

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE "HELVETICA"

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 2
Issue 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

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

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

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

EDITORIAL COUNCIL MEMBERS:

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

HEAD OF THE EDITORIAL BOARD:

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

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

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

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

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

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

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

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

ЗМІСТ

Андріанова О. Б., Біскулова С. О. ТЕХНОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ АКВАРЕЛЕЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ПЕРІОДУ НАВЧАННЯ В ПЕТЕРБУРЗЬКІЙ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ.....	8
Болюх М. Ф. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ЖИВОПІСУ ПОЛТАВЩИНИ В РОКИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ.....	17
Будник А. В. ЛІУМІНОВАНІ МАНУСКРИПТИ В КОНТЕКСТІ ІНФОГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ.....	24
Варивончик А. В. СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНОГО ДИЗАЙНУ ТА ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СТВОРЕННІ СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ.....	33
Волошина К. М. ГРАФІКА ВАСИЛЯ ЧЕГОДАРА.....	43
Гуржій І. А., Коршунов Д. О. ТВІР СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА У ЕКСПОЗИЦІЙНОМУ ПРОСТОРИ, СПРИЙНЯТТЯ ТА ВПЛИВ.....	55
Капустін П. Р. ЦИФРОВЕ МИСТЕЦТВО ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ТРАДИЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	61
Карпів В. Є. ВИЯВЛЕННЯ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ РІЗНОЧАСОВОГО СТІНОПІСУ.....	66
Коваленко С. Г. АВАНГАРДНА СИНЕРГІЯ: ВЗАЄМОДІЯ ІДЕЙ ТА ІННОВАЦІЙ В РОБОТАХ МАЛЕВИЧА ТА ЙОГО СУЧАСНИКІВ. АТРИБУЦІЯ НА ОСНОВІ ДАНИХ.....	78
Ковальова М. М., У Ігін ЕСТЕТИКА АНІМАЦІЇ В СТАНКОВОМУ ЖИВОПІСІ КИТАЮ 2000–2020-Х РОКІВ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕМИ ДИТИНСТВА.....	87
Ковальова М. М., Нестерова Є. О. ОСОБЛИВОСТІ ПЛЕНЕРНОЇ ПРАКТИКИ В ХАРКІВСЬКОМУ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОМУ ІНСТИТУТІ (ХХПІ) В 1950–1970-Х РОКАХ.....	97
Комендант Т. П. РЕМІСНИЧІ МИСТЕЦТВА ЯК ПРОЯВ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛДОВИ: РЕЗУЛЬТАТИ СОЦІОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	106
Маслак В. І. ІСТОРИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧЕ ПІДГРУНТЯ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ УКРАЇНСЬКОЇ УПАКОВКИ (НА ПРИКЛАДІ РОЗРОБОК СТУДЕНТІВ ХДАДМ).....	114
Поліщук О. П., Погосьян Д. Р. РОЗРОБКА ОБРАЗУ УКРАЇНСЬКОЇ ДІВЧИНИ ПРИ СТВОРЕННІ ЦИФРОВИХ ІЛЮСТРАЦІЙ ДО НАСТІННОГО ПЕРЕКИДНОГО КАЛЕНДАРЯ НА 12 МІСЯЦІВ.....	122
Санніков Є. В. ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА ТА ЕТИКА ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ДЛЯ СТВОРЕННЯ ВІЗУАЛЬНИХ ТВОРІВ.....	132
Ткаченко М. І., Яковець І. О. БОТАНІЧНА ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК СПЕЦИФІЧНИЙ ЖАНР ПРИКЛАДНОЇ ГРАФІКИ ТА МИСТЕЦТВА.....	141

Храпачов О. М. ВАСИЛЬ ГУРІН – ДО 85-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ.....	148
Черніков М. М. МУЛЬТИМЕДІЙНІ ЗАСОБИ В ДИЗАЙНІ ЕКСПОЗИЦІЙНОГО ПРОСТОРУ МУЗЕЙНО-ВИСТАВКОВОГО КОМПЛЕКСУ БАБИН ЯР.....	154
Чернявський К. В., Чернявська Т. В., Пилипчук В. В. ВІДОБРАЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ В ПЕЙЗАЖАХ ГЕОРГІЯ ГЕОРГІЙОВИЧА ЧЕРНЯВСЬКОГО.....	161
Швидюк-Богдан А. С., Селівачов М. Р. ОЛЕКСАНДР НАЙДЕН – СУЧАСНИЙ ДОСЛІДНИК ДАВНЬОЇ ТРАДИЦІЇ НАСТІННИХ РОЗПИСІВ УМАНЩИНИ ТА ПОДІЛЛЯ.....	169

CONTENTS

Andrianova O., Biskulova S. TECHNOLOGICAL RESEARCH OF TARAS SHEVCHENKO'S WATERCOLORS FROM THE PERIOD OF HIS STUDY AT THE SAINT PETERSBURG ACADEMY OF ARTS.....	8
Bolyukh M. PECULIARITIES OF THE DEVELOPMENT OF THE ART OF PAINTING IN THE POLTAVA REGION DURING THE YEARS OF UKRAINE'S INDEPENDENCE.....	17
Budnyk A. ILLUMINATED MANUSCRIPTS IN THE CONTEXT OF INFOGRAPHIC DESIGN.....	24
Varyvonchyk A. SYNTHESIS OF TRADITIONAL DESIGN AND INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN CREATING A MODERN THEATER SPACE.....	33
Voloshyna K. GRAPHICS BY VASIL CHEGODAR.....	43
Gurzhiy I., Korshunov D. A WORK OF CONTEMPORARY ART IN THE EXHIBITION SPACE, PERCEPTION AND IMPACT.....	56
Kapustin P. DIGITAL ART AND ITS INFLUENCE ON TRADITIONAL ART AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY.....	61
Karpiv V. DISCOVERY AND RESEARCH OF MONUMENTAL PAINTING OF DIFFERENT TIMES.....	66
Kovalenko S. AVANT-GARDE SYNERGY: EXPLORING INNOVATIONS IN THE WORKS OF MALEVICH AND CONTEMPORARIES THROUGH DATA-BASED ATTRIBUTION	78
Kovalova M., WU Yiting ANIME AESTHETICS IN EASEL PAINTING IN CHINA 2000–2020: INTERPRETATION OF THE THEME OF CHILDHOOD.....	87
Kovalova M., Nestierova Ye. FEATURES OF PLEIN AIR PRACTICE AT KHARKIV ART TECHNICAL SCHOOL (KATS) IN THE 1950S–1970S.....	97
Comendant T. CRAFT ART AS A MANIFESTATION OF THE NATIONAL CULTURE OF MOLDOVA: RESULTS OF SOCIOLOGICAL RESEARCH.....	106
Maslak V. HISTORICAL AND ARTISTIC FOUNDATIONS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN PACKAGING DESIGN (BASED ON THE PROJECTS OF KSADA STUDENTS).....	114
Polishchuk O., Pohosian D. DEVELOPMENT OF THE IMAGE OF A UKRAINIAN GIRL WHILE CREATING DIGITAL ILLUSTRATIONS FOR A 12-MONTH FLIP WALL CALENDAR.....	122
Sannikov Ye. THE PROBLEM OF AUTHORSHIP AND THE ETHICS OF USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE TO CREATE VISUAL WORKS.....	132
Tkachenko M., Yakovets I. THE BOTANICAL ILLUSTRATION AS A SPECIFIC GENRE OF APPLIED GRAPHICS AND ART.....	141

Khrapachov O. VASYL GURIN – ON HIS 85TH BIRTHDAY.....	148
Chernikov M. MULTIMEDIA IN THE DESIGN OF THE EXHIBITION SPACE OF THE BABYN YAR MUSEUM AND EXHIBITION COMPLEX.....	154
Cherniavskiy K., Cherniavska T., Pylypchuk V. THE REFLECTION OF THE TRADITIONAL DNIPROPETROVSK ART SCHOOL IN THE LANDSCAPES OF HEORHII HEORHIOVYCH CHERNIAVSKYI.....	162
Shvydiuk-Bohdan A., Selivatchov M. OLEKSANDR NAIDEN IS A CONTEMPORARY RESEARCHER OF THE ANCIENT TRADITION OF WALL PAINTINGS IN UMAN AND PODILLIA.....	169

УДК 7.038.5:74(4-11)"1839/1840"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.1>**Андріанова Олена Борисівна,**

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

Біскулова Світлана Олександрівна,

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

ТЕХНОЛОГІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ АКВАРЕЛЕЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ПЕРІОДУ НАВЧАННЯ В ПЕТЕРБУРЗЬКІЙ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ

Метою роботи є комплексне технологічне дослідження чотирьох акварелей Тараса Шевченка з колекції Національного музею Тараса Шевченка, які були створені протягом 1839–1840 рр., та введення отриманих результатів у науковий обіг. Методологія роботи полягала у застосуванні мультианалітичного підходу, що включав художньо-стилістичний і компаративний аналізи та емпіричні методи наукового дослідження. Характерні особливості малюнків, техніка їхнього створення та склад художніх матеріалів встановлювалися неруйнівними оптичними і фізико-хімічними методами, що включали фотофіксацію у різних діапазонах спектра, оптичну мікроскопію, рентгенофлуоресцентний аналіз та інфрачервону спектроскопію з Фур'є-перетворенням. Представлена робота є першим комплексним дослідженням малюнків Тараса Шевченка 1839–1840 рр., спрямованим на встановлення технологічних особливостей основ, авторської техніки нанесення підготовчих рисунків та ідентифікацію пігментів фарбового шару. Проведені дослідження показали, що при створенні малюнків був використаний брістольський картон. Визначені волокнистий та елементний склад основ, ідентифікований тип проклейки (тваринний клей). Встановлено, що основними наповнювачами картону є каолін і гіпс, у складі брістольського картону двох творів як оптичний відблювач використана смальта. Аналіз малюнків в інфрачервоному діапазоні дозволив визначити характерні особливості нанесення підготовчих рисунків, виявити авторські правки та уточнення контурів окремих деталей зображення, застосування техніки штрихування при моделюванні тіней. Встановлені техніка живопису та пігментна палітра фарбового шару, показано, що художник використовував при створенні малюнків фарбу на основі порошку золота. На основі результатів проведених досліджень запропоновано внести уточнення в атрибуцію акварелей Тараса Шевченка.

Ключові слова: малюнки, брістольський картон, підготовчі рисунки, УФ-флуоресценція, рентгенофлуоресцентний аналіз, інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворенням.

Andrianova Olena, Biskulova Svitlana. TECHNOLOGICAL RESEARCH OF TARAS SHEVCHENKO'S WATERCOLORS FROM THE PERIOD OF HIS STUDY AT THE SAINT PETERSBURG ACADEMY OF ARTS

The aim of the article is a comprehensive technological study of four Taras Shevchenko's watercolors from the Taras Shevchenko National Museum's collection, created in 1839–1840, and the introduction of the results into scientific circulation. The methodology was to apply a multi-analytical approach, including artistic stylistic, comparative analyses, and empirical methods of scientific research. The characteristic features of the drawings, the technique of their execution, and the art materials composition were established by non-destructive optical and physicochemical methods. Imaging in different spectral ranges, optical microscopy, X-ray fluorescence analysis,

and Fourier transform infrared spectroscopy were used. The presented work is the first comprehensive study of Taras Shevchenko's drawings of 1839–1840 aimed at establishing the technological characteristics of the supports, the author's technique of underdrawings application, and the identification of paint layer pigments. It was shown that the Bristol board was used as an artwork support. The fiber and elemental composition of the boards and the type of sizing (animal glue) were determined. It has been established that the main board fillers are kaolin and gypsum. Smalt was identified as an optical brightener in the Bristol cardboard of two works. Infrared imaging has revealed extensive underdrawings that include composition changes, clarifying outlines, and hatching techniques in shadow modeling. The painting technique and pigment palette of the paint layer were established, and it was shown that the artist used powdered gold paint to create the drawings. Based on the results of the conducted research, it is proposed to make revisions to the attribution of Taras Shevchenko's watercolors.

Key words: drawings, Bristol board, underdrawings, UV-fluorescence, X-ray fluorescence analysis, Fourier transform infrared spectroscopy.

Вступ. Графічна спадщина Тараса Шевченка є важливою складовою українського мистецтва XIX ст. Протягом десятиліть науковцями здійснювався мистецтвознавчий аналіз знакових творів художника, вивчалися стилістичні особливості та еволюція його творчої манери. Нині відбувається переосмислення постаті Шевченка і значення його творчого доробку, що зумовлює необхідність доповнення та поглиблення існуючого масиву знань із застосуванням сучасних міждисциплінарних досліджень. Технологічна експертиза є важливим інструментом для ідентифікації та атрибуції творів образотворчого мистецтва, проте дотепер вивченню матеріалів та техніки виконання графіки Тараса Шевченка приділялося недостатньо уваги. Застосування комплексу оптичних та фізико-хімічних методів дозволить виявити характерні художні прийоми, встановити використані автором матеріали та розширити розуміння особливостей графічної творчої спадщини художника, що визначає актуальність представленої дослідження.

До найґрунтовніших праць, присвячених графічній спадщині Тараса Шевченка належить видання [1], де наведені репродукції рисунків та малюнків 1830–1843 рр. та уточнене датування ряду творів згідно з новітніми науковими розвідками. Художньо–стилістичний аналіз живопису митця, вивчення впливу стилів класицизму, романтизму та творчості окремих художників на творчий метод Шевченка були здійснені Мариною Юр у публікації [2]. У статті Олени Гомиревої [3] визначені характерні особливості акварельних портретів пензля Тараса Шевченка, простежена ево-

люція манери художника на основі формального аналізу творів кінця 1830–1850-х рр. Технологічним дослідженням малярської та графічної творчої спадщини Шевченка приділено вкрай мало уваги. Результати аналізу фізико-хімічними методами живописних творів митця з колекції з колекції Національного музею Тараса Шевченка (НМТШ) та його художніх матеріалів наведені у каталозі [4] та ряді статей Юлії Шиленко [5; 6]. Аналіз матеріалів та техніки виконання графічних творів Тараса Шевченка був проведений Юлією Майстренко-Вакуленко [7]. У 2013 р. були здійснені технологічні дослідження основ та пігментів живописного шару акварелей Шевченка з колекції НМТШ. У зв'язку з модернізацією обладнання та удосконаленням методології дослідження експертиза творів була виконана повторно у 2024 р. Отримані дані дозволили проаналізувати підготовчі рисунки творів, вивчити техніку живопису, уточнити характеристики та склад основ і пігментну палітру, властиву акварелям митця 1839–1840 рр.

Метою дослідження є комплексне вивчення технологічних особливостей та художніх матеріалів акварелей Тараса Шевченка, виконаних протягом 1839–1840 рр., і введення отриманих результатів у науковий обіг.

Матеріали та методи. У рамках співпраці згідно з договором від 02 вересня 2015 р. були досліджені чотири акварелі Тараса Шевченка з колекції Національного музею Тараса Шевченка: «Марія» (1840, папір, акварель, бронза, 247x201 мм, НМТШ, Г–221, іл. 1), «Жінка в ліжку» (1839–1840, папір, акварель, 231x191 мм, НМТШ, Г–757, іл. 2), «Сон

бабусі і внучки» (1839–1840, папір, акварель, 219х276 мм, НМТШ, Г–800, іл. 3), «Перерване побачення» (1839–1840, папір, акварель, 230х185 мм, НМТШ, Г–801, іл. 4).

Малюнки «Сон бабусі і внучки» та «Перерване побачення» є копіями з однойменних акварелей Карла Брюллова (1799–1852). Згідно з [1, с. 373–374, 374–375] вказані твори були виконані на замовлення Володимира Владиславлева (1808–1856), видавця альманаху «Ранкова зоря», у зв'язку з необхідністю надіслати їх для гравірування за кордон (як свідчать підписи під відбитками, їх гравірував англійський гравер Джон-Генрі Робінсон). Копії були виготовлені у 1839–1840 рр. (не пізніше жовтня), коли був одержаний цензурний дозвіл на друкування альманаху. Малюнок «Марія», згідно з [1, с. 378–379], також міг готуватися для альманаху «Ранкова зоря», оскільки зберігався в альбомі Владиславлева разом з репродукованими в альманасі творами інших художників. Акварель «Жінка в ліжку» датується орієнтовно за часом переїзду Шевченка до Сошенка наприкінці 1838 р., за зіставленням манери письма в акварелях 1839–1840 рр. та особливостями інтер'єру і реквізиту в малюнках 1840 р. [1, с. 376–377].

При дослідженні акварелей Тараса Шевченка був застосований комплексний мультианалітичний підхід, що включав художньо-стилістичний і компаративний аналізи та технологічні дослідження оптичними та фізико-хімічними методами [8, с. 16]. Морфологічні характеристики основ, стан збереження творів та техніку нанесення зображення встановлювали візуально та методом оптичної мікроскопії із застосуванням стереоскопічного мікроскопа МБС-10 та цифрового USB-мікроскопа Sigeta Expert. Фотофіксацію творів у видимому, ультрафіолетовому (УФ) та інфрачервоному (ІЧ) діапазонах здійснювали модифікованою мультиспектральною камерою Canon Rebel XSi (12.2 Мрх, охоплює діапазон 360–1000 нм), оснащеною фільтрами Fotga UV-IR Cut (аналіз флуоресценції, індукованої УФ-випромінюванням) та Zomei IR 760 (ІЧ-фотографічний метод).

Елементний склад основ та фарбового шару встановлювали методом рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА) на спектрометрі ElvaX-ART (Elvatech, Україна). Дослідження типу волокон, проклейки та наповнювачів основ, в'язива та пігментів фарбового шару виконували методом інфрачервоної спектро-



Ілюстрація 1. Тарас Шевченко. Марія. 1840. Папір, акварель, бронза. 247х201 мм. НМТШ, Г–221



Ілюстрація 2. Тарас Шевченко. Жінка в ліжку. 1839–1840. Папір, акварель. 231х191 мм. НМТШ, Г–757



Ілюстрація 3. Тарас Шевченко. Сон бабусі і внучки. 1839–1840. Папір, акварель. 219x276 мм. НМТШ, Г–800



Ілюстрація 4. Тарас Шевченко. Перерване побачення. 1839–1840. Папір, акварель. 230x185 мм. НМТШ, Г–801

скопії з Фур'є-перетворенням (ATR-FTIR) на спектрометрі Vertex 70 (Bruker, Німеччина), оснащеному приставкою порушеного повного внутрішнього відбиття. Указані фізико-хімічні методи при експертизі графічних творів мистецтва є неdestructивними та не вимагають відбору зразків для аналізу.

Результати. Основна увага дослідження була спрямована на встановлення особливостей нанесення підписів, визначення характеристик основ, технік нанесення зображення та пігментної палітри фарбового шару малюнків шляхом використання неdestructивних оптичних та фізико-хімічних методів.

Підписи. Акварелі «Жінка в ліжку» та «Марія» підписані автором. На першому з творів підпис «Чевченко» нанесений справа внизу по діагоналі щільними мазками темно-коричневої фарби. Малюнок «Марія» датований і підписаний зліва внизу («1840 Шевченко») тонким шаром напівпрозорої червоно-коричневої фарби. Копії, виконані Шевченком з акварелей Брюллова, не мають авторського підпису.

Основи. Малюнки виконані на аркушах багат шарового картону рівномірного жовтуватого відтінку – товщина основ становить 0,4 мм («Перерване побачення») та 0,6 мм (інші твори). Картон має щільну поверхню з невираженою фактурою у вигляді дрібнозер-

нистої сітки, яка помітна у ковзному світлі, виготовлений шляхом пресування паперових аркушів товщиною близько 0,1 мм. Водяні знаки, зокрема лінії вержерів та понтюзо, у наскрізному видимому та ІЧ-світлі виявлені не були, що вказує на виготовлення основ з веленевого паперу [9, с. 3–30]. Встановлені морфологічні характеристики є типовими для брістольського картону, який набув поширення у Європі близько 1800 р. [10, с. 209]. Відомо, що Тарас Шевченко використовував брістольський картон як основу графічних творів [7, с. 29]. У ковзному світлі помітне невиражене жолоблення основ, є незначне розшарування по кутах окремих творів. Маркувальні знаки виробника основ при візуальному огляді не виявлені.

В УФ-діапазоні поверхня картону уздовж контурів елементів зображення малюнка має невиражену тьмяно-блакитну флуоресценцію, що вказує на виготовлення основи у ХІХ ст. [11, с. 24].

Методом оптичної мікроскопії встановлено, що при виготовленні картону використана целюлоза однорічних рослин – у складі паперових аркушів спостерігаються переважно бавовняні волокна і нечисленні короткі волокна жовтуватого відтінку. В основах творів «Перерване побачення» та «Сон бабусі і внучки» виявлені численні напівпрозорі

частинки наповнювача світло-блакитного кольору. Дослідження методом ATR-FTIR показали, що лігнін, який є характерною складовою деревної целюлози, у складі картону відсутній. Як в'язиво паперової маси ідентифікований тваринний клей. Відомо, що використання тваринного клею при виробництві паперу було поширеним до початку ХХ ст. [12, с. 52].

Застосування методу РФА дозволяє визначати елементний склад основ графічних творів [13; 14, с. 213–216]. Встановлено, що основними елементами у складі картону творів «Марія» та «Жінка в ліжку» є кальцій (58–61%), калій (12–29%) та залізо (8–9%), як домішки виявлені свинець (2–7%), цинк, мідь та марганець (1–3%). Наявність домішок марганцю у складі паперу свідчить про виробництво картону до останньої третини ХІХ ст. [14, с. 214]. Виявлені мікродомішки стронцію (менше 1%) вказують на наявність кальциту чи гіпсу як наповнювачів. Методом ATR-FTIR було підтверджено, що як наповнювачі паперу використані каолін і гіпс. Згідно з літературними даними [12, с. 56], використання гіпсу є типовим для паперу французького та італійського виробництва.

