігами, зібраних в декількох виданнях різних авторів. Ця література виступає доброю базою для подальших творчих пошуків та розробок. Більшість іншої літератури, присвяченої техніці кірігами, є певною мірою вторинними по відношенню до вище зазначених видань, мають скоріше розважальний, а ніяк не науковий характер.

Втім існує декілька попередніх публікацій авторів даної статті, в яких під різним кутом зору розглядаються можливості як техніки кірігами у паперовому формотворенні складних творів предметного дизайну різних номінацій (абажури освітлювальних приладів, новорічні ялинки тощо) [5–7], так і сучасні варіанти застосування традиційної для українського декоративного мистецтва техніки витинанки/вирізанки, що на початку ХХІ ст. гармонійно стала себе почувати не стільки частиною декоративного мистецтва, скільки невід'ємною складовою графічного дизайну чи симбіотичним аспектом урбаністичного оточення [8].

Наявність таких публікації свідчать скоріше про індивідуальну прихильність авторів до цієї тематики. Що ж до вітчизняної мистецтвознавчої науково-дослідницької літератури, то доводиться констатувати: сучасні прояви дизайнерської творчості в галузі творчих пошуків експериментального застосування прийомів кірігами залишаються поза увагою широкого кола науковців можливо через недостатню кількість візуальних зразків.

Мета статті. На прикладі т.зв. «архітектурних» сувенірних листівок показати, що вирізані елементи мереживного декору цих листівок, виконані у традиційній для українського народного мистецтва техніці вирізанки якнайбільше сприяють впізнаваності паперової версії об'єкту з ілюзією тривимірності та можуть слугувати прикрасою в тому числі конструктивних елементів в осучаснених версіях техніки кірігамі. Більше того, подібні вироби, особливо прості за конструктивними схемами розшарування однієї площини у візуальну 3D ілюзію без застосування з'єднувальних замкових чи клейових елементів, спроможні виступати потужним генератором ідей для декору та полегшити адаптаційні переходи в процесі оволодіння засобами графічної стилізації будь-якої форми.

Результати. Техніка витинанки (та її осучаснена версія – вирізанка) на сьогоднішній день налічує декілька століть і є одним із найкрасивіших декорів просторового середовища. Вона пройшла довгий шлях від широко розповсюдженої демократичної прикраси пересічних житлових приміщень середини XIX – початку XX століть до самодостатньої виокремленої креативної галузі виставково-галерейного, і навіть музейного типу. Висока ціна на твори ручної роботи (технологічно цілком виправдана та зрозуміла), особливо надвеликих та зовсім мініатюрних форматів складних за сюжетом та змістом орнаментальних композицій, протягом тривалого часу була на заваді широкого розповсюдження цих шикарних мереживних виробів серед широких верств споживачів [6, с. 33]. Примітно, що сучасні комп'ютерні технології та поліграфічна техніка (і в першу чергу наявність різнофункціональних лазерних верстатів) усувають подібні перешкоди завдяки здешевленню тиражної продукції.

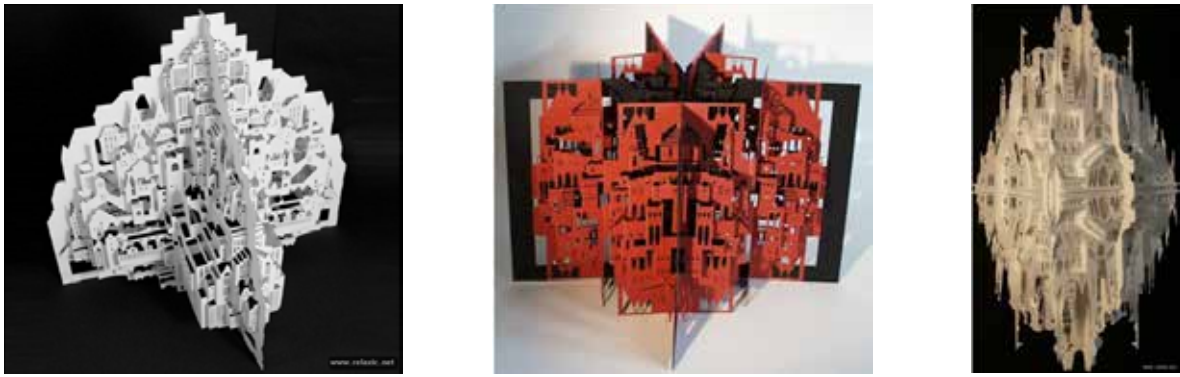
Разом з тим на початку XXI ст. можна спостерігати розвиток симбіотичного поєднання традиційної мереживної витинанки із високими технологіями різних галузей господарювання (графічний та предметний дизайн, містобудування та архітектура), завдяки яким мереживні аркуші з металу, пластику чи деревини стали частиною не тільки інтер'єрних декорів

(поліграфічна продукція, абажури освітлювальних приладів, віконні жалюзі, розсувні перегородки та ширми тощо), а й увійшли до урбаністичного середовища у вигляді ажурно-орнаментальних огорож, зовнішніх рухливих або статичних сонцезахисних елементів чи перфорованих частин фасадів [8, с. 101].

Крім традиційних площинних варіантів мереживних декорів у різних галузях предметного дизайну, сьогодні активно почали привертати увагу фахівців та потенційних користувачів так звані «архітектурні» листівки (започатковані наприкінці 1980-х японським архітектором М. Чатані), що завдяки маніпуляціям з двовимірною площиною створюють візуальну ілюзію об'ємності всередині зігнутої площини аркуша.

На сьогоднішній момент існує декілька напрямків креативних переосмислень техніки кірігамі, що можна класифікувати за певними ознаками.

Одним із видів є складні за вирізаним орнаментальним декором об'ємно-просторові форми типу «мобілів», що однаково добре себе «почувають» як у рухливому стані підвішеного до стелі елемента, так і стаціонарними на підлозі. Подібні «мобілі» бувають різних розмірів, висота яких може сягати метра і навіть більше. За геометричною спрямованістю декоративних елементів вони мають асоціативно-образну спорідненість зі складними архітектурними ансамблями, що ніби перемістились до нас із далекого майбутнього (як свого часу подібне враження справляли графічні аркуші «архітектурних фантазій» Я. Черніхова). Чудовим прикладом такої творчості є роботи нідерландки Інгрід Сіліакус (послідовниці М. Чатані). Мисткиня продовжила творче переосмислення прийомів техніки та створює масштабні проекти, вміло підбираючи потрібні характеристики паперу та картону (щільність, фактуру, колір) та проектуючи вражаючі макети, що більше схожі на абстрактні умовно-об'ємні химерні привиди майбутнього із застосуванням в невеликій кількості вирізаного декору (техніка вирізанки). Неймовірна і водночас вишукана складність її творчого доробку сьогодні є скоріше винятком, ніж правилом чи об'єктом для наслідування (іл. 1).



Іл. 1. Приклади об'ємно-просторових «архітектурних» композицій І. Сіліакус

Серед прийомів традиційної техніки кірігамі, що осучаснив М. Чатані, є прості базові розрізи та згини-відгини за допомогою яких з одного цільного аркуша паперу можна створити візуальну ілюзію об'ємно-просторового розшарування фасаду будівлі. А наявність великої кількості деталей, що притаманні конкретним відомим пам'яткам, зробили такий вид «паперової архітектури» надзвичайно схожим на свої існуючі матеріальні оригінали. Роботи майстра стали всесвітньо відомими після відтворення їх в папері наче тривимірних об'ємів архітектурних пам'яток, зовнішній вигляд яких завдяки прийомам стилізації був адаптований до традиційних прийомів японської техніки кірігамі (які в свою чергу завдяки цим листівкам теж зазнали значного творчого впливу та оновлення) [9, с. 134].

Сучасний етап розвитку листівки-кірігамі, особливо архітектурної спрямованості, через іноді дуже складну імітаційну стилізовану графіку залишається творчістю окремих видатних майстрів, має обмежене розповсюдження не в останню чергу із-за ручного вирізування й зборки (а відтак високої ціни), та певною мірою проходить етап накопичення предметних прикладів. І майже аналогічно до розвитку витинанки другої половини ХХ ст. – найчастіше сучасні зразки «архітектурних кірігамі» є елементом ніби «закритого клубу» колекціонерів або експонатами виставково-галерейних зібрань та музейних фондів, а відтак відсутні в широкому естетичному полі.

Втім наявність сучасного «вирізалного» обладнання, що механізує певні рутинні та

автоматично-одноманітні процеси, вивільняє час для творчості. Таким чином шаблон подібної листівки можна розробляти та редагувати на комп'ютері в будь-якій рисувальній програмі (наприклад в Adobe Illustrator). Наступним відбувається етап вирізування потрібних елементів та прорізування ліній на лазерному верстаті у відповідності до створеного шаблону листівки в комп'ютерній програмі. По закінченню залишається лише зігнути вручну частини кірігамі та приклеїти обкладинку листівки.

Як показала багаторічна практика проектування архітектурних листівок в техніці розшарування поверхні (гармонійно і грамотно вбудована в структуру навчального процесу підготовки дизайнерів-графіків) своєю підсумковою чарівністю подібні розкладні листівки завдячують виключно майстерному оволодінню перш за все технікою графічної стилізації, бо саме стилізація є першим етапом в проектуванні подібних робіт. Крім суто практичних моментів, розвиток стилізаторських навичок нерозривно пов'язаний з фаховою теоретичною базою, як то історія стилів у дизайні та мистецтві, історія та теорія орнаменту, етнографіка, колористика (кольорознавство) тощо.

На перших графічних етапах вимагається вміння виявляти головне та позбуватися «другорядно-зайвого» (з точки зору технології створення вже нового дизайнерського твору якими є майбутні листівки), обов'язково зберігаючи закладені в реальному об'єкті пропорції між частинами та елементами. І це дуже важливо, адже саме пропорційна відповід-

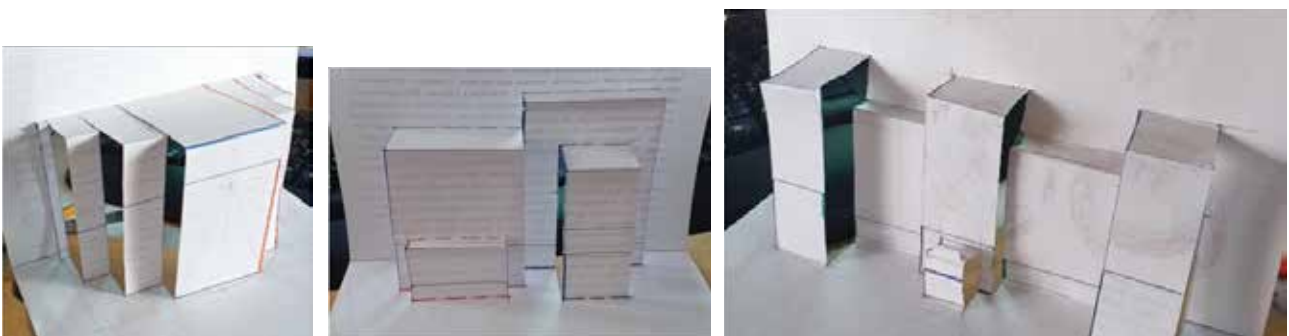
ність слугує основою майбутньої впізнаваності готового виробу в порівнянні з реальною архітектурною спорудою.

Наступним етапом виступає адаптація графічної стилізації до технологічних вимог вирізанки як частини нового дизайнерського виробу. І якщо нарисувати можна будь що найрізноманітної складності, то вирізати доведеться за вимогами цілком конкретної техніки. В даному випадку використовуються, за класифікацією М. Станкевича цілноаркушеві твори [10, с. 45], тобто створюється нерозривний мереживний тип площини вирізанки.

Паралельно з графічною стилізацією створюється чернетковий шаблон розшарування площини. Існує не така вже й велика кількість принципових схем та прийомів розшарування аркуша і засвоїти їх теж не дуже складно. Але у своєму чисто конструктивному вигляді для листівки-розкладачки ці прийоми не мають естетичної компоненти (іл. 2), тому говорити про декоративні якості виробу та впізнаваність «об'єкту копіювання» за відсутності вирізаних елементів не має сенсу.

По закінченні проектування конструктивної розгортки настає черга для роботи над стилізаційною адаптацією різних елементів будівлі для створення так би мовити другого мереживного шару – під вирізанку. І в даному випадку доводиться звертати увагу, що елементи архітектурної споруди, що будуть піддаватись стилізації неоднорідні, їх можна розділити на декілька груп: конструктивні елементи (стіни, покрівля, колони, куполи, балкони, сходишки тощо), функціональні елементи (вікна, двері), декоративні елементи

(скульптура, ліпний декор, майоліка і тому подібні речі). До конструктивних елементів можна в даному випадку віднести і планувальну схему будівлі, бо саме на її основі розробляється загальний вигляд майбутньої розгортки розшарування площини. В той час як в реальному світі всі вище перелічені елементи мають втілення у відповідних матеріалах: мармурі, цеглі, камінні, бетоні, деревині або скляні поверхні вікон та дверей, листівка повністю створюється із паперу чи картону. І якщо умовна прозорість скла відповідає наскрізно вирізаному елементу витинанки, то у випадку з різностильовими декорами архітектурних споруд доводиться застосовувати неабияку фантазію та фаховий хист для створення графічної основи зі стилізованих зображень для подальшого вирізування за конкретними вимогами. Саме з технологічної точки зору серед подібних вимог є обов'язкова нерозривність кінцевого результату мереживної структури вирізанки без значних контрастних перепадів у розмірах як вирізаних так і проміжних з'єднувальних елементів, зберігання пропорційних товщин проміжних, додаткових та контурних (особливо бічних та нижніх) елементів для надання конструктивної жорсткості частинам майбутнього паперового виробу. Отже всі ці вимоги потрібно поєднати в шаблон для подальшого витинання, в якому конструктивні, функціональні та декоративні елементи будуть наскрізно вирізаними (тобто стануть дірками витинанки) між якими залишиться частина паперу і поєднати між собою стилістично, тому що без подібної єдності естетична якість кінцевого продукту значно знижується.



Іл. 2. Приклади конструктивних схем розшарування площини аркуша на умовний ілюзорний об'єм

Наведений нижче ілюстративний матеріал наочно демонструє широкі можливості розвитку декількох напрямків як в навчальній так і в креативній дизайнерській сферах. Ілюстрації наведені парами: фотографіям листівок передують фото архітектурних пам'яток (хоча заради справедливості варто відзначити, що розмір та історичний вік будівлі впливають тільки на фахову вправність майстра). Такий прийом покращує аналіз візуальної відповідності та впізнаваності в представлених студентських роботах відомих споруд. З навчальної точки зору важливими є перш за все розвиток творчого потенціалу молодого дизайнера-графіка, покращення власних стилізаційних навичок, вміння адаптувати будь-яке графічне зображення під вимоги різних технологій (як ручного вирізування так лазерного обладнання), розвиток просторово-конструктивного мислення тощо. На парних ілюстраціях 4–18 зображені

листівки-кірігами вирізані вручну в єдиному екземплярі. Крім всесвітньо відомих архітектурних пам'яток різних країн світу студенти мали змогу обрати перлини вітчизняної архітектури різного ступеню конструктивно-декоративної складності в якості прикладів для адаптації та трансформації у нові дизайнерські форми. Таким чином навчальний процес додатково впливав на розширення меж та покращення рівня фахових загально мистецьких знань.

З практично дизайнерської точки зору – кожна робота це творчий пошук раціонального рішення в застосуванні тієї чи іншої конструктивної схеми, тому що постійно відбувається ускладнення елементів системи «конструкція-декор» та урізноманітнюються естетичні якості. Застосування сучасних комп'ютерних програм для створення шаблонів листівок дозволяє рутинні елементи крес-



**Іл. 3. Чернівці, Україна.
Будинок оперного театру**



**Іл. 4. А. Белікова.
2022**



**Іл. 5. Чернівці, Україна. Будинок музею
єврейської історії Буковини**



**Іл. 6. В. Боярчук.
2021**



Іл. 7. Кропивницький, Україна.
Будинок обласного художнього музею



Іл. 8. Т. Самборик.
2022



Іл. 9. Львів, Україна. Будинок страхової компанії «Дністер»



Іл. 10. В. Коваль.
2022



Іл. 11. Київ, Україна.
Будинок церкви Св. Миколая



Іл. 12. А. Іщенко.
2021



**Іл. 13. Мадрид, Іспанія.
Кафедральний собор Альмудена**



**Іл. 14. А. Вігасік.
2021**



**Іл. 15. Віана-ду-Каштелу, Португалія.
Церква Санта Лусія.**



**Іл. 16. А. Демченко.
2022**



**Іл. 17. Прага, Чехія. Будинок виставкового
комплексу (фрагмент)**



**Іл. 18. Д. Добровольська.
2021**

лення зробити значно простішими, а етапи вирізання перекласти на машинне обладнання типу лазерних верстатів і більше часу приділяти саме творчій сфері. Крім того подібне обладнання дозволяє робити паперові перемички у вирізанці розміром один міліметр без псування сусіднього оточення (що вкрай важко зробити в ручному режимі). Тож можна робити над мініатюрні форми і головне, що тиражність листівок з подібними малими розмірами елементів може бути необмежено великою за наявності відповідного споживачього попиту. На парних ілюстраціях 20–26 зображені листівки-кірігамі вирізані машинним способом зі збереженням шаблону в електронному вигляді для можливого багаторазового вирізування.

Значно урізноманітнює стилістику «архітектурних» листівок додавання друкованого

кольорового (або чорно-білого) шару. Подібний кольоровий варіант представлено на іл. 26. Для реалізації в матеріалі цієї роботи створювалось два графічних файли шаблону-розгортки. Перший для кольорового друку, другий для вирізання на лазерному верстаті. Втім за для справедливості доводиться констатувати, що навіть роздруковані та вирізані машинним способом листівки (втому числі на спеціалізованих підприємствах) все одно потребують кінцевої ручної зборки – згинання по біговках та склеювання з фоновим кольоровим аркушем-обкладинкою.

Зовсім нестандартно-новаційним варіантом застосування архітектурних листівок-кірігамі є проектування подарункового видання книги-трансформера, присвяченого в даному випадку львівській архітектурі в українському варіанті стилю Ар-нуво.



Іл. 19. Мукачеве, Україна.
Будинок міської ратуші.