У картоні основ акварелей «Перерване побачення» та «Сон бабусі і внучки» ідентифіковані кальцій (34–38%), калій (27–28%), залізо (10–14%), домішки кобальту (8–10%), миш'яку (4–5%), міді, цинку, марганцю та свинцю (1–4%), мікродомішки бісмуту та нікелю (близько 1%). Значний вміст калію, кобальту та миш'яку, домішки нікелю та бісмуту вказують на використання смальти [15, с. 1207] як наповнювача. Смальта використовувалася для надання паперу оптичної білизни з початку ХVІ ст. [16, с. 237] та ідентифікується у складі веленевого паперу середини ХІХ ст. [17, с. 90].

Підготовчі рисунки. Особливості техніки нанесення підготовчих рисунків були встановлені мікроскопічними дослідженнями та ІЧ-фотографічним методом. Дослідження показали, що створенню акварелей «Сон бабусі і внучки» та «Перерване побачення» передувало нанесення графітним олівцем детальних підготовчих рисунків. Рисунки

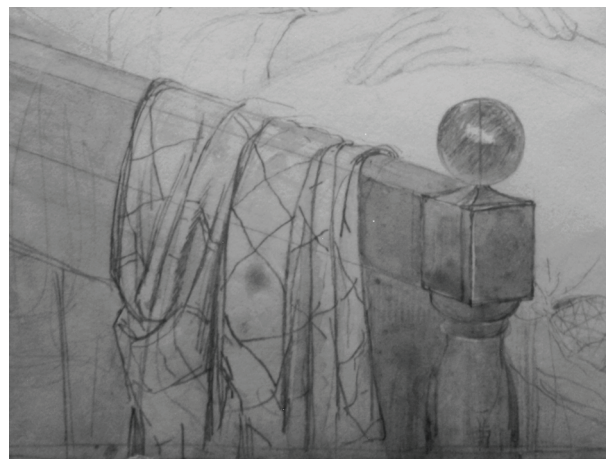
виконані тонкими лініями, що намічають контури елементів зображення та тонових плям, на поодиноких деталях малюнків тіні змодельовані діагональним штрихуванням. Змін та уточнень композиції виявлено не було, що є типовим для вторинних творів.

Характер підготовчих рисунків акварелей «Марія» та «Жінка в ліжку» відрізняється технікою розробки композиції. При нанесенні підготовчого рисунка твору «Жінка в ліжку» використані композиційні лінії, прокреслені за допомогою лінійки, що намічають геометричні деталі візерунку шпалер та контури ліжка (іл. 5–6). Виявлені авторські правки та уточнення контурів драперій завіси, ковдри та одягу обох малюнків, що фіналізовані широкими лініями. При моделюванні тіней окремих деталей зображення творів застосована техніка діагонального штрихування. Встановлені особливості можуть бути корисними при атрибуції графічних творів Тараса Шевченка кінця 1930-х–початку 1940-х рр.

Фарбові шари. Досліджені акварелі відзначаються насиченими яскравими кольорами, контрастними співвідношеннями фарб та значною кількістю дрібних деталей. Живопис майже повністю заповнює аркуш основи, використання чистого тла картону при створенні зображення є незначним. Такі характерні особливості є типовими для малюнків Шевченка кінця 1830-х–початку 1840-х рр. і обумовлені впливом манери Карла Брюллова на розвиток акварельної техніки Тараса Шевченка [3, с. 39]. Відомо, що під час навчання в Петербурзькій академії Шевченко активно копіював акварелі свого вчителя, вивчаючи його прийоми, що на певний час наклало відбиток на власну манеру молодого митця, проте, зазначені колористичні риси досить швидко поступилися місцем його власним тональним та композиційним пошукам [3, с. 39]. При створенні зображень автор широко використовує техніку накладання точкових мазків та тонких штрихів, моделювання інкарнату всіх рисунків побудоване на пошаровому накладанні пензлем дрібних мазків фарб світло-синього, вохристо-жовтого та рожевого кольорів. Такий прийом застосовується Шевченком в акварельних творах з



Ілюстрація 5. Тарас Шевченко. Жінка в ліжку. Фотографія в ІЧ-діапазоні



Ілюстрація 6. Тарас Шевченко. Жінка в ліжку. Фотографія в ІЧ-діапазоні (фрагмент)

початку 1830-х рр. і удосконалюється протягом життя [7, с. 34–35].

Мікроскопічні дослідження показали, що живописний шар нанесений напівпрозорими фарбами однорідного фабричного помелу. Мазки, виконані жовтою та оранжевою фарбами, мають щільнішу текстуру, що може пояснюватися значним вмістом наповнювачів або природою пігменту. Окремі деталі зображення малюнків «Сон бабусі і внучки» та «Марія» доповнені мазками золотистої фарби на основі жовтого металевого пігменту. Твори мають високий стан збереження, помітні незначні потертості та точкові осипання фарбового шару у щільних мазках. Виявлений нечисленний дрібносітчастий кракелюр оранжевої фарби, обумовлений значним вмістом пігменту або наповнювача. Виражений кракелюр з широкими краями фарб темно-вишневих відтінків може пояснюватися деструкцією в'язива.

Аналіз малюнків в УФ-променях показав, що більшість фарб не флуоресціюють. Винятком є мазки жовтої фарби, які характеризуються яскравою жовто-оранжевою флуоресценцією, що є типовим для природного органічного барвника індійська жовта [18, с. 244].

У ближньому ІЧ-діапазоні жовті та вишневі мазки виглядають прозорими, що є характерним для органічних барвників. Значне погли-

нання в ІЧ-променях зеленими та синіми фарбами може вказувати на присутність берлінської лазури в їхньому складі, окремі світло-сині мазки зображення малюнків «Перерване побачення», «Жінка в ліжку» та «Марія» в ІЧ-випромінюванні напівпрозорі, що є типовим для пігментів на основі легких елементів, зокрема ультрамарину та кобальту синього. Мазки сірих та чорних фарб виглядають темно-сірими та чорними відповідно, що є характерним для пігментів на основі вільного вуглецю. Отримана попередня інформація про природу використаних автором пігментів була врахована при виборі областей дослідження фізико-хімічними методами.

Проведений аналіз методами РФА та ATR-FTIR дозволив виявити у фарбових шарах малюнків наступні пігменти: індійська жовта, сурик свинцевий (оксид свинцю), кіновар, вишневий органічний барвник алізаринового ряду (марена натуральна), вохра, умбра, берлінська лазур та палена кістка. Встановлено, що зелені фарби передані сумішшю берлінської лазури та вохри або індійської жовтої, у складі чорних фарб ідентифікована суміш берлінської лазури та чорного пігменту (палена кістка). У світло-синіх фарбах творів «Перерване побачення» та «Жінка в ліжку» виявлений кобальт синій, в акварелі «Марія» – синій ультрамарин. Як наповнювач у складі всіх досліджених фарб присутній гіпс. При

створенні малюнків «Сон бабусі і внучки» та «Марія» автором була використана фарба на основі порошку золота. Рослинний клей (гуміарабік) був ідентифікований як в'язиво фарб.

Висновки. Представлена робота є першим комплексним технологічним дослідженням малюнків Тараса Шевченка, створених у період його навчання в Петербурзькій академії мистецтв. Використання недеструктивних оптичних та фізико-хімічних методів дозволило встановити технологічні характеристики основ, особливості авторської техніки нанесення підготовчих рисунків та ідентифікувати пігменти і наповнювачі фарбового шару. Дослідження показали, що автором за основу акварельних творів був використаний брістольський картон. Визначені елементний склад, тип проклейки та наповнювачі картону. Проведені дослідження в інфрачервоному діапазоні дозволили виявити характерні особливості нанесення підготовчих рисунків та авторські правки композиції. Встановлені пігментна палітра та наповнювачі фар-

бового шару, властиві акварелям Шевченка кінця 1830-х–початку 1840-х років. Отримані результати є важливим внеском до існуючого масиву знань про художні матеріали, використані Тарасом Шевченком при створенні акварелей, та можуть бути корисними при дослідженнях і атрибуції його графічних творів.

Автори висловлюють подяку колективу Національного музею Тараса Шевченка та особисто головній зберігачці фондів Юлії Шиленко за співпрацю у проведенні досліджень. На основі результатів проведених досліджень запропоновано внести уточнення до музейної атрибуції акварелей Тараса Шевченка, а саме, «Марія» (1840, брістольський картон, акварель, золото, 247x201 мм, НМТШ, Г–221), «Жінка в ліжку» (1839–1840, брістольський картон, акварель, 231x191 мм, НМТШ, Г–757), «Сон бабусі і внучки» (1839–1840, брістольський картон, акварель, золото, 219x276 мм, НМТШ, Г–800), «Перерване побачення» (1839–1840, брістольський картон, акварель, 230x185 мм, НМТШ, Г–801).

Література:

1. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін., Упоряд. І. М. Вериківська, Н. М. Клименко, М. В. Скиба, В. О. Судак. Київ : Наукова думка, 2005. Т. 7: Мистецька спадщина. Живопис і графіка. 504 с.
2. Юр М. Живопис Тараса Шевченка. Художньо-стилістичний аналіз. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2012. № 4. С. 86–91.
3. Гомирева О. І. Аналіз акварельних портретів Тараса Шевченка. *Вісник Харківської державної академії мистецтв*. 2018. № 3. С. 36–45. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1406580>.
4. Дослідження та наукова реставрація раритетів Національного музею Тараса Шевченка : каталог виставки експонатів, відреставрованих та досліджених фахівцями Національного науково-дослідного центру України (Київ, 6 бер.–26 трав. 2012 р.) /ред. Н. Грязнова, Н. Лозова, С. Смірнова, Г. Новікова. Київ : ННДРЦ України, 2012. 104 с.
5. Шиленко Ю. Дещо про атрибуцію та дослідження живописних полотен Т.Г. Шевченка. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2012. № 8. С. 365–375.
6. Шиленко Ю. Живописне полотно Тараса Шевченка «Катерина»: історія побутування, атрибуція та дослідження. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2014. № 25. С. 238–246.
7. Майстренко-Вакуленко Ю. Графічна спадщина Тараса Шевченка як чинник мистецької майстерності: погляд на матеріали і техніку виконання. *Мистецтвознавство України*. 2009. № 10. С. 29–37.
8. Андріанова О.Б., Біскулова С.О., Борисенко М.О. Технологічне дослідження як складова експертизи та реставрації творів мистецтва на паперовій основі. *Сучасні проблеми консервації і реставрації та писемної культури на пергаментній і паперовій основах* : матеріали доповідей Першої міжнар. наук.-практ. конф. (Львів, 23 листоп. 2018 р.). Львів : УАД: ЛННБ України ім. В. Стефаніка, 2018. С. 23–31.
9. Laurentius F., Laurentius T. Watermarks 1450–1850. A Concise History of Paper in Western Europe. Leiden, Boston : Brill, 2023. 320 p.
10. Krill J. English Artists' Paper: Renaissance to Regency. New Castle, Delaware : Oak Knoll Press, 2001. 260 p.

11. Андрианова 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 : Фенікс, 2020. 64 с.
12. Manso M., Carvalho M. L., Queralt I. Vicini S., Princi E. Investigation of the composition of historical and modern Italian papers by energy dispersive X-ray fluorescence (EDXRF), X-ray diffraction (XRD), and scanning electron microscopy energy dispersive spectrometry (SEM-EDS). *Applied spectroscopy*. 2011. Vol. 65, № 1. P. 52–59. <https://doi.org/10.1366/10-06105>.
13. Manso M., Costa M., Carvalho M. L. X-ray fluorescence spectrometry on paper characterization: A case study on XVIII and XIX century documents. *Spectrochimica Acta Part B: Atomic Spectroscopy*. 2008. Vol. 63, № 11. P. 1320–1323. <https://doi.org/10.1016/j.sab.2008.07.001>.
14. Андрианова О., Біскулова С., Фесенко О. Дослідження паперу сучасними методами неструктивного аналізу та визначення часу його виробництва. *Вісник Львівського університету. Серія хімічна*. 2016. Випуск 57. Ч. 1. С. 212–218.
15. Zlámalová Cílová Z., Gelnar M., Randáková S. Smalt production in the ore mountains: Characterization of samples related to the production of blue pigment in Bohemia. *Archaeometry*. 2020. Vol. 62, № 6. P. 1202–1215. <https://doi.org/10.1111/arcm.12584>.
16. Pigorsch E., Obenaus H. Spectroscopic investigations for the dating of paper from the nineteenth century. *Applied Spectroscopy*. 2023. Vol. 77, № 3. P. 231–238. <https://doi.org/10.1177/0003702822113929>.
17. Reissland B., Poulsson T. G., van Keulen H., Joosten I. Thomas Fearnley en route: a 19th century artist's choice of drawing and fixing materials. *Studying the European Visual Arts 1800–1850. Paintings, Sculpture, Interiors and Art on Paper* / Ed. J. H. Townsend and A. Vandivere (Eds.). London : Archetype Publications, 2017. P. 82–93.
18. de Fonjaudran Ch. M., Acocella A., Accorsi G., Tamburini D., Verri G. et al. Optical and theoretical investigation of Indian yellow (euxanthic acid and euxanthone). *Dyes and Pigments*. 2017. Vol. 144. P. 234–241. <https://doi.org/10.1016/j.dyepig.2017.05.034>.

References:

1. Zhulynskyi, M.H. (Ed.). (2005). *Shevchenko T. H. Povne zibrannia tvoriv [Shevchenko T. H. The complete works]*. (Vols. 1–12). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
2. Yur, M. (2012). Zhyvopys Tarasa Shevchenka. Khudozhno-stylistychnyi analiz [Painting by Taras Shevchenko. Artistic and stylistic analysis]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky – Actual problems of artistic practice and art history*, 4, 86–91 [in Ukrainian].
3. Homyreva, O.I. (2018). Analiz akvarelynykh portretiv Tarasa Shevchenka [Analysis of watercolor portraits of Taras Shevchenko]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii mystetstv – Bulletin of the Kharkiv State Academy of Arts*, 3, 36–45. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1406580> [in Ukrainian].
4. Hriaznova, N., Lozova, N., Smirnova, S., & Novikova, H. (Eds.). (2012). *Doslidzhennia ta naukova restavratsiia rarytetiv Natsionalnoho muzeiu Tarasa Shevchenka : katalog vystavky eksponativ, vidrestavrovanykh ta doslidzhenykh fakhivtsiamy Natsionalnoho naukovy-doslidnoho tsentru Ukrainy [Research and scientific restoration of rarities of the National Museum of Taras Shevchenko : catalog of the exhibition of exhibits restored and researched by specialists of the National Research Center of Ukraine]*. Kyiv: NNDRTs Ukrainy [in Ukrainian].
5. Shylenko, Yu. (2012). Doshcho pro atrybutsiu ta doslidzhennia zhyvopysnykh poloten T.H. Shevchenka [Something about attribution and research of Taras Shevchenko's paintings]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia – AHMT: Art, history, modernity, theory*, 8, 365–375 [in Ukrainian].
6. Shylenko, Yu. (2014). Zhyvopysne polотно Tarasa Shevchenka «Kateryna»: istoriia pobutuvannia, atrybutsiia ta doslidzhennia [Taras Shevchenko's painting "Catherine": history of use, attribution and research]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv – Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 25, 238–246 [in Ukrainian].
7. Maistrenko-Vakulenko, Yu. (2009). Hrafichna spadshchyna Tarasa Shevchenka yak chynnyk mystetskoï maisternosti: pohliad na materialy i tekhniku vykonannia [Taras Shevchenko's graphic heritage as a factor of artistic skill: a look at materials and techniques]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy – Art History of Ukraine*, 10, 29–37 [in Ukrainian].
8. Andrianova, O.B., Biskulova, S.O., & Borysenko, M.O. (2018). Tekhnolohichne doslidzhennia yak skladova ekspertyzy ta restavratsii tvoriv mystetstva na paperovii osnovi [Technological research as a component of examination and restoration of works of art on paper]. *Proceedings from: Persha Mizhnarodna naukovopraktychna konferentsiia «Suchasni problemy konservatsii i restavratsii ta pysemnoi kultury na perhamentnii i paperovii osnovakh» – The First International Scientific and Practical Conference «Modern Problems of*

Conservation and Restoration and Written Culture on Parchment and Paper Support». (pp. 23–31). Lviv : UAD: LNNB Ukrainy im. V. Stefanyka [in Ukrainian].

9. Laurentius, F., & Laurentius, T. (2023). *Watermarks 1450–1850. A Concise History of Paper in Western Europe*. Leiden, Boston: Brill.

10. Krill, J. (2001). *English Artists' Paper: Renaissance to Regency*. New Castle, Delaware : Oak Knoll Press.

11. Andrianova, O., Biskulova, S., Pereval'skyi, V., Chuieva K., & Shostak O. (2020). *Tekhnolohichni doslidzhennia tvoriv yevropeiskoi hrafiky z koleksii muzeiu Khanenkiv. Nauka. Mystetstvo. Studii. Osvita. Metodychnyi posibnyk [Technological research of European graphic works from the Khanenko Museum collection. Science. Art. Studios. Education]*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

12. Manso, M., Carvalho, M.L., Queralt, I., Vicini, S., & Princi, E. (2011). Investigation of the composition of historical and modern Italian papers by energy dispersive X-ray fluorescence (EDXRF), X-ray diffraction (XRD), and scanning electron microscopy energy dispersive spectrometry (SEM-EDS). *Applied spectroscopy*, 65(1), 52–59. <https://doi.org/10.1366/10-06105>.

13. Manso, M., Costa, M., & Carvalho, M.L. (2008). X-ray fluorescence spectrometry on paper characterization: A case study on XVIII and XIX century documents. *Spectrochimica Acta Part B: Atomic Spectroscopy*, 63(11), 1320–1323. <https://doi.org/10.1016/j.sab.2008.07.001>.

14. Andrianova, O., Biskulova, S., & Fesenko, O. (2016). Doslidzhennia paperu suchasnymy metodamy nedestruktyvnoho analizu ta vyznachennia chasu yoho vyrobnytstva [Study of paper by modern methods of non-destructive analysis and determination of its production time]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii khimichna – Bulletin of Lviv University. Chemical series*, 57(1), 212–218 [in Ukrainian].

15. Zlámalová Cílová, Z., Gelnar, M., & Randáková, S. (2020). Smalt production in the ore mountains: Characterization of samples related to the production of blue pigment in Bohemia. *Archaeometry*, 62(6), 1202–1215. <https://doi.org/10.1111/arcm.12584>.

16. Pigorsch, E., & Obenaus, H. (2023). Spectroscopic investigations for the dating of paper from the nineteenth century. *Applied Spectroscopy*. 2023. Vol. 77(3). P. 231–238. <https://doi.org/10.1177/0003702822113929>.

17. Reissland, B., Poulsson, T.G., van Keulen, H., Joosten, I. (2017). Thomas Fearnley en route: a 19th century artist's choice of drawing and fixing materials. *Studying the European Visual Arts 1800–1850. Paintings, Sculpture, Interiors and Art on Paper*, (pp. 82–93). London: Archetype Publications.

18. de Fonjaudran, Ch.M., Acocella, A., Accorsi, G., Tamburini, D., Verri, G. et al. (2017). Optical and theoretical investigation of Indian yellow (euxanthic acid and euxanthone). *Dyes and Pigments*, 144, 234–241. <https://doi.org/10.1016/j.dyepig.2017.05.034>.

УДК 75477.53)“1991/...“

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.2>**Болюх Микола Федорович,**

викладач кафедри образотворчого

та декоративно-прикладного мистецтва

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

ORCID ID: 0009-0000-4249-3104

bolyukh_mykolaj@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ЖИВОПІСУ ПОЛТАВЩИНИ В РОКИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

У статті розглянуто особливості розвитку мистецтва живопису на Полтавщині за часів незалежної України. Автор досліджує трансформації в часі художніх практик в галузі живопису провідних художників. Також досліджуються зміни в стилізованих особливостях живописних практик художників Полтавщини.

Мистецтво Полтавщини, зокрема живопис, є унікальним явищем української культури, разом з тим в ньому відображені загальнонаціональні тенденції розвитку. Живописці Полтавщини звертаються до різноманітних художніх практик: від соцреалізму до постмодернізму. В статті досліджуються особливості творчості полтавських художників в стилістиці неопримітивізму, абстракціонізму, класичного реалізму (в тому числі і в його комерційному, салонному варіанті), сюрреалізму, різноманітних сучасних варіаціях народного мистецтва.

В статті звертається увага на трансформацію творчості і стилізові зміни провідних живописців, а також вплив від митців, які приїздили в Полтаву, і залишили яскравий слід в творчості місцевих живописців.

Проведено аналіз теоретичних праць вітчизняних та зарубіжних фахівців, який свідчить, що мистецтво живопису Полтавщини знаходиться в контексті національних і міжнародних тенденцій в цій галузі мистецтва. Так як процеси, що відбуваються в галузі живопису знаходяться в динаміці, ця стаття цікава, як прогноз для подальшого розвитку мистецтва.

Стаття представляє інтерес, як для спеціалістів, які цікавляться розвитком українського живопису, художників-практиків, які безпосередньо приймають участь в мистецькому процесі, так і для студентів і молодих художників, які планують пов'язати своє життя з цим видом мистецтва.

Ключові слова: Полтавщина, сучасний живопис, національний стиль, неореалізм, неопримітивізм, авангард, національна символіка.

Bolyukh Mykola. PECULIARITIES OF THE DEVELOPMENT OF THE ART OF PAINTING IN THE POLTAVA REGION DURING THE YEARS OF UKRAINE'S INDEPENDENCE

The article examines the peculiarities of the development of the art of painting in the Poltava region during the times of independent Ukraine. The author examines the transformations over time of artistic practices in the field of painting by leading artists. Changes in the stylistic features of painting practices of artists of Poltava region are also investigated.

The art of Poltava Oblast, in particular painting, is a unique phenomenon of Ukrainian culture, at the same time it reflects national development trends. The painters of the Poltava Region turn to various artistic practices: from socialist realism to postmodernism. The article examines the peculiarities of the work of Poltava artists in the stylistics of neo-primitivism, abstractionism, classical realism (including its commercial, salon version), surrealism, various modern variations of folk art.

The article draws attention to the transformation of creativity and stylistic changes of leading painters, as well as the influence of artists who came to Poltava and left a bright mark in the work of local painters.

An analysis of the theoretical works of domestic and foreign specialists was carried out, which shows that the art of painting of the Poltava region is in the context of national and international trends in this field of art. Since the processes taking place in the field of painting are dynamic, this article is interesting as a forecast for the further development of art.

The article is of interest both for specialists interested in the development of Ukrainian painting, practicing artists who directly participate in the artistic process, and for students and young artists who plan to connect their lives with this type of art.

Key words: Poltava region, modern painting, national style, neorealism, neoprimitivism, avant-garde, national symbolism.

Постійна зміна напрямів й орієнтирів у мистецтві, швидкоплинність тенденцій розвитку сучасного живопису напряду багато в чому залежить від політичних, економічних, соціокультурних чинників. Прийнято вважати, що сучасний живопис характеризується повною відсутністю будь-яких організуючих принципів та має хаотичну природу. Проте академічні, гіперреалістичні та абстрактні форми художніх творів сьогодні співіснують разом. Затяжна криза радянської культури та зміна культурних парадигм за часів незалежності України яскраво виявили бажання вітчизняних художників творити своє нове мистецтво, що врешті призвело до його багатолітності, жанрового та стилістичного розмаїття. Отже, сьогодні постає завдання виявити чи має місце вплив ідеології постмодернізму на творчість провідних та молодих художників, та в чому особливість живопису кінця ХХ – початку ХІ століття серед художників Полтавщини.

Живопис Полтавщини років незалежності – це певний рубіж, що відокремив образотворчі тенденції початку ХХІ століття і стилістичні ознаки сьогодення та привніс нові мистецькі пріоритети і вимоги. Якщо говорити узагальнено, то це передусім тенденції до плакатності, узагальненості, монументальності, а також – іронія, відсторонення, фольклорні мотиви, героїзація образів звичайних сторінок минулого в українській історії, оспівування образу України-жінки – стражденної, але незламної у боротьбі з ворогом. Також, набуває нового звучання застосування української символіки у творах живопису – прапору, гербу, українського орнаменту тощо.

Наукові розвідки, присвячені розгляду цього періоду досить малочисельні. Поодинокі дослідження мистецького життя в Україні кінця ХХІ – початку ХХІ століття, в тому числі і живопис Полтавщини, представлені у працях О. Шило, В. Ковтуна, О. Чирви, А. Симонова, Ю. Сосниці, Д. Вінтаєва, В. Манохіна, І. Пістоленка, М. Лобко-Зампасі, П. Мірончика.

Метою нашої статті є виокремити основні стилістичні риси сучасного українського образотворчого мистецтва Полтав-

щини в галузі живопису періоду незалежності у взаємозв'язку з мистецтвом України ХХ–ХХІ ст. та загальносвітовими тенденціями розвитку образотворчого мистецтва, визначити основних мистецьких тенденцій формотворення.

Використані методи дослідження ґрунтуються на застосуванні компаративного аналізу візуально-пластичної мови сучасного українського мистецтва, а також порівняльно-історичного методу, який дозволяє проаналізувати мистецькі часові паралелі розвитку полтавського образотворчого мистецтва в галузі живопису. Також зроблено спробу структуризації творів сучасного живопису за напрямками: риси графічності і плакатності; тенденції народного мистецтва та неопрimitивізму; ознаки героїчного та епічного стилю, неореалізм. Звісно, що цей процес формотворення нової пластичної тенденції в українському живопису лише започаткований; він розвивається, рухається, пульсує та змінюється, відбувається тут і зараз. Проте, всупереч жахливій катастрофі та її руйнівній дії, свідками якої ми є і назва якій війна, вже сьогодні ми можемо помітити, наскільки радикальні зміни відбуваються не лише в національно-світоглядному контексті України, а й в усьому світі. І завдання мистецтва не лише відображати ці глобальні зміни, свідками яких ми стали, а й вести за собою суспільство, консолідувати, стверджувати вічні цінності і ідеали людства, національні основи і вести до перемоги.

Варто зазначити, що важливим осередком формування спільноти художників є кафедри образотворчого мистецтва у вищих навчальних закладах, кількість яких за останні 30 років суттєво збільшилася. У 2021 році підготовку фахівців за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» проводили 42 заклади вищої освіти. Серед найавторитетніших: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (статус національної від 2000 р.) — правонаступниця заснованої у 1917 році Української академії мистецтв; Львівська національна академія мистецтв (заснована у 1946 р., статус національної від 2004 р.), Харківська дер-

жавна академія дизайну і мистецтв (заснована у 1921 р., від 2001р. академія) й Закарпатська академія мистецтв (заснована у 1946 р., від 2016 р.– академія), Луганський національний університет імені Тараса Шевченка – кафедра образотворчого та декоративно прикладного мистецтва та інші. Ці навчальні заклади підготували більшість найбільш помітних живописців Полтави, стали джерелом поповнення полтавського осередку Національної спілки художників України.

За роки незалежності українська культура, зберігаючи власні творчі традиції, зазнала колосальних трансформацій. Величезні зміни відбулися і образотворчому мистецтві у його найбільш популярному виді – живопису. Варто зазначити, що провідним культурологічним методом сучасного образотворчого мистецтва є постмодернізм. Тож цікаво прослідкувати, як це відбувається у творах полтавських живописців.

Слід наголосити, що художня творчість завжди залишалася певним відображенням процесів і подій у суспільстві. Неможливо заперечувати виключний вплив технологічного розвитку та постійного нарощування інформаційного потоку, економічних і політичних обставин на мистецтвотворення. Одними з вагомих чинників залишаються засади постмодернізму, що знаходять відгук у діяльності художників Полтавщини. Загалом, вітчизняний живопис корелюється з загальносвітовими течіями, проте не втрачає своєї самобутності.

Особливості історичного минулого України, мистецькі традиції продовжують бути актуалізовані новими поколіннями митців. Поряд з тим, сучасність, окреслена пришвидшенням темпу життя, зумовлює мінливість напрямів і орієнтирів у творчій діяльності художника, постійну зміну тенденцій розвитку сучасного українського живопису. Таким чином, викликаючи враження повної відсутності організуючих принципів у мистецтві, з'являється проблема неоднозначного розуміння живописних творів.

Упродовж останніх десятиріч в Україні також спостерігається посилення суспільного інтересу до різнобічних форм візуаль-

ної народної творчості. Повернення до національних живописних традицій зумовило спеціалізацію групи полтавських художників, яких умовно можна зарахувати до напряму «примітивізму» з елементами авангарду або постмодернізму. Мова йде про таких авторів, як І. Новобранець, Ю. Мохірева, А. Лавренко, Г. Волков. Йдеться про успадкування та продовження так званого «народного живопису». Цим художникам вдалось об'єднати живопис і графіку, інтуїтивно відчутти простір та композицію, домогтись у своїх композиціях взаємодії та руху елементів; «міцного» та формуючого кольору.

Роки «перебудови» стали для України періодом активної творчої трансформації в образотворчому мистецтві. Відбулися вагомі зміни в художній мові, сприйнятті та втіленні творчих задумів, розширення кордонів жанрів. Після оголошення в 1991 році незалежності України перед вітчизняним мистецтвом постало питання самоідентифікації, необхідності переказати сучасною художньою мовою зміст власної культури, що тривалий час розвивалася в умовах ізоляції від міжнародного мейнстріму, адже головна мета сучасного мистецтва розкрити світорозуміння та самопізнання людини [1].

Наприкінці 1980-х – початку 1990-х років зміни у геополітиці відзначилися на реформуванні світогляду людей і відобразилися на мистецькому житті. Простежується процес виходу творчості за межі цензури, художники почали звертати увагу на світові художні тенденції, унаслідок чого з'явилися нові тематики й техніки, поширилися естетичні засади постмодернізму поряд з кінцем дискурсу «офіційне мистецтво – нонконформізм» і початком нового – «мейнстрім-маргінальність» [3, с. 87–104].

Мистці продовжують розв'язувати проблеми минулого, які багато в чому залишаються актуальними й зараз. Живописні практики завжди залишалися одним з найяскравіших проявів образотворчого мистецтва, живопис неодмінно є відображенням особливостей світобачення. Це стосується і живопису Полтавщини. Відстежуючи загальносвітові тенденції розвитку живопису перш за

все слід зазначити, що їх підвалинами є ідеї та цінності постмодерністського світогляду, які в свою чергу є продуктом постіндустріальної епохи. За своїм походженням постмодернізм це певний відчай і розчарування у пошуках сенсу чи істини. Якщо модернізм прагнув до чогось нового і заперечував попередні художньо-культурні традиції, то постмодернізм не намагається створити нічого принципово нового.

Варто зазначити, що використовуючи живописну стилістику, художник одночасно досліджує її та іронізує, але не висміює здобутки минулого. Саме суперечливість, двозначність, декоративну надмірність, обман естетичних очікувань глядача художники постмодернізму вважають крайнощами та виправдовують іронією. На тлі лібералізації та демократизації суспільства збільшується роль індивідуалізму, внаслідок чого вирішального значення набуває досвід кожного окремого художника. Взагалі, теми, яких торкається мистець, є контекстуальними та універсальними, вони дають ключ до розуміння глобальних процесів.

Отже, вплив постмодерністського світогляду на загальні закономірності та тенденції у сучасному полтавському живописі є очевидним. Але, не зважаючи на те, що вітчизняний живопис узгоджується з глобальними всесвітніми процесами, його самобутній та оригінальний характер чітко виражений. Формально-стилістичний аналіз мистецьких творів показав, що потужна українська образотворча школа продовжує слугувати підґрунтям для полтавських художників, які, зберігаючи її традиції та досвід минулого, знаходять нову актуальну проблематику в ідеях постмодернізму. Сучасний вітчизняний живопис через стильовий синкретизм та ідею плюралістичного всесвіту, відображених у роботах художників ХХІ століття сприяє возз'єднанню культури минулого з сьогоденням. За часів незалежності України виникає новий інтерес до національної тематики та звеличування історичної спадщини українського народу. Як зазначається в історії українського мистецтва: «У 1990-тих роках мистці активніше відгукнулися на національну тематику, зокрема

з'явилися твори, присвячені голодомору, Чорнобиллю, національно визвольним змаганням українського народу; потужний творчий спалах викликала церковна тематика та канонічні тексти» [4, с. 129–131].

Прикметна риса українського мистецтва – увага до натурфілософського, духовності, космічного початку. Деякі полтавські художники прагнуть зобразити зміни у відносинах людини та природи, культури й трансцендентного начала, відновити духовну цінність у світі та зв'язок із Всесвітом. Особливістю національної традиції є чуттєво-образне, духовно-релігійне, екзистенціальне усвідомлення людського буття на противагу західній ментальності, в якій панували імперативність мислення та тиранія абстракції. Яскравими представниками цих тенденцій в живопису Полтави є М. Підгорний, О. Ямбих, Є. Курбала, П. Гуменюк, О. Мінгальов, С. Рой, Ю. Самойленко, Е. Трирог, В. Бабенко.

Інтуїтивно відчуваючи події, яким судилося бути в недалекому майбутньому, мистець створює іноді жахливі образи, які здаються надто сміливими і провокативними пересічному глядачеві. Мистецтво може передбачити катастрофи, війни, голод. Але і війна змінює мистецтво, створюючи новий стиль епохи. Якщо до теперішнього часу героїчна та епічна тематика творів була неактуальною, вважалася архаїчною, то сьогодні, коли світ опинився на краю прірви третьої світової війни та ядерної катастрофи, а Україна на межі своїх сил протистоїть навалі лютої орди, героїчна тематика, національний код звучить з новою потужною силою, консолідуючи суспільство у боротьбі зі світовим лихом. Ці тенденції (дещо політизовані) проявляються в творчості М. Болюха, М. Підгорного, Г. Волкова, Юлії та Валерія Петушинських. В роботах авторів воєнного періоду, напрошується певна систематизація за основними напрямками, які можна виокремити: риси графічності й плакатності; тенденції народного мистецтва та неопримітивізму; знаки героїчного та епічного стилю; неореалізм.

Варто означити, що із 2000-х років почався відлік тих процесів, які ще й сьогодні прийнято визначати саме як сучасні. Це був

період, коли в межах соцреалізму накреслювалось кардинальні оновлення, відбувалось накопичування нових якостей, які згодом призвели до радикального перегляду пластичної мови мистецтва. Художники стали активніше розв'язувати образно-формалістичні завдання. Паралельно з офіційним мистецтвом утворився андеграунд, що перебував в ізоляції і протистояв соцреалізму.

В означений період продовжують активно працювати визнані полтавські майстри, які представляли напрямок соцреалізму мистецтві. Це А. Сербутовський, О. Журбій, В. Трохимець-Мілютін, В. Брикулець, В. Мозок та інші художники старшого покоління. Але і в їхній творчості відбуваються зміни, зменшується вплив ідеології, відбувається більший поворот до таких ідеологічно нейтральних жанрів, як пейзаж, натюрморт, портрет. Вони практично перестають актуалізувати традиційну тематику соцреалізму, приділяючи увагу в першу чергу формальним якостям твору: живопису, композиції, стилізації. Окремо варто виділити творчість живописця Л. Маркосяна. Він мав великий вплив на всю художню спільноту Полтавщини, адже поєднував в своїй творчості традиції високої академічної школи, отриманої в Харківській державній академії дизайну і мистецтв, східні і західні модерністські впливи, особливо вірменський модернізм школи М. Аветисяна з їхнім акцентом на кольорові експерименти.

Ще одним автором, який справив величезне враження на молодих художників був М. Гейко. Після закінчення Національної академії образотворчого мистецтва, опинившись в Полтаві, він продемонстрував іншу грань сучасного живопису, поєднуючи мінімалістичні прийоми М. Ротко, Д. Полока, конструктивістські принципи побудови зображення з класичним живописом. Полтавські художники, особливо молодь з захватом сприйняли їхню творчість. Нажаль вони недовго перебували в Полтаві і в подальшому переїхали до Києва. В даній статті деякі художники згадуються не один раз тому, що вони представляють різні грані мистецтва: вони можуть бути і експериментаторами форми, і звертатися до історичних подій, і цікавитися політичними

трансформаціями, звертатися до фольклору тощо.

Варто зауважити, що цікаві трансформації відбувалися зі вже сформованими майстрами, такими, як М. Підгорний, В. Колесніков, І. Новобранець. Художником, який найбільш сприйняв вплив М. Гейка, був С. Гнойовий, який маючи академічну освіту, кардинально змінив свою творчість, звернувшись до народних традицій, фольклору, вміло поєднуючи їх з сучасною живописною мовою. Починаючи, як традиційний живописець він трансформувався в яскравого модернового національного художника. Слід вказати, що в незалежній Україні жорсткий політичний контроль та цензура були ліквідовані. У художньому житті країни настали зміни, обумовлені розвитком ринкових відносин. Мистці в умовах ринку мали по-новому визначити творчі та ідейні пріоритети, шукати відповідну тематику та художню мову. Сформувалася нова генерація мистців. Мистецьке життя Полтави стало помітно різноманітним, ускладнилося. В образотворчому мистецтві того часу співіснують численні прояви традиційного фігуративного мистецтва і найрізноманітніші форми різних методів і підходів, стилізацій живопису [2, с. 13–24].

Зауважимо, що саме в цей час склалися умови для вільного розвитку усіх стилів і жанрів, широкої популяризації творчості через виставки і галереї. Виставки художніх творів стали відображати те, що відбувається в мистецтві насправді. В цей період виникли незалежні художні галереї В. Колеснікова – «Парсуна», Ю. Петушинської – «Арта», галерея «Етюд» В. Рожнятовського, галерея «Сто доріг», галерея в районі полтавського ринку. При тому активно працювали і працюють з сучасним живописом і Полтавський художній салон і Полтавський художній музей (галерея мистецтв імені Миколи Ярошенка). Тож полтавські художники мають всі можливості для демонстрації свого мистецтва.

У світлі означеної проблеми не можна оминути видатного художника В. Колеснікова. Він в якомусь сенсі представив всі означені жанри і мотиви (історичні, релігійні, соціально-політичні) у своїй творчості, бо звер-

тався і до класичних жанрів: портрету, пейзажу, «ню», привносячи в них яскраві сучасні рішення. Варто зазначити, що сьогодні художники-живописці Полтавщини працюють в різних техніках та стилістичних манерах. Творчі пошуки коливаються в амплітуді від реалізму до абстракціонізму. Більшість не полишає традиційного мистецтва. Але все більше симпатиків завойовує в живописі нефігуративне мистецтво. В ньому працюють Г. Волков, А. Лавренко, І. Величко і Г. Величко, Е. Трирог. Традиційними жанрами, які розробляють художники, були і залишаються пейзаж і натюрморт, де працювали визнані майстри С. Гнойовий, В. Мозок, П. Волик, А. Сербатовський. В жанрі тематичної картини працюють М. Болюх, С. Григор'єв, М. Підгорний, Г. Волков.

Такі художники, як Ю. Самойленко, С. Гнойовий, М. Підгорний, А. Лавренко, Д. Свечніков, Г. Волков, Е. Трирог виявляють величезний інтерес до новітніх формальних пошуків у живопису. Поза спілкою працюють талановиті неординарні мистці С. Рой, Ю. Петушинська, О. Мінгальов, В. Дерябін, творчість яких відома не тільки на Полтавщині, а і за її межами.

Полтавські художники продовжують звертатися до витоків культури, традицій та фольклорних мотивів. Наприклад, І. Новобранець звертається до народної картини (народної ікони), при цьому у фольклорній формі він торкається самих актуальних проблем сучасності: голодомору, Чорнобиллю, визвольних змагань. Художниця Ю. Мохірева взяла в основу свого живопису народний розпис і аналізує більш сталі пласти життя українців (традиції, свята тощо). Мисткиня С. Чорна активно працює в жанрі «народної картинки» натюрморт, з посилом до творчості К. Білокур. Цікаві пошуки, які об'єднують фольклорні мотиви і авангардні тенденції, представлені в творчості Г. Рідної.

Слід вказати, що цікавим поєднанням часових зв'язків поколінь полтавських художників є творчість М. Підгорного. Він почав проявляти творчі амбіції, звертатися до «нерадянських» жанрів і стилів ще задовго до проголошення незалежності України. Художник,

використовуючи фігуративні методи, почав працювати в жанрі сюрреалізму. В якомусь відношенні його творчість можна назвати взірцевим полтавським постмодерном. При цьому він активно працює також в жанрі салонного портрету. Ця салонність і комерційність є своєрідною відзнакою його творчості.

В жанрі комерційного (салонного) мистецтва також працює група високопрофесійних художників Полтави, а саме: Д. Городничий, М. Рожнятовська, О. Гречановський, В. Циганюк та інші. Творчість художників провінції не може не орієнтуватися на смаки споживачів мистецтва. Інколи це питання виживання художника в суспільстві, тому це ніяк не може служити докором, тим паче, що роботи цих авторів вирізняються художнім смаком і високим професійним рівнем.

Дещо окремо виділяється творчість художника В. Володька. В його роботах прослідковується активна наївна інтонація з орієнтацією на примітивізацію і дитячість, поєднуючись з вишуканим сучасним живописом. Подібні роботи в стилі Н. Нестерової, В. Губарева є популярними серед шанувальників мистецтва, особливо за кордоном. Яскравим представником постмодерного живопису є А. Лавренко. Зазнавши благодатного впливу М. Гейка, він поєднує дитячі враження від сільських пейзажів Полтавщини з авангардною фовістською формою живопису. В якомусь відношенні він найяскравіший представник полтавського постмодерного живопису. У нього з'явилась низка послідовників, які орієнтуючись на його творчість, знаходять власні художні шляхи (М. Юхно, Г. Волков).

Варто відмітити, що характерним представником постмодерністського дискурсу є С. Григор'єв. Маючи блискучу академічну художню освіту, він довгий час проживав в Італії, де з великим успіхом працював над неповторними італійськими пейзажами. Його твори, блискучі за кольором і вишукані композиційно, становлять яскраву сторінку живописної творчості митців Полтавщини. Іншою наскрізною темою його творчості є закоханість в красу жіночого тіла, де яскравий еротизм поєднується з прекрасним живописом,

а динамізм композиції апелює до творчості П. Рубенса.

Ще одним представником постмодерністського живопису Полтави є М. Болюх. Він поєднує в своїх роботах різні часові і культурні епохи. Тема релігії в живописі Полтавщини посідає окреме місце. Це релігійно-історичні композиції М. Болюха, Ю. Самойленка, С. Роя, Є. Курбали. У своїх творах ці художники намагаються привнести сучасні інтонації в трактовку класичних сюжетів. Історичний жанр представлений в окремих роботах (переважно на козацьку тематику) В. Бенфіалова, М. Болюха, В. Брикульця, П. Волика, С. Гнойового, Ю. Самойленка, М. Підгорного. В роботах цих авторів на історичні теми теж присутні мотиви постмодерну: поєднання різночасових епох, осучаснення традиційних історичних мотивів.

Цікавою є творчість художника В. Бенфіалова, який досліджує патріотичну тематику, використовує державні символи і робить це на високому живописному рівні. Несподіваною і рано згаслою зіркою була Л. Безуглова, експресивні і емоційні полотна якої досліджували емоції жінки. Поруч з нею працював її чоловік В. Безуглов, його яскраві філософ-

ські композиції зі збільшеними предметами, виписаними в прийомах старих майстрів в стилі сюрреалізму, були справжніми взірцями постмодерного живопису. В жанрі пейзажу працювали та працюють В. Семенюта, П. Волик, В. Мазур, О. Тарасенко, Оксана і Олексій Іванюк, В. Коркішко, А. Коркішко, Д. Городничий, С. Шаматрін.