Іл. 20. А. Риженко.
2021



Іл. 21. Київ, Україна.
Будинок академічного театру ляльок



Іл. 22. О. Семашко.
2020



**Іл. 23. Київ, Україна.
Будинок Бесарабського ринку**



**Іл. 24. А. Шандура.
2019**



**Іл. 25. Київ, Україна.
Будинок Великої хоральної синагоги**



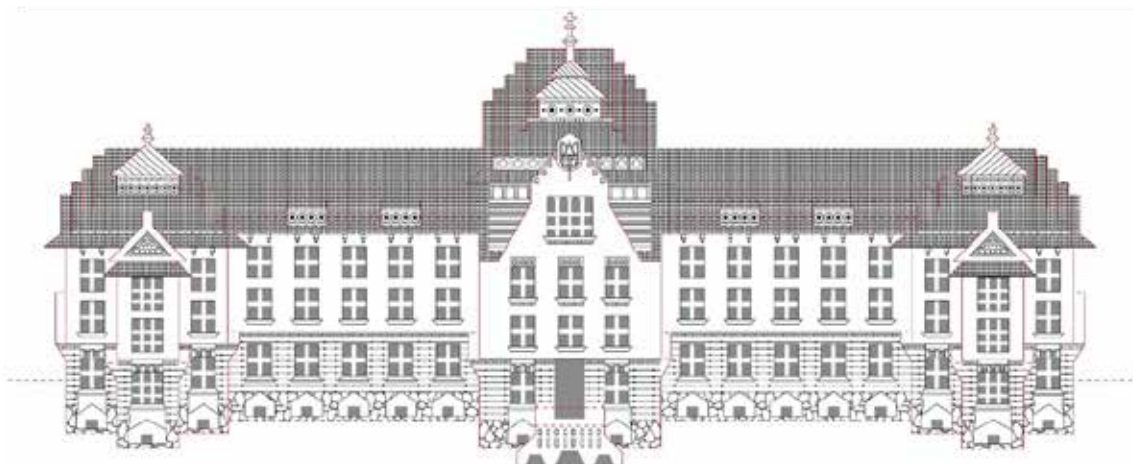
**Іл. 26. А. Негель.
2020**

В такому випадку це набір декількох архітектурних листівок-кірігами з'єднаних у ніби загальний «альбом». Формат книги накладав певний відбиток як на вибір архітектурних об'єктів, так і на подальший пошук в тому числі стилізаційної мови для створення шаблонів. З одного боку складність та розміри будівель з великою кількістю дрібних деталей, з іншого – формат книги наближений до стандартних параметрів, унеможливили вирізування певних елементів, що мали безпосередній вплив на впізнаваність об'єктів. В результаті подібні майже взаємовиключні умови сприяли обранню концепції проекту з наявністю як друкованих так і вирізаних елементів. Було розроблено два шари шаблонів – під графічний друк (Іл. 27) та під вирізанку (Іл. 28). В підсумку кожна

з шести сторінок книги виглядала як самостійна «архітектурна» листівка (Іл. 29).

Дана книга-трансформер була спроектована двосторонньою з можливістю розкладатися в різні боки, завдяки чому вона має різні варіації експонування: одностороннього просторового трикутника (коли експонуються тільки три із шести робіт, представлених в книзі), незамкненого квадрата (коли сторони розташовані під кутом 90 градусів (Іл. 30) та лінії типу двосторонньої книги-театру (коли можна переглянути всі шість розгортів (Іл. 31).

Подібний варіант подарункового видання має подвійну функцію сувеніра та декоративного елемента в інтер'єрі. І не менш важливим є те, що конструктивні особливості листівки-кірігами одночасно є позитивними рисами



**Іл. 27. Д. Катеринчук. 2022. Шаблон сторінки-кірігамі для друку.
(Будинок гімназії і бурси Українського педагогічного товариства, 1908. Львів, Україна)**



**Іл. 28. Д. Катеринчук. 2022. Шаблон сторінки-кірігамі для лазерного вирізування.
(Будинок гімназії і бурси Українського педагогічного товариства, 1908. Львів, Україна)**



**Іл. 29. Д. Катеринчук. 2022. Розшарований та зібраний макет сторінки-кірігамі.
(Будинок гімназії і бурси Українського педагогічного товариства, 1908. Львів, Україна)**



Іл. 30. Д. Катеринчук. 2022. Варіанти експонування книги-трансформера у просторі

книги-трансформера. Так за певних обставин книга може складатися у плоский формат і в такому плоскому вигляді зручно та непримітно зберігатися. Разом з тим це повноцінна форма подарункового варіанту книги, що має обкладинку, сторінки, невеликий текстовий супровід і декоративне стилізоване графічне наповнення. В той же час, незважаючи на складну форму, загальна конструкція книги робить неможливою її деформацію у будь-якому з розгорнутих варіантів.

Висновки. Зважаючи на вищезазначене можна констатувати, що завдяки популяризаторській місії японських митців станом на початок ХХІ ст. техніка кірігамі втратила свій екзотичний фльор для західних майстрів зі сфери паперопластики. Широкі можливості експериментального характеру притаманні цій техніці приваблюють як відомих

митців, так і початківців. Опанування прийомів техніки кірігамі, грамотно вбудоване у навчальний процес графічного дизайну, дозволяє розширити не тільки творчі можливості студентської молоді, а й поглибити їх знання із загально дизайнерських дисциплін та відкрити для себе незвичні ракурси певних галузей вітчизняної спадщини, якою в даному випадку є вирізанка. Сувенірні листівки-кірігамі – це гармонійне поєднання техніки візуального розшарування плоского аркушу на умовний ілюзорний об'єм (осучаснена кірігамі) із досконалістю нерозривного мереживного декору, виконаного у техніці вирізанки. І саме вирізанка якнайліпше сприяє візуальній умовній відповідності між новим дизайнерським твором та його матеріальним, в даному випадку архітектурним, прототипом.

Література:

1. Masahiro Chatani. Paper Magic. Pop-Up Paper Craft: Origamic Architecture. Ondorisha Publishers. 1988. 88 p.
2. Ramin Razani. Phantastische Papier Arbeiten. Augustus Verlag. 2002 81 p.
3. Ramin Razani. Faszinierende Grußkarten. Augustus Verlag. 1997. 65 p.
4. Keiko Nakazawa. Cartes Pop-up en kirigami. De Saxe 2012 125 p.
5. Світлична О.М., Залевська О.Ю. Новорічна ялинка – новий вид прикладного дизайну стилю «eco-friendly» (на прикладах студентського формоутворення). Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка: вип. № 62 Т.2. Дрогобич, 2023. С. 83–92. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-2-13>.
6. Світлична О., Залевська О. Сфери дизайнерського застосування сучасних витинанок. Modern scientific trends and youth development : матеріали ХХІХ міжнар. наук.-практ. конф., 25–28 лип. 2023 р. Варшава : Польща, 2023. С 31–36. ISBN – 979-8-89074-568-2. DOI 10.46299/ISG.2023.1.29.
7. Світлична О.М., Удріс І.М., Залевська О.Ю. Збірно-розбірні форми новорічних ялинок як частина формотворчої паперопластики. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник науко-*

вих праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2023. Вип. № 66. С. 32–42. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-3-5>.

8. Світлична О.М., Удріс І.М., Залевська О.Ю. Графічний дизайн як потужний популяризатор національної спадщини (на прикладі виробів у техніці витинанки). *Український мистецтвознавчий дискурс*. Київ. № 2. 2023. С. 96–107. DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.12>.

9. Світлична О.М., Удріс І.М., Залевська О.Ю. Техніка кірігамі як приклад декорування об'єктів предметного дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. № 65. С. 128–139. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-2-17>.

10. Станкевич М. Українські витинанки. Київ : Наукова думка, 1986. 123 с.

References:

1. Masahiro Chatani. (1988). Paper Magic. Pop-Up Paper Craft: Origamic Architecture. Ondorisha Publishers. 88 p.

2. Ramin Razami. (2002). Phantastische Papierarbeiten. Augustus Verlag. 81 p. [in German].

3. Ramin Razani. (1997). Faszinierende Grußkarten. Augustus Verlag. 65 p. [in German].

4. Nakazawa Keiko. (2012). Cartes Pop-up en kirigami. De Saxe. 125 p. [in French].

5. Svitlychna, O., & Zalevska, O. (2023). Novorichna yalynka – novyi vyd prykladnoho dyzainu stylu eco-frendly (na prykladah studentskoho formoutvorenniya) [Christmas tree – a new type of applied design in the «eco-friendly» style (on the examples of student formation)]. *Topical issues of the humanities: an intercollegiate collection of researchers working with young people with Drohobych workers at Ivan Franko University*. 62. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-2-13> [in Ukrainian].

6. Svitlychna, O., & Zalevska, O. (2023) Sfery dyzainers'koho zastosuvannya suchasnykh vytynanok [Spheres of design application of modern cutouts.]. XXIX International Scientific and Practical Conference «Modern scientific trends and youth development» (pp. 31–36) Warsaw: Poland. DOI – 10.46299/ISG.2023.1.29 [in Ukrainian].

7. Svitlychna O., Udris I., & Zalevska O. (2023) Zbirno-rozbirni formy novorichnykh yalynok yak chastyna formotvorchoyi paperoplastyky [Assembled and disassembled forms of Christmas trees as part of formative paper art]. *Topical issues of the humanities: an intercollegiate collection of researchers working with young people with Drohobych workers at Ivan Franko University*. 66. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-3-5> [in Ukrainian].

8. Svitlychna, O., Udris, I., & Zalevska, O. (2023) Hrafichnyy dyzayn yak potuzhnyy populyaryzator natsional'noyi spadshchyny (na prykladi vyrobiv u tekhnitsi vytynanky) [Graphic design as a powerful promoter of national heritage (on the example of products in the vytynank technique)] *Ukrainian Art History Discourse*. : 2 Kyiv. DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.12> [in Ukrainian].

9. Svitlychna, O., Udris, I., & Zalevska, O. (2023), Tekhnika kirihami yak pryklad dekoruvannya ob'yektiv predmetnoho dyzaynu [Kirigami technique as an example of decorating object design products]. *Topical issues of the humanities: an intercollegiate collection of researchers working with young people with Drohobych workers at Ivan Franko University*. 65. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-2-17> [in Ukrainian].

10. Stankevych, M. (1986). Ukrayinski vytynanky [Ukrainian silhouette]. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 391+745/749(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.23>**Сиваш Ілона Олегівна,**

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки

Національного авіаційного університету

ORCID ID: 0000-0002-7060-5350

ilona.syvash@ukr.net

ТРАДИЦІЙНИЙ ОДЯГ УКРАЇНЦІВ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ЕТНОДИЗАЙНУ

У статті розглядається вплив (експансія) традиційного одягу українців в контексті сучасного етнодизайну. Аналізуються елементи народного вбрання, його символіка та історія, а також розглядається можливість його використання в сучасному дизайні. Особлива увага приділяється потенціалу українського національного одягу у сучасних світових практиках дизайну та його важливості як складової культурної спадщини. Дослідження може бути корисним для спеціалістів у сфері моди, дизайну, мистецтвознавства та культурології, а також для всіх тих, хто цікавиться сучасними тенденціями в одязі. В статті також всебічно розглядається питання збереження та популяризації культурної спадщини через моду та дизайн. Досліджуються іновачії в європейському етнодизайні та вплив традиційного українського одягу на його сучасний стиль та архітектоніку. Обґрунтовується висновок про важливість інтеграції елементів традиційного одягу українців у сучасний етнодизайн як фактор популяризації культурної спадщини та розвитку українського сегменту у творчості дизайнерів одягу.

Мета дослідження полягає в обґрунтуванні і взаємозв'язку між традиційним українським одягом та сучасним етнодизайном, а також у висвітленні можливостей використання елементів традиційного одягу у сучасних модних тенденціях. Підкреслюється важливість збереження та відродження української культурної спадщини через моду та дизайн, активної популяризації її в сучасному світі.

Методологія дослідження базується на інтердисциплінарному підході, поєднуючи елементи наукових напрацювань в сфері мистецтвознавства, історії моди, дизайну та культурології. Водночас широко використовується порівняльний аналіз стилів традиційного та сучасного одягу, а також аналізуються тенденції використання етнодизайну у європейській і світовій індустрії моди.

Наукова новизна полягає у поглибленому дослідженні впливів традиційного одягу українців в контексті сучасного етнодизайну. Характеризується поєднанням аналізу впливу цих процесів на стилістику сучасного етнодизайну, що сприяє успішному розвитку обох напрямів. Дослідження символіки та історії елементів українського одягу в контексті модних тенденцій сьогодення також по-новому осмислюється з точки зору наукової і мистецької цінності, відкриваючи нові можливості для використання цих підходів в сучасному світі моди.

Висновки. Взаємовплив традиційного українського одягу і сучасного етнодизайну демонструє широку інтеграцію елементів народної культури у тенденції сучасної моди. Перспективність використання символіки традиційного одягу в сучасних колекціях сприяє як заповненню ринкової ніші, так і збереженню культурної спадщини. Окреслюються шляхи подолання міфу про застійність та застарілість традиційного одягу шляхом його реінтерпретації через призму сучасного дизайну.

Ключові слова: традиційний одяг, український етнодизайн, національний одяг, етнодизайн, народне мистецтво, традиції, дизайн одягу.

Syvash Ilona. TRADITIONAL CLOTHING OF UKRAINIANS IN THE CONTEXT OF MODERN ETHNODESIGN

The article deals with the impact (expansion) of traditional Ukrainian clothing in the context of modern ethnodesign. The elements of folk dress, its symbolism, and its history are analyzed, as are the possibilities of its use in modern design. Special attention is paid to the potential of Ukrainian national clothing in modern world design practices and its importance as a component of cultural heritage. The study can be useful for specialists in the fields of fashion, design, art history, and cultural studies, as well as for all those interested in current trends in clothing. The article also comprehensively examines the issue of the preservation and promotion of cultural heritage through fashion and design. Innovations in European ethnodesign and the influence of traditional Ukrainian clothing on

its modern style and architectonics are studied. The conclusion about the importance of integrating elements of traditional Ukrainian clothing into modern ethnodesign as a factor in the popularization of cultural heritage and the development of the Ukrainian segment in the creativity of clothing designers is substantiated.

Purpose of the research is to substantiate and interrelate traditional Ukrainian clothing and modern ethnodesign, as well as to highlight the possibilities of using elements of traditional clothing in modern fashion trends. The importance of preserving and reviving Ukrainian cultural heritage through fashion and design and active popularisation in the modern world is emphasised.

Methodology of the research is based on an interdisciplinary approach, combining elements of scientific developments in the fields of art studies, fashion history, design, and cultural studies. At the same time, a comparative analysis of traditional and modern clothing styles is widely used, and trends in the use of ethnodesign in the European and global fashion industries are also analysed.

Scientific novelty consists of an in-depth study of the influences of traditional Ukrainian clothing in the context of modern ethnodesign. It is characterised by a combination of the analysis of the impact of these processes on the stylistics of modern ethnodesign, which contributes to the successful development of both directions. The study of the symbolism and history of elements of Ukrainian clothing in the context of present fashion trends is also reinterpreted from the point of view of scientific and artistic value, opening up new opportunities for using these approaches in the modern fashion world.

Conclusions. The interaction of traditional Ukrainian clothing and modern ethnodesign demonstrates the broad integration of elements of folk culture into modern fashion trends. The prospect of using the symbols of traditional clothing in modern collections contributes both to the filling of a market niche and to the preservation of cultural heritage. Ways to overcome the myth of stagnation and obsolescence in traditional clothing by reinterpreting it through the prism of modern design are outlined.

Key words: traditional clothing, Ukrainian ethnodesign, national clothing, ethnodesign, folk art, traditions, clothing design.

Традиційний одяг відтворений в контексті сучасного етнодизайну, відображає поєднання традиційних мотивів з сучасними техніками та матеріалами. В контексті сучасного етнодизайну, традиційний одяг може бути трансформований за допомогою сучасних технологій та інноваційних підходів до дизайну. Це може включати в себе використання нових матеріалів, технік друку та обробки тканин, а також модернізацію або інтерпретацію традиційних візерунків та вишивок. Такий підхід дозволяє не лише зберегти етномотиви, але водночас створити щось свіже й сучасне. Збереження елементів українського етнодизайну при створенні традиційного одягу є дуже важливим, оскільки, це сприяє збереженню та популяризації культурної спадщини України, що важливо для нашої національної ідентичності. Окрім того, збереження та використання елементів українського етнодизайну в традиційному одязі взагалі значно сприяє популяризації української культури у світі.

З початком повномасштабної війни, яку підступно розв'язала росія в Україні, з'явилося цілий ряд факторів, які спричинили небачений раніше в світі щирий інтерес до України та всього українського.

По-перше, це несподіваний для багатьох героїчний, невідступний і всенародний опір агресії. Світ, який побоюється великої агресивної держави з ядерною палицею, із захопленням сприйняв переможні битви наших воїнів-захисників, велелюдний волонтерський рух, а також виявив щире співчуття стражданням і горю українського народу.

По-друге, війна змусила емігрувати, в основному до Європи, мільйони українців. І вони, звичайно, принесли з собою українську мову, книгу, пісню, одяг і багато-багато іншого з українського світу. Навіть ті, хто раніше не розумів, що Україна це не «раша», побачили, що українці – це велика нація зі своєю самобутньою європейською культурою.

По-третє, різко активізувалася співпраця України зі світовим співтовариством. Підписані нові угоди з десятками держав Європи, Америки, Азії, в яких йдеться не тільки про спільні дії в сфері оборони, а й в освіті, науці, культурі, мистецтві. Тобто всі ці чинники створили по-справжньому історичні умови для глибокого проникнення українського світу на європейські терени.

Однак, саме в цих умовах глобального поширення по світу української культури,

традицій, системного зростання в світовому інформаційному просторі українського сегменту набуває особливої ваги питання національної самоідентифікації.

У теперішніх складних політичних умовах, під час зовнішньої агресії усвідомлення національної приналежності має особливе значення. І це добре розуміють в суспільстві як у самій Україні, так і в колах багатомільйонної діаспори. В цьому сенсі виняткового значення для презентації України у світі набуває наша багатовікова культура. Своєрідним маркером постає традиційне народне мистецтво, звернення до якого надає національного колориту та сприяє ідентифікації нашого народу. Універсальним інструментом у сучасному мультикультурному середовищі, що допомагає підкреслити національну, етнокультурну приналежність, є народний одяг і його сучасні інтерпретації. Адже, як кажуть «По одязі стрічають...». Тому особливого значення нині набувають дослідження традицій і стилю національного костюма як вагомого чинника сучасної етнокультури та джерела нашої самоідентифікації.