Не можна не зазначити, що з'явилась здібна і талановита молодь: Н. Корф-Іванюк, Д. Городничий, С. Ступка, О. Іванюк, В. Маркар'ян, Т. Поліщук – випускники ПНТУ ім. Ю. Кондратюка. Молоді художники націлені на пошук власного стилю, експериментують, набувають досвід, деякі роблять успішну кар'єру в Україні та за кордоном, демонструючи, що мистецтво Полтави розвивається успішно.

Отже, підсумовуюче вище означене, можна зробити висновки про цікавий і повноцінний процес розвитку живопису Полтавщини, який знаходиться в контексті національного і світового мистецького руху. Без сумнівів, яскраві досягнення сьогодення продовжаться і в майбутньому. В подальших наукових розвідках може бути досліджено графічне мистецтво, мистецтво плакату, скульптура, декоративно-прикладне мистецтво Полтавщини.

Література:

1. Баршинова О. Сучасне українське мистецтво: історична пам'ять та світовий контекст. Журнал про сучасну культуру. 2015. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/suchasneukrayinske-mystetstvo.html>
2. Спілка полудень віку. ПООНСХУ 50 років: альбом (упор. О. А. Білоусько, Ю. О. Самойленко; передм. О. А. Білоусько). Полтава: ТОВ АСМІ, 2022. 260 с.
3. Вишеславський Г. А. Contemporary art України від андеграунду – до мейнстріму. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020, с. 256.
4. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.

References:

1. Barshynova, O. (2015). Suchasne ukrayins'ke mystetstvo: istorychna pam'yat' ta svitovyy kontekst [Contemporary Ukrainian art: historical memory and global context] Zhurnal pro suchasnu kul'turu. Retrieved from <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/suchasneukrayinske-mystetstvo.html> [in Ukrainian].
2. Spilka poluden' viku. POONSKHU 50 rokiv: al'bom (2022). [Union noon age. POONSHU 50 years: album] (upor. O. A. Bilous'ko, YU. O. Samoylenko; peredm. O. A. Bilous'ko). Poltava: TOV ASMI, 260 s. [in Ukrainian].
3. Vysheslavs'kyy, H.A. (2020). Contemporary art Ukrayiny vid andehraundu – do meynstrimu [Contemporary art of Ukraine from the underground to the mainstream] Kyiv: IPSM NAM Ukrayiny, 256 s [in Ukrainian].
4. Lozhkina, A. (2019). Permanentna revolyutsiya. Mystetstvo Ukrayiny XX – pochatku XXI stolittya. [Permanent revolution. Ukrainian art of the 20th and early 21st centuries] Kyiv: ArtHuss, 544 s [in Ukrainian].

УДК 76.05:[744.42:316.774]:[091:7.016.4]"653"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.3>**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

**ІЛЮМІНОВАНІ МАНУСКРИПТИ В КОНТЕКСТІ
ІНФОГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ**

Мета дослідження. Метою статті є дослідження та встановлення кореляції між візуальними характеристиками середньовічних ілюмінованих манускриптів та специфікою сучасного інфографічного дизайну. Було проведено аналіз, спрямований на введення згаданих манускриптів у контекст класичних історичних періодизацій розвитку інфографіки, що дозволяє науковцям з графічного дизайну більш глибоко розуміти їхню роль та вплив у процесі еволюції візуальної комунікації. **Методи дослідження.** В даному дослідженні впроваджено не лише методи абдукції, індукції та дедукції, а й детальний мистецтвознавчий та історичний аналіз, а також систематизацію даних. Комплексний підхід було використано для наукового обґрунтування основної гіпотези даної роботи про інфографічний потенціал ілюмінованих манускриптів та для подальшого визначення їхнього місця в історіографії інфографіки. **Наукова новизна.** Ключовими здобутками цього дослідження є встановлення ілюмінованих манускриптів як протоінфографічних артефактів, які вже у давнину втілювали ідеї структурованого та упорядкованого викладу та візуального кодування складної інформації та художньо-образної репрезентації графічної оповіді. Доведено, що ілюміновані манускрипти мають велику схожість з сучасною інфографікою, незважаючи на їхнє походження з епохи до цифрової революції, а саме: вони містять синергетичне поєднання графічних елементів та тексту, потік оповіді (Story Flow), символізм та іконографію, увагу до композиційної структури та її складових, виважений підхід до візуального кодування інформації. **Висновки.** Виявлений зв'язок між середньовічними ілюмінованими манускриптами та наступними історичними періодами розвитку інфографіки, що допомагає науковцям та графічним дизайнерам краще зрозуміти принципи візуального кодування інформації та інші аспекти інфографічного дизайну. Відзначено потенціал подальших досліджень цієї теми, що може допомогти глибше розкрити історично-мистецтвознавче значення дизайну інфографіки та вивчити багатотвікову спадщину візуальної комунікації в цивілізації.

Ключові слова: інфографіка, інфографічний дизайн, ілюміновані манускрипти, візуальні комунікації, графічний дизайн, історичний контекст.

Budnyk Andrii. ILLUMINATED MANUSCRIPTS IN THE CONTEXT OF INFOGRAPHIC DESIGN

Research Objective. The aim of this scientific article is to investigate and establish correlations between the visual characteristics of medieval illuminated manuscripts and the specificity of modern infographic design. An analysis has been conducted aimed at contextualizing these manuscripts within classical historical periodizations of infographic development, enabling researchers in the field of infographic design to better understand their role and influence in the evolution of visual communication. **Research Methods.** The methodological approach of this study includes not only abduction, induction, and deduction methods but also detailed art historical and historical analysis, as well as data systematization. This comprehensive approach has been utilized to scientifically justify the main hypothesis of this work regarding the infographic potential of illuminated manuscripts and to further define their place in the historiography of infographic design. **Scientific Novelty.** Key research achievements of this study include establishing illuminated manuscripts as proto-infographic artifacts that already in antiquity embodied concepts of graphic art, visual encoding of complex information, and artistic representation of graphic narrative. It has been demonstrated that illuminated manuscripts bear significant resemblance to contemporary infographics, despite their origin predating the digital revolution, particularly in terms of synergistic combination of graphical elements and text, story flow, symbolism and iconography, attention to compositional components, and professionalism in visual information encoding. **Conclusions.** The importance of the connection between illuminated manuscripts and various developmental periods of infographic design has been identified, aiding researchers

and graphic designers in better understanding the principles of visual information encoding and other aspects of infographic design. The potential for further research on this topic has been noted, which could contribute to a deeper understanding of the historical-artistic significance of infographic design and the study of the millennia-old heritage of visual communication in civilization.

Key words: *infographics, infographic design, illuminated manuscripts, visual communication, graphic design, historical context.*

Вступ. У цифрову епоху інформаційного переважання інфографічний дизайн стає все більш важливим для ефективного донесення складних ідей і даних до різноманітної аудиторії. Хоча сучасна інфографіка набула популярності як потужний інструмент для графічної репрезентації інформації, її історичні витoki часто залишаються поза увагою історії візуальної комунікації. Аналіз ілюмінованих манускриптів, як ретельно організованих комунікативних звернень доби середньовіччя, надає переконливий аргумент для перегляду витоків сучасного дизайну інфографіки. Досліджуючи ілюміновані манускрипти як протоінфографічні артефакти, ми можемо відкрити цінну інформацію про позачасові принципи візуальної комунікації та наративного вираження, що продовжують формувати практику інфографічного дизайну сьогодні. Таким чином, розуміння композиційних і візуально-стилістичних засад створення ілюмінованих манускриптів як візуальних прототипів сучасної інфографіки не тільки збагачує наше оцінювання історичної та мистецтвознавчої майстерності, але й поглиблює наше розуміння еволюції природи візуального оповідання в людській цивілізації.

Мета дослідження. Презентувати кореляцію художньо-образних засобів, задіяних у творенні середньовічних ілюмінованих манускриптів з засобами сучасного інфографічного дизайну; ввести період маніфестації і активного поширення даних манускриптів в класичні наукові історичні періодизації розвитку інфографіки.

Методологія та аналіз джерельної бази. Методи абдукції, індукції та дедукції, а також систематизація, мистецтвознавчий та історичний аналіз були використанні при науковому обґрунтуванні первинної гіпотези про інфографічний фактор ілюмінованих манускриптів та його подальшого позиціонування в історіографії інфографіки. Власне, історіо-

графією інфографіки поглиблено займалися такі науковці як: С. Рендген [1], Е. Тафті [2], М. Френдлі [3]), А. Каїро [4], Н. Холмс [5]. Ілюміновані манускрипти в історично-мистецтвознавчому ракурсі досліджували: С. Де Хамель [6], М. Керріган [7], М. Браун [8], О. Пахт [14], Б. Муїр та М. Маніон [15]. Фрагментарні описи та трактування змісту ілюмінованих манускриптів також знаходимо у Д. Бауден [9], М. Еверіст [10], М. Снел [11] та на офіційному веб-сайті Британської Бібліотеки [12], у Й. Нечутової [13].

Результати дослідження. С. Рендген [1] у своєму дослідженні походження інфографіки зосереджується на творчості Ш. Мінара, якого називає піонером в царині графічних методів аналізу та представлення інформації в галузі інженерних наук та статистики, та виділяє три періоди в історії інфографіки:

1. Ранні форми статистичної графіки (до 19 століття): цей період охоплює рудиментарні форми статистичної візуалізації, включаючи карти та діаграми, що використовуються для передачі демографічних, економічних і географічних даних.

2. Епоха Мінара (19 століття): цей період знаменує собою популяризацію статистичної графіки, що розпочалась з піонерської роботи Ш. Мінара «Вторгнення Наполеона у Росію» 1812 року. Його інноваційні методи репрезентації великих масивів даних у тематичному відображенні та блок-схемах заклали основу сучасного інфографічного дизайну.

3. Розвиток після Мінара (кінець 19 століття та пізніше): тривали експерименти та вдосконалення статистичної графіки під впливом технологічного прогресу та розвитку теорій візуалізації даних [1, с. 23–61].

Категоризація розвитку інфографіки, пропонує Е. Тафті [2] базується на еволюції технік і принципів візуальної комунікації і презентує наступну періодизацію:

1. Епоха до Просвітництва: цей період включає ранні спроби візуального представлення складного інформаційного контенту, наприклад, карти та діаграми цивілізацій стародавніх шумерів, єгиптян, греків, римлян та інших.

2. Епоха Просвітництва (17–18 ст.): Ця епоха ознаменувалася появою статистичної графіки та популяризацією графічних методів аналізу наукових і соціальних даних.

3. Сучасна ера (починаючи з 19 століття): цей період характеризується поширенням сучасної статистичної графіки, що підживлюється прогресом у технологіях друку та інструментах аналізу даних, впроваджених як у роботі Ш. Мінара, так і численних наслідувачів, а також розробка графічного програмного забезпечення наприкінці 20 століття [2, с. 8–29].

Історична періодизація інфографіки у М. Френдлі [3] основана на ключових технологічних і методологічних досягненнях людства містить наступні складники:

1. До 20-го століття: цей період охоплює ранню історію візуальної репрезентації даних, відзначену ручними методами побудови діаграм і карт.

2. Епоха статистичної графіки (від початку до середини 20-го століття): цей період визначається розвитком статистичної графіки як окремої галузі, у яку піонери, такі як Е. Уїллард, К. Брінтон і Д. Тьюкі, зробили значний внесок.

3. Цифрова революція (кінець 20-го століття й далі): цей період знаменує собою перехід до цифрових методів візуалізації, спричинений досягненнями в обчислювальній техніці та розробці програмного забезпечення. Це включає появу інтерактивної графіки та візуального оповідання на основі даних [3].

Аналіз історії інфографіки А. Каїро [4] ґрунтується на визначнику етапів еволюції комунікаційних медіа та технологій:

1. Ера друку (до 20-го століття): ця ера охоплює ранні форми друкованої інфографіки в газетах, книгах та інших публікаціях.

2. Золотий вік друку (XX століття): цей період став піковим для друкованої інфографіки в газетах і журналах, що характеризу-

ється культовими творами графічної журналістики.

3. Цифрова ера (кінець 20-го століття й далі): ця ера знаменує собою перехід до цифрових платформ для поширення інформації з онлайн-журналістикою, інтерактивною графікою та соціальними медіа, які відіграють помітну роль у формуванні сучасної інфографіки [4, с. 46–51].

Дослідження історії інфографіки Н. Холмса [5] відображає різні періоди становлення журналістики та графічного дизайну:

1. Рання журналістика та графічний дизайн (до 20-го століття): цей період включає зародження візуального оповідання в перших газетах і періодичних виданнях з ілюстраціями та діаграмами, які використовувалися для передачі інформації. Вже з початку 16-го століття з'явилися перші газети з ілюстраціями, такі як «Strassburger Relation», що мала ілюстрації подій та картографічних матеріалів.

2. Розквіт графічної журналістики (20 століття): ця епоха ознаменувалася появою графічної журналістики як окремої форми оповідання, коли газети та журнали використовували інфографіку для покращення своїх репортажів.

3. Цифрова революція та пізніше (кінець 20-го століття й пізніше): цей період відзначає інтеграцію цифрових технологій у журналістику та графічний дизайн, що призвело до поширення інтерактивної інфографіки та мультимедійних форматів оповідання [5, с. 1–160].

Проте, жодний з вищезазначених науковців у своїх роботах не звертаються до надбаних ілюмінованих манускриптів і не надають їх прикладів в контексті історіографії інфографіки.

Термін «ілюмінований манускрипт» використовується С. Де Хамель для опису рукописів, які були виготовлені вручну в Середньовіччі та Ренесансі.

С. Де Хамель [6] визначає ілюміновані манускрипти як вагомий свідчення поєднання зображувальних форм та засобів візуалізації інформації в середньовічній Європі. Він наголошує, що ці твори мистецтва поєднували текст, образи та декоративні графічні

елементи з метою передачі знання та розповіді в епоху, що передувала друкарському верстату [6. с. 44–48]. Натомість М. Керріган [7], зауважує, що попри поширене співвіднесення у ілюмінованих манускриптів з релігійними текстами, вони охоплювали широкий спектр тем, включаючи історію, науку та літературу [7. с. 20–23]. Сьогодні дослідження ілюстрованих рукописів, насамперед ілюмінованих манускриптів, пропонує цінну інформацію для сучасного дизайну інфографіки, висвітлюючи позачасові принципи візуальної комунікації та оповідання.

Згідно з висновками М. Браун [8], традиція створення ілюмінованих манускриптів процвітала з періоду раннього середньовіччя до епохи Відродження, охоплюючи приблизно VI–XVI століття. Ілюміновані манускрипти, що виготовлялися в монастирських скрипторіях, старанно створювали писарі, ілюмінатори та ремісники. Ці майстри використовували такі техніки, як каліграфія, мініатюрний живопис і декоративне оздоблення, щоб отримати змістовно насичені кодекси [8, с. 19–36].

Далі розглянемо кілька релевантних прикладів ілюмінованих манускриптів (Рис. 1–5).

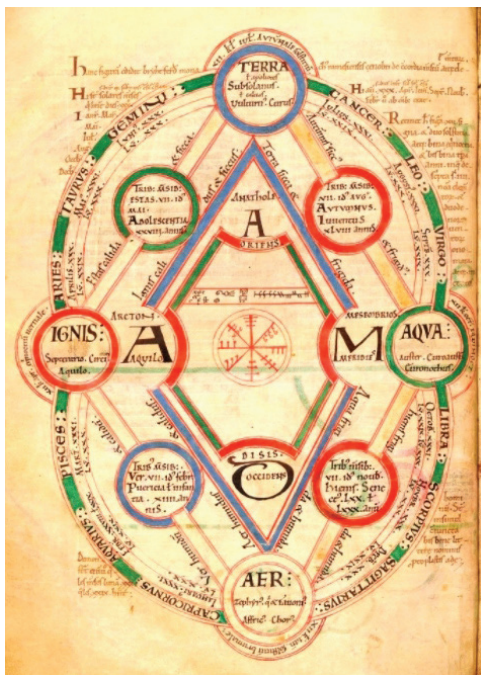


Рис. 1. Бертферт з Рамзі. Діаграма фізичної та фізіологічної четвірки. 970-1016 рр.

Джерело: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Byrhtferth_-_Four_elements_Terra%2C_Aqua%2C_Aer%2C_Ignis_with_zodiac.png

Бертферт, широко відомий як Бертферт з Рамзі, був бенедиктинським монахом і вченим, а також автором значної кількості творів як староанглійською, так і латинською мовами. Більшу частину свого життя він був ченцем в абатстві Рамзі в Гантінгдонширі, визнаному в період між 970 та 1016 роками як науковий центр, що мав хорошу колекцію книг. Твори Бертферта включали історичні та релігійні праці, біографії святих і англосаксонських вельмож, а також обчислення, арифметичні таблиці та інструкції, зокрема для розрахунку дат релігійних свят. Бертферт найбільш відомий своїм *Enciridion*, буквально «Посібник», який можна розглядати як свого роду науковий підручник. Саме в *Enciridion* Бертферт презентував свою діаграму, відому як «Діаграма фізичної та фізіологічної четвірки» (Рис. 1). За викладом Д. Бауден [9] це наочний підсумок того, як небесний світ, пори року та стихії пов'язані між собою та людським станом: макрокосмос, відображений у мікркосмосі. На діаграмі поєднані точки компаса (схід, захід, північ і південь), стихії (земля, повітря, вогонь і вода), пори року (весна, літо, осінь і зима) і процес старіння людини (дитинство, юність, дорослість, старість). Повторювані чотириохкратні поділи вражають будь-кого, хто дивиться на дану графічну роботу, наскільки сильно автор діаграми відчував основну єдність інваріантних структур в космосі [9]. Попри те, що пропонуване візуальне повідомлення не містить зображувальних елементів, воно справляє потужний інформаційний вплив на спостерігачів через унаочнення зв'язків між космічними енергіями та матеріальними структурами та спонукає до переосмислення всіх вчинків і дій кожної особистості.

Наступним прикладом ілюмінованого манускрипту є *En la maison Dedalus*, що скопійовано в рукописі Теорії Берклі, який зараз зберігається в музичній бібліотеці Джин Грей Харгроув Каліфорнійського університету в Берклі (Рис. 2).

Це трактат, завершений у 1377 році, який охоплює лади, дискант і розмірність, спекулятивну теорію та настройку півтонів (включно з просунутою *musica ficta*). Балада візуально

використовує круглий лабіринт, який символізує «дім Дедала», тобто лабіринт, який Дедал спроектував і побудував для Мінотавра. Згідно з тлумаченням М. Еверіст [10], у вірші це порівнюється зі шляхом до жінки, яка знаходиться в центрі лабіринту, куди немає ні входу, ні виходу. Музичні нотки утворюють доріжки лабіринту з 11 ходів, накресленого за допомогою циркуля. Верхній голос прокладає шлях крізь лабіринт, співаючи пісню; дві нижні частини нотуються як одна частина, співається в каноні – контратенор женеться за тенором через лабіринт. Компас для архітектора лабіринту – це те ж саме, що композиція канону для композитора – «символ складного мистецтва, надлюдської майстерності». Шлях лабіринту важко простежити, але він спритно веде як до центру, так і до успішного виконання музики [10, с. 100–102].

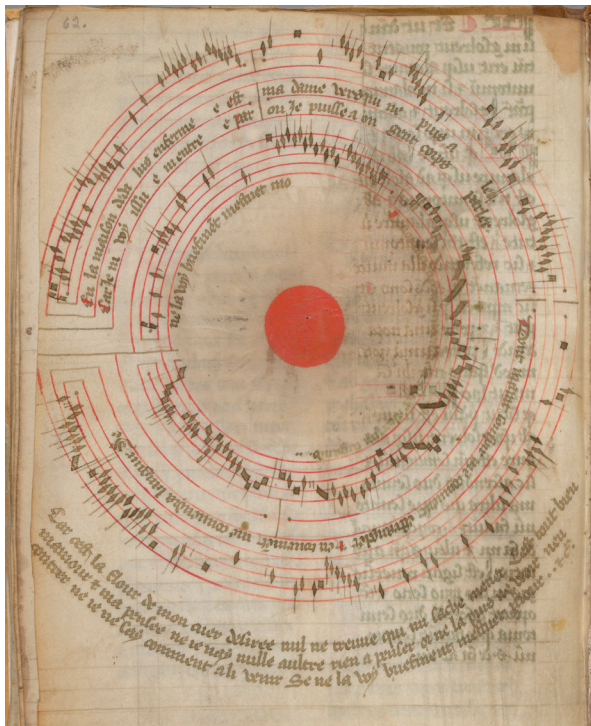


Рис. 2. Анонімна балада «У будинку Дедалуса» у Берклійському теоретичному рукописі (US-BEm 744, арк. 31v).

Джерело: <https://eeleach.blog/wp-content/uploads/2011/05/en-la-maison-small.jpg?w=270>

Ще одним з найвідоміших і, можливо, найкращих з збережених прикладів ілюмінації манускрипту, відповідного пізній фазі міжнародної готики є «The Très Riches Heures du

Duc de Berry» (укр: Дуже багаті години герцога Беррійського), або *Très Riches Heures* – «книга годин»: збірка молитов, які слід читати на канонічних годинах. Цей артефакт був створений між 1412 та 1416 для екстравагантного королівського бібліофіла та мецената Джона, герцога Беррі, братами Лімбургами. Коли три художники та їхній спонсор померли в 1416 році, можливо, ставши жертвами чуми, рукопис залишився незакінченим. Роботу над ним продовжив у 1440-х роках анонімний художник, яким, на думку дослідника М. Снел [11], був Бартелемі д'Ейк. У 1485–1489 роках манускрипт був приведений до сучасного стану художником Жаном Коломбом за дорученням герцога Савойського (Рис. 3). Придбана герцогом д'Омальським у 1856 році, книга зберігається зараз у Музеї Конде, Шантійї, Франція [11]. Цей манускрипт є наочним прикладом символізму, що пропонує глядачам самостійно декодувати кожний зображувальний елемент, сприяє встановленню зв'язків між всіма змістовими складовими та усвідомленню підпорядкування долі кожної людини космічним стихіям та законам.

Ще одним наочним прикладом ілюмінованого манускрипту, що, окрім основного масиву тексту містить виокремлені та упорядковані шрифтові блоки, пов'язані з зображувальним контентом, є «*Liber legum antiquorum regum*» (Рис. 4). Як і притаманно для книги, призначеної для Гілдохол, будівлі в лондонському Сіті, що протягом багатьох років була резиденцією лорд-мера, багато текстів у цьому манускрипті «*Liber legum antiquorum regum*» зосереджені на Лондоні та його громадянських свободах. Однак він також містить контент, що надає уявлення про королівську владу у зв'язку з законами, оприлюдненими під час спадкоємства англосаксонських і нормандських королів Англії. Портрети цих королів, як і зображений вище Генріх I, передують хартіям і законам, викладеним під час їх правління. Ці портрети поміщені в династичний і родовий контекст через генеалогічні діаграми, які їх супроводжують.

Таким чином, цей портрет Генріха I супроводжується колами з іменами його синів, дочки та онука (Рис. 4). Монарх, родовід якого висвітлюється й увічніюється у пропонуваному

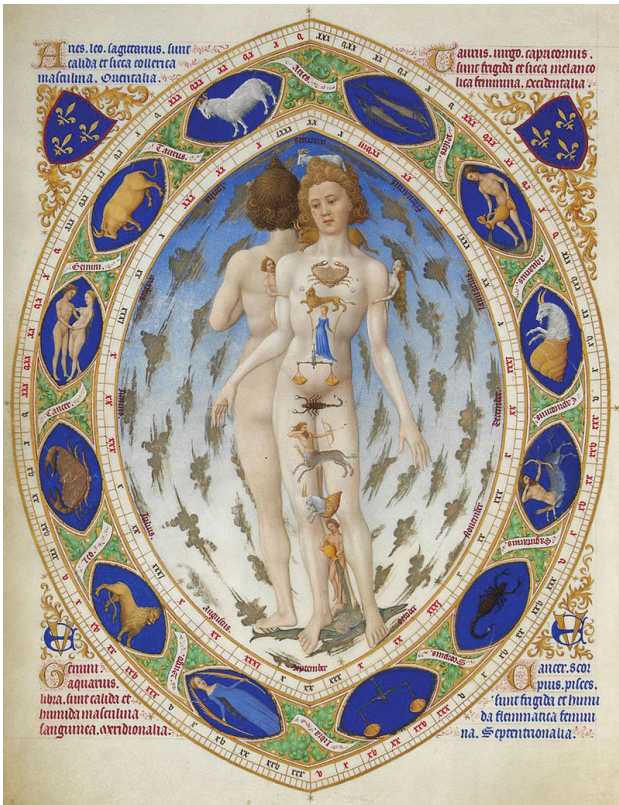


Рис. 3. Лімбурзькі брати. Бартоломе д'Ейк? Жан Колумб. Анатомічна людина, або Зодіакальна людина, мініатюра, виконана Лімбурзькими братами. Манускрипт містить герб герцога Жана де Беррі, арк. 14 зв. 1411–1416 рр.

Джерело: https://de.wikipedia.org/wiki/Astrologie#/media/Datei:Anatomical_Man.jpg

виданні, згодом правитиме як Генріх II. Закони, що лежать в основі громадянського життя та порядку, представлені тут як невід'ємні від спадкоємності правителів, владою яких закони були проголошені та дотримані [12].

Ще одним артефактом, який вважаємо за потрібне залучити до кола уваги, є «Пасіонал абатиці Кунігунди» – ілюмінований латинський манускрипт, написаний на замовлення празької бенедиктинської абатиси Кунігунди з Богемії, доньки короля Богемії Оттокара II, після 1312 року. Цей твір є антологією містичних трактатів на тему Христа. Дві графічні роботи до нього, одна з яких представлена на Рис. 5, створив чеський домініканський монах Колда з Колдіце. Манускрипт був написаний і, можливо, також ілюмінований празьким каноніком Бенешем, який служив священником у Свято-Георгіївському монастирі.

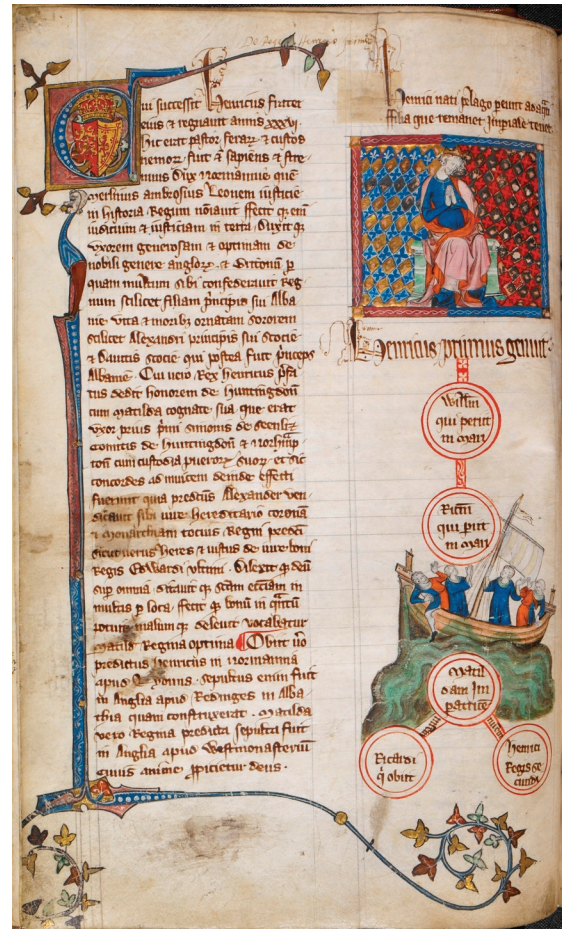


Рис. 4. Автор Невідомий. Генрі I Коттон Клаудій D. ii, арк. 45v. 1321 р.

Джерело: <https://blogs.bl.uk/a/6a00d8341c464853ef026be4273576200d-500wi>

В дослідженні Й. Нечутова відзначено, що окрім текстових і зображувальних складників даний рукопис містить знакове зображення – найдавніше збережене кольорове відтворення геральдичної емблеми Богемії (сьогодні Малий герб Чехії) [13, с. 241]. Прикметним є також диференціювання персонажів за розмірами, запозичене, вірогідно ще з традицій Стародавнього Єгипту, згідно з якими кожна фігура ранжується, відповідно до її статусу та впливовості. Відтак, найбільшою за розміром є фігура Богородиці, наступні за розміром і значенням постають фігури святих. Натомість особи, що передають Богородиці прохання, представлені найменшими за розмірами, що повинно було нагадувати можновладцям та ченцям, про їх ієрархію у Всесвіті і спонукати до сумлінного виконання покладених на них обов'язків.



Рис. 5. Кольда з Колдїце та інші. Ілюстрація присвяти на царство. 1v. 1312–1321 pp.

Джерело: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/21/PasionalKunhuty.jpg/800px-PasionalKunhuty.jpg>

Ілюмінованим манускриптам властива художньо-образна цінність високого рівня, оскільки в них відтворюється символіка, духовність та культурні зв'язки, що були властиві їхньому часу. Ці манускрипти були унікальними творами мистецтва, що відображали індивідуальний художній вираз та майстерність. У порівнянні з ілюстрованими рукописами, ілюміновані манускрипти представляли більш багатий і складний спосіб вираження.

В контексті сучасного інфографічного дизайну ілюміновані манускрипти набувають історичного, мистецтвознавчого та комунікативного значення через наступні візуальні властивості:

1. Синергія тексту та зображення завдяки композиційній організації, що є фундаментальним принципом ефективного дизайну інфографіки.

2. Потік оповіді (англ.: Story Flow) та ієрархія. Ілюміновані рукописи часто містили складні оповідні структури та ієрархічні схеми, скеровуючи увагу читачів від одного інформаційного блоку до іншого. Вивчаючи змістовно-композиційну організацію ілюмі-

нованих манускриптів дизайнери інфографіки можуть отримати цінні уроки щодо ієрархічної організації інформації та створення візуальних наративів, що логічно, привабливо та послідовно розкривають всі нюанси змістового наповнення.

3. Символізм та іконографія. За спостереженнями О. Пахт [14], іконографічні елементи та символи, використані в ілюмінованих манускриптах, передавали багатомірні смисли та культурне значення. Від складних декоративних рамок та ініціалів, буквиць до символічних мотивів і алегоричних образів, ці візуальні елементи збагатили текстовий вміст додатковими шарами інтерпретації [14, с. 73–86]. Інфографічні дизайнери можуть черпати натхнення з цієї традиції, додаючи символічні елементи та візуальні метафори, які резонують з цільовою аудиторією, підвищуючи концептуальну глибину та змістовну насиченість інфографіки.

4. Увага до деталей і майстерність. Б. Муїр та М. Маніон [15] відзначають, що ілюміновані манускрипти відомі своєю витонченою художньо-образною майстерністю та увагою до графічних деталей, що відображає самовідданість і професіоналізм їх творців. Наслідування цієї відданості візуально-комунікативній якості, прагнення до точності та досконалості в кожному аспекті інфографічної роботи, від типографіки та вибору кольору до макета та композиції, є корисним для високої ефективності результуючої інфографіки [15, с. 97–110].

Узагальнюючи властивості розглянутих ілюмінованих манускриптів можемо констатувати, що вони, як складні артефакти середньовічної візуальної комунікації, знаходять свої позиції у часовій періодизації, запропонованих різними авторами в галузі інфографічної історії.

Ілюміновані манускрипти мають схожість з «епохю Мінара», запропонованою С. Рендген [1]. У той час як робота Мінара в основному зосереджена на статистичній графіці, художньо-образна майстерність і оповідні елементи, присутні в ілюмінованих манускриптах, корелюють з естетичною деталізацією та епосом оповідання цього періоду.

Співставляючи ілюміновані рукописи з періодизацією інфографіки, запропонованою Е. Тафті [2], можемо стверджувати, що вони вписуються в «Епоху до Просвітництва» та «Епоху Просвітництва». У ці епохи візуальна комунікація значною мірою покладалася на рукописи ручної роботи для поширення знань, причому ілюміновані манускрипти слугували зразками інтеграції мистецтва та інформації.

Згідно з категоризацією М. Френдлі [3], можна віднести ілюміновані манускрипти до ширшого періоду «до 20-го століття». Вони представляють ранні спроби візуальної репрезентації інформації, що передували формалізації статистичної графіки та сучасних методологій дизайну інфографіки.

У рамках історіографії А. Каїро [4] ілюміновані манускрипти відповідають «Епосі друку» та наступній «Золотій добі друку». Ці манускрипти вказують на ранні етапи друкованої візуальної комунікації, закладаючи основу для подальшого розвитку графічного дизайну та журналістики.

В аспекті періодизації Н. Холмса [5] ілюміновані манускрипти можуть позиціонуватись як твори, відповідні періоду «Ранньої журналістики та графічного дизайну». Ілюміновані манускрипти послужили попередниками пізніших форм візуального оповідання, сформувавши траєкторію графічної журналістики та комунікації в наступні століття.

Наукова новизна. Встановлено, що ілюміновані манускрипти постають як ключові артефакти в царині протоінфографіки, втілюючи конвергенцію мистецтва, поширення інформації та виразу графічної оповіді. Доведено, що ілюміновані рукописи з їхньою складною візуальною композицією та нративними структурами мають різьчу схожість

із сучасною інфографікою, незважаючи на те, що вони походять з доцифрованої ери.

Висновки. Спираючись на думки С. Рендген [1], Е. Тафті [2], М. Френдлі [3], А. Каїро [4] та Н. Холмса [5] у галузі історії інфографіки, встановлено зв'язки між ілюмінованими манускриптами та різними періодами розвитку інфографіки. Доведено, що дані графічні роботи минулого залишили слід в еволюції візуальної комунікації, зокрема в інфографічному дизайні.

Визначаючи ілюміновані манускрипти як протоінфографічні артефакти, ми визнаємо їх роль як ранніх спроб синтезувати текстовий зміст із візуальними образами та композиційною організацією інформаційного контенту, тим самим покращуючи розуміння та залучення уваги. Таким чином, ілюміновані манускриптами пропонують цінне розуміння класичних стандартів інфографічного дизайну в аспекті візуального кодування інформації, потоку оповіді та символічного представлення, які простежуються й в сучасних практиках розробки інфографіки. Робимо припущення, що подальші дослідження ілюмінованих манускриптів як протоінфографічних артефактів нададуть можливість поглибити наше розуміння історично-мистецтвознавчого походження дизайну інфографіки та науковий огляд багатовікової спадщини візуальної комунікації в людській цивілізації.

Підсумовуючи, зауважимо, що ілюміновані манускрипти є свідченням постійного людського прагнення до поширення знань і графічної репрезентації оповіді, втілюючи класичні художньо-образні та композиційні принципи впродовж століть еволюції візуальної комунікації.

Література:

1. Rendgen S. *Minard System: The Complete Statistical Graphics of Charles-Joseph Minard*. Princeton : Princeton Architectural Press, 2018. 176 p.
2. Tufte E. R. *The Visual Display of Quantitative Information*, 2nd Ed. Cheshire: Graphics Press, 2001. 200 p.
3. Friendly M. *Milestones in the history of thematic cartography, statistical graphics, and data visualization*. DataVis. URL: <https://datavis.ca/milestones/index.php> (дата звернення: 25.04.2024).
4. Cairo A. *Functional Art: An Introduction to Information Graphics and Visualization*. Berkeley : New Riders Publishing, 2012. 384 p.
5. Holmes N. *Wordless diagrams*. New York : Bloomsbury, 2005. 160 p.

6. Hamel C. A history of illuminated manuscripts. London : Guild Publishing, 1986. 256 p.
7. Kerrigan M. The Illuminated Manuscripts. Masterpieces of Art. London : Flame Trees Publishing, 2014. 128 p.
8. Brown M. P. Understanding illuminated manuscripts: A guide to technical terms. London : J. Paul Getty Museum in association with the British Library, 1994. 127 p.
9. Bawden D. Byrhtferth's diagram: microcosm and macrocosm. The Occasional Informationist. URL: <https://theoccasionalinformationist.com/2019/02/25/byrhtferths-diagram-microcosm-and-macrocosm/> (дата звернення: 25.04.2024).
10. Everist M. Cambridge Companion to Medieval Music. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. 514 p.
11. Snell M. Books of Hours in Medieval Life and Art. Illuminated Prayer Book for the Wealthy. Learn Religions. URL: <https://www.learnreligions.com/book-of-hours-1788414> (дата звернення: 17.04.2024).
12. British Library. Medieval Booze Cruise. URL: <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2011/11/medieval-booze-cruise.html> (дата звернення: 17.04.2024).
13. Nechutová J. Die lateinische Literatur des Mittelalters in Böhmen. Köln : Böhlau, 2007. 371 p.
14. Pacht O. Book illumination in the Middle Ages: An introduction. London : Harvey Miller Publishers, 1996. 221 p.
15. Muir B., Manion M. The Art of the Book: Its Place in Medieval Worship (Exeter Medieval Texts and Studies). London : Paperbackshop UK Import, 1998. 337 p.

References:

1. Rendgen, S. (2018). The Minard System: The Complete Statistical Graphics of Charles-Joseph Minard. Princeton: Princeton Architectural Press.
2. Tufte, E. R. (2001). The Visual Display of Quantitative Information (2nd ed.). Cheshire: Graphics Press.
3. Friendly, M. (2008). Milestones in the history of thematic cartography, statistical graphics, and data visualization. Retrieved from <https://datavis.ca/milestones/index.php>. [Accessed April 25, 2024].
4. Cairo, A. (2013). The Functional Art: An Introduction to Information Graphics and Visualization. Berkeley: New Riders.
5. Holmes, N. (2011). Wordless diagrams. Cheshire: Graphics Press.
6. De Hamel, C. (1986). A History of Illuminated Manuscripts. London: Phaidon Press.
7. Kerrigan, M. (2014). The Illuminated Manuscripts. *Masterpieces of Art*. London: Flame Trees Publishing.
8. Brown, M. P. (1994). Understanding Illuminated Manuscripts: A Guide to Technical Terms. Los Angeles: Getty Trust Publications.
9. Bawden, D. (2019). *Byrhtferth's diagram: microcosm and macrocosm*. The Occasional Informationist. URL: <https://theoccasionalinformationist.com/2019/02/25/byrhtferths-diagram-microcosm-and-macrocosm/> [Accessed April 25, 2024].
10. Everist, M. (2011). *The Cambridge Companion to Medieval Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
11. Snell, M. (2020). *Books of Hours in Medieval Life and Art. Illuminated Prayer Book for the Wealthy*. URL: <https://www.learnreligions.com/book-of-hours-1788414> [Accessed April 17, 2024]
12. British Library. (2011). *Medieval Booze Cruise*. URL: <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2011/11/medieval-booze-cruise.html> [in English] [Accessed April 17, 2024].
13. Nechutova, J. (2007). *Die lateinische Literatur des Mittelalters in Böhmen*. Köln: Böhlau Köln.
14. Pacht, O. (1986). *Book Illumination in the Middle Ages: An Introduction*. London: Harvey Miller Publishers.
15. Muir, B., & Manion, M. (1998). *The Art of the Book: Its Place in Medieval Worship (Exeter Medieval Texts and Studies)*. London: Paperbackshop UK Import.

УДК 792.02

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.4>**Варивончик Анастасія Віталіївна,**

доктор мистецтвознавства, доцент,

професор навчально-наукового інституту

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-4455-1109

varivonchik@ukr.net

**СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНОГО ДИЗАЙНУ ТА ІННОВАЦІЙНИХ
ТЕХНОЛОГІЙ У СТВОРЕННІ СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО
ПРОСТОРУ**

В усі часи виникала потреба в оновленні театру, адже театральне мистецтво завжди відображало зміни в суспільстві та культурі, реагуючи на нові виклики та потреби аудиторії. Особливо це стало відчутним з розвитком новітніх технологій, що торкнулися практично усіх аспектів людської діяльності і значний вплив спричинили на область мистецтва. Театр став майданчиком для різноманітних експериментів. Сценографічний дизайн вийшов на перший план як дієвий інструмент для вирішення багатьох питань у створенні захопливого видовищного дійства. Саме широкий вибір методів організації сценічного простору, можливість залучати новації, міксувати різні технології надає можливість реалізації ідей, задумів, створювати необхідну атмосферу. Мета статті полягає у визначенні потенціалу сучасного дизайну сценічного простору на основі синтезу традиційних та інноваційних технологій. В процесі дослідження були опрацьовані роботи спеціалістів у сфері сценографічного мистецтва, дизайну, культурології, технічної галузі з організації сценічного простору. Також були вивчені приклади реалізації проектних рішень сценографії для різних спектаклів у репертуарі вітчизняних та закордонних театрів. Для проведення дослідження були залучені загально-наукові та спеціальні методи: метод аналізу та синтезу, аналітичний, культурологічний, мистецтвознавчий, історико-генетичний, порівняльний, функціонально-типологічний методи. Були визначені характеристики нового просторового середовища сцени (динамізм, мобільність, цілісність, можливість створення об'ємно-просторової структури, варіативність), що зможуть забезпечити створення сучасного образу та творчого осмислення декорацій. Зміна форми вистави, технології створення декорацій потребують цілісного просторового середовища, що будується за рахунок розширення діапазону засобів досягнення виразності художньої вистави. Універсальність цифрових технологій дозволяє активно застосовувати їх у сценічному просторі, тим не менш, важливо враховувати функції акторів у ньому. Нова просторова сценографія базується на традиційних засадах та передових технічних здобутках.

Ключові слова: відео дизайн, імерсивні технології, сценічне мистецтво, дизайн сценічного простору, «медійна» сценографія.

Varyvonchik Anastasiia. SYNTHESIS OF TRADITIONAL DESIGN AND INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN CREATING A MODERN THEATER SPACE

There has always been a need to update the theater, because theater art has always reflected changes in society and culture, responding to new challenges and needs of the audience. This became especially noticeable with the development of the latest technologies, which affected almost all aspects of human activity and had a significant impact on the field of art. The theater became a platform for various experiments. Scenographic design has come to the fore as an effective tool for solving many issues in creating an exciting entertainment event. It is the wide choice of methods for organizing the stage space, the ability to attract innovations, mix different technologies that provide the opportunity to implement ideas, plans, and create the necessary atmosphere. The purpose of the article is to determine the potential of modern stage space design based on the synthesis of traditional and innovative technologies. In the process of research, the work of specialists in the field of scenographic art, design, cultural studies, and the technical field of organizing stage space was studied. Examples of the implementation of scenography design solutions for various performances in the repertoire of domestic and foreign theaters were also studied. To conduct the research, general scientific and special methods were used: the method of analysis and synthesis, analytical, cultural and art history, historical and genetic, comparative, functional and typological methods. The characteristics of the spatial environment of the stage were determined (dynamism, mobility, integrity, the possibility of creating a volumetric-spatial structure, variability), which can ensure the creation of a modern image and creative understanding of the scenery. Changing the form of a performance and technologies for

creating scenery require a holistic spatial environment, which is built by expanding the range of means of achieving expressiveness of an artistic performance. The versatility of digital technologies allows them to be actively used in the stage space, however, it is important to take into account the functions of the actors in it. The new spatial scenography is based on traditional principles and advanced technical achievements.