Культуру і особливості національного одягу українців ще з кінця XIX століття вивчали дослідники, серед яких історики, етнологи, мистецтвознавці. Зокрема, аналізували специфіку традиційного українського одягу різних регіонів О. Косміна [5], Т. Ніколаєва [14]; народну вишивку досліджувала Т. Кара-Васильєва [2]; питанням національного костюма у його сучасній інтерпретації присвячено праці М. Мельника [10]. Однак теперешній етап розвитку етнотворчих чинників. Адже народний костюм, починаючи з XIX століття став не лише атрибутом традиційної культури, а й показником приналежності до певного етносу. Як відомо, саме XIX століття характеризується підйомом національної самосвідомості народів Європи. «Національна ідея стала основою боротьби народів за відновлення або утворення національних держав, за національний суверенітет, розвиток національних культур. Література, образотворче, ужиткове мистецтво звернулися до зразків, форм народної

культури, що знайшло свій вияв й у сфері костюма» [11, 134]. Ці тенденції виявилися близькими українському народу. Уперше до українського національного костюма як до чинника самоідентифікації звернулася інтелігенція кінця XIX століття. Вишиті сорочки ставали обов'язковим атрибутом, своєрідною візитівкою українських патріотів – тих, хто прагнув незалежності України. Зазвичай, традиційною сорочкою доповнювали міський костюм. Переосмислювати традиції народної вишивки, неодмінної складової костюма, почали художники-авангардисти, серед яких Наталія Давидова, Олександра Екстер й ін. Вони сміливо поєднували прийоми як професійного, так і народного мистецтва.

На початку XX століття в Україні ще більше поширилися процеси формування різноманітних художніх напрямів у мистецтві, провідні художники-авангардисти активно співпрацювали з народними майстрами та зверталися до символічної мови народної творчості. «Творчою лабораторією пошуків у галузі дизайну як комплексного формування предметного середовища й одягу стали осередки народного мистецтва, де плідно співпрацювали професійні художники та майстри народного мистецтва» [3, 111].

Народні майстрині втілювали в матеріалі ескізи професійних художників. Художникам-авангардистам вдалося започаткувати співпрацю професійного та народного мистецтва, поєднати традицію і новаторські пошуки. Подібні експерименти виявилися вдалими. Вишиті панно, аксесуари успішно демонстрували на різноманітних виставках. Пізніше художники почали проектувати одяг. Упродовж 1915–1917 років у Вербівці Наталя Давидова спільно з Казиміром Малевичем та Ольгою Розановою розробили нові принципи моделювання й оздоблення масового одягу. Легендарна художниця Олександра Екстер створювала ескізи для вишивок, якими потім прикрашали декоративні панно, жіночі сумочки, інші аксесуари. Пізніше вона разом із В. Мухіною та В. Поповою виготовляла капелюшки й паски, згодом перейшла до проектування одягу. Дизайн її жіночих суконь базувався, передусім, на принципах побудови

українського народного одягу. Вона виготовляла свої моделі із грубого солдатського сукна, рогожі, льону, домотканого полотна й основним своїм завданням вважала введення в структуру костюма вишивки чи аплікації [3, 111].

Зацікавленість елементами народного костюма серед широких верств населення забезпечували провідні друковані видання, що пропонували архітектоніку костюма на основі народних традицій. Популярні видання початку ХХ століття «Нова хата» та «Жінка» демонстрували, як адаптувалась європейська мода за допомогою технічного конструювання й декору, як долучали традиції національного строю [7, 145].

З приходом радянської влади експерименти в межах авангарду дуже швидко стали заброньованими, але принцип співпраці професійного й народного мистецтва було залишено та закладено в основу художньої промисловості. На місцях осередків народних художніх ремесел будували фабрики, майстрів запрошували співпрацювати з професійними художникам. Ця практика поширилася на галузь художнього скла, деревообробки, а також була представлена в художньому текстилі.

Створені в тандемі професійних художників декоративно-ужиткового мистецтва та народних вишивальниць, майстринь текстилю тканини ставали матеріалом для модельєрів, а специфіку народного строю досліджували й трансформували в сучасний костюм. У різні періоди існування колишнього СРСР ці тенденції зберігалися. В індустрії моди після Другої світової війни народним традиціям моделювання одягу «братніх народів» відводилася певна роль у формуванні синтетичного образу радянської людини. У роки політичної «відлиги» українські мистці мали змогу звертатися до традицій народного мистецтва вже більшою мірою [4, 200].

Не всі моделі, отримані в художньо-експериментальних лабораторіях, можна вважати цінними зразками, але частина їх була високо відзначена на міжнародних виставках і конкурсах, допомагаючи колишньому СРСР репрезентувати розвиток моделювання в країні й наголошувати на тому, що культура й

народне мистецтво республік, зокрема України, зберігається та розвивається. При цьому подібні зразки мали лише виставкове призначення й на широкий ринок, у масове виробництво, зазвичай не потрапляли. За роки існування СРСР в українських будинках моделей були створені зразки жіночого, дитячого та чоловічого одягу, де народні мотиви декору, вишивки й принципи крою вдало були інтегровані в сучасний костюм. Серед таких творів були справжні шедеври, що гідно репрезентували національну культуру, наприклад роботи М. Токар. Її творчі знахідки до сьогодні використовують українські дизайнери одягу. Творчий пошук Марти Токар кінця 1950 – початку 1960-х років у контексті застосування національних мотивів у дизайні костюма передбачав розкриття цілої серії концептів, які нині постійно актуалізують представники української фешн-індустрії [7, 1149].

Серед інших прикладів можна виділити колекції відомих модельєрів М. Біласа та Г. Мепена. Вони й інші художники надавали національного українського колориту творам, що випускала радянська промисловість, допомагаючи зберегти та запровадити в тогочасне суспільство культуру народного одягу.

Зацікавлення народним мистецтвом серед модельєрів одягу, особливо з другої половини ХХ століття, суголосне світовим модним тенденціям. Використання етнічних традицій у дизайні одягу з початку ХХ століття та у другій половині століття на тлі широких можливостей паралельного існування різноманітних субкультур, модних стилів і течій сприяло утвердженню окремого самостійного стилю «фольк». Дизайнери використовували різноманітні методи. За основу розробок вони часто брали характерний крій, властивості й фактуру тканини, декор, композиційні принципи й інші складові художнього образу [88]. Та, крім візуальних, естетичних можливостей, які модельєри отримували з народного костюма, важливими є саме духовна, культурологічна складова, прагнення підкреслити зв'язок зі своїм етносом, нацією. У ХХ столітті запровадження в моду елементів національного одягу мало виразний ідеологічний зміст, було проявом національної приналеж-

ності, вірності цінностям, традиціям, ідеалам свого народу [11, 134]. Зі здобуттям Україною незалежності залучення народних мотивів у моделювання костюма набуло нового значення. Після зняття будь-яких цензурних заборон мистці отримали можливість заново переосмислити власну етнокультурну спадщину. Народний одяг став одним зі способів самовираження, а його інтерпретації в сучасному контексті – програмними в більшості закладів освіти України, де готують модельєрів, дизайнерів одягу. Українські модельєри почали використовувати елементи етнічного одягу при розробці своїх колекцій. Цей крок був зумовлений тими культурними й соціальними процесами, що відбуваються в українському суспільстві останні тридцять років [14]. У різних регіонах України художники пропонують власні підходи до проектування етнічного одягу. Самобутня школа моделювання костюма склалася за роки існування кафедри художнього моделювання у Львівській національній академії мистецтв. У закладі навчалися провідні українські дизайнери, які мають у своєму творчому доробку безліч експериментів з етностилем. Саме у Львові протягом ХХ століття відбувався активний пошук нового образу жінки, що візуально інтерпретувався через український строй та аксесуари, і тому сучасні дизайнери, серед яких – Роксолана Богуцька, Олеся Теліженко й ін., своїми творчими досягненнями пов'язані саме з осередком Львівської школи моделювання одягу [8, 1145]. Київську школу успішно представляє випускниця Київського технологічного інституту легкої промисловості Лілія Пустовіт. Ці модельєри, а також інші найвпливовіші діячі української моди, серед яких Вікторія Гресь, Оксана Караванська, Ірина Каравай, Айна Гассе, періодично звертаючись до народних мотивів у своїй творчості, виробили впізнаваний стиль української моди, де новітні тенденції органічно поєднуються з традицією. Сучасна українська мода у творчому пошуку провідних дизайнерів, зокрема Р. Богуцької, Л. Пустовіт, О. Теліженко, демонструє, як доцільно застосовувати для сучасного костюма декоративні елементи й орнаментальні мотиви, пов'язані з

національною культурою. Результати, продемонстровані в колекціях цих авторів, переконливо фіксують особливості самоідентифікації дизайну з візуальними формами української етнографічної специфіки, і в результаті традиційна культура осмислюється як ефективне джерело фешн-інновацій ХХ століття [8, 1146]. Авторське бачення художників, ретельне дослідження принципів побудови й декору національного строю, академічна художня освіта та знання світових модних тенденцій допомагають нашим модельєрам уже понад тридцять років продукувати одяг, що гідно репрезентує нашу модну індустрію, при цьому, зберігаючи національний колорит, не містить псевдонаціоналізації, кітчу.

На сучасному етапі традиція, проходячи через фільтр індивідуальної свідомості мистця й адаптуючись до вимог часу, перетворюється на нову художню якість, що втілює народну філософію, естетику, розуміння доцільності й краси. За такими принципами працюють Р. Богуцька, І. Каравай, О. Караванська, В. Краснова, З. Лихачова, Л. Пустовіт та багато інших, збагачуючи світові тенденції моди використанням національних традиційних компонентів: кольорів, матеріалів, орнаменталізації, пропорцій, композиційних методів, способів поєднання елементів костюма.

Із соціальними зрушеннями останніх років: Помаранчева революція 2004 року, Революція гідності 2014 року, що ознаменувалися масовими суспільними протестами, повномасштабне вторгнення російських військ в Україну в лютому 2024 року, попит на національні традиції в одязі вийшов далеко за межі модного середовища та став масовим. Нині спостерігаємо величезну потребу у вишиванках, у використанні в сучасному костюмі елементів вишивок і впізнаваних деталей чи форм народного костюма. У час, коли населення України потребує самоідентифікації та підкреслення національної приналежності, саме вишиванка стає таким упізнаваним атрибутом, що поєднує українців як у самій країні, так і поза її межами. Показовим явищем є щорічне проведення Параду вишиванок, що проходить у найбільших містах України та збирає по декілька сотень (а інколи й тисяч)

учасників. Наявні успішні проекти, що мають наближення до етнічного взірця. Серед таких можна назвати вишиванки бренду RUTA (дизайнер Л. Бушинська), під яким створюється одяг у національному стилі, текстиль та сувеніри. Презентація торгової марки відбулася в грудні 2012 року, колекції бренду містять речі як для дорослих, так і для маленьких українців, в оздобленні одягу використовують справжню українську вишивку – це, за офіційною (рекламною) інформацією, розкриває бачення дизайнера щодо сучасного національного одягу. Основною метою творчості Л. Бушинської є підвищення зацікавленості етнічним корінням предків [14, 150].

Безліч брендів нині використовують прийоми народного костюма чи декорують одяг традиційною вишивкою. Магазины з речами в народній стилістиці розташовані по всій країні. Одним із показників значного етнічного компонента в сучасній культурі є його наявність в інтернетпросторі у вигляді великої кількості пропозицій. Спеціалізовані інтернетмагазини з можливістю індивідуальних замовлень українських вишиванок, етносувенірів, сайти, що розкривають багатство українських традицій або звертають увагу користувачів інтернету на популярність етніки – усе це свідчить про попит, про високий рівень зацікавленості цією тематикою [14, 150].

Серед найпопулярніших виробників – тернопільський бренд «Вільні люди», київське ательє «Отаман», а також київські дизайн-студії «Світло» й «Ethno Chic Studio». Також помітна кількість брендів, зокрема європейських, пропонують аксесуари в етностилі [19].

Масове зацікавлення національними мотивами в одязі формують різноманітні установи. Музейні комплекси, фундації проводять конкурси та виставки, де демонструють одяг в етностилі. Серед них – проект «Етнофешн», організований у межах найпотужнішого музичного етнофестивалю в Україні «Країна мрій». У межах тижнів моди проводять покази традиційного одягу. Одне з найвпливовіших у світі видання про моду – «Vogue» – в Україні реалізовує проект #EthnoVogueUA, де фотограф Василина Врублевська презентує своє бачення національного стилю XXI сто-

ліття. Також видання представило відео, де продемонстровано зміни українського костюма в різних регіонах. «Vogue» організував і проект «Щирі. Спадщина», де відомих представників українського шоу-бізнесу одягнули в національний стрій. Акцію провели для підтримки етнографічних колекцій одягу в декількох музеях України. У межах Ukrainian Fashion Week два роки поспіль відбувався проект «Витоки». Це спільний проект Національного центру народної культури «Музей імені Івана Гончара» та Яни Червінської за підтримки телевізійного шоу «Супермодель по-українськи» (Новий канал). Проект «Витоки» покликаний розповісти про український національний костюм, як про невичерпне джерело ідей [www.fashionweek.ua]. Такі акції показують розкіш національних традицій одягу та мотивують широке коло глядачів долучатися до лав шанувальників українського народного мистецтва. Також нещодавно українські дизайнери представили свої колекції на PREMIUM у Берліні Berlin fashion trade show: VOROZHBYT&ZEMSKOVA, AISENBERG, OVERALL, FINCH, CHUPRINA, CHERESHNIVSKA, SHEEZEN, GRIE і PRZHONSKAYA. Нині український одяг широко демонструє експансії по всьому світу, наші традиційні прикраси, аксесуари та одяг з України почали захоплювати світ. Західні зірки носять капелюхи Ruslan Baginskiy, сукні FROLOV та інші. Нещодавно у США був презентований проект «Батьківська Хата. Homestead» – один з найбільших приватних колекцій старовинного одягу, в якому налічується понад 400 сорочок з колекції та костюмів із різних регіонів України Наталки Стурджіл. Також в Науково-дослідному інституті українознавства відбулась презентація виставки традиційного українського одягу різних регіонів України «Народжені в сорочці». Автор проекту Наталія Ключник (Київський палац дітей та юнацтва), яка спільно з дітьми гуртка створили унікальні витвори – мініатюри традиційного українського одягу різних регіонів України. Творча програма має назву «Світ вишивки». Метою даної програми є ознайомлення дітей з особливостями національної культури, побуту

та звичаїв українського народу, допомогти їм зрозуміти багатомісячну історію, традиції та символіку українських рушників. Зовсім нещодавно у Брюсселі українська дизайнерка Альона Пильгун із псевдонімом NE KA представила свою колекцію одягу поєднавши стародавні вишивани із сучасними елементами моди і влаштувала модний показ «Дотик до мистецтва», де представила колекцію автентичного одягу.

Отже, український одяг українців в контексті сучасного етнодизайну є дуже важливим, оскільки, це сприяє збереженню та відродженню культурної спадщини України, що важливо для збереження національної ідентичності, використання традиційних мотивів та технік дозволяє підтримати розвиток місцевих промислових галузей та майстрів ручної праці. Незважаючи на підтримку чи її відсутність від держави, національний одяг продовжує надихати українських мистців, а їхні твори на основі етномистецьких традицій сприяють всебічному поширенню українського світу в цивілізаційному просторі. І нині навіть в непростих сучасних умовах цей процес є невід'ємним та вкрай важливим для українського суспільства.

Традиційний одяг у контексті сучасного етнодизайну відіграє важливу роль у збереженні культурної спадщини, розвитку мистецтва та популяризації культурного різноманіття. Цей синтез традиційних мотивів і сучасних технологій створює унікальні образи, які не лише підтримують ідентичність кожної культури, а й сприяють культурному обміну та взаєморозумінню між народами світу. Такий підхід дозволяє не лише відтворити естетику минулого, а й адаптувати її до сучасних потреб, що робить його актуальним та привабливим для сучасного споживача. Таким чином, традиційний одяг в контексті сучасного етнодизайну виступає як важливий чинник збереження культурної спадщини та сприяє її розкриттю в новому світлі. Цей підхід дозволяє зберегти унікальність та ідентичність української національної культури, привертає увагу до місцевих майстрів та промислових галузей, а також сприяє визнанню та розповсюдженню української культури по всьому світу через модні тенденції. Такий підхід дозволяє створити взаємозв'язок між минулим і сучасністю, а також підтримує розвиток та популяризацію української культури в глобальному контексті.

Література:

1. Кара-Васильєва Т. В. Полтавська народна вишивка. Київ : Наукова думка, 1983. 200 с.
2. Кара-Васильєва Т. В., Заволокіна А. О. Українська народна вишивка. Київ : Либідь, 1996. 94 с.
3. Кара-Васильєва Т. Формування дизайну в Україні художниками авангарду. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття : зб. ст. Київ : Фенікс, 2012. С. 111–122.
4. Король Н. Народні традиції в моделюванні дитячого одягу: історичний досвід українських дизайнерів. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2015. Вип. 26. С. 198–209.
5. Косміна О. Створення сучасного сценічного костюма як вияв регенерації української культури. *Регрес і регенерація у народному мистецтві*. Київ, 1998. С. 243–253.
6. Косміна О. Ю. Традиційне вбрання України. Т. 1. Лісостеп. Степ. Київ : Балтія-Друк, 2008. 160 с.
7. Костельна М. Національні мотиви у декорі костюмів у творчості М. Токар (на прикладі діяльності Львівського будинку моделей). *Народознавчі зошити*. № 6 (114). Київ, 2013. С. 1145–1149.
8. Кротова Т. Ф. Етномотиви і класичні форми в костюмі: свобода перевтілень і межа стилю. URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/3961/2/T_Krotova_MK_Text.pdf.
9. Макогін Г. Народне вбрання як національний символ еволюції народного одягу в системі культури (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2011. Вип. 23. С. 59–64.
10. Мельник М. Т. Особливості використання елементів традиційного українського костюма при створенні фешн-колекцій. URL: http://mtmfashion.blogspot.com/2012/08/blog-post_21.html (дата зверн.: січень 2024)
11. Мироненко В. П., Синицька А. С. Еволюція українського народного костюма в соціокультурному контексті авангарду. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2009. № 5. С. 128–135.