Key words: video design, immersive technologies, performing arts, stage space design, “media” scenography.

Вступ. У XXI ст. уявлення про мистецтво сценографії дуже змінилося. Вона перебуває на новому етапі розвитку, який можна охарактеризувати як етап інновацій в організації сценічного простору, де питання вирішуються за допомогою засобів цифрового дизайну.

Сучасний театр в умовах суцільної глобалізації культури намагається вирішити одне з питань – поєднати традиційні форми культури з досягненнями високотехнологічної цивілізації. У сучасному художньому просторі розвиток інформаційних (мультимедійних, проєкційних, аудіовізуальних) технологій відбувається дуже динамічно, вони стають затребуваними багатьма видами мистецтва. Нові технології орієнтовані на створення яскравих візуальних образів, тому застосування їх у сценографії є цілком виправданим. Досягається універсалізація процесу створення спектаклю – від ідеї, ескізу, макета до створення декорацій. Постановники отримали багатий арсенал технологічного обладнання (проєкційні прилади, системи озвучування, відео та світлові системи), програмного забезпечення (програм для створення візуальних ескізів у «проєкційній» сценографії). На перший план вийшла «медійність» сценографії, що зробило декорацію самостійним художнім твором та обумовило необхідність звернутися до методів та інструментів сучасного просторового дизайну.

Обраній тематиці присвячено багато досліджень, але всі вони зосереджені, в основному, на розгляді окремих аспектів сценографії у сучасному театрі, питань побудови сценічного простору для різних вистав, застосуванню цифрових технологій в оформленні вистави тощо.

М. Єнчев проаналізував різні стратегії створення сценічних дизайн-проєктів, специфіку використання сучасних технологій, відповідність рішень критеріям естетики та функціональності, ергономічним вимогам.

Він зазначає, що сценічний дизайн сприяє реалізації загального творчого задуму, донесенню ідеї до глядача [1].

О. І. Гомирева представила аналіз сучасних тенденцій в оформленні вистав з позицій мистецтвознавства. Вона розглянула всі елементи візуальної організації сценічного простору, їх співвідношення та взаємодію, враховуючи зміст спектаклю, роботу режисера [2].

Дослідження Юдової-Романової та ін. присвячене визначенню ролі віртуальної реальності у розвитку театрального мистецтва, зокрема впливу сучасних технологій на дизайн сценографії [3]. К. Юдова-Романова також дослідила сучасні експерименти в організації сценічного простору. Були проаналізовані сучасні театральні практики та надана класифікація експериментальних сценічних просторів з урахуванням часових та просторових характеристик [4].

Легенький Ю. та ін. розглянули провідні західноєвропейські тенденції розвитку дизайну сценічного простору для оперних вистав. Одною з визначних тенденцій, на думку науковців, є поєднання традиційних та інноваційних технологій. Також вони вказують на прагнення досягти максимальної видовищності за рахунок використання засобів сучасного дизайну інтер'єру в поєднанні з механічними засобами організації сцени [5].

О. В. Попова зосередилася на дослідженні специфіки сценічного дизайну у організації простору для сучасних постанов українського драматичного театру. Вона підкреслила активне застосування різних видів мистецтва для створення необхідного сценічного простору, виділивши два напрямки: формування його у вигляді архітектурно-просторової композиції або абстраговано-нейтрального середовища, у якому в процесі дії виникають різні елементи [6].

Р. Кучер та М. Мельник узагальнили ознаки імерсивного театру на основі аналізу мис-

тецьких практик [7]. Вони наголошують на тому, що у вітчизняній практиці імерсивний театр є «межовим та синтетичним явищем», також «культурний феномен імерсивного театру з його своєрідним просторовим дизайном полягає у його власній суперечливості та дискусійності» [7, с. 58].

М. С. Воробчук та ін. проаналізували розвиток імерсивних технологій на основі певних прикладів їх застосування у дизайні, розглянули перспективи застосування AR, VR, MR технологій у створенні візуального контенту [8].

А. Гоцалюк та Р. Михайлова розглянули тенденції використання інформаційно-цифрових технологій у дизайні сценічного простору, проаналізували їх можливості у створенні унікальної атмосфери [9].

Переважно в усіх роботах вказано на технічні та технологічні інновації у сучасних постановках, оформленні вистав, роботі з глядачами, але немає узагальнення прийомів та методів сучасного дизайну, що можуть бути застосовані у створенні сценічного простору разом з традиційними технологіями.

Матеріали та методи. В процесі дослідження були опрацьовані роботи спеціалістів у сфері сценографічного мистецтва, дизайну, культурології, технічної галузі з організації сценічного простору. Також були вивчені приклади реалізації проектних рішень сценографії для різних спектаклів у репертуарі вітчизняних та закордонних театрів. Для проведення дослідження були залучені загальнонаукові та спеціальні методи: метод аналізу та синтезу для опанування інформаційних джерел, аналітичний метод для опрацювання наукових робіт з обраної теми, дослідження дизайнерських сценографічних рішень конкретних театральних постановок, культуромистецтвознавчий метод для визначення зв'язків між дизайном сценічного простору та художньо-образним рішенням вистави, історико-генетичний для вивчення історії розвитку технологій сценографії, порівняльний для визначення характеристик сценічного простору з урахуванням застосування традиційних та інноваційних технологій, функціонально-типологічний метод для конкретизації

функцій сценічного дизайну та визначення специфіки їх прояву у сценографічних рішеннях.

Результати. Однією з сучасних форм став імерсивний театр, побудований на повному зануренні глядачів у події вистави. Імерсивний театр відходить від традиційного театрального формату презентації дійства та пропонує глядачам прийняти активну участь у виставі, стираючи межі між вигадкою та реальністю, надає їм можливості отримати свій власний досвід.

Історія «театру з ефектом занурення» бере свій початок від ранніх форм перформансу, таких як давньогрецький перформанс, японський театр Noh, Commedia dell'Arte, «Tableaux Vivant» тощо [10].

Використання фізичного простору та інтерактивних елементів у театральній сценографії можна простежити ще в давньогрецьких амфітеатрах, де публіка була невід'ємною частиною вистави. Ідею стирання кордонів між глядачами та виконавцями (ключову характеристику досвіду занурення) можна побачити в давньогрецькому понятті «катарсис». «Катарсис» відноситься до емоційного очищення, яке відчуває глядач під час вистави, співпереживати персонажам та спілкуючись із ними.

Японський театр Noh, заснований у XIV ст., має багату історію та характерні риси, які значною мірою вплинули на становлення сучасного імерсивного театру. Вплив Noh Theatre на «театр занурення» проявляється у наголосі на створенні трансформаційного та захоплюючого середовища для глядачів. У виставах Noh актори глибоко досліджують своїх персонажів, часто використовуючи маски, щоб символізувати різні емоції та особистості. Таке застосування масок повторює використання впізнаваних персонажів у імерсивному театрі [11]. Музика як ключовий елемент театру Noh також приймає активну участь у створенні необхідної атмосфери – інтеграція живої музики та звукових ландшафтів є ключовою характеристикою «театру з ефектом занурення», де глядачі отримують мультисенсорний досвід. Стилізовані рухи акторів театру створюють захоплюючий та потойбічний

ефект. Імерсивний театр часто поєднує звичайну фізику тіла та хореографію, щоб залучити та захопити глядачів.

Commedia dell'Arte, італійський театр XVI ст., відомий використанням типових персонажів, імпровізації та фізичної комедії, за рахунок чого створював унікальний інтерактивний досвід для своєї аудиторії. Імпровізація дозволяла акторам адаптуватися та реагувати на реакцію глядачів у реальному часі. Ця спонтанна взаємодія між виконавцями та аудиторією сприяла появі залученості глядачів у дійство. Імпровізація допомагає стирати межі між акторами та глядачами, створюючи більш захоплюючий та персоналізований досвід. Також «тілесність» (витончена жестикуляція, фарсовий гумор та акробатичні трюки), притаманна Commedia dell'Arte, часто входить у сучасні захоплюючі театральні постановки для створення динамічних і візуально привабливих вражень.

Tableaux Vivant, рання форма «театру занурення», виникла наприкінці XVIII ст. та була популяризована протягом XIX ст. Tableaux Vivant (з франц. – «живі картини») дозволив глядачам відчувати створення живого твору мистецтва – виконавці позували у складних костюмах та гримі як нерухомі зображення для побудови сцен, що імітували сюжети відомих творів мистецтва. Ці сцени часто демонструвалися у великих залах або театрах, створюючи у глядачів відчуття, ніби вони оточені живим твором мистецтва.

Такий підхід до зображення зробив Tableaux Vivant унікальним, дозволяючи глядачам взаємодіяти з виконавцями та стати частиною живого твору мистецтва. Глядачі отримували можливість переміщуватись у сценічному просторі, спостерігати за артистами зблизька та навіть торкатись реквізитів чи костюмів. Так вони отримували особистий досвід, не відчуваючи меж між аудиторією та виконавцями.

Наприкінці XX ст. «театр із зануренням» продовжував розвиватися, часто спираючись на стилістичні впливи різних мистецьких засобів, наприклад, таких, як фільм-нуар. Саме похмурий та атмосферний стиль фільму нуар надихнув на створення захоплюючих

постановок, які мали на меті перенести глядачів у світ таємниць та інтриг.

У імерсивному театрі інновація сценічного дизайну є однією з причин великого успіху вистави. Сценічний дизайн полягає в тому, щоб винести на сцену звичайні матеріали та переосмислити їх через художню творчість, щоб глядачі могли отримати новий естетичний досвід.

Сценічний дизайн розвивався разом з театром. Сцена як локус для перформативу зберегла значну частину своєї умовності та форми, і, водночас, отримала кардинальні зміни завдяки сучасним технологіям. Сучасний сценічний дизайн забезпечує тілесне концептуальне переживання етосу актора. У виставі можуть бути використані високотехнічні сценічні конструкції, які захоплюють аудиторію мультисенсорним художнім досвідом.

Традиційний дизайн сцени театру використовує фізичні матеріали для створення реалістичного простору. З розвитком технологій у цифрову епоху концепція «змішаної реальності» була поширена на сценічний дизайн, що дозволило йому застосовувати згенеровані комп'ютером віртуальні об'єкти та сцени в реальному світі для створення унікальних візуальних вражень.

Поняття «імерсивний театр» може бути використано для опису вистави, у якій глядач стає активним учасником і «відчуває твір», буквально перебуваючи в самому епіцентрі подій. Це може включати вільне переміщення у сценічному просторі, торкання речей, взаємодія з акторами. У багатьох імерсивних виставах рішення, які приймають глядачі, впливають на дії акторів і напрямок розвитку сюжету.

Участь глядачів у театральних виставах може мати різні форми, що дозволяє глядачам активно залучатися до захоплюючої театральної постановки та стати частиною досвіду. Учасники можуть:

- безпосередньо взаємодіяти з виконавцями та сприяти розгортанню сюжету – участь у розмовах, обмін інформацією з незнайомцями, виконання функцій персонажу вистави;
- фізично взаємодіяти з декораціями, реквізитом або іншими елементами простору

вистави – торкатись, переміщувати чи маніпулювати об'єктами, активно формувати оточення та впливати на напрямок розповіді;

– приймати рішення (один з ключових компонентів участі аудиторії) – глядачам часто пропонують вибір, який безпосередньо впливає на результат вистави, що дає свободу волі та можливість формувати власний досвід.

Підхід до дизайну театрального простору «із зануренням» орієнтований на аудиторію, тобто це проектування для особистості. Важливим стає розуміння рішень, які можуть приймати глядачі, і причин, які стоять за цими рішеннями, оскільки це впливає на створення відповідного середовища та результату для їхніх дій. Тут виникають питання емпатії: які емоції будуть відчувати глядачі, у якому середовищі вони були до того, як прийшли на виставу, які відчуття планується надати глядачам?

Дизайнерські рішення часто ставляться під сумнів протягом усього процесу, щоб перевірити, як вони вплинуть на аудиторію. Кожна функція повинна мати мету. Зайві доповнення можуть стати незрозумілим відволіканням від суті вистави. Проекційний образ стає універсальним інструментом, завдяки якому сценографи можуть створювати унікальні костюми, простір, атмосферні елементи, що досягають ефекту «присутності».

Цифровий театр є гібридною (або інакше багатоскладовою) формою мистецтва, заснованою на ідеї традиційного театру, в якому є дія, що виражає себе як видовище, і глядачі, його сприймають. Застосування медіатехнологій у даному контексті покликане занурити глядача у нову запропоновану реальність у різних цілях: полегшити сприйняття, розширити уяву або створити принципово новий зв'язок між людиною та технологіями, щоб вивести комунікативний досвід на принципово інший рівень.

Найважливішою ознакою цифрового театру є поєднання живої реальності та віртуальної. У цифровому театрі людина та комп'ютер повноцінно співіснують у єдиному просторі. У цьому сенсі прямих попередників цифрового комунікативного простору можна побачити в експериментальних перформан-

сах, хепенінгах, де вперше було поставлено питання про рівній пріоритетності всіх елементів, залучених до події перформансу. Цей же принцип сьогодні використовується в цифровому перформансі.

Сценічний простір є не лише просторовим носієм наративу. Він вміщує у собі просторово-часове сприйняття аудиторією психології оповідача. Через сценічний простір актори та глядачі взаємодіють один з одним, таким чином долаючи обмеження часу та простору танцювальної та драматичної вистави, за рахунок чого вистава не обмежується конкретним сценічним простором, а поширюється на нескінченне поле.

Поняття «занурення» з огляду на «театр занурення» вперше отримало пояснення з точки зору соціальної психології та описане у термінах теорії «потіку» Вільямом Лідвеллом у «Універсальних принципах дизайну» [12]. У 1990 році Михайло Чиксентміхайі, психолог з Чиказького університету, детально розкрив «потік» у своїй книзі «Потік: психологія оптимального досвіду» [13], систематично описуючи психологічний досвід занурення. Згідно його дослідженням, люди повністю занурені у певну ситуацію, відчувають високий рівень концентрації та постійне відчуття хвилювання та задоволення, схоже на потік води. У цьому стані люди відфільтровують і виключають усі нерелевантні сприйняття, забувають про реальний світ і входять у сферу самозабуття, тобто «стан потоку» [14]. Цей досвід дарує людям відчуття збагачення, хвилювання та щастя.

Витоки імерсивного театру можна простежити у Великій Британії, де значним внеском стало мистецтво Бродвею (Нью-Йорк). Його концепція ґрунтується на теорії «театру навколишнього середовища», що була запропонована американським теоретиком театру Річардом Шехнером [15]. Приблизно у 1960 р. деякі авангардні театральні митці в Нью-Йорку почали відходити від традиційної театральної моделі, запроваджуючи різні форми вираження, такі як театр навколишнього середовища, імпровізаційне мистецтво та інтерактивний театр. Серед них імпровізаційне мистецтво базується на інтеграції життя

та мистецтва, демонструючи поведінку та діяльність людей через випадкові події [14].

Імерсивний театр має наступні особливості:

- поєднує заздалегідь сплановані сюжетні лінії зі спонтанними подіями;
- ігнорує традиційний розподіл простору для глядачів та акторів;
- переосмислює стосунки між глядачами та акторами.

Від традиційної стаціонарної сцени та місць для глядачів відмовляються на користь активних просторів, де актори представляють дійство, а глядачі можуть обирати, за якими персонажами стежити.

Першою в Китаї оригінальною театральною постановкою з ефектом занурення стала вистава «Русалка біля Мертвого моря» Мен Цзінхуя (2015). В ній поєдналися різні елементи мистецтва для зображення емоційної трагедії. Глядачі отримали можливість відчувати виставу особисто, що є характерною рисою імерсивного театру, створеного за допомогою багатолінійних оповідей.

Цифрове медіа-мистецтво у поєднанні з традиційними сценічними технологіями, широко використовується в імерсивному театрі. Створення різноманітного діапазону сцен відбувається за рахунок застосування візуальної інсталяції, захоплення руху, змішаної реальності, а також комплексної звукової системи, сценічного освітлення, реквізитів та сценографії. Наприклад, у роботі Клауса Обермаєра «Apparition» (2012), були використані складні алгоритми комп'ютерного зору у поєднанні з технологією тривимірного захоплення руху. Система може в режимі реального часу розпізнавати рухи, обриси та форми виконавців на віртуальному фоні. Потім вона перетворює ці дані в зображення, точно проєктуючи їх на виконавців, завдяки чому досягається унікальний і яскравий візуальний ефект [16].

Застосування інших цифрових технологій дозволяє аудиторії взаємодіяти з просторовими медіа більш інтуїтивно зрозумілим способом. У п'єсі «M.U.R.S.», створеній іспанською авангардною театральною групою Lavra, інтелектуальні мобільні пристрої

були використані як інструменти участі глядачів у виставі. Перед виступом глядачі повинні завантажити додаток, який спільно зробили MIT і Barcelona Lab. Під час виступу глядачі отримували різні інструкції від App, які допомагали їм вибрати відповідний табір. В якості місця дії режисер обрав футуристичне місто – закрите середовище, схоже на фортецю, де все знаходиться під цифровим контролем. Так глядач отримав можливість на собі відчувати розумне життя майбутнього міста та став «маріонеткою» мобільних телефонів. Таким чином, через інтерактив імерсивного театру творець зміг висловити свою стурбованість майбутнім міським виживанням людства [17].

Показовим є також фільм «Eyes», де один молодий художник Чжан Дамін з його роботою VR танцювального театру використав 360-градусну камеру, щоб зняти виставу на традиційній сцені, а потім перетворив її на окуляри VR. «Eyes» – це танцювальна відеоробота, яка перетворює традиційні театральні драматичні техніки на контент віртуальної реальності. Досліджуючи простір «Immersive Theatre», він розробляв треки для танцюристів і панорамні камери одночасно. У цьому творі VR створює театральну атмосферу, дозволяючи глядачам опинитися в цій атмосфері. Це відчуття перебування там відрізняється від відчуття обмеженого екрана. VR-театр стискає час і простір, емоції, робить усе більш енергоємним, змушує сенсорні органи глядачів засвоювати більше інформації протягом певного періоду часу та підвищують чутливість їхніх сенсорних органів [17]. Ця захоплююча драма віртуальної реальності дарує глядачам більш насичений і унікальний досвід занурення.

Технологія доповненої реальності виникла в результаті ранніх досліджень комп'ютерного інтерфейсу, і часті зображення сцен доповненої реальності можна знайти в ранніх фільмах і науково-фантастичних романах, таких як «Залізна людина» та «Вартовий галактики». Змішана реальність використовує таку ж технологічну систему, що й доповнена реальність, вона покращує реальний світ, розміщуючи віртуальні об'єкти в реальному світі та

фіксує їх положення на основі просторової орієнтації реального світу. Змішана реальність – це особливий тип доповненої реальності, і для її реалізації потрібне середовище, яке може взаємодіяти з різними речами в реальному світі. Якщо все в середовищі віртуальне, це сфера VR. Якщо представлена віртуальна інформація лише накладається на реальні речі, то це називається AR. Ключем до MR є взаємодія з реальним світом, отримання інформації в реальному часі.

Застосування технології змішаної реальності дозволяє стимулювати більш складну просторово-часову уяву глядачів у імерсивному театрі. Наприклад, «Дивні моменти» Жана Франсуа Ліотара (*Moments Étranges*) демонструють незвичайну присутність у повсякденній реальності за рахунок одночасної появи реального та віртуального світу в живому просторі [17]. Перенесення віртуальних об'єктів в реальний світ виконується за допомогою технології Mixed Reality через просторову реконструкцію фізичної цифрової системи.

Студія *Stufish Entertainment Architects*, лідер у сфері створення конструкцій сцен для гастролей, представила деякі з найбільш амбітних і новаторських дизайнів сцен за останні роки, включаючи архітектуру, скульптуру, мультимедіа та інсталяцію.

Вистава «*Giudizio Universale, Michelangelo and the Secrets of the Sixtine Chapel*» була оформлена у співпраці з *Balich Worldwide Shows*. Вона була представлена у *Auditorium Conciliazione* у Римі. Концепція занурення глядачів у фрески Сікстинської капели була реалізована шляхом створення фізичного склепіння, яке охоплювало сидіння в залі, щоб забезпечити 270° цифрову проєкційну поверхню, ефективно відтворюючи весь театр, навіть стелю як простір, багатий на перформативні можливості. Склепіння забезпечило площу проєкційної поверхні понад 1000 кв. м.

Ще один проєкт – «*Electro-Metal Pop-Opera*» (оформлення сцени у турне *Lady Gaga Born This Way Ball*). За сприяння *Stufish Architects* була створена віртуальна «екскурсія» середньовічним замком, відтвореним у

натуральну величину, з оглядовими вежами та складним різьбленням, який обертався та маневрував протягом усього шоу. Витончений і неймовірно складний декоративний дизайн наповнив шоу готичною естетикою, що відповідає сучасному індустріальному інструментуванню її альбомів, демонструючи концептуальний всесвіт, у якому альбом та виконавець оживали.

Також сучасний дизайн сцени допомагає реалізувати необхідний концепт. Концепція: «Повернення Бейонсе додому» включала пірамідальну структуру, що заповнювала всю сцену. Велика група танцюристів на вершині споруди створювала кінетичний фон тіл протягом вражаючого шоу. Великий перевернутий кінетичний трикутник із понад 150 вогнів також висів над сценою. Перед початком вистави трикутник світла стояв вертикально перед сценою, діючи як світлова завіса, перш ніж піднятися та відкрити сцену. Вписавшись у давню велику традицію віддання данини культурі історично темношкірих коледжів та університетів, декорація дуже нагадувала трибуни університетського стадіону. Відверто орієнтований на афроамериканців виступ Бейонсе, позиціонує глядацьку обстановку як сценічний дизайн, зумів ефективно віддзеркалити як аудиторію, так і абстрактну концепцію сучасної американської культури «назад до себе».