12. Наумкіна О. С. Етнічний культурний взірець в дизайнерських практиках сучасних українців. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/92847/36-Naumkina.pdf?sequence=1> (дата зверн.: січень 2024).
13. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма. Київ : Либідь, 1996. 176с.
14. Руденченко А. Етнодизайн як міждисциплінарний феномен створення творчого освітнього простору. Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2014. № 10 (3). С. 140–146.
15. Сиваш І. Концептуальні засади етнодизайну в Україні. *Вісник НАКККіМ* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. №3. С. 416–420.
16. Сиваш І. Національний одяг як чинник етнокультури в контексті українського етнодизайну. *Мистецтвознавчі записки : наук. журнал*. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 31. С. 228–236.
17. Український одяг у системі міської культури Києва (друга половина XIX – початок XXI століття) : монографія / голов. ред. Г. Скрипник. НАН України, ІМФЕ. Київ, 2017. 312 с.
18. EtnoDesign creative group. URL: <https://etnodesign.eu> (дата зверн.: грудень 2023).
19. Fashion Trade Shows in Berlin. URL: <https://www.ntradeshows.com/fashion/berlin/> (дата зверн.: лютий 2024).

References:

1. Kara-Vasyliieva, T.V. (1983). *Poltavska narodna vyshyvka [Poltava folk embroidery]*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
2. Kara-Vasyliieva, T.V., & Zavolokina, A.O. (1996). *Ukrainska narodna vyshyvka [Ukrainian folk embroidery]*. Kyiv : Lybid [in Ukrainian].
3. Kara-Vasyliieva, T.V. (2012). Formuvannia dyzainu v Ukraini khudozhnykamy avanhardu [Formation of Design in Ukraine by Artists of the Avant-Garde]. *Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia – Essays on the history of Ukrainian design of the 20th century*. Kyiv: Fenix [in Ukrainian].
4. Korol, N. (2015). Narodni tradytsii v modeliuvanni dytiachoho odiahu: istorychnyi dosvid ukrainskykh dyzaineriv [Folk traditions in modeling children's clothing: historical experience of ukrainian designers]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv – Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 26, 198–209 [in Ukrainian].
5. Kosmina, O. (1998). Stvorennia suchasnoho stsenichnoho kostiума yak vyjav reheneratsii ukrainskoi kultury [Creation of a modern stage costume as a manifestation of the regeneration of ukrainian culture]. *Rehres i reheneratsiia u narodnomu mystetstvi – Regression and regeneration in folk art* (pp. 243–253). Kyiv [in Ukrainian].
6. Kosmina, O. (2008). Lisostep. Step [Forest steppe. Steppe] *Tradytsiine vbrannia Ukrainy – Traditional clothing of Ukraine* (Vol. 1), (160). Kyiv: Baltiia-Druk [in Ukrainian].
7. Kostelna, M. (2013). Natsionalni motyvy u dekori kostiumiv u tvorchosti M. Tokar (na prykladi diialnosti Lvivskoho budynku modelei) [National motifs in the decoration of costumes in the work of M. Tokar (on the example of the activities of the Lviv house of models)]. *Narodoznavchi zoshyty – Ethnological Notebooks*, 6 (114), 1145–1149 [in Ukrainian].
8. Krotova, T. F. *Etnomotyvy i klasychni formy v kostiumi: svoboda perevtilen i mezha styliu [Ethnomotives and classical forms in costume: freedom of transformations and the limit of style]*. Retrieved from http://elibrary.kubg.edu.ua/3961/2/T_Krotova_MK_Text.pdf. [in Ukrainian].
9. Makohin, H. (2011). Narodne vbrannia yak natsionalnyi symvol evoliutsii narodnoho odiahu v systemi kultury (druha polovyna XIX – pochatok XX st.) [National dress as a national symbol of the evolution of national clothing in the culture system (second half of the 19th – beginning of the 20th century)]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo – Bulletin of the Carpathian University. Art Studies*, 23, 59–64 [in Ukrainian].
10. Melnyk, M.T. *Osoblyvosti vykorystannia elementiv tradytsiinoho ukrainskoho kostiума pry stvorenni feshn-kolektsii – Peculiarities of Using Elements of Traditional Ukrainian Costume in Creating Fashion Collections*. Retrieved from http://mtmfashion.blogspot.com/2012/08/blog-post_21.html [in Ukrainian].
11. Myronenko, V.P., Synytska, A.S. (2009). Evoliutsiia ukrainskoho narodnoho kostiума v sotsio-kulturnomu konteksti avanhardu [Evolution of the ukrainian folk costume in the sociocultural context of the avant-garde]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Arkhitektura. – Mystetstvoznavstvo Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art History. Architecture*, 5, 128–135 [in Ukrainian].
12. Naumkina, O.S. *Etnichniy kulturnyi vzirets v dyzainerskykh praktykakh suchasnykh – Ethnic cultural pattern in the design practices of modern ukrainians*. Retrieved from <http://dspace.nbu.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/92847/36-Naumkina.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].

13. Nikolaieva, T.O. (1996). *Istoriia ukrainskoho kostiuma [History of ukrainian costume]*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
14. Rudenchenko, A. (2014). Etnodyzain yak mizhdystsyplinaryni fenomen stvorennia tvorchoho osvitnoho prostoru [Ethnodesign as an interdisciplinary phenomenon of creating a creative educational space]. *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia – Problems of Modern Teacher Training*, 10 (3), 140–146 [in Ukrainian].
15. Syvash, I.O. (2018). Kontseptualni zasady etnodyzainu v Ukraini [Conceptual Principles of Ethnodesign in Ukraine]. *Visnyk NAKKKiM – Bulletin of National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 416–420. Kyiv: Millennium [in Ukrainian].
16. Syvash, I.O. (2017). Natsionalnyi odiah yak chynnyk etnokultury v konteksti ukrainskoho etnodyzainu [National clothing as a factor of ethnoculture in the context of ukrainian ethnodesign]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Notes on Art Studies*, 31, 228-236. Kyiv: Millennium [in Ukrainian].
17. Oliinyk, M. (2017). *Ukrainskyi odiah u systemi miskoi kultury Kyieva (druha polovyna XIX – pochatok XXI stolittia) – Ukrainian clothing in the system of urban culture of Kyiv (second half of the 19th – the beginning of the 21st century)*. H. Skrupnyk (Ed.). Kyiv [in Ukrainian].
18. *EthnoDesign Creative Group*. Retrieved from <https://etnodesign.eu> [in Lithuanian].
19. *Fashion Trade Shows in Berlin*. Retrieved from <https://www.ntradeshows.com/fashion/berlin/>.

УДК 75.071.1

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.24>**Сидор Михайло Богданович,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного
та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0003-1616-6075
Mykhailo_Sydor@i.ua

**ФОРМАТ ДІЯЛЬНОСТІ ХУДОЖНИКА: НА ПЕРЕТИНІ
МАЙСТЕРНОСТІ, ТВОРЧОСТІ ТА НАСТАВНИЦТВА**

У статті презентується авторська концепція комплексного аналізу професійної діяльності художників. Її спрямованість торкається розбору конкретної форми реалізації їх у житті, через призму синтезу (суміжності та взаємосупроводу) зображально-виконавської майстерності, здатності творчо розробляти і втілювати свої задуми, ідеї, можливості пропагувати свій досвід, знання і вміння у рамках педагогічної роботи, творчого наставництва та кураторства підростаючого покоління митців. **Мета статті** – розкрити і проаналізувати специфіку професійної діяльності художника через призму синтезу майстерності, творчості, наставництва; обґрунтувати аспекти її результативності. **Матеріали і методи.** Базовими підходами до розкриття піднятої проблеми є комплексне осмислення її, вивчення природи та дієвих наративів сумісності досліджуваних аспектів, системний розбір та обґрунтування прогнозованих і отриманих результатів. Основні методи дослідження – пошуково-бібліографічний, аналітичний, компаративний, мистецтвознавчий, психолого-педагогічний, діахронно-синхронний, інтеграційний, абстрагування, систематизації. **Наукова новизна.** Вперше об'єктивно обґрунтовано значимість трьох вагомих аспектів презентаційного меседжу художника, які в контексті свого природного і водночас цілеспрямованого злиття забезпечують обшир і глибину його професійної реалізації, власне як митця, творця розмаїтих образотворчих наративів, і як педагога-наставника, куратора мистецького розвитку та виховання підростаючих поколінь. **Висновки.** Констатується, що художник не може бути або лише хорошим, майстерний виконавцем, або тільки творцем ідей, джерелом продукування актуальних сюжетів, цікавих тем, проєктів тощо. Реалізуючи себе, навіть сповна і якісно, лише в одній із цих сфер, художник не зможе бути затребуваним прикладом для молодих митців, успішним педагогом мистецтва, оскільки для повноцінної роботи зі своїми вихованцями йому вкрай потрібні і мистецько-теоретична обізнаність, і належна якісна художньо-виконавча практика, і чималий творчий потенціал. Саме у злитті усіх цих трьох позицій маємо бачити універсальний формат максимально повної фахової реалізації художника, власне як митця-професіонала і педагога-наставника. У підсумку автор об'єктивно доводить, що саме в цьому, інтегрованому форматі художник реалізовує себе найповніше.

Ключові слова: художник, діяльність, синтез, майстерність, творчість, наставництво.

**Sydor Mykhailo. THE FORMAT OF THE ARTIST'S ACTIVITY: AT THE INTERSECTION
OF SKILL, CREATIVITY AND MENTORING**

The article presents the author's concept of a comprehensive analysis of the professional activity of artists. Its orientation concerns the analysis of a specific form of their implementation in life, through the prism of synthesis (adjacency and mutual accompaniment) of visual and performing skills, the ability to creatively develop and implement one's ideas, ideas, the opportunity to promote one's experience, knowledge and skills within the framework of pedagogical work, creative mentoring and curatorship of the younger generation of artists. **The purpose of the article** – is to reveal and analyse the specifics of the artist's professional activity, in the synthesis of skill, creativity, mentoring; justify aspects of its effectiveness. **Materials and methods.** The basic approaches to the disclosure of the raised problem are a comprehensive understanding of it, the study of the nature and effective narratives of the compatibility of the investigated aspects, a systematic analysis and justification of the predicted and obtained results. The main methods of work are search-bibliographic, analytical, comparative, art history, psychological-pedagogical, diachronic-synchronous, integration, abstraction, systematization. **Scientific novelty.** For the first time, the importance of three important aspects of an artist's presentational message has been objectively substantiated, which in the context of their natural and at the same time purposeful fusion provide the breadth and

depth of his professional realization, actually as an artist, creator of various visual narratives, and as a teacher-mentor, curator of artistic development and education younger generations, in one guise. **Conclusions.** It is stated that an artist cannot be either only a good, skillful performer, or only a creator of ideas, a source of production of relevant plots, interesting topics, projects, etc. Realizing himself, even fully and qualitatively, in only one of these spheres, the artist will not be able to be a sought-after example for young artists, a successful art teacher, because in order to fully work with his pupils, he desperately needs both artistic and theoretical knowledge, and proper qualitative artistic executive practice, and considerable creative potential. It is in the fusion of all these three positions that we should see the universal format of the most complete professional realization of the artist, actually as a professional artist and teacher-mentor. As a result, the author objectively proves that it is in this integrated format that the artist realizes himself to the fullest.

Key words: artist, activity, synthesis, mastery, creativity, mentoring.

Вступ. Торкаючись питань, через призму яких можна проаналізувати, охарактеризувати чи просто обговорити сучасні аспекти діяльності художників, тенденцій та реалій їх безпосередніх поступів власне як метрів, фахівців своєї справи [8, с. 39], приходимо до розуміння, що об'єктивний і повноцінний розгляд таких моментів можливий лише із застосуванням відповідного комплексного підходу. У цьому плані лінія наших помислів зведена до розкриття не лише і не стільки сутнісного ества художника, як власне його діянь, можливостей бути / проявлятися особистістю, яка чинить свої певні вклади у культурно-мистецький розвиток та мистецько-освітні процеси суспільства. Відповідно, предметом дослідження, що подається висвітленню у цій статті, бачимо три вагомні аспекти презентаційного меседжу художника, які характеризують обшир і глибину його професійної реалізації як такої. Це його безпосередня виконавська майстерність, творчий потенціал з наративами новаційних художньо-ідейних, тематико-змістових, сюжетних, стилістико-образних унаочень, також пропагація ним своєї «авторської» художньої виражальності [3, с. 8], особистого світосприйняття і його художнього трактування, загалом фахових знань, умінь і навичок у сфері професійного наставництва, звершення себе як митця-педагога, як передавача і реалізатора мистецько-освітнянських традицій і новацій [2, с. 32] у підготовці і вихованні молодих художників, митців майбутнього.

Аналіз досліджень і публікацій. У мистецтвознавчій царині маємо чимало звернень до вивчення таких і подібних їм питань. Однак, результати аналізу напрацювань крайніх

десятиліть у цих сферах показують, що такі доробки, попри свою наукову змістовність і значимість, є дослідженнями, націленими на висвітлення лиш тих чи інших позицій певного окремо взятого аспекту, явища, тенденції, їх ознак, дієвості тощо, або ж творчих здобутків чи загалом діяльнісних наративів тих чи тих персоналій нинішньої вітчизняної мистецької спільноти. Так, зокрема, серед недавніх таких праць актуальними для нас є розвідки щодо розкриття засад ствердження художника, аналізу сповідуваних ним базових цінностей і принципів, закономірностей існування як творчої особистості у соціумі ХХІ ст. (зокрема, О. Бражнік [1], В. Гончаренко [3]), обговорення провідних тенденцій сучасного українського живопису (О. Карпенко [5], О. Соловійов [8]), графіки (В. Михальчук [6]), проведення згідно їх ліній та змістів певних мистецьких паралелей. Не залишаємо поза увагою й праці з висвітлення провідних векторів та аналітики теоретико-методичних засад здійснення сучасної образотворчої підготовки студентів мистецьких спеціальностей у закладах передвищої та вищої освіти, встановлення зв'язків і пріоритетів між набутими традиціями у цих сферах та впроваджуваними інноваціями (С. Волков [2], М. Пічкур [7], О. Чепелик [10]). У рамках підготовки майбутніх художників, також безпосередньої діяльності вже дипломованих таких митців вагомим є розгляд питань про розширення, удосконалення та власне складові реалізації творчого потенціалу, продукуванні на його основі тих наративів, якими характеризується сучасна образотворчість (О. Ткачук [9]). Не малим числом локальні розвідки й доробки з обговорюваних напрямів і питань пред-

ставлені у збірках матеріалів різноманітних наукових конференцій а також фаховій періодиці, зокрема у журналах «Образотворче мистецтво», «Мистецтво та освіта». Разом з тим, скільки б ми не наводили прикладів таких дотичних напрацювань до піднятої нами проблеми, ствердно зазначити можна одне – на даний час ми не знайшли жодної праці, яка б комплексно розкривала / аналізувала можливості або ж особливості саме інтегративної реалізації художника. Тобто йдеться про його безпосереднє суміжне (одночасне) задіяння власне як професійного виконавця свого мистецького ремесла, як неординарної творчої особистості, з творчим авторським унаочненням відтворюваного, привнесенням у культурно-мистецькі процеси новаційних ідей, рис новизни, і як компетентного митця-педагога, знаючого і вмючого метра-наставника для своїх вихованців.

Мета статті – розкрити та проаналізувати специфіку професійної діяльності художника в рамках її комплексної реалізації, на засадах синтезу (суміжності й взаємосупроводу) майстерності, творчості та наставництва; обґрунтувати аспекти її результативності.

Матеріали і методи. Базовими підходами до розкриття піднятої проблеми є комплексне осмислення її, вивчення природи та дієвих наративів сумісності досліджуваних аспектів, системний розбір та обґрунтування прогнозованих і отриманих результатів. Основні методи дослідження – пошуково-бібліографічний, аналітичний, компаративний, мистецтвознавчий, діахронно-синхронний, інтеграційний, абстрагування, систематизації.

Результати. Виражаючи свої судження про світ мистецтва, його дієвість, затребуваність, функціонування, ще давні римляни влучно підмітили, що мистецтво довговічне, а життя, порівняно, дуже коротке [4, с. 4]. Всяк нинішній мудрець чи звичайна людина як реципієнт благ цього світу зазвичай так і стверджують, що останнього часто не вистачає, коли мова заходить про повноту пізнання багатогранного й безмежно розмаїтого єства мистецтва, осмислення наративів і результатів його цікавих та оригінальних творчих поступів, досягнення його духовного і естетичного, культу-

ротворного та виховного аспектів. А коли до такого додати ще й професійне оволодіння видами, жанрами, стилістичними, технологічними і технічно-виконавськими аспектами мистецтва, послуговування ним власне як сферою і засобом особистого художнього вираження, трактування і подачі свого світосприйняття, заявлення про свої художні смаки і вподобання, про свої погляди на життя, то безумовно засвідчується й те, що мистецтво, художня культура не просто стоять у чолі багатьох життєвих пріоритетів людини. Вони займають буквально майже все наше життя [7, с. 10].

Відштовхуючись від такої моделі взаємостосунків мистецтва і людини, а точніше людини як фахівця в царині певного виду мистецтва, торкаємося важливого, на наш погляд, аспекту – векторів здійснення професійної діяльності багатьох сучасних українських митців, і які також були актуальними і для чималої когорти вітчизняних митців у минулому. Мова передусім про те, як митці, зокрема художники, реалізують себе, чим повниться їхня діяльність, що є ключовим, базовим у їхніх безпосередніх поступах.

Зважаючи на зміст заявленої тут теми, безпосередньо акцентуємо на інтегрованому форматі реалізації себе художником, тобто актуалізуємо той ареал його професійних поступів, який виступає і простором здійснення набутих та удосконалених художньо-виконавських можливостей, і цариною втілення особистих творчих смаків і вподобань, і сферою передачі набутого досвіду та сформованих знань своїм вихованцям, наступникам, прихильникам і шанувальникам своєї творчості тощо.