Також використання цифрових технологій дозволяє уникати класичної авансцени. Прикладом є тур *U2 Innocence + Experience*, де у оформленні сценічного простору була використана трансформація, що дозволила максимізувати театральний досвід глядачів у традиційних умовах. Простір був поділений на дві секції та з'єднав головну сцену з авансценою за допомогою довгого подіуму. Ця конструкція означала розповідь про подорож гуртів із дому у світ. Була використана «структура баррикадного відео» з напівпрозорих відеоекранів довжиною 100 футів, яка відобразила цей розрив. *Stufish Architects* винайшли спосіб, за допомогою якого змогли донести відеографіку до аудиторії досить різноспрямовано та захоплюючи. Така нетрадиційна установка та поєднання мультимедіа дозволили вико-

навцям наблизитися якомога ближче до аудиторії, занурюючи усіх присутніх у інтимний перформативний досвід.

Таким чином, сучасний дизайн сцени розсунув межі класичних театральних умовностей, що дозволяє митцям ефективно проявляти свій мистецький дух і доносити свої меседжі різними засобами.

Висновки. Сучасний театр характеризується постійними пошуками та експериментами у питаннях реалізації свого культурного продукту. Це відображається у значній мірі саме у дизайні сценічного простору. Він повинен відповідати сучасним тенденціям та запитам, актуалізувати формат відображення змісту твору та викликати відповідні емоції у глядачів.

Сучасний простір в цілому насичений новими технічними розробками, що застосовуються в різних сферах людського життя. Тому театр повинен знаходитися на відповідному рівні запровадження інновацій, що забезпечить йому тверді позиції у культурному середовищі соціуму.

Нове просторове середовище сцени повинно мати характеристики, які забезпечать створення сучасного образу, побудови і творчого осмислення декорацій. Серед них найважливіші – це: динамізм, мобільність, цілісність, можливість створення об'ємно-просторової структури, варіативність. Тому можна констатувати, що змінилася не лише форма вистави, а й технології створення декорацій. Інноваційні технології при розробці та

конструюванні сценічної композиції внаслідок своєї універсальності дозволяють створювати цілісність просторового середовища, значно розширити діапазон засобів досягнення виразності художньої вистави.

Різноманітні мультимедійні технології мають широкі можливості у формуванні сценічного простору, зокрема імерсивного. Однак важливо розуміти необхідність врахування участі акторів. Саме їхня майстерність «пожвавлює» цей простір. Таким чином, основна функція мультимедійних технологій – слугувати додатковим виразним засобом, який у синтезі з іншими буде спрямований на здійснення режисерського задуму.

Нова просторова сценографія акумулює у собі культурні традиції театру, що напрацьовувалися протягом багатьох поколінь, а також залучає передові технічні здобутки та інформаційно-комунікативні технології, які дозволяють актуалізувати театр на якісно новому рівні. Адаптація цифрових технологій у театральному мистецтві пов'язана з формуванням підходу, що поєднує цифрові та традиційно театральні технології, підпорядковані втіленню режисерського задуму вистави. Таким чином, необхідно сформулювати набір принципів дизайн-проектування сценічного простору театру з ефектом занурення на основі змішаної реальності, включаючи несподіванку, об'єднання фізичного простору, естетику, сприяння діям, ітерацію та розширення, а також технічні аспекти.

Література:

1. Єнчев М. Дизайн-проект та його сценічні верифікації. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2023. Вип. 48. С. 173–177. DOI: 10.31866/2410-1176.48.2023.282481.
2. Гомирева О. І. Мистецтвознавчий аналіз сценографії: сучасні тенденції оформлення вистав. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. 2022. № 14-15. С. 685–687. DOI: 10.36074/grail-of-science.27.05.2022.127.
3. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2019. № 2 (1). С. 52–72.
4. Юдова-Романова К. Експериментальний сценічний простір: проблеми класифікації. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2021. № 4 (1). С. 39–54. DOI: 10.31866/2616-759X.4.1.2021.234236.
5. Легенький Ю., Стрельчук В., Гопацюк А. Апгрейд сценічного дизайну оперних вистав на сцені сучасних західноєвропейських театрів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 64, том 1. С. 176–181. DOI: 10.24919/2308-4863/64-1-24.

6. Попова О. В. Сценічний дизайн в контексті специфіки розвитку сучасного українського драматичного театру. *Культура і сучасність: альманах*. 2022. № 1. С. 132–136.
7. Кучер Р., Мельник М. Просторовий дизайн імерсивного театру в контексті розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі: матеріали Всеукраїнської науково–практичної конференції аспірантів, здобувачів, магістрів. Київ : Вид. Центр КНУКіМ, 2022. Вип. 172. С. 56–59.
8. Воробчук М. С., Пашкевич К. Л., Шинкар А. Ю. Імерсивні технології як інноваційний інструмент для проєктування в дизайні. *Art and Design*. 2023. № 2. С. 96–104. DOI:10.30857/2617-0272.2023.2.9.
9. Гоцалюк А., Михайлова Р. Новітні інформаційно-цифрові технології в дизайні сучасного сценічного простору. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 65, том 1. С. 91–96.
10. Iudova-Romanova K., Humenyuk T., Horevalov S., Honcharuk S., Mykhalov V. Virtual Reality in Contemporary Theatre. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*. 2023. Vol. 15, № 4. Article 75.
11. Thornett L. The scenographic potential of immersive technologies: virtual and augmented reality at the Prague Quadrennial 2019. *Theatre and Performance Design*. 2020. Vol. 6 (1-2). P. 102–116. DOI: 10.1080/23322551.2020.1785178.
12. Lidwell W., Holden K., Butler J. *Universal Principles of Design*. Rockport Publishers, 2011. 271 p.
13. Csikszentmihalyi M. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. 1990. ResearchGate. URL: <https://www.researchgate.net/publication/224927532>.
14. Gao Y. *Form of Expression and Aesthetics of Digital Media Art in Immersive Drama* [Master's Thesis]. Shanghai Conservatory of Music. 2022.
15. Madeira C., Pratas Cruzeiro C., Douglas A., Elias H. About Performance: A Conversation with Richard Schechner. *Arts*, 2022. № 11(1). P. 14. DOI: 10.3390/arts11010014.
16. González Cid L. Interactive design in scenic composition. A multidisciplinary evolution. *NEW DESIGN IDEAS*, 2022. V. 6, № 2. P. 145–158.
17. Shen J., Zheng J. Mixed Reality as a Technology for Immersive Stage Space Construction. *Language, Mind, and Computation in the Metaphors of Cognitive Science*, 2023. № 4 (4). С. 104–125. DOI: 10.48417/technolang.2023.04.09.

References:

1. Yenchев, M. (2023). Dizain-proiekt ta yoho stsenichni veryfikatsii [Design project and its stage verifications]. *Visnyk KNUKіM. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. 2023. 48. 173–177. DOI: 10.31866/2410-1176.48.2023.2.82481 [in Ukrainian].
2. Homyreva, O. I. (2022). Mystetstvoznavchy analiz stsenohrafiі: suchasni tendentsii oformlennia vystav [Art analysis of scenography: modern trends in performance design]. *Mizhnarodnyi naukovyi zhurnal "Hraal nauky"*. 14–15. 685–687. DOI: 10.36074/grail-of-science.27.05.2022.127 [in Ukrainian].
3. Yudova-Romanova, K., Strelchuk, V., & Chubukova, Yu. (2019). Rezhyserski innovatsii u vykorystanni tekhnichnykh zasobiv i tekhnolohii u stsenichnomu mystetstvi [Director's innovations in the use of technical means and technologies in performing arts]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Stsenichne mystetstvo*. 2 (1). 52–72 [in Ukrainian].
4. Yudova-Romanova, K. (2021). Eksperymentalnyi stsenichnyi prostir: problemy klasyfikatsii [Experimental stage space: problems of classification]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kul'tury i mystetstv. Seriya: Stsenichne mystetstvo*. 4(1). 39–54. DOI: 10.31866/2616-759X.4.1.2021.234236 [in Ukrainian].
5. Lehenkyi, Yu., Strelchuk, V., & Hopatsiuk, A. (2023). Aphreid stsenichnoho dyzainu opernykh vystav na stseni suchasnykh zakhidnoievropeyskykh teatriv [Upgrade of stage design of opera performances on the stage of modern Western European theaters]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 64 (1). 176–181. DOI: 10.24919/2308-4863/64-1-24 [in Ukrainian].
6. Popova, O. V. (2022). Stsenichnyi dyzain v konteksti spetsyfyky rozvytku suchasnoho ukrainskoho dramatychnoho teatru [Stage design in the context of the specifics of the development of modern Ukrainian dramatic theater]. *Kultura i suchasnist: almanakh*. 1. 132–136 [in Ukrainian].
7. Kucher, R., & Melnyk, M. (2022). Prostorovyi dyzain imersyvnoho teatru v konteksti rozvytku humanitarnykh nauk u suchasnomu sotsiokulturnomu prostori [Spatial design of the immersive theater in the context of the development of humanities in the modern socio-cultural space]. *Materialy Vseukrainskoi naukovy–praktychnoi konferentsii aspirantiv, zdobuvachiv, mahistriv*. Kyiv: Vyd. Tsentр KNUKіM. 172. 56–59 [in Ukrainian].
8. Vorobchuk, M. S., Pashkevych, K. L., & Shynkar, A. Yu. (2023). Imersyvni tekhnolohii yak innovatsiyni instrument dlia proiektuvannia v dyzaini [Immersive technologies as an innovative tool for projecting in design]. *Art and Design*. 2. 96–104. DOI:10.30857/2617-0272.2023.2.9 [in Ukrainian].

9. Hotsaliuk, A., & Mykhailova, R. (2023). Novitni informatsiino-tsyfrovi tekhnolohii v dyzaini suchasnoho stsenichnoho prostoru [Latest information and digital technologies in the design of modern stage space]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 65 (1). 91–96 [in Ukrainian].
10. Iudova-Romanova, K., Humenyuk, T., Horevalov, S., Honcharuk, S., & Mykhalov, V. (2023). Virtual Reality in Contemporary Theatre. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*. 15 (4). Article 75.
11. Thornett, L. (2020). The scenographic potential of immersive technologies: virtual and augmented reality at the Prague Quadrennial 2019. *Theatre and Performance Design*. 6 (1–2). 102–116. DOI: 10.1080/23322551.2020.1785178.
12. Lidwell, W., Holden, K., & Butler, J. (2011). *Universal Principles of Design*. Rockport Publishers.
13. Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. ResearchGate. Retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/224927532>.
14. Gao, Y. (2022). *Form of Expression and Aesthetics of Digital Media Art in Immersive Drama* [Master's Thesis]. Shanghai Conservatory of Music.
15. Madeira, C., Pratas Cruzeiro, C., Douglas, A., & Elias, H. (2022). About Performance: A Conversation with Richard Schechner. *Arts*. 11 (1). 14. DOI: 10.3390/arts11010014.
16. González, Cid L. (2022). Interactive design in scenic composition. A multidisciplinary evolution. *New Design Ideas*, 6 (2). 145–158.
17. Shen, J., & Zheng, J. (2023). Mixed Reality as a Technology for Immersive Stage Space Construction. *Technology and Language*. 4 (4). 104–125. DOI: 10.48417/technolang.2023.04.09.

УДК 7.071.1(477)"19"Чегодар
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.5>

Волошина Катерина Миколаївна,
аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID ID: 0000-0002-3398-4478
ekateryna.voloshyna@gmail.com

ГРАФІКА ВАСИЛЯ ЧЕГОДАРА

Василь Чегодар – видатний український живописець другої половини ХХ ст., який залишив після себе величезних доробок. Протягом усього творчого життя він активно займався графікою та працював у якості ілюстратора в періодичних виданнях. Протягом кількох десятиліть він створював портрети відомих діячів, міські пейзажі, серед яких переважали київські, жанрові сценки, ілюстрації до літературних творів, що публікувалися у спеціалізованих журналах. Паралельно з цим створював й графічні роботи «для себе», тобто суто для власних творчих потреб. Ця, друга, велика група складається із портретів, серед яких великий інтерес представляє серія дитячих робіт, а також пейзажів, натюрмортів. На відміну від ілюстрацій до періодичних видань, ці твори, за виключенням можливо кількох одиниць, ніколи не публікувалися. Частина з них представляє собою підготовчі малюнки до живопису, а частина є самостійними художніми творами. Графіка стала свого роду лабораторією, в якій відбувалися творчі пошуки та яскраво проявлялося мислення художника. В. Чегодар звертався до графіки протягом п'ятидесяти років. Аналіз доробку в пів століття дав можливість прослідкувати зміни творчої манери від самого початку творчості і до кінця життя майстра, специфіку використання тих чи інших графічних технік. Графіка супроводжувала В. Чегодара все життя та, безумовно, впливала на живопис майстра. Саме тому більш ретельне вивчення цієї об'ємної частини доробку представляє собою неабиякий інтерес. Мета статті полягає у дослідженні здобутку В. Чегодара в галузі графіки, виявленні художніх особливостей графічних робіт для українських періодичних видань та робіт, створених для реалізації власних творчих потреб.

Ключові слова: В. Чегодар, графіка, періодичні видання, портрет, пейзаж, натюрморт.

Voloshyna Kateryna. GRAPHICS BY VASIL CHEGODAR

Vasyl Chegodar is an outstanding Ukrainian painter of the second half of the 20th century, who left behind huge contribution. Throughout his creative life, he was actively involved in graphics and worked as an illustrator in periodicals. For several decades, he created portraits of famous figures, cityscapes, among which predominated Kyiv genre scenes, illustrations for literary works published in specialized magazines. Simultaneously he also created graphic works "for himself", that is, purely for his own creative needs. The second large group of great interest consists of portraits, series children's theme, as well as landscapes and still lifes. Unlike illustrations for periodicals, these works, with the possible exception of a few, were never published. Some of them are preparatory drawings for painting and some are independent works of art. Graphics became a kind of laboratory in which creative searches took place and the artist's thinking was vividly manifested. V. Chegodar reached out to graphics for fifty years. The analysis of the finishing work in half a century made it possible to trace the changes in the creative manner from the very beginning of the work to the end of the master's life, the specifics of the use of certain graphic techniques. Graphics accompanied V. Chegodar all his life and certainly influenced the master's painting. That is why a more thorough study of this voluminous part of the work is of great interest. The purpose of the article is to study the achievement of V. Chegodar in the field of graphics, to identify the artistic features of graphic works for Ukrainian periodicals and artworks created for realization of own creative needs.

Key words: V. Chegodar, graphics, periodicals, portrait, landscape, still life.

Вступ. Василь Чегодар – видатний живописець другої половини ХХ століття, що прославився перш за все своїми пейзажами та натюрмортами. Нажаль, і понині маловідомим залишається той факт, що В. Чегодар був й графіком високого гатунку, який зали-

шив після себе великий доробок. Декілька десятиліть він працював у якості ілюстратора в українських періодичних виданнях, а паралельно з цим створив сотні портретів, пейзажей та натюрмортів, які були закриті для широкого кола глядачів, адже не публікува-

лися. Вивчення графічних творів В. Чегодара може дати розуміння сутності його творчого методу й у галузі живопису.

Нажаль, поки що не створено жодного комплексного дослідження творчості В. Чегодара. На сьогодні в українському мистецтвознавстві білою плямою залишається не тільки дослідження графіки В. Чегодара, але й самого живопису митця. За життя художника було створено чимало статей, що публікувалися у періодичних виданнях (газетах та журналах), але, нажаль, більшість з них носило оглядово-репортажних характер. В них автори доповідали про участь В. Чегодара у тих ви інших виставках [1–8]. Лише у 1980-х рр., коли він став іменитим майстром, вийшло декілька важливих публікацій, присвячених саме його персоналії [9–16]. Окрім цього було випущено три невеликі каталоги до персональних виставок, які містили в собі коротку характеристику творчості з рядом ілюстрацій [17, 18, 19]. Лише в одному з них було опубліковано декілька портретів членів родини, але навіть вони подавалися без атрибуції [19, с. 32–33]. Всі ці матеріали не утворюють цілісного уявлення про доробок В. Чегодара, навіть з тої причини, що в них до уваги авторів не потрапляє така об'ємна галузь, як графіка. Твори, наведені в даній статті, публікуються вперше.

Матеріали та методи. Методами дослідження стали аналітичний – для виявлення основних жанрів та графічних технік; системний – для опрацювання мистецької приватної колекції та архівних джерел; компаративний – для встановлення взаємозв'язків між пейзажами для періодичних видань та графічними ескізами до власних живописних пейзажів; метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу – для виявлення характерних особливостей творчої манери у галузі графіки та принципів її еволюції; індуктивний – для узагальнення графічних підходів та рішень, виявлення творчого методу В. Чегодара. Матеріалами для дослідження стали графітні твори В. Чегодара, що зберігаються у приватній колекції художника, статті у періодичних виданнях, каталоги творів В. Чегодара. Особливо цінним була бесіда із онуком митця – київським художником Петром Волошиним.

Виклад основного матеріалу. У творчому доробку В. Чегодара значне місце посідає графіка. Здобуток художника налічує кілька тисяч робіт. Серед них – ілюстрації до періодичних видань, пейзажі, портрети, натюрморти, ілюстрації до літературних творів. Графіка супроводжувала майстра все життя. В ранній період творчості саме ця галузь стала лабораторією, в якій викристалізувалися ключові риси стилю та деякі теми майбутніх живописних творів.

На початку творчості, до 1951 року, графіка – основний вид діяльності і джерело доходів художника. Під час війни В. Чегодар працював у майстерні агітплакату Б. Йогансона, у повоєнні роки – як ілюстратор українських періодичних видань. З 1950 по 1978 рр. працював позаштатним художником у видавництві «Радянська Україна» в редакції календарів та листівок. Паралельно з офіційними замовленнями протягом усього життя В. Чегодар виконував замальовки, ескізи для власних живописних творів, а також створював чисельні графічні портрети, пейзажі, натюрморти, що мають самостійне художнє значення.

Розглянемо особливості ілюстрацій до періодичних видань. В сімейному архіві майстра зберігається унікальна колекція оригінальних малюнків та вже надрукованих газетних ілюстрацій, що дає можливість порівняти їх та атрибутувати за роками створення. Графічні ілюстрації В. Чегодара публікувалися у таких виданнях, як «Вечірній Київ», «Сталінське плем'я», «Радянська Україна», «Радянська культура», «Правда України», «Київська зоря», «Робітнича газета», «Радянська освіта», журналах «Зміна», «Україна».

Для виконання ілюстрацій В. Чегодар обирає класичні графічні техніки, такі як графітний олівець, туш-перо, туш-перо-пензель, акварель. Серед жанрів зустрічаються портрети, пейзажі, жанрові та сюжетні сценки.

Серед пейзажів виокремлюються міський, замський, парковий, індустріальний, серед який переважає саме міський, з його проспектами, площами, вулицями, парками, скверами, мостами, загальними видами, фасадами окремих будинків тощо. Характерними рисами таких пейзажів є майже фотографічна досто-

вірність, реалістичність зображення, точність у передачі форм та пропорцій, досконале володіння перспективою зображення, ретельний, деталізований рисунок, використання техніки папір–туш–перо. Ці роботи – документи свого часу. Головні об'єкти – великі міста: Ленінград, Тбілісі, хоча основна частина присвячена саме Києву. Характерно, що за першої можливості художник звертався саме до київської тематики.

Серед міських пейзажів окрему групу складають роботи з архітектурними спорудами. Це могли бути відомі адміністративні, історичні або культурні будівлі, що легко упізнати. Серед них будинок Педагогічного музею архітектора П. Альошина (нині Будинок вчителя), будинок Міністерства закордонних справ, будинок Ради Міністрів УРСР (нині будинок Кабінету Міністрів України), будівля Київського цирку, оперного театру та багато інших.

Яскравий приклад міського пейзажу – ілюстрація для газети «Вечірній Київ», де зображено бульвар Т. Г. Шевченка (іл. 1). З неймовірною точністю автор передає найдрібніші деталі архітектури та транспорту.



Іл. 1. Київ. Бульвар Т. Шевченка. Ескіз газетного рисунка. 1950-ті рр. 14,2x29. Папір, туш, білила, перо. Приватна колекція

Зображував художник як панорами міст, так й конкретні міські об'єкти: київський фунікулер, пам'ятники, мости тощо. Одним із таких характерних для Києва місць стала Кокорівська альтанка на Володимирській гірці [20, с. 3]. Цим зимовим парковим пейзажем художник ілюструє статтю, присвячену книзі М. Каргера «Стародавній Київ» (1958), яка була опублікована в цьому ж році.

Не випадково В. Чегодар обирає саме цю споруду, адже вона розташована поблизу від місця археологічних розкопок, які описані у цьому виданні. Малюнок має камерний характер. Київські далі, що мають розгортатися одразу за альтанкою, тут відсутні. Простір «закритий» кушами, а увагу прикуто до витонченого чавунного лиття споруди. Чітко й точно змальовано фігури людей, вдягнених за модою свого часу.

Не завжди ілюстрація мала відображати головну тему статті безпосередньо. Іноді до видання потрапляли графічні пейзажі без конкретної тематичної прив'язки. Наприклад, «Ірпінь» (1964 р.) у жанрі замиського пейзажу (Іл. 2). За технікою виконання малюнок відрізняється від пейзажу, що розглянуто вище. Тут панує вільна, більш «живописна» графічна манера. Сміливими лініями, ескізно, без деталізації намічені крони дерев. Це скоріше замальовка, аніж ретельно опрацьований малюнок. В ірпінській роботі відчувається мислення В. Чегодара-живописця.