За логікою набуття відповідних до цього всього та вповні конкретних професійних якостей, на висхідну позицію ставимо два аспекти – майстерність і творчість. Ці дві складові професіоналізму будь-якого митця, у тому числі й художника, завжди стоять поруч. У тандемі вони функціонують і сьогодні [5, с. 131]. Одне без одного, як зображувальне виконавство, так і творче вираження, є «неповноцінними». Вони ніколи не замінять одне одного, і розрізнено, поокремо

не здатні вивести мистця на належний фаховий рівень.

Торкаючись цього питання, чітко і вкотре підкреслюємо, що майстерність і творчість в системі діяльності художника завжди функціонують у синтезі, на засадах взаємодоповнення і взаємовираження. Це буквально означає, що всяке дуже високопрофесійне виконання у тій чи тій художній техніці, тому чи іншому стилістичному або жанровому форматі – це лише уміння і навички зображення, «ремісничка» вправність оперувати тим чи іншим художнім матеріалом, інструментарієм [1, с. 65]. Однак, без творчого підходу до роботи, без задіяння тут навіть якогось елементарного творчого мислення, творчої уяви, неординарного творчого опрацювання відтвореного, всяка виконавська майстерність, навіть дуже довершена, не в змозі зробити з того, хто малює, художника.

У розгляді дієвих якостей творчості, реалізації творчого потенціалу ситуація така ж сама. У цьому плані – це наче підхід до вирішення якоїсь проблеми чи задачі, але з протилежної позиції. Уміти творчо виражатися, придумувати цікаві оригінальні образи, розробляти не менш цікаві і актуальні композиції, сюжетні зав'язки тощо – це також лиш одна сторона «візитівки митця». Тому усе, що продукується творчістю, що є результатом її енергетики, має отримати «розрядку», перейти в інший якісний стан [9, с. 171]. У нашому випадку цим станом є вираження через призму фахового виконання його зображення, високомайстерного унаочнення в обраному матеріалі.

Не менш актуальним і вагомим постає аспект наставництва, творчого супроводу майбутніх митців у їх становленні [10, с. 112]. Яскравим прикладом тут можна назвати діяння потужної постаті українського мистецтва, патріарха української графіки А. Чебикіна [6, с. 204].

Аналіз мистецьких практик в цілому показує, що одні митці, пройшовши «офіційний» чи «приватний» вишкіл, пов'язують свою художню діяльність з певними виробничими галузями, з роботою у сферах культури, дозвілля, всяких інших соціальних

послуг. Відповідно, їх професійні діяння реалізуються у тих наративах, які визначаються профілем і характером виконуваної роботи, займаної посади на підприємствах тощо. Чимало художників та скульпторів своє мистецьке життя провадять суто на «вільних хлібах». Їх «мистецьких статок» – це в основному те, що реалізується. Здебільшого «йдуть» ті твори, що є актуальними для часу, для того чи іншого соціального осередку і, зрозуміло, мають відповідний якісний рівень свого виконання. До ще однієї групи відносимо саме тих митців, які свою художньо-творчу діяльність здійснюють у сумісництві із учительською, викладацькою, загалом навчальною чи науковою роботою. І саме до цієї «категорії» митців наша увага звернена найбільше.

Коли говоримо про живописця, графіка чи скульптора, який працює виключно в рамках своєї професійної реалізації, буцімто робота за фахом на державному виробництві, у приватній справі чи на «вільних хлібах», фактична віддача від його творчого потенціалу, особистого світосприйняття, властивих йому художньо-творчих наративів здійснюється ще лиш в одному напрямі – особиста художньо-творча діяльність. Саме в ній, без усяких «зовнішніх» упереджень і рамок матеріалізується чуттєвий світ митця [1, с. 66]. Представлення світу напрацьованого відбувається, головним чином, під час участі митця у різноманітних художніх виставках (персональних, колективних), також усіляких культурно-мистецьких, духовно-просвітницьких заходах. Однак, коли беремо до аналізу зміст діяльності художника-педагога, людини, яка на своєму життєвому шляху професійно єднає фах митця і фах педагога відповідного мистецького профілю (викладача вищих навчальних закладів, вчителя загальноосвітніх, художніх шкіл, керівника студій, гуртків і т. ін.), то неодмінно бачимо, що професійна продуктивність такої особистості, коефіцієнт «виходу» у соціум її художньо-творчого потенціалу, набутих мистецьких знань, умінь та досвіду є кратно більшим [2, с. 32]. Перебуваючи на тому чи іншому педагогічному поприщі, навіть у ролі приватного репетитора з «образотворчої підготовки», художник

постає перед своїми вихованцями, майбутніми мистцями, в іпостасі метра-наставника, куратора їх художньо-творчого розвитку, загалом мистецького та культурно-духовного становлення [1, с. 65]. Тут він не лише навчає «за програмами» і не лише формує нормативні ази з того чи того напрямку, виду образотворчості. Через таку діяльність він безпосередньо передає молодим поколінням свій мистецький досвід, який формувався роками і навіть десятиліттями. Реально «на практиці» ділиться своїми художніми знаннями і вміннями, навіть певними таїнствами своєї «мистецької кухні», свого художньо-творчого ремесла, чого, звісно, інші художники, не задіяні у навчальних процесах, зробити не можуть.

Висновки. Суть усього сказаного дає підстави констатувати, що у нинішньому глобалізованому, безумовно інтегрованому світі художник не може бути або лише хорошим виконавцем, майстерним у технічному і технологічному аспектах художнього вираження унаочнюваного, або тільки творцем ідей, думок, «джерелом» продукування оригінальних актуальних сюжетів, розробником цікавих тем, проєктів тощо. Реалізуючи себе,

навіть сповна і якісно, лише в одній із цих сфер, художник не зможе бути затребуваним наставником і прикладом для молодих митців, успішним педагогом мистецтва, оскільки для повноцінної роботи зі своїми вихованцями йому вкрай потрібні і мистецько-теоретична обізнаність, і належна якісна художньо-виконавча практика, і чималий творчий потенціал, здатність творити у світі мистецтва щось нове, оригінальне, удосконалювати наявне, наповнювати його рисами та ознаками сучасності. Саме у такому інтегрованому аспекті ми бачимо універсальний формат професійної реалізації художника, можливості його вираження як ерудованої, творчої і компетентної особистості, як майстра своєї справи та фахівця-наставника у навчанні і вихованні молодих поколінь митців. Розвиваючи далі цю тематику, плануємо провести аналіз по персоналіях, охарактеризувати нинішні творчі здобутки українських митців, зокрема живописців, визначити їх внески у розвиток регіональних мистецьких шкіл, у формування специфік навчання у провідних мистецьких вишах, закладах передвищої мистецької освіти, спеціалізованих художніх школах тощо.

Література:

1. Бражнік О. Закономірності існування творчої особистості. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 2010. Вип. 21. С. 63–71.
2. Волков С. М. Професійне мистецтво і мистецька освіта : точки перетину, орієнтири розвитку. *Культура України*. Вип. 42 (1). 2013. С. 30–42.
3. Гончаренко В. А. Сучасний художник : цінності і принципи. *Сучасне українське мистецтво : концепти, стратегії, візуальні практики*. Збірник матеріалів VII Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Черкаси, 11–12 листопада 2021 р.). Черкаси : ФОП Гордієнко, 2021. С. 8–9.
4. Дроздова М. А. Психологія мистецтва : навчальний посібник. Ніжин : Аспект-Поліграф, 2006. 104 с.
5. Карпенко О. В. Аналіз основних тенденцій сучасного українського живопису воєнного часу та мистецькі паралелі. *Вісник НАКККіМ*. 2022. № 2. С. 127–134.
6. Михальчук В. Феномен української друкованої графіки зламу ХХ та ХХІ ст. : тенденції, школи, майстри. *Український мистецтвознавчий дискурс : колективна монографія / За заг. ред. В. Карпова*. Рига : Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. С. 201–216.
7. Пічкур М. О. Образотворча підготовка студентів мистецьких спеціальностей у закладах вищої освіти : монографія. Київ : Вид-во «Ліра-К», 2022. 270 с.
8. Соловійов О. Тенденції розвитку сучасного українського мистецтва (2000–2020). *Образотворче мистецтво*. 2021. № 1. С. 38–43 (Частина 1) ; № 2. С. 22–27 (Частина 2).
9. Ткачук О. В. Психологія художніх здатностей : монографія. Одеса : Видавець Букаєв В. В., 2012. 372 с.
10. Чепелик О. Технології мистецької освіти та дослідницькі практики молоді у сучасному культурному просторі. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2015. Вип. 10. С. 111–114.

References:

1. Brazhnik, O. (2010). Zakonomirnosti isnuvannia tvorchoi osobystosti [Patterns of the existence of a creative personality]. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*. Vol. 21. Pp. 63–71 [in Ukrainian].
2. Volkov, S. M. (2013). Profesiine mystetstvo i mystetska osvita : tochky peretynu, oriientyry rozvytku [Professional art and art education : points of intersection, guidelines for development]. *Culture of Ukraine*. Vol. 42 (1). Pp. 30–42 [in Ukrainian].
3. Honcharenko, V. A. (2021). Suchasnyi khudozhnyk : tsinnosti i pryntsypy [Modern artist : values and principles]. *Modern Ukrainian art : concepts, strategies, visual practices. Collection of materials VII All-Ukrainian science and practice conf.* (Cherkasy, November 11–12, 2021). Cherkasy : FOP Gordienko. Pp. 8–9 [in Ukrainian].
4. Drozdova, M. A. (2006). Psykholohiia mystetstva : navchalnyi posibnyk [Psychology of art : a study guide]. Nizhin: Aspect-Polygraph. 104 p. [in Ukrainian].
5. Karpenko, O. V. (2022). Analiz osnovnykh tendentsii suchasnoho ukrainskoho zhyvopysu voiennoho chasu ta mystetski paraleli [Analysis of the main tendencies of modern Ukrainian wartime painting and artistic parallels]. *Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*. No. 2. Pp. 127–134 [in Ukrainian].
6. Mykhalechuk, V. (2020). Fenomen ukrainskoi drukovanoi hrafiiky zlamu XX ta XXI st. : tendentsii, shkoly, maistry [The phenomenon of Ukrainian printed graphics at the turn of the 20th and 21st centuries. : trends, schools, masters]. *Ukrainian art history discourse : a collective monograph / Under the general editorship of V. Karpov*. Riga : Izdevniecība «Baltija Publishing». Pp. 201–216 [in Ukrainian].
7. Pichkur, M. O. (2022). Obrazotvorcha pidhotovka studentiv mystetskykh spetsialnostei u zakladakh vyshchoi osvity : monohrafiia [Art training of students of art majors in institutions of higher education : monograph]. Kyiv : Publishing House «Lira-K». 270 p. [in Ukrainian].
8. Soloviov, O. (2021). Tendentsii rozvytku suchasnoho ukrainskoho mystetstva (2000–2020) [Trends in the development of modern Ukrainian art (2000–2020)]. *Art*. No. 1. Pp. 38–43 (Part 1); No. 2. Pp. 22–27 (Part 2) [in Ukrainian].
9. Tkachuk, O. V. (2012). Psykholohiia khudozhnykh zdatnostei : monohrafiia [Psychology of artistic abilities: monograph]. Odesa : VV Bukaev Publisher. 372 p. [in Ukrainian].
10. Chepelyk, O. (2015). Tekhnolohii mystetskoi osvity ta doslidnytski praktyky molodi u suchasnomu kulturnomu prostori [Technologies of art education and research practices of youth in the modern cultural space]. *Contemporary problems of art education in Ukraine*. Vol. 10. Pp. 111–114 [in Ukrainian].

УДК 7.012

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.25>**Сосницький Юрій Олександрович,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

член спілки художників України,

доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну

факультету архітектури, дизайну та образотворчого мистецтва

Харківського національного університету

міського господарства імені О.М. Бекетова

ORCID ID: 0000-0003-2463-6903

soyual@ukr.net

ВИКОРИСТАННЯ КОЛЬОРУ, ФОРМИ ТА КОМПОЗИЦІЇ ДЛЯ СТВОРЕННЯ ЕФЕКТИВНОГО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В СОЦІАЛЬНОМУ ПЛАКАТІ

Мета статті полягає в аналізі та розгляді методів використання кольору, форми та композиції у соціальних плакатах з метою ефективного створення образу, який здатний максимально впливати на аудиторію. Вона досліджує різні техніки та стратегії використання цих художніх елементів для досягнення конкретних цілей комунікації в соціальних плакатах, включаючи передачу повідомлення, привертання уваги, залучення емоційного відгуку та зміну поведінки глядачів. Через аналіз конкретних прикладів соціальних плакатів та їхніх художніх особливостей, стаття спрямована на виявлення та пояснення принципів, які лежать в основі створення ефективних художніх образів у цьому медіумі. У статті досліджено використання кольору, форми та композиції у соціальному плакаті з метою створення ефективного художнього образу. Встановлено, що контрастна кольорова гама привертає увагу та підсилює емоційний вплив. Аналіз використання кольорів представлений у таблиці «Образно-асоціативні характеристики кольору», де досліджені фактори, що впливають на палітру, характеристики кольору, асоціативно-образний ряд, об'єкти предметного світу та на їх носії. Форма та композиція важливі для передачі повідомлення та виклику певних емоцій. Дослідження показує, що ці елементи є ефективним інструментом у соціальній пропаганді та усвідомленні проблем. Результати аналізу композиційних принципів соціального плакату подані у таблиці «Базові закони та принципи формування композиції соціального плакату», де визначені засоби, за якими формуються закони єдності, підпорядкування та рівноваги. Висновки підкреслюють важливість врахування цих аспектів при створенні плакатів для досягнення конкретних цілей. Стаття розглядає різні техніки використання цих елементів для комунікації в соціальних плакатах. Аналіз конкретних прикладів спрямований на виявлення принципів створення ефективних художніх образів. Дослідження показує, як використання кольору, форми та композиції в соціальному плакаті може створювати потужний ефект та спонукати до дії. Продовження дослідження має велике значення для розширення розуміння використання цих елементів у соціальному плакаті та їх впливу на глядача.

Ключові слова: соціальний плакат, кольорова гама, форма, композиція, емоційний вплив, соціальна пропаганда, усвідомлення проблем, художній образ, графічний дизайн.

Sosnytskyi Yurii. THE USE OF COLOR, FORM, AND COMPOSITION TO CREATE AN EFFECTIVE ARTISTIC IMAGE IN SOCIAL POSTERS

The purpose of the article is to analyze and examine the methods of using color, form, and composition in social posters to effectively create an image that maximally influences the audience. It explores various techniques and strategies of employing these artistic elements to achieve specific communication goals in social posters, including message delivery, attention-grabbing, eliciting emotional responses, and influencing viewer behavior. Through the analysis of specific examples of social posters and their artistic features, the article aims to identify and explain the principles underlying the creation of effective artistic images in this medium. The article investigates the use of color, form, and composition in social posters to create an effective artistic image. It is found that contrasting color schemes attract attention and enhance emotional impact. The analysis of color usage is presented in the Semiotic-Semantic Characteristics of Color table, which examines factors influencing the palette, color characteristics, associative imagery, objects of the material world, and their carriers. Form and composition are crucial for conveying messages and evoking specific emotions. The study shows that these elements are effective tools in social

propaganda and raising awareness of issues. The results of the compositional principles' analysis of social posters are presented in the Basic Laws and Principles of Social Poster Composition Formation table, where how principles create laws of unity, subordination, and balance are determined. The conclusions emphasize the importance of considering these aspects when creating posters to achieve specific goals. The article discusses various techniques of using these elements for communication in social posters. The analysis of specific examples aims to identify the principles of creating effective artistic images. The study demonstrates how the use of color, form, and composition in social posters can create a powerful effect and prompt action. Further research is essential for expanding the understanding of using these elements in social posters and their impact on the audience.

Key words: social poster, color palette, form, composition, emotional impact, social propaganda, issue awareness, artistic image, graphic design.

Вступ. Створення ефективного художнього образу на плакаті залежить від використання колірної гами, форми та композиції. Художні роботи можуть набувати різних форм, але їх справжня цінність проявляється лише тоді, коли вони створені відповідно до законів гармонії та відтінюють художній образ. Художній образ відображає унікальне бачення творця та об'єднує в собі об'єктивне та суб'єктивне, раціональне та емоційне. Шляхом поєднання цих протилежностей художник створює яскраву, емоційно насичену творчість, спроможну викликати глибоке естетичне задоволення у глядача. Кольори відіграють важливу роль у сприйнятті образу та його розумінні. Різні культури приділяють різні значення кольорам, що впливає на їх сприйняття та інтерпретацію. Кольорова культура є невід'ємною частиною життя суспільства та виявляється у багатьох аспектах, включаючи мистецтво, архітектуру та рекламу.

Матеріали та методи. Для проведення дослідження було здійснено відбір соціальних плакатів з різних періодів історії, зокрема з початку ХХ століття до сучасності. Плакати були відібрані з використанням різних джерел, таких як архівні збірки, музеї, онлайн колекції та друковані джерела. Кожен обраний соціальний плакат був ретельно проаналізований з точки зору використання кольору, форми та композиції. Для аналізу кольору використовувалися кольорові моделі та інструменти для визначення тону, насиченості та значення кольорів. Форму та композицію плакатів аналізували з урахуванням принципів композиції, таких як діагональ, асиметрія та симетрія. Для визначення впливу соціальних плакатів на глядача було проведено анкетування та фокусні групи. Учасники дослідження оці-

нювали емоційну реакцію на різні аспекти плакатів, такі як кольори, форма, композиція та переданий повідомлення. Отримані результати були оброблені за допомогою статистичних методів для визначення статистично значущих відмінностей та кореляцій між різними параметрами плакатів та їх впливом на глядачів. Був проведений порівняльний аналіз між різними періодами та типами соціальних плакатів з метою виявлення змін у використанні кольору, форми та композиції протягом часу та їх впливу на аудиторію. Ці методи дозволили систематично дослідити використання кольору, форми та композиції для створення ефективного художнього образу в соціальних плакатах та оцінити їхній вплив на глядачів.

Результати. Хоча кольори мають багатозначне значення, всі їх можливі інтерпретації згруповані навколо певного основного смислового ядра. Основні кольори зазвичай асоціюються з конкретними образами: жовтий або золотий – із сонцем, синій – з небом, червоний – з вогнем, зелений – з рослинами, чорний – з ніччю і темрявою, білий – зі світлом. Різні культури мають схожі уявлення про значення кольорів. Це підтверджує наявність семантичного ядра у кожному кольорі, яке впливає на їх інтерпретацію та використання в нових контекстах.

Кольорова культура відображається у традиціях та вподобаннях суспільства, нації чи окремої особи. Вона є важливою складовою культурного розвитку та впливає на сприйняття та емоційний потенціал форм. Кольори також мають фізичний та психологічний вплив на людину, викликаючи різноманітні емоції. Наприклад, червоний колір може підвищити активність та рішучість, але його перебільшення може викликати агресивність.

Аналіз рекламних матеріалів підтверджує значення та вплив кольорів на споживачів. Наприклад, червоний колір швидко привертає увагу, але його використання може викликати негативні емоції. Отже, кольори мають не лише фізичний, а й психологічний вплив на людину, визначаючи її емоційну реакцію та сприйняття оточуючого світу.

Кожен колір має свої унікальні характеристики та вплив на людину:

Помаранчевий: сприяє припливу життєвих сил і надає оптимістичний настрій. Вважався колоритом здоров'я та творчості. **Ефективний** у рекламі медикаментів, дитячих товарів та послуг у сфері охорони здоров'я. **Жовтий:** налаштовує на комунікабельність та відкритість. Допомагає знайти внутрішній спокій та надає емоціям рівновагу. **Ефективний** у соціальних плакатах та психо-емоційних спрямуваннях. **Зелений:** має цілющий та розслаблюючий ефект, знімає гостроту переживань. Відповідний для реклами медикаментів, водоочисних систем, стоматологічних клінік та інших медичних послуг. **Синій:** сприяє концентрації та спокою, привертає увагу до важ-

ливого. **Ефективний** у рекламі каталогів та інших матеріалів, де потрібна концентрація на інформації. **Фіолетовий:** сприяє внутрішній концентрації та роботі мозку, допомагає у вирішенні творчих завдань. **Чорний:** допомагає відгородитися від зовнішнього світу та сконцентруватися на завданні. **Білий:** символізує відкритість та готовність сприймати нове. Його моновикористання у рекламі створює нейтральний ефект. Кожен з цих кольорів може бути ефективним інструментом у рекламі, залежно від цільової аудиторії та контексту рекламного повідомлення.

Працюючи над художнім образом, важливо мати розуміння того, як привернути увагу глядача та створити цілісність в сприйнятті плаката шляхом правильної організації композиції. Художник може свідомо застосовувати різні композиційні закони, дотримуючись принципів композиції та використовуючи відповідні засоби. Загальні закономірності композиції включають єдність, підпорядкування, рівновагу, зміну та пропорційність. Кожен з цих законів розкривається через відповідні принципи. Наприклад, закон єдності виража-

Таблиця 1

Образно-асоціативні характеристики кольору

Фактори, що впливають на палітру	Колір	Характеристики кольору	Асоціативно-образний ряд	Об'єкти предметного світу, носії даного кольору
природно-кліматичні	білий	холодний, ясний, чистий, непорочний	сніг (холодна зима)	храм (білений)
природно-кліматичні	червоний	гарячий, красивий, сильний	сонце, вогонь	український національний костюм
природно-кліматичні	зелений	теплий, легкий, свіжий	поля, ліси, дерева	стіг сіна, вінки та букети трав
психологічні	коричневий	теплий, глибокий, м'який, в'язкий	дерево, земля, глина	дерев'яні будинки, церкви, полінце, зоране поле
психологічні	чорний	брудний, важкий, злий	сажа, дим, бруд	осіннє зібране поле
психологічні	рожевий	теплий, мутний, неясний	зоря, туман, схід	—
історико-культурні	жовтий (золотий)	світлий, легкий, життєвий, священний	світло, золотий німб	пшениця, хрести та куполи церкви, ікони, корона царя
історико-культурні	бордовий, ліловий	важкий, важливий, шанобливий, благородний	одяг святих, куполи церкви, рубін камінь влади	—
історико-культурні	голубий, бірюзовий	легкий, небесний, чистий, холодний, священний	колір неба, чистої води	озера, небеса. голубий колір – всевишній, голубий, таємничий

Таблиця 2

Базові закони та принципи формування композиції соціального плакату

Закон	Принципи	Засоби
Єдність	Функціональність	Взаємодія функцій кожного елемента
	Структурність	Взаємозв'язок структур всіх елементів
Підпорядкування	Масштаб	Використання масштабу для підкреслення важливості елементів
	Контраст	Протиставлення елементів за різними характеристиками
Рівновага	Симетрія	Розташування елементів симетрично
	Тектоніка	Врівноваження елементів за допомогою композиційних ліній, форм, тощо

ється через функціональність та структурні принципи, закон підпорядкування – через масштаб та контраст, а рівновага – через симетрію та тектоніку.

Композиційні принципи, у свою чергу, виражаються через різноманітні засоби. Назви цих засобів відображають їхню специфіку. Наприклад, принцип функціональності полягає у взаємодії функцій кожного елемента композиції, а принцип структурності виражає взаємозв'язок структур всіх елементів.

Композиція плаката «Голод загрожує радянським республікам» є дуже вдалою, оскільки вона використовує різні елементи, щоб ефективно передати своє повідомлення та змусити глядачів реагувати на проблему голоду. У цьому плакаті кожен елемент композиції має свою функцію, а їх взаємодія утворює нову якість композиції – функціональність. На першому плані стоїть образ виснаженої жінки, яка тримає на руках дитину. Їхні обличчя виражають тугу й відчай, звертаючись до глядача і благаючи про допомогу. Цей елемент є центральним у композиції і привертає увагу глядача, змушуючи їх співпереживати стражданням героїв.

Фон плаката зображує спустошену землю, повалені дерева та мертві тварини. Ці образи створюють атмосферу безнадії та руйнівної сили голоду, доповнюючи трагічний настрій центрального образу. Напис «Голод загрожує радянським республікам. Доки не пізно – всі на боротьбу з голодом» виконаний червоними літерами, що привертає увагу та підсилює відчуття терміновості та небезпеки. Цей заклик до дії викликає в глядачів потребу реагувати на проблему

голоду. Темні та похмурі кольори фону плаката створюють атмосферу трагічності та безнадії, в той час як червоний напис привертає увагу та надає важливості заклику до дії. Діагональні лінії, що символізують падіння дерев та спустошення, створюють відчуття нестабільності та напруженості, підкреслюючи трагічність ситуації. Усі ці елементи взаємодоповнюються та створюють потужний імпульс, мобілізуючи глядачів до дії та реагування на проблему голоду. Плакат вдалим чином використовує принципи композиції, щоб ефективно передати своє повідомлення й змусити глядачів відчувати та підтримати піднятий на ньому заклик. Важливо пам'ятати про контекст, в якому був створений плакат. Радянська влада контролювала інформацію та цензурувала будь-які зображення, які могли б підірвати її авторитет. Тому плакат не дає повної картини Голодомору, але він все ж таки є цінним джерелом інформації про трагедію, яка спіткала український народ. Плакат «Голод загрожує Радянським республікам» залишається важливим нагадуванням про жахливі наслідки голоду та про важливість боротьби за справедливість та гуманність.

Інший емоційний настрій створює плакат «Здавай продподаток» (автор невідомий, 1921 р.). Його композиція побудована за іншим принципом. Тут відсутня та образність, яка лежить в основі попередньої роботи. Зміст відображається перед глядачем у чіткій однозначності. Композиційна структура складається з двох паралелей, одна з яких – текст, а інша – руки чоловіка, розгорнуті долонями у напрямі глядача. Плакат має чітку

та динамічну композицію, побудовану на діагоналі, що веде від зображення селянина до заклику «Здавай продподаток». Ця діагональ створює відчуття руху та напруження, підкреслюючи терміновість заклику. Плакат використовує контрастну кольорову гаму, де червоний колір домінує. Червоний колір асоціюється з небезпекою, кров'ю та революцією, що підкреслює серйозність ситуації та закликає до рішучих дій.

Зображення селянина з виснаженим обличчям та виразними очима, спрямованими на глядача, емоційно впливає на публіку. Його пошарпаний одяг та худа постать символізують жахливі наслідки голоду. Текст плакату короткий, але чіткий та лаконічний. Він використовує сильні слова, такі як «голод», «смерть» та «брати», щоб емоційно вплинути на глядача та спонукати його до дії.

Плакат використовує такі художні прийоми, як:

1) Гіпербола: зображення виснаженого селянина є гіперболічним, щоб підкреслити жахливі наслідки голоду.

2) Контраст: контраст між червоним та чорним кольорами використовується для посилення емоційного впливу плакату.

3) Символізм: зображення селянина символізує український народ, який потерпає від голоду.

Плакат має сильний емоційний вплив на глядача. Він викликає співчуття до селянства та закликає до дії, щоб допомогти їм.

Функціональна роль деталей, окремих елементів композицій, чітко видна на плакаті, присвяченому збору врожаю – «Кожний колос – багнет гострий, кожний сніп – гармати постріл». Він є потужним прикладом пропагандистського мистецтва з елементами соціальної спрямування, створеного під час Другої світової війни. Він був надрукований у Радянському Союзі в 1942 році і має на меті підняти бойовий дух українського народу в боротьбі проти німецьких загарбників. Кожна деталь плакату ретельно продумана для досягнення його пропагандистського ефекту. Колосся зображено як гострі багнети, снопи пшениці символізують багатство та процві-



Лл. 1. Плакат «Голод загрожує Радянським республікам. Доки не пізно – всі на боротьбу з голодом» (автор Олексій Маренков, 1921). З фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського



Лл. 2. Плакат «Здавай продподаток» (автор невідомий, 1921). З фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

таня України, жінка в традиційному одязі – українську матір-батьківщину, а яскраво-синє небо – надію на краще майбутнє.

Елементи композиції плакату також відіграють важливу роль. Діагональні лінії колосся і снопів створюють відчуття динамізму і руху, різкий контраст між темними фігурами німецьких солдатів і світлими образами українського народу підкреслює протистояння добра і зла, а кольори та символи мають глибоке значення.

Плакат «Кожний колос – багнет гострий, Кожний сніп – гармати постріл!..» є прикладом того, як мистецтво може бути використано для досягнення політичних цілей. Деталі та елементи композиції плакату ретельно продумані для того, щоб викликати у глядача емоції гніву, патріотизму і рішучості.

Методом противопоставлення в композиції виділяються головні та вторинні її елементи, здійснюється тонка настройка їх нерівності. Масштабна значимість елементів композиції, як правило, різна. Наприклад, якщо за функцією вони утворюють один порядок зростання

(або зменшення), то за розмірами, кольоровою гамою та іншими ознаками ієрархічна послідовність тих же елементів буде іншою. Таким чином, деякі елементи виступають у композиції як головні за всіма ознаками. Вони саме є головними елементами цілого за принципом підпорядкованості.

На українському природоохоронному плакаті «Не тронь гніздо дикої птиці» гніздо дикої утки уособлює природу. За своєю вагомістю та цілісністю воно представлене перед глядачем як головна, масштабно значуща частина з функціональною вагою порівняно з іншими частинами та елементами композиції. Однак за розміром зображення та місцем у просторі аркуша лелека та гніздо більше ніж рука бракон'єра, яка є маленьким майже мало значимим елементом композиції. Але за рахунок того, що вона завершує трикутну композицію, на ній зосереджена увага. Можна побудувати наступний рівень ієрархії всередині цієї композиції: текст – рука – гніздо – утка. Тут виявляється зовсім інший порядок значущості елементів композиції. Так, гніздо



Іл. 3. Плакат «Кожний колос – багнет гострий, Кожний сніп – гармати постріл!..» (автор Г. Мельничук. Київ, 1944). З фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського



Іл. 4. Плакат (автор М.А. Сафронов, худ. А.П. Анучин. Київ, 1963). З фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

є провідним елементом за тоновідношенням порівняно з гусем та рукою, але гніздо уступає синтезу слогана та руки в конструктивній жорсткості, у безпримиреній прямолінійності його пластики.

Розглянемо тепер вплив принципу контрастності на проявлення в композиції закону підпорядкування. Основним контрастом, на якому ґрунтується композиція, є протиставлення гострого кута стрілки, складеного з літери «Р», плавним лініям тіла качки та яєць, іншими словами, контраст пластики. Велика вага гнізда контрастує з пропорційною легкістю руки, конструктивною вразливістю гнізда та птахів – контраст тектоніки.

Загальна взаємодія всіх контрастів формує контрастність композиції, що може бути високою, особливо у випадку розглянутого прикладу з лелеками. Рівень контрастності залежить від характеру образу, який розкривається. Закон рівноваги визначає розподіл візуальних сил у просторі, забезпечуючи стійкість та баланс композиції. Композиційний закон рівноваги здійснюється через симетрію та тектоніку, де різноманітні форми симетрії і тектоніки визначаються схематично. Симетрія встановлює положення головного центру та розподіл візуальних мас у композиції відносно осей рівноваги. У мистецтві плакату асиметричні композиції збалансовані відносно осі рівноваги, що знаходиться поблизу осі симетрії, надаючи їм стійкість. Повністю симетричні композиції

рідко зустрічаються і використовуються головним чином у орнаментах.

Прикладом симетричного соціального плаката може стати робота «Це лише розвага» (автор невідомий, 2021 рік). Соціальний плакат був націлений на протидію легалізації грального бізнесу. З точки зору художнього образу цього графічного листа можна сказати, що центральним елементом плаката є картковий будиночок. Картковий будиночок – це символ нестабільності та ризику. Він використовується, щоб продемонструвати, як азартні ігри можуть призвести до фінансових проблем. Композиція побудована в рівнобічному трикутнику, на стандартному прямокутному форматі постера. Перехрещення симетрій прямокутної і трикутної фігури додатково привертає увагу глядача на рівні підсвідомості. Образ карткового будиночку наочно демонструє хиткість та нестабільність ситуації. Конструкція ось-ось впаде. Це створює відчуття занепокоєння та напруги. Плакат має вертикальну орієнтацію. Це допомагає підкреслити висоту карткового будиночка, що робить його ще більш нестабільним. Конструкція розташована у центрі плаката. Це робить її фокусним елементом листа і гарантує, що глядачі звернуть на нього увагу.

Текст плаката розташований у верхній і нижній частині плаката. Він чіткий і лаконічний, і він доповнює візуальні образи плаката. Загалом, художній образ та компози-



Лл. 5. Плакат «Це лише розвага, а не спосіб побудувати добробут» (KRALI, 2023).
Світлина автора



Лл. 6. Плакат «Без назви» (автор Аннет Ежеро, 2023).
Світлина автора

ція плаката є ефективними у донесенні його меседжу. Плакат є візуально привабливим і змушує задуматися, і він може допомогти людям прийняти більш обґрунтовані рішення щодо того, чи грати в азартні ігри. Глядач може уявити, що станеться, якщо картковий будиночок впаде, і це може допомогти їм зрозуміти ризики, пов'язані з азартними іграми. Кольори плаката темні та приглушені. Це створює похмуру атмосферу, яка підкреслює серйозність теми плаката.

Протилежним явищем композиції є асиметрія. Але у соціальних плакатах вона зустрічається частіше, бо наочно демонструє динаміку життєвих процесів, та більш повноцінно може трактувати концепції образів. У більшості випадків композиція плакатів асиметрична щодо вісі симетрії, тобто вона не має відображення відносно цієї осі. Наприклад, на плакаті може бути представлена група людей, яка розташована з одного боку, а з іншого боку – текстова інформація або образи, які не мають точного відображення відносно центральної вісі. Проте, незважаючи на відсутність симетрії, така композиція повністю збалансована відносно вісі рівноваги. Це означає, що вона не виглядає перекошеною або нерівномірною, а елементи розташовані так, щоб створити враження гармонії і рівноваги.

Важливою характеристикою асиметричної композиції є те, що вона може викликати більше зацікавлення та привертати увагу глядача, оскільки вона не передбачувана та неординарна. Такі плакати можуть створювати враження динамічності та енергії, що робить їх ефективними засобами комунікації (плакат «Без назви» Аннет Ежтеро з Угорщини на міжнародній плакатній акції на підтримку України в війні з Росією «Україна. Харків. Незламність»).

Висновки. Дослідження використання кольору, форми та композиції для створення ефективного художнього образу в соціальному плакаті дозволяє нам зрозуміти, як важливо враховувати ці аспекти при створенні плакатів з метою впливу на глядача та досягнення конкретних цілей.

Аналіз низки соціальних плакатів показав, що використання контрастної кольорової

гами, такої як домінування червоного кольору на фоні чорного або іншого темного відтінку, може привертати увагу глядача та підсилити емоційний вплив плаката. Це особливо ефективно для створення серйозного та термінового сповіщення, що вимагає негайних дій або уваги. Виявлено, що форма та композиція плакату грають важливу роль у передачі повідомлення та викликанні певних емоцій у глядачів. Динамічні та добре збалансовані композиції, побудовані на принципах діагоналі та асиметрії, можуть підсилити враження від плаката та підкреслити його значимість.

Дослідження демонструє, як використання кольору, форми та композиції може бути ефективним інструментом у соціальній пропаганді та усвідомленні проблем суспільства. Шляхом використання символів, гіперболи та контрасту, плакати можуть викликати співчуття, привертати увагу до певної проблеми та спонукати глядачів до дії. Отже, проведений аналіз дозволяє зрозуміти, яким чином використання кольору, форми та композиції в соціальному плакаті може створювати ефективний художній образ, що має потужний вплив на глядача та допомагає досягти конкретних цілей пропаганди або усвідомлення соціальних проблем.

Продовження дослідження в рамках докторської дисертації «Еволюція художнього образу в соціальних плакатах України» має велике значення для розширення нашого розуміння та аналізу використання кольору, форми та композиції у соціальному плакаті, зокрема в контексті українського суспільства. Перш за все, дослідження еволюції художнього образу в соціальних плакатах України дозволить з'ясувати, які зміни відбулися у використанні цих елементів протягом років, від початку ХХ століття до сучасності. Аналіз і порівняння різних періодів можуть виявити тенденції, зміни в стилі, підходах до використання художніх засобів та їх вплив на глядача.

Дослідження може допомогти виявити взаємозв'язки між художнім образом у соціальних плакатах та соціокультурними аспектами українського суспільства. Розуміння того, як змінювалася художня мова та які вона відображала соціальні, політичні та еконо-

мічні реалії свого часу, може бути корисним для подальшого аналізу та інтерпретації історичних та сучасних плакатів.

Вивчення еволюції художнього образу в соціальних плакатах України може відкрити нові перспективи для використання

цих художніх засобів у сучасному мистецтві та дизайні. Результати дослідження можуть вплинути на розвиток сучасного графічного дизайну, а також на підходи до створення соціальних кампаній та пропагандистських матеріалів.

Література:

1. Nilsson P. Poster Design. New York, 2022 URL: https://creativepro.com/wp-content/uploads/sites/default/files/story_images/posters.pdf (дата звернення 14.03.2024)
2. Гладун О. Український плакат: етапи розвитку візуально-пластичної мови. Збірник наукових праць. Сучасне мистецтво, 2018. № 14. С. 115–122
3. Іттен Йоганнес. Мистецтво кольору: Суб'єктивний досвід і об'єктивне пізнання як шлях до мистецтва. AtrHuss, 2022.
4. Калашнікова О. Зображальний аспект візуальної мови графічного дизайну (на матеріалі плаката). Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.07 «Дизайн». Харків: ХДАДМ, 2011. 20 с.
5. Остапенко Н. Соціальний плакат як культурно-ціннісний орієнтир / Н. Остапенко, А. Грошева, А. Антонюженко. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*: збірник матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 22 квітня 2021 року. В 2-х т. Т. 2. Київ : КНУТД, 2021. С. 61–63. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/18102> (дата звернення 7.03.2024)
6. Порфимович О.Л. Технології візуального впливу (плакатистика) в контексті інформаційної війни. *Діалог: медіа-студії*: зб. наук. пр. Одеса: Одеський національний університет ім. Мечникова, 2014. Вип. 18–19. С. 255–265.

References:

1. Nilsson P. (2022). Poster Design. New York. URL: https://creativepro.com/wp-content/uploads/sites/default/files/story_images/posters.pdf [in English].
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. Itten Yohannes (2022). *Mystetstvo koloru: Sub'yektyvnyy dosvid i ob'iektivne piznannya yak shlyakh do mystetstva* [The Art of Color: Subjective Experience and Objective Cognition as a Path to Art]. AtrHuss, 2022. [in Ukrainian].
4. Kalashnikova O. (2011). *Zobrazhal'nyy aspekt vizual'noyi movy hrafichnoho dyzaynu (na materiali plakata)* [Pictorial Aspect of Visual Language of Graphic Design (Based on Poster Material)]. Avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. [in Ukrainian]. *mystetstvoznnavstva: spets. 17.00.07 «Dyzayn»*. Kharkiv: KhDADM.
5. Ostapenko N. (2021). *Sotsial'nyy plakat yak kul'turno-tsinnisnyy oriyentyr* [Social Poster as a Cultural and Value Guideline]/ N. Ostapenko, A. Hrosheva, A. Antonyuzhenko. *Aktual'ni problemy suchasnoho dyzaynu* : zbirnyk materialiv III Mizhnarodnoyi naukovopraktychnoyi konferentsiyi, m. Kyiv, 22 kvitnya 2021 roku. V 2-kh t. T. 2. Kyiv : KNUKD. S. 61-63. Retrieved from <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/18102> [in Ukrainian].
6. Porfimovych, O.(2014). *Tekhnolohiyi vizual'noho vplyvu (plakatystyka) v konteksti informatsiyoi viyny* [Technologies of Visual Influence (Poster Art) in the Context of Information Warfare]. *Dialog: media-studiyi: zb. nauk. pr. Odesa: Odeskyy natsional'nyy universytet im. Mechnykova*. Vyp. 18–19. S. 255–265 [in Ukrainian].

УДК 378:73

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.26>

Ясеницька Жанна Володимирівна,
старший викладач кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0002-1845-0531
z_yasenitska@dspu.edu.ua

Савчин Галина Віталіївна,
старший викладач кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0002-0973-4014
g_savchyn@dspu.edu.ua

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЩОДО ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ У СФЕРІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

У дослідженні аналізується поняття «фахової компетентності» в контексті сучасної вищої освіти, акцентуючи увагу на необхідності формування фахових компетентностей студентів у сфері образотворчого мистецтва, що є актуальними для сьогодення. Мета статті – визначити інноваційні та сучасні аспекти формування фахових компетенцій студентів у сфері образотворчого мистецтва з використанням зарубіжного досвіду. Результати дослідження показали, що освітній процес спрямований на розвиток комплексної професійної компетентності, що відповідає вимогам ринку праці та сприяє успішній кар'єрі студентів. В дослідженні розглядається специфіка освітнього процесу у сфері образотворчого мистецтва, зокрема, акцент на розвитку креативності, просторового мислення та міжособистісних навичок. Зазначено, що затверджений стандарт вищої освіти для бакалаврів у сфері образотворчого мистецтва визначає ключові загальні та спеціальні компетенції, котрі необхідні для професійної діяльності, що включають здатність до критичного мислення, роботи з інформацією, розуміння основ етики і права, а також глибоке розуміння теоретичних та практичних аспектів створення мистецьких творів. У межах дослідження було проаналізовано роль навчання у закладах вищої освіти щодо розвитку художніх здібностей студентів, зокрема за допомогою різноманітних технік малювання. Також було встановлено, що значна увага приділяється для засвоєння теоретичних знань та саморозвитку, які виявляються у переглядах фільмів, участі у майстер-класах та відвідуванні виставок, що сприяє більш повному формуванню художньої освіти студентів.

Досвід зарубіжних країн підтверджує важливість цифровізації та інтеграції мультидисциплінарних підходів у навчальному процесі. Основні сучасні технології у цій сфері включають цифрові інноваційні платформи, інтегративні технології, особистісно-орієнтовані підходи, мультидисциплінарність, гуманітарні технології та розвиток м'яких навичок. Результати дослідження можуть бути корисними для закладів вищої освіти через удосконалення навчальних програм та методик навчання у галузі образотворчого мистецтва.

Ключові слова: сучасні тенденції, образотворче мистецтво, фахові компетентності, інновації, цифрові технології.

Yasenytska Zhanna, Savchyn Galyna. CONTEMPORARY TRENDS IN DEVELOPING PROFESSIONAL COMPETENCE OF STUDENTS IN THE FIELD OF VISUAL ARTS

This study analyzes the concept of «professional competence» in the context of modern higher education, emphasizing the need to develop students' professional competencies that are relevant to the present. The purpose of the article is to identify innovative and modern aspects of the formation of students' professional competencies in the field of fine arts using foreign experience. The results of the study have shown that the educational process is

aimed at developing comprehensive professional competence that meets the requirements of the labor market and contributes to the successful career of students. The study examines the specifics of the educational process in the field of fine arts, in particular, the emphasis on the development of creativity, spatial thinking and interpersonal skills. The approved standard of higher education for bachelors in the field of fine arts defines the key general and special competencies necessary for professional activity, including the ability to think critically, work with information, understand the basics of ethics and law, as well as a deep understanding of the theoretical and practical aspects of creating artworks. The study analyzed the role of higher education in the development of students' artistic abilities, in particular through various drawing techniques. It was also found that significant attention to theoretical knowledge and self-development, which are manifested in watching movies, participating in workshops and visiting exhibitions, contributes to a more complete formation of students' artistic education.

The experience of foreign countries confirms the importance of digitalization and integration of multidisciplinary approaches in the educational process. The main modern technologies in this area include digital innovation platforms, integrative technologies, personality-oriented approaches, multidisciplinary, humanitarian technologies and soft skills development. The results of the study may be useful for higher education institutions to improve curricula and teaching methods in the field of fine arts.

Key words: modern trends, fine arts, professional competencies, innovations, digital technologies.

Вступ. У сучасному світі, де мистецтво та освіта постійно розвиваються під впливом глобалізації та технологічного прогресу, питання формування фахової компетентності студентів у сфері образотворчого мистецтва набуває особливої актуальності. Сучасні тенденції в освітньому процесі ставлять перед викладачами та студентами нові виклики та можливості, вимагаючи від них не лише глибоких знань та навичок у галузі мистецтва, але й гнучкості у застосуванні інноваційних підходів та технологій.

Формування фахової компетентності в цьому контексті означає не просто набуття спеціалізованих знань та умінь у сфері образотворчого мистецтва, але й розвиток критичного мислення, творчих здібностей, здатності до міжкультурної комунікації та адаптації до постійно змінюваного середовища. Особлива увага приділяється інтеграції традиційних методик навчання з сучасними цифровими інструментами та платформами, що відкривають нові горизонти для художньої творчості та взаємодії.

Важливу роль у цьому процесі відіграють наукові дослідження та публікації, котрі аналізують існуючі практики та пропонують нові методології викладання та навчання.

Матеріали та методи. Питання формування фахової компетентності студентів у сфері образотворчого мистецтва достатньо висвітлене у вітчизняній літературі, з чималим доповненням зарубіжних досліджень, що дозволяє отримати багатогранний погляд на

тему. Внески окремих авторів, зокрема Артюхова О. В. [1], Гудим О. Б. [2], Зязюн І. А. [3], Козак Т. [4], виявляють різноманітність підходів до освіти в галузі образотворчого мистецтва.

Артюхова О. В. [1] акцентує на значенні мистецтва для формування художнього світогляду, вважаючи це фундаментальною основою професійної компетентності. Гудим О. Б. [2] детально розглядає процес формування професійних якостей майбутніх вчителів образотворчого мистецтва, виходячи з потреб вищої педагогічної освіти. Зязюн І. А. [3] підходить до питання з гуманістичної перспективи, розглядаючи навчальний процес як стратегію розвитку особистості. Козак Т. [4], у свою чергу, зосереджується на естетичній складовій, досліджуючи формування художньо-естетичної компетентності.

Зарубіжні дослідження, представлені авторами [9–11], вносять вклад у розуміння того, як інноваційні технології та методики можуть бути інтегровані в процес навчання, що є важливим для розвитку фахової компетентності в умовах глобалізації та технологічного прогресу.

Однак, незважаючи на значний обсяг наявної літератури, існує потреба в систематизованому підході до аналізу та синтезу отриманої інформації для визначення сучасних тенденцій формування фахової компетентності студентів у сфері образотворчого мистецтва. Це включає в себе не лише теоретичні викладки, але й аналіз практичного застосування різ-

номанітних методик і технологій навчання в контексті образотворчого мистецтва.

Мета статті – визначити інноваційні та сучасні аспекти формування фахових компетенцій студентів у сфері образотворчого мистецтва з використанням зарубіжного досвіду.

Результати. Концепція «компетентності» в науковому дискурсі визначається Г. І. Сотською [8] як інтегральна характеристика особистості, що обумовлює готовність та здатність до високопрофесійної реалізації у своїй галузі, ґрунтуючись на сучасних знаннях і досвіді. Важливою є підготовка компетентних фахівців, що володіють не тільки професійними знаннями та моральними якостями, але й здатністю адекватно діяти у різноманітних ситуаціях.

Формування фахової компетентності студентів закладів вищої освіти охоплює розвиток індивідуальних якостей, які сприяють виробленню у студентів конструктивного ставлення до обраної професії та взаємодії з людьми у професійній сфері, а також їхнього бажання до самовдосконалення та професійного прогресу. В науковому дискурсі, як зазначає Гудим О. Б. [2] термін «фахові компетентності» має різноманітні трактування, виходячи з припущення, що ефективність професійної діяльності визначається не тільки знаннями та вміннями, але й розвиненістю професійних і особистісних якостей, які спрямовані на досягнення високих результатів у праці.

Ці якості формуються в процесі навчально-виховної діяльності, де значну роль відіграють зовнішні умови, що можуть стимулювати та ефективізувати цей процес. Базовим фундаментом для будь-якого студента, незалежно від спеціалізації, є глибокі знання, професійні навички та вміння. Важливу роль у засвоєнні цих аспектів відіграє досвід у творчій, науковій та самостійній роботі, що сприяє формуванню власної професійної позиції студента по відношенню до різних аспектів професійної діяльності.

Фахові компетентності, що вимагаються від професіоналів у конкретній галузі, визначаються суспільними очікуваннями. Наприклад, для спеціаліста у сфері образотворчого

мистецтва такими якостями будуть професійна обізнаність, креативність у підходах до творчості, розвинене просторове мислення, знання художніх технік, вміння користуватися сучасними технологіями та амбіція до неперервного професійного розвитку.

У наукових джерелах фахові компетентності асоціюються з такими поняттями, як «компетентність» та «педагогічна майстерність», а Ничкало Н. Г. [6], Зязюн І. А. [3], Артюхова О. В. [1] розглядають їх як важливу складову педагогічної майстерності, акцентуючи на специфіку індивіда у професійній діяльності та його внесок у розвиток освітньої сфери. Таким чином, фахові компетентності охоплюють широкий спектр якостей, необхідних для ефективної роботи у певній професії, включаючи як глибокі теоретичні знання та практичні навички, так і вміння до творчого мислення, саморозвитку та адаптації до змінюваних умов професійного середовища.

Освітній процес у сфері образотворчого мистецтва повинен бути спрямований не лише на надання студентам спеціалізованих знань, але й на розвиток внутрішніх ресурсів студента, його мотивації та здатності до навчання впродовж усього життя. Важливим аспектом є також розвиток міжособистісних навичок, емоційного інтелекту, лідерських якостей та інших м'яких навичок, які допомагають будувати ефективну комунікацію у професійному середовищі та адаптуватися до різноманітних робочих ситуацій. Такий підхід забезпечує формування комплексної професійної компетентності студентів, яка відповідає сучасним вимогам ринку праці та сприяє їх успішній кар'єрі.

Для бакалаврів у сфері образотворчого мистецтва було розроблено стандарт вищої освіти, котрий після ретельного розгляду всіх зауважень та пропозицій було схвалено на засіданні підкомісії зі спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» науково-методичної комісії № 3 з культури і мистецтва Науково-методичної ради Міністерства освіти і науки України. Цей важливий документ був затверджений наказом Міністерства освіти і науки України

від 24 травня 2019 року під номером 725. Цей стандарт визначає ключові компетенції, які необхідні бакалаврам для успішної професійної діяльності у сфері образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва та реставрації. Він охоплює як загальні, так і спеціальні компетенції, кількість яких в обох категоріях становить по 13 пунктів [5].

Загальні компетенції включають, серед іншого, здатність до критичного мислення, роботи з інформацією, комунікації як на державній, так і на іноземних мовах, а також розуміння та застосування основ етики і права. Спеціальні компетенції фокусуються на глибокому розумінні теоретичних та практичних аспектів створення мистецьких творів, володінні різними техніками та технологіями у мистецтві, здатності до творчого й інноваційного мислення в межах фаху, а також на розумінні історичних, культурних та соціальних контекстів мистецтва.

Зазначені загальні та спеціальні компетенції, на думку Сотської Г. І. [8] можна умовно розділити на особистісні, функціональні та соціальні. Ми погоджуємося із автором, а тому пропонуємо наступну класифікацію фахових компетенцій студентів у сфері образотворчого мистецтва (рис. 1).

У процесі навчання у закладах вищої освіти студенти мають змогу дослідити та відпрацювати власний стиль за допомогою акварельних, олійних, акрилових та гуашевих фарб, кожна з яких має унікальні методологічні особливості та прийоми роботи. Це сприяє розвитку емоційно-образного мислення, естетичного сприйняття мистецтва, художнього бачення та практичних навичок роботи з різними матеріалами.

Практичні заняття з живопису також передбачають демонстрацію якісних прикладів робіт, що слугують зразками для наслідування та стимулюють креативні пошуки студентів. Як наголошує Пастухова Ю. А. [7], технічні навички та майстерність розвиваються через тривалу та наполегливу працю, а володіння мистецькою мовою забезпечує художнику свободу творчості та легкість вираження власних ідей. Невпевненість у техніці може обмежувати творчий потенціал митця.

Розвиток художньо-естетичної компетентності, як зазначає Козак Т. [4], є можливим лише на основі всебічного вивчення теорії та практики живопису, а також через активне залучення до саморозвитку. Це може включати перегляди художніх фільмів, участь у майстер-класах провідних художників, відвідування мистецьких семінарів та виставок, що допомагає розширити естетичні горизонти та глибше зрозуміти різноманітність мистецьких традицій та підходів. Така багатогранна діяльність стимулює студентів до незалежного мистецького пошуку, сприяє формуванню їхньої індивідуальності як митців і поглиблює розуміння власного місця в сучасному мистецькому просторі.

Важливим аспектом є також використання можливостей, які надають інформаційні технології, зокрема доступ до електронних художніх галерей і цифрових архівів, що робить мистецтво більш доступним та відкриває нові можливості для самоосвіти. Це дозволяє студентам ознайомитися з широким спектром художніх творів, від класичних до сучасних, та розширює їхнє розуміння глобальних мистецьких процесів. Цифрові технології стали основою сучасної освіти у багатьох розвинених країнах. Розглянемо зарубіжний досвід використання сучасних технологій формування фахової компетентності студентів у сфері образотворчого мистецтва.

Відповідно до поточних тенденцій цифровізації, країни ЄС приділяють особливу увагу розвитку інформаційної грамотності та цифрової компетентності серед студентів. В Німеччині освіта в галузі культури та мистецтва базується на розвитку мультикультурних та цифрових компетенцій серед усіх учасників освітнього процесу. Зокрема, Берлінський університет мистецтв, який включає факультети образотворчого мистецтва, дизайну та музики, активно впроваджує цифрові технології. Зокрема, факультет дизайну зосереджений не лише на формуванні творчих здібностей, але й на розвитку інформаційної компетентності серед студентів. Тут викладаються такі дисципліни, як «візуальна комунікація та мислення», «мистецтво та

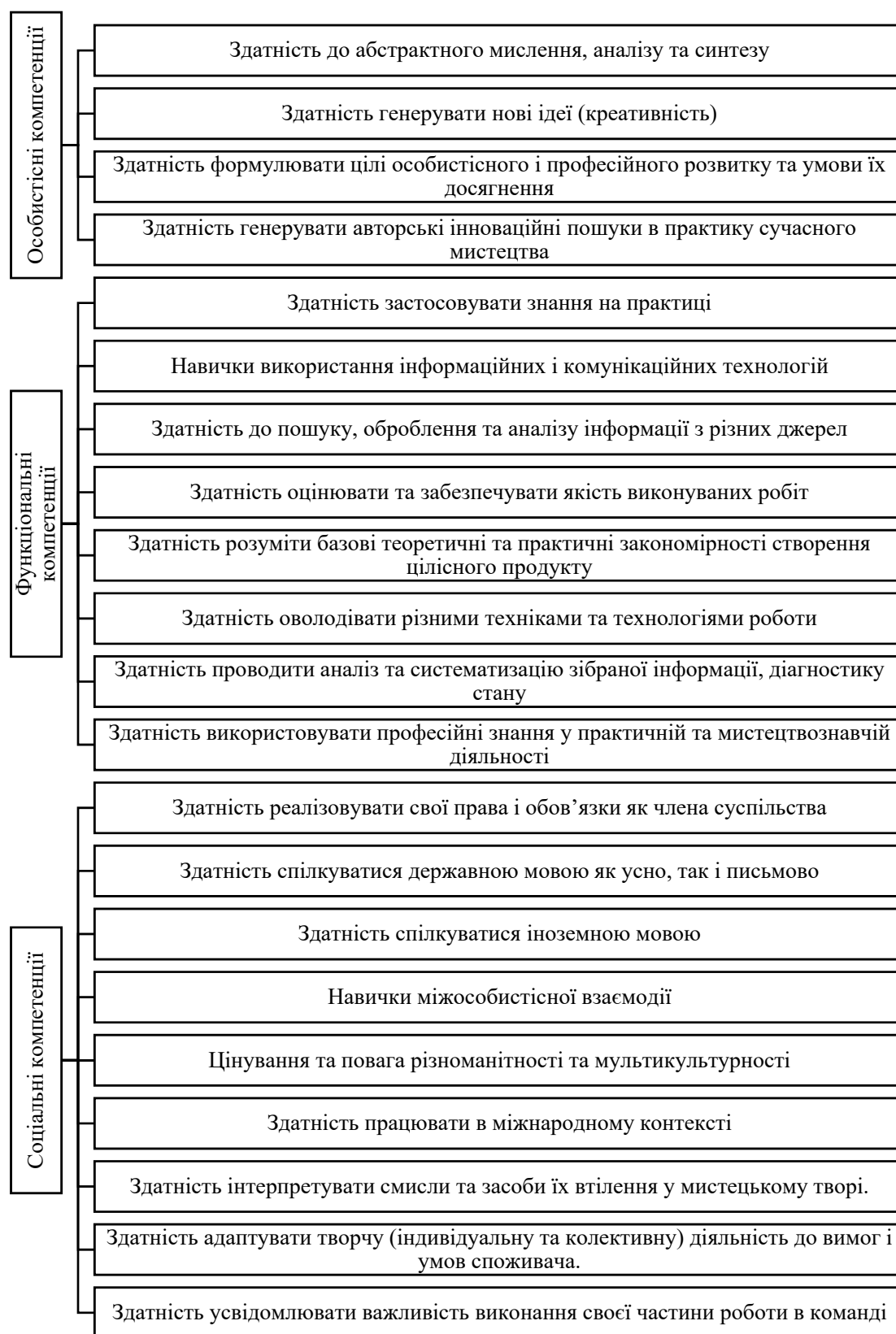


Рис. 1. Особистісні, функціональні та соціальні компетентності студентів у сфері образотворчого мистецтва, що входять до складу фахових компетентностей

Примітка: систематизовано авторами

медіа», «інформаційна культура», «бізнес та соціальна комунікація» тощо [11]. Важливою практикою для розвитку комунікаційних, соціальних бізнес-навичок, практичних та теоретичних знань є організація різноманітних науково-популярних конференцій, дебатів, відкритих лекцій та семінарів, літніх шкіл, де студенти можуть розвивати як свої теоретичні знання, так і практичні навички. Водночас більше 10 мільйонів молодих німців беруть участь у художніх та культурних семінарах, проєктах, конкурсах або інших заходах, організованих Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (BKJ) – Німецьким союзом федеральних асоціацій з культурної освіти молоді.

У Нідерландах основна увага при підготовці фахівців у галузі культури та мистецтва приділяється використанню особистісно-орієнтованих підходів, які активно застосовують кейс-метод, проєктні технології, дослідницьке навчання тощо. Студенти нідерландських університетів отримують відповідні цифрові, творчі та мультикультурні компетенції. У Маастрихтському університеті, де розташований факультет мистецтв та соціальних наук, студентів навчають організовувати сучасні та традиційні техніки та форми створення

мистецтва за допомогою сучасних цифрових інноваційних порталів, ресурсів, платформ, додатків тощо. Основні дисципліни факультету мистецтв та соціальних наук спрямовані на здобуття важливих знань про використання сучасних інтегративних технологій, цифрових ресурсів, аналіз художньо-технічних і програмних засобів, орієнтацію в різноманітних інноваційних додатках та проведення традиційного та сучасного мистецтва за допомогою сучасних ресурсів [11].

З іншого боку, Університет Латвії має факультет освіти, психології та мистецтва, де основна увага приділяється формуванню практичних навичок у майбутніх спеціалістів у галузі культури та мистецтва. Водночас Латвія зосереджується на синтезі принципів освіти, мистецтва та психології за допомогою впровадження інноваційних методів [9]. Інноваційністю освітньої програми Університету Парижа та Пантеон-Сорбони також є визначення нового напрямку підготовки випускників та створення нової системи навчання на основі модульної системи, оновлення методів, форм і технологій освіти на сучасній науково-методологічній основі. Водночас факультет мистецтв цього університету активно використовує гуманітарні

Таблиця 1

Ключові сучасні тенденції у сфері формування фахової компетентності спеціалістів з образотворчого мистецтва

Техніка та технології	Опис
Цифрові інноваційні платформи	Активне використання сучасних цифрових платформ, ресурсів, порталів та додатків для організації традиційних та сучасних технік і форм створення мистецтва.
Інтегративні технології	Застосування сучасних інтегративних технологій та цифрових ресурсів для аналізу художньо-технічних та програмних засобів, орієнтації в різноманітних інноваційних додатках.
Особистісно-орієнтовані підходи	Використання кейс-методу, проєктних технологій, дослідницького навчання для розвитку цифрових, творчих та мультикультурних компетенцій, а також для формування індивідуальних навичок і здібностей.
Мультидисциплінарність	Комплексне навчання, яке охоплює загальні мистецькі, професійні та гуманітарні напрямки, інтегруючи міждисциплінарні знання з історії, філософії, етики, права, культурології, психології тощо.
Гуманітарні технології	Використання методів активної взаємодії в суспільстві, які ґрунтуються на гуманітарних науках, для розвитку комунікативних навичок і здібностей у сфері культури та мистецтва.
Розвиток м'яких навичок	Акцент на розвитку м'яких навичок, таких як співпраця, комунікація та критичне мислення, визнаних за їх важливість у мультикультурному та цифровому світі.

Примітка: систематизовано авторами [9–11]

технології, які є методами активної взаємодії в людському суспільстві. Вони інтегрують міждисциплінарні знання, накопичені гуманітарними науками – історією, філософією, етикою, правом, культурологією, психологією тощо. Одночасно характерною особливістю професійної підготовки спеціалістів у галузі культури та мистецтва є комплексне навчання у трьох напрямках: загальне мистецтво, професійне та гуманітарне [10].

Підсумуємо дослідження зарубіжного досвіду через систематизацію ключових сучасних тенденцій у сфері формування фахової компетентності спеціалістів з образотворчого мистецтва.

Висновки. Поняття компетентності в освіті охоплює готовність та здатність особистості до високопрофесійної діяльності, яка ґрунтується на знаннях і досвіді. Важливим є не лише набуття професійних знань, але й розвиток особистісних якостей та вміння адаптуватися в різноманітних ситуаціях. Розроблений стандарт вищої освіти для бакалаврів у цій сфері підкреслює необхідність загальних та спеціалізованих компетенцій, таких як критичне мислення, робота з інформацією та глибоке розуміння мистецтва, що є ключовими для професійного зростання та успішної кар'єри. Зазначені загальні та спеціальні компетенції можна умовно розділити на особистісні, функціональні та соціальні категорії, що підкреслює багатогранність підходу до формування компетентності у сфері образотворчого мистецтва.

Навчання у закладах вищої освіти дозволяє студентам розвивати та удосконалювати свої художні здібності за допомогою різноманітних технік малювання. Практичні заняття з живопису, зокрема, допомагають студентам розвивати технічні навички та майстерність, що є необхідною умовою для творчої свободи художника. Водночас акцентується увага на важливості теоретичних знань та саморозвитку через активне залучення до культурного життя, як-от перегляди фільмів, участь у майстер-класах, відвідування виставок. Значна увага приділяється також використанню інформаційних технологій, що забезпечує доступ до широкого спектру художніх творів та сприяє розширенню горизонтів студентів.

Досвід зарубіжних країн у використанні сучасних технологій в навчальному процесі вказує на зростаючу роль цифровізації та інтеграції мультидисциплінарних підходів у формуванні фахових компетенцій студентів, що включає не лише розвиток творчих та технічних навичок, але й комунікативних, соціальних та критичного мислення. Основні сучасні технології у сфері формування фахової компетентності спеціалістів з образотворчого мистецтва включають цифрові інноваційні платформи, інтегративні технології, особистісно-орієнтовані підходи, мультидисциплінарність, гуманітарні технології та розвиток м'яких навичок.

Література:

1. Артюхова О. В. Мистецтво як джерело формування художнього світогляду особистості. Педагогіка вищої та середньої школи: зб. наук. праць, КДПУ, Кривий Ріг, 2005, № 10, спеціальний випуск: Художньо-педагогічна освіта XXI ст.: Теорія та методи, технології, 22–30.
2. Гудим О. Б. Особливості формування професійно-фахових якостей майбутнього вчителя образотворчого мистецтва в системі вищої педагогічної освіти. Студентський альманах, 2012, № 2. URL: https://umo.edu.ua/images/content/nashi_vydanya/stud_almanah/15_.pdf
3. Зязюн І. А. Гуманістична стратегія теорії і практики навчального процесу. Рідна школа, 2000, № 8, 9–10.
4. Козак Т. Формування художньо-естетичної компетентності студентів у вищих закладах освіти України. Вища школа, 2019, №16, 92–97. DOI: 10.15330/esu.16. 92–97
5. Міністерство освіти і науки України. Стандарт вищої освіти України. 2019, № 725. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/023-Obrazotv.mist.dekorat.mist.restavr-bakalavr.28.07.pdf>
6. Ничкало Н. Г. (ред.) Мистецтво у розвитку особистості: монографія. Зелена Буковина, 2006, с. 224.
7. Пастухова Ю. А. Художньо-естетичне виховання студентської молоді в цілісному педагогічному процесі університету. Автореф. Дис. канд. наук: 13.00.07. – теорія та методика виховання. Луганськ, 2009. 20 с.

8. Сотська Г. І. Естетично-професійна компетентність майбутнього вчителя образотворчого мистецтва. Проблеми освіти: науковий збірник, 2013, № 2, 233–238. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/20054559.pdf>
9. Andersone R. Innovations in the improved curriculum content of the competence approach: A case study in Latvia. *Rural Environment. Education. Personality (REEP)*, 2020. DOI: 10.22616/reep.2020.025
10. Bondar I., Gumenyuk T., Udris-Borodavko N., Penchuk O. Entrepreneurship model for creation of designer competences in the process of professional training. *Abacademies.org*, 2019. URL: <https://www.abacademies.org/articles/Entrepreneurship-model-for-creation-of-designer-competences-1528-2651-22-6-482.pdf>
11. Lavrentieva N., Spolska O., Korol O., Markovskiy A., Tkachenko V. Higher art education in the European Union: Innovative technologies. *Eduweb*, 2023, 17(2), 234–243. URL: <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2023.17.02.20>

References:

1. Artyukhova, O.V. (2005). *Mystetstvo yak dzherelo formuvannya khudozhn'oho svitohlyadu osobystosti* [Art as a source of formation of the artistic worldview of the personality]. *Pedahohika vyshchoyi ta seredn'oyi shkoly: zb. nauk. prats', KDPU, Kryvyy Rih*, (10), Special Issue: *Khudozhn'opedahohichna osvita XXI st.: Teoriya ta metody, tekhnolohiyi*, 22–30 [in Ukrainian].
2. Hudym, O.B. (2012). *Osoblyvosti formuvannya profesiyno-fakhovykh yakostey maybutn'oho vchytelya obrazotvorchoho mystetstva v systemi vyshchoyi pedahohichnoyi osvity* [Features of forming professional qualities of the future teacher of fine arts in the system of higher pedagogical education]. *Students'kyi almanakh*, (2). Retrieved from https://umo.edu.ua/images/content/nashi_vydanya/stud_almanah/15_.pdf [in Ukrainian].
3. Ziaziun, I.A. (2000). *Humanistychna stratehiya teorii i praktyky navchal'noho protsesu* [Humanistic strategy of theory and practice of the educational process]. *Ridna shkola*, (8), 9–10 [in Ukrainian].
4. Kozak, T. (2019). *Formuvannya khudozhn'oyi-estetychnoyi kompetentnosti studentiv u vyshchyykh zakladakh osvity Ukrainy* [Formation of artistic and aesthetic competence of students in higher educational institutions of Ukraine]. *Vyshcha shkola*, 16, 92–97. doi: 10.15330/esu.16.92-97 [in Ukrainian].
5. *Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy*. (2019). *Standart vyshchoyi osvity Ukrainy* [Higher education standard of Ukraine]. № 725. Retrieved from <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/023-Obrazotv.mist.dekorat.mist.restavr-bakalavr.28.07.pdf> [in Ukrainian].
6. Nychkalo, N.H. (Ed.). (2006). *Mystetstvo u rozvytku osobystosti: monohrafiya* [Art in personality development: a monograph]. *Zelena Bukovyna*, 224 [in Ukrainian].
7. Pastukhova, Yu.A. (2009). *Khudozhn'oyi-estetychne vykhovannya students'koyi molodi v tsilisnomu pedahohichnomu protsesi universytetu* [Artistic and aesthetic education of student youth in the holistic pedagogical process of the university]. (Doctoral dissertation). *Luhansk* [in Ukrainian].
8. Sots'ka, H.I. (2013). *Estetychno-profesiyna kompetentnist' maybutn'oho vchytelya obrazotvorchoho mystetstva* [Aesthetic and professional competence of the future teacher of fine arts]. *Problemy osvity: naukovyy zbirnyk*, (2), 233–238. Retrieved from <https://core.ac.uk/download/pdf/20054559.pdf> [in Ukrainian].
9. Andersone, R. (2020). *Innovations in the improved curriculum content of the competence approach: A case study in Latvia. Rural Environment. Education. Personality (REEP)*, DOI: 10.22616/reep.2020.025.
10. Bondar, I., Gumenyuk, T., Udris-Borodavko, N., & Penchuk, O. (2019). *Entrepreneurship model for creation of designer competences in the process of professional training. Abacademies.org*. Retrieved October 4, 2023, from <https://www.abacademies.org/articles/Entrepreneurship-model-for-creation-of-designer-competences-1528-2651-22-6-482.pdf>.
11. Lavrentieva, N., Spolska, O., Korol, O., Markovskiy, A., & Tkachenko, V. (2023). *Higher art education in the European Union: Innovative technologies. Eduweb*, 17(2), 234–243. doi: 10.46502/issn.1856-7576/2023.17.02.20.



«КИТАЙСЬКИЙ ШОВК І ШОВКОВИЙ ШЛЯХ»: ПОДОРОЖ ПО ШОВКОВІЙ НИТЦІ ЧАСУ

Коли ми поринаємо у світ шовку, у нашій уяві відразу виникає Китай – місце, де почалася історія цього дивовижного матеріалу. Китай і шовк тісно пов'язані зі стародавніх часів. Понад 5000 років тому на території тодішнього Китаю мудрі китайці розгадали секрети шовківництва, витягаючи натуральні волокна з шовкопряда *Вотбух* тогі. Цей момент в історії став відправною точкою для дивовижної подорожі, що триває й досі.

Шовк став частиною китайської цивілізації та культури. Разом із лаком, нефритом, рисом й іншими коштовностями він

став символом ранньої матеріальної культури Китаю. Великий філософ Конфуцій закликав поважати природу та цінності культури, і шовк був співзвучний до цього вчення.

Але шовк – це не просто символ. В імперському Китаї він був одним з головних експортних товарів, не поступаючись чаю і фарфору. Шовк став живим свідченням впливу Китаю на світовий ринок. Він впроваджувався у кожен аспект китайського життя, від одягу до культури. У Стародавньому Китаї одяг стояв нарівні з їжею, житлом і пересуванням. Значення шовку в китайській моді немож-

ливо переоцінити. Розмова про поділ праці в Стародавньому Китаї невірна без згадки про жінок, які майстерно виготовляли шовкові тканини.

Досліджуючи історію шовку в Китаї, ми запитуємо: як китайці відкрили цей унікальний матеріал і перетворили його на мистецтво? Це був не миттєвий порив натхнення, а результат тисячолітніх спостережень і наполегливої праці. Китайці приручили диких шовкопрядів та освоїли мистецтво вилучення шовкових волокон. З роками вони покращували методи розведення та селекції шовкопрядів, підвищуючи якість матеріалу.

Наступним значним кроком стало поширення шовку. Приблизно 2000 років тому китайський шовк став подорожувати морськими й сухопутними торговими маршрутами, які зараз відомі як «Шовковий шлях». Цей шлях став сполучною ланкою між Сходом і Заходом,

сприяючи обміну товарами, ідеями та культурою.

Китайський шовк став нездоланим мостом, поєднуючи різні культури й народи, а шовківництво – невід'ємною частиною історії, яка дотепер надихає та навчає нас важливості культурного обміну та співробітництва. Шовкова нитка часу продовжує крізь століття з'єднувати минуле та майбутнє у нескінченному потоці культурного багатства та розуміння.

«Китайський шовк та шовковий шлях» відкриває завісу у світ таємниць і культури великої цивілізації. Ця захоплююча книга допомагає нам зрозуміти, як матеріал може стати частиною історії та спадщини. Шовкова нитка часу, як символ китайської історії та культури, продовжує розкривати перед нами своє дивовижне минуле, яке наш читач може відкрити для себе на сторінках цього, без перебільшення, унікального видання!



Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 1, 2024

Issue 1, 2024

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *І. М. Чудеснова*
Комп'ютерне верстання *О. І. Молодецька*

Підписано до друку 26.04.2024 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 24,65. Зам. № 0424/289
Наклад 100 прим.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 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.