Іл. 2. Ірпінь. Ескіз рисунка до газети «Вечірній Київ» від 20 серпня 1964 р. 29,5x18,3. Папір, туш, перо. Приватна колекція

Часто траплялися випадки, що одна й та сама тема або мотив був реалізований і у графічних роботах, що йшли до друку, і у живописних. Такі парні версії створювалися паралельно. Зберіглося кілька олівцевих малюнків спортивного табору «Сосновий бір» та декілька живописних його варіантів. Імовірно, всі твори виконано в один період, під час перебування художника у цьому таборі неподалік від с. Плюти (Обухівський р-н, Київської обл.), але не раніше літа 1957 р. (року його заснування). Манера етюдів характерна для творчості кінця 1950-х рр.

У 1950–1960-х рр. В. Чегодар виконував на замовлення редакції календарів та листівок велику кількість ілюстрацій до річних радянських свят: дня трудівника, дня радянської молоді, конституцій, артилерії, повітряного флоту тощо. Дані ілюстрації представляють собою репрезентацію типових радянських іконографічних образів. Незважаючи на свою ідеологічну заангажованість відметемо технічну досконалість виконання даних робіт.

В газетних малюнках зустрічаються й жанрові сценки. Серед сюжетів – діти біля новорічної ялинки в очікуванні нового року, учень що збирається до школи перед першим вересня, відпочиваючи у парку люди, студенти під час своїх практик тощо. Малюнки виконувалися переважно за допомогою туші, пера та пензля. До таких робіт В. Чегодар іноді робив велику кількість підготовчих малюнків. Так, зберіглися начерки із зображенням лижаря на Володимирській гірці у Києві.

Близькими даному жанру є ілюстрації до літературних творів, але їх В. Чегодар виконав значно менше. Іноді в журналах публікували короткі оповіді або вірші, які також супроводжувалися малюнками майстра [21, с. 11–13; 22, с. 6–7]. На відміну від ілюстрацій до газет, тут В. Чегодар застосовує більш різноманітні техніки: окрім туші-пера та туші-пензля – гуаш і темперу.

Для періодичних видань В. Чегодар створив й велику кількість історичних портретів. Свого часу видатний український художник В. І. Зарецький дуже точно висловився про його портрети: «кожен мазок та штрих знаходяться на своєму місці» [23, с. 1].

Загальна кількість графічних портретів налічує декілька сотень, але у приватній колекції залишилося лише біля ста оригіналів. Це переважно зображення радянських або світових постатей: композиторів (Л. Ревуцький, Л. Бетховен, Р. Вагнер), письменників (М. Коцюбинський, І. Котляревський, В. Стефаник, М. Гоголь, Е. Золя, Ф. Г. Лорка, Ч. Діккенс), поетів та драматургів (Я. Колас, Л. Українка, Т. Шевченко, І. Кочерга), видатних вчених та науковців (М. Коперник, К. Тімірязєв) тощо. Портрети видатних діячів часто поміщали на сторінки видань з нагоди їхніх роковин.

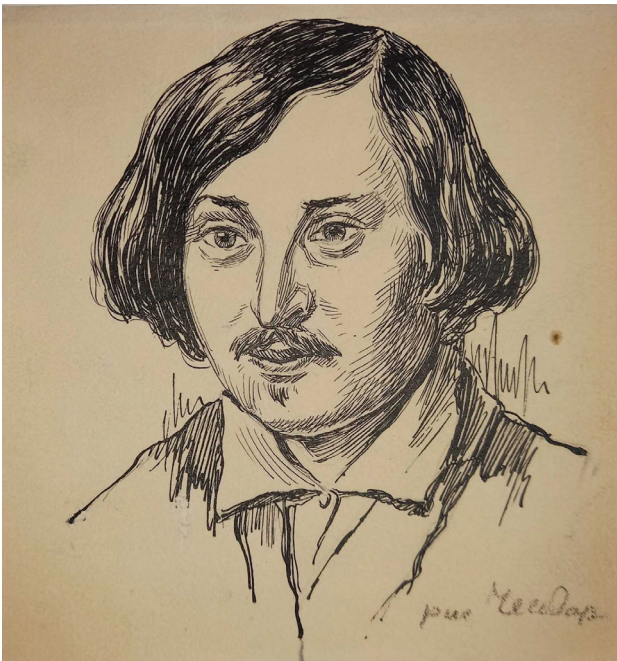
За манерою виконання ці малюнки майже не змінюються протягом десятиліть (з початку 1940-х до кінця 1970-х рр.), чого, наприклад, не можна сказати про жанр побутового портрету із членами його родини. Разом з тим зазначимо, що деяким роботам притаманна стилізація графічних манер різних історичних епох. Тобто стиль зображення тієї чи іншої особи був продиктований часом, в якому вона жила. Так, наприклад, портрети Миколи Коперника (1473–1543), Леонардо да Вінчі (1452–1519) виконані у дусі гравюри XVI ст., а портрет Жан-Жак Руссо (1712–1778) – у манері гравюри XVIII ст. з характерними ознаками узагальнення образу. Портрети XX ст. виглядають більш «живими» та наближені до реального історичного часу.

Потрібно зазначити, що частина портретів його сучасників зроблена не з натури, а з допоміжного матеріалу. Вірогідно, майстер отримував фотографію та робив з неї свій варіант, який потім йшов до друку. В. Чегодар, який був прекрасним графіком та бездоганно володів технікою малюнку, міг технічний матеріал переробити на творчу річ.

Переважає погрудний формат. Використовується майже завжди техніка папір-туш-перо або папір-туш-перо-пензель, рідше зустрічається графітний олівець або олівець-акварель. Всі портрети ретельно опрацьовані, деталізовані, мають світло-тіньове моделювання. У портретах, що виконані у техніці туш-перо темні ділянки заштриховуються або ж просто зафарбовуються, світлі – залишаються пустими, що надає зображен-

ням деякої умовності. Портрети, створені за допомогою олівця або ж олівця та акварелі більш реалістичні, мають м'якіші світло-тіньові переходи.

Одним з найцікавіших історичних портретів для друкованих видань є зображення М. Гоголя (Іл. 3). Портретна схожість з притаманними для письменника зачіскою, рисами обличчя, поглядом, вбранням за модою своєї епохи, зберігаються, але дана робота має чогодарівське творче переосмислення. Вона менш «стандартизована», має внутрішню динаміку образу. Тут не має застиглості та статичності, яка присутня більшості інших портретів, що йшли до друку.



Іл. 3. Микола Гоголь. Ескіз газетного рисунку. 1950-ті рр. 16x15. Папір, туш, перо. Приватна колекція

За життя В. Чегодар створив велику кількість графічних ескізів, начерків та робочого матеріалу до власних живописних пейзажів, які також становлять великий інтерес, адже дають більш повну уяву про творчий метод майстра. Таких робіт більше тисячі одиниць, які зберігається в домашньому архіві художника. Вони суттєво відрізняються від ілюстрацій для періодичних видань, і за технікою виконання, і за характером рисунка, і за ступенем завершеності.

Під час створення підготовчих малюнків до живописних пейзажів художник користувався техніками графітний олівець, туш-перо, фломастер, акварель, пастель або гуаш. На відміну від ілюстрацій до періодики, які створено вдома, більшість малюнків до пейзажів зроблено з натури. Серед жанрів виокремлюються пейзаж, портрет, натюрморт.

Підготовчі рисунки до живописних робіт значною мірою контрастують з ілюстраціями до періодичних видань. Перші створено «для себе», в них часто тільки намічено план майбутнього живописного твору. Другі – відрізняються філігранністю та ретельністю, виконані на найвищому мистецькому рівні.

Цікавим прикладом є підготовчий малюнок до однієї з найкращих картин на тему Старого Криму – «Гурзуф» [19, с. 15]. На ньому дерева, гори, небо, будинки, дороги окреслено схематично, без деталізації. Художника цікавило загальне композиційне та колористичне планування. В. Чегодар підписав кольори майбутніх об'єктів (Іл. 4). На стіні будинку праворуч зазначено назви фарб «англійська червона» і «помаранчева», на хмарах видніються надписи: «теплі», «блакитні», на горах – «сині», «блакитні», «освітлені», крона центрального дерева – «червона» тощо.

Зберігся ряд прикладів підготовчих малюнків, на яких автор не лише підписував фарби, але і самі об'єкти. Наприклад, в одному з білогородських пейзажів з далями, папір буквально рясніє від коментарів художника: «Акац.[ція]», «Маслини», «Глина Білогор.[одська]», «Дорога», «Тепліше», «Липа», «Трава кошена», «Камінь», «Корич.[нева]» тощо. Ескіз, що зберігається у приватній колекції майстра, виконаний у доволі вільній манері, хаотичними, наче недбалими лініями. На ньому можна ясно розгледіти масивну гору, річку та горизонт, решта деталей зберігалася в уяві майстра та надписах, які іноді складно розібрати.

Серед всіх підготовчих малюнків до живописних пейзажів можна виокремити групу, що виконана в техніці папір-фломастер. Винайшли фломастери у 1942 році в Японії – країні з потужною традицією каліграфії, але у продаж в Європу поступили



Лл. 4. Гурзуф. Ескіз із зазначенням кольорів. 25,5x36,5. Папір, графітний олівець. Приватна колекція. Світлина автора

лише у 1960-х роках. В Радянському же Союзі фломастери потрапили ще пізніше. Вони видавалися художникам буквально «на руки» лише на початку 1970-х рр. Ситуація з В. Чегодаром була дещо інша. З 1972 по 1976 р. майстер експонував свої картини у художній галереї в Токіо та активно співпрацював із її керівницею – Йоко Накамураю. Вони мали дружні стосунки тому, імовірно, Накамура особисто привозила і дарувала кольорові фломастери В. Чегодару [23]. Разом з цим відомо, що перші малюнки фломастерами (правда, чорним) з'явилися у у доробку майстра вже наприкінці 1960-х рр. У 1967 р. народився його онук, портрети якого він почав робити, коли маленькому Петру виповнився один рік.

Підготовчих малюнків, виконаних у техніці фломастер, досить багато, але переважають ескізи, виконані чорним кольором, в меншій мірі – різнокольорові.

В основному майстер створював живописне полотно або картон без будь-яких ескізів. Підготовчі малюнки, до того ж виконані

досить ретельно, часто зустрічаються лише у ранньому періоді творчості (до 1960-го р.), і, навпаки, в пізньому вони майже відсутні.

Окрему сторінку творчості складають графічні портрети, які не йшли до друку у періодику, а виконувалися для себе та близького оточення. Зберіглося близько п'ятисот таких робіт, які можна класифікувати на дві великі групи. Перша складається із дитячих портретів, серед них велику частину займають зображення доньки художника та онука (загальна кількість – біля ста малюнків), другу, більшу – портрети дорослих людей, які поділяються на портрети дружини (біля двохсот творів), та родичів, колег, друзів, знайомих тощо (біля двохсот тридцяти). Працював В. Чегодар в цьому жанрі протягом усього творчого життя, починаючи з інституту і до кінця 1980-х років.

Художник дотримувався власного професійного принципу – працювати за будь-яких умов та обставин. Саме тому В. Чегодар завжди мав при собі блокнот та олівець. Характерно, що деякі роботи були створені на

зовсім маленьких клаптиках паперу. Разом з тим є й твори середнього та великого форматів. Всі ці малюнки залишалися закритими від публіки. Вочевидь, одною з головних художніх задач, яка стояла перед митцем, було відточування майстерності та удосконалення техніки малюнку, а рушійною силою була творча потреба малювати.

На відміну від живописних робіт, більшість з яких на даний момент перебуває у приватних колекціях, графічні портрети (як і пейзажі, замальовки, етюди), ніколи не покидали стіни майстерні та не продавалися. Всі вони (декілька тисяч одиниць) досі зберігаються у приватній колекції П. Волошина. По ним можна скласти достатньо цілісне уявлення про графічну творчість В. Чегодара та образ мислення художника протягом усього періоду його творчого життя.

Серед усіх графічних портретів зустрічаються як твори етюдного характеру, скетчі, так і більш ретельно пророблені, однак навіть етюди В. Чегодара претендують на цілісність образу та художню завершеність.

Серед портретів можна виокремити «постановочні», де модель свідомо позує художникові, так і образи, що є побутовими замальовками. Так, В. Чегодар спостерігає за портретованим під час їх звичних занять – читання, чаювання, шиття одягу, бесіди тощо. Моделі, що зайняті власними справами, як правило, занурені у свої думки та не дивиться на художника. Зустрічаються роботи як в інтер'єрі або парку, так і на абстрактному тлі.

Серед усіх портретів лише деякі датовані майстром, мають авторський підпис та назву. У визначенні датування та ідентифікації більшості осіб допомогу надав онук художника.

Що стосується матеріалів, то майстер завжди використовував як звичайний папір, так і фотопапір, папір верже. В різні періоди творчості В. Чегодар надавав перевагу різним технікам, але ніколи не полишав класичний графітний олівець. Зустрічаються й багато малюнків, створених кольоровими олівцями, сангіною, соусом, фломастерами – чорними, а пізніше – кольоровими, за допомогою аква-

релі, темпері, гуаші, туші, пера та пензля, і навіть кулькової ручки. Іноді майстер комбінував техніки, поєднуючи фломастер з аквареллю, акварель – з кольоровими олівцями або додавав білила до малюнку графітним олівцем.

В побутових портретах зустрічаються найрізноманітніші варіанти поз – в профіль, анфас, у класичному тричетвертному розвороті, часто – зі спини, в лежачому положенні тощо. Переважають погрудні та оплічні портрети, рідше зустрічаються поясні та на повних зріст. Більшою мірою твори у цьому жанрі індивідуальні, хоча є й поодинокі випадки парних або багатофігурних портретів.

Окрему сторінку творчості займають дитячі графічні портрети. Вони виокремлюються не тільки кількісно, але й за характером образів. Ці твори сповнені ліричності та особливої ніжності, вони репрезентують інтимну частину життя майстра. У 1942 році народилася його донька Ганна, а у 1967 році – онук Петро. Ці люди, з якими В. Чегодар мав темпі та по-справжньому міцні сімейні стосунки, стали головними героями його дитячих портретів. Якщо над образами доньки майстер працював від її народження і до кінця 1980-х рр., то портрети онука були обмежені лише періодом 1967 р. – середина 1970-х рр. Треба зауважити, що більша частина портретів доньки все ж таки відноситься саме до періоду її дитинства (з 1942 р. до середини 1950-х рр.). В більш пізній час (1960–1980-ті рр.) В. Чегодаром було створено буквально декілька малюнків. Згодом інтерес до зображення доньки у дорослому віці втрачається. Аналогічна ситуація відбувається й із зображенням онука. Серед портретованих дітей також зустрічаються інші – племінники, далекі родичі, діти друзів, але у кількісному відношенні ядро цієї групи складають саме портрети доньки та онука – найбільш проникливі в образному відношенні.

В. Чегодар створив багато портретів дітей (а також дружини) під час сну. Ці роботи утворили собою цілу серію. Одною з найкращих робіт є кольоровий акварельний портрет його доньки, виконаний у 1944–45 рр. (Іл. 5).



Іл. 5. Портрет Ганни. 1944–1945 рр. 40х31. Папір, акварель, гуаш. Приватна колекція

В даному випадку автор поєднує акварель та гуаш. З часом кольори втратили свою інтенсивність. Палітра стримана. Колористична композиція побудована на контрасті охристих відтінків тіла, волосся, тла, ковдри дівчинки (акварель) та білого кольору сорочки (гуаш). Художник майстерно та вишукано використовує білила. Так, відблиски на обличчі – теплі, а на сорочці – холодні. Цей маленький шедевр мимоволі викликає асоціації із дитячими образами польського художника початку ХХ ст. С. Виспянського (1869–1907), хоча вони й виконувалися у техніці пастель.

Онук В. Чегодара народився у 1967 році. В техніці папір-фломастер майстер виконав серію дитячих портретів онука. Більшість з них виконані чорним кольором і декілька – кольоровими фломастерами. Один з найкращих та вдалих образів було створено 1968 році [19, с. 32]. Маленький Петро, занурений у сон, підклав свою маленьку ручку під пухнасту щоку. Майстрові вдалося простими засобами передати і спокій, і милування, і особливу інтимність образу. Манера кінця 1960-х років суттєво змінюється. В. Чегодар залишає зайві

подробиці та деталі. Характерна повна відсутність у малюнку тла та тіней, це робить його дещо умовним. Головними стають експресивні та виразні лінії.

Серед портретів дорослих людей окрему велику групу складають малюнки його дружини – Ніни Василівни Чегодар. Це єдиний випадок, коли конкретній людині присвячено таку велику кількість малюнків (біля двохсот), які створювалися протягом усіх періодів творчості. До зображення дружини В. Чегодар майже ніколи не втрачав інтересу. Відомо, що подружжя мало міцні стосунки, які тривали все життя [23]. Ніна Василівна добре розуміла мистецтво чоловіка, хоча мала фахову медичну освіту. Її художник бачив кожного дня. Все це створювало благополучні умови для роботи над її портретами.

В. Чегодар шукає різні варіації ракурсів, положень тіла у просторі. Ніна з'являється перед нами за читанням, шиттям, годуванням доньки, пранням, миттям волосся, під час відпочинку.

Як і дітей, доволі часто майстер малював Ніну під час сну. Коло таких «сплячих» образів обмежується лише цими трьома людьми, які були частиною повсякденного, приватного життя майстра. Даний мотив став одним з найулюбленіших. Саме в такий момент модель не контролює себе та виглядає природньо, що надає образам особливої тендітності.

На прикладі портретів дружини можна прослідкувати еволюцію творчої манери у галузі графічних портретів та зміну технік протягом п'ятдесяти років, від 1940-х і до кінця 1980-х рр.

В період 1940–1950-х років майже всі портрети виконані графітним олівцем, і лише деякі у техніках акварель (грязайль) або тушперо. В портретах цього періоду В. Чегодар дотримуються традицій академічного малюнку з достатньо високою деталізацією та ретельністю обробки форми. Майстер зберігає світлотінь, об'ємність та портретну достовірність.

У 1960-х рр., коли В. Чегодар більш активно став займатися живописом, інтерес до графічних портретів дружини сильно послабився. У 1960-х роках було створено

буквально декілька робіт. Показово, що в цей час не було створено жодного портрету його доньки. У 1960-х роках В. Чегодар перемикає свою увагу на інших людей – друзів, знайомих, більш дальніх родичів, колег тощо, а з членів родини, саме як графік-портретист він цікавиться лише новонародженим онуком Петром. В порівнянні із попереднім періодом, відбуваються зміни у стилістиці малюнків. Академізм, з його ретельністю обробки форми та подробицями відходить на другий план. В. Чегодар починає віддавати перевагу туші та перу.

У графічних портретах 1970-х та 1980-х рр. В. Чегодар активно використовує нову техніку – фломастер, хоча до туші-пера інтересу не втрачає. Інші техніки вимагали й інших способів зображення. Малюнки стають все більш умовними та вільними. Все ясніше простежується тяжіння до мінімалізації деталей. У 1980-х роках тенденція до лаконізму тільки посилюється. В. Чегодар відкидає зайві деталі, залишаючи основні лінії, які й утворюють образ. Трапляються випадки, коли художник залишає один силует моделі з його гострохарактерними рисами.

В групі портретів дорослих людей, окрім дружини та доньки, зустрічаються найрізноманітніші особистості: друзі, колеги, родичі, а певну кількість складають роботи із зображенням художників, з якими В. Чегодар спілкувався. Деяких з них вдалося ідентифікувати. Це Степан Кошовий (1921–1977), Михайло Балясний (1892–1978) та Іван Кисиль (1896–1971).

Важливе значення у графіці В. Чегодара посідає натюрморт. Для періодичних видань цей жанр не був актуальним, отже художник звертався до нього лише задля реалізації власного творчого інтересу. Поряд із пейзажем, натюрморт був ще одним головним жанром, в якому розкрився інший бік обдарування В. Чегодара, як тонкого лірика, майстра камерного образу.

В доробку митця графічних натюрмортів набагато менше, ніж графічних портретів або пейзажів. Усього близько шістдесяті. По ступені завершеності вони поділяються на кілька груп: невеликі начерки із зображенням

окремих предметів та деталей (квітів, ваз, листя тощо); підготовчі малюнки до майбутніх живописних натюрмортів та самостійні роботи. Складність у класифікації робіт останніх двох груп полягає у тому, що не завжди можна провести чітку межу між підготовчим малюнком та самостійним графічним твором. Якщо в пейзажах зберіглися підготовчі малюнки та їх живописне втілення, що дає змогу їх порівнювати, то в натюрмортах таких «пар», нажаль, не зберіглося.

Відмінною рисою саме графічних натюрмортів є активне звернення художника до кольорових технік – акварелі, фломастерів, пастелі, гуаші, кольорових олівців. Характерне, що лише в натюрмортах майстер використовував пастель, або пастель в поєднанні із гуашшю. В портретах та пейзажах кольорові роботи теж існують, але це скоріше творчі експерименти, виключення, ніж загальна тенденція.

Більшою мірою В. Чегодар дотримувався традиційних жанрових схем, але зустрічаються випадки комбінації натюрмарту із пейзажем. Так в с. Білогородка (Київська обл.) у 1970-х роках майстром була виконана ціла серія подібних робіт. Вони слугували ескізами для живописних творів, але на разі їх місцезнаходження невідомо.

З натюрмортами В. Чегодар почав працювати лише у 1950-х роках і продовжував займатися цим жанром до кінця життя. Протягом цього сорокарічного періоду простежуються зміни у творчій манері. Так у 1950-х роках, його натюрморти, виконані графітним олівцем, достатньо сухі, але точні у передачі форм, об'ємів, світло-тіньового моделювання. Академічна манера притаманна навіть маленьким замальовкам. Серед технік переважають графічний олівець та акварель.

У 1960-х роках В. Чегодар відходить від академічної точності, його натюрморти стають більш вільними, менш регламентованими. Популярною технікою для графічних натюрмортів в цей період стає туш-перо або туш-перо-пензель. У 1970-х роках на перший план виходить фломастер, чорний і особливо кольоровий, але не полишає художник й акварель. У 1980-х роках, в пізній період,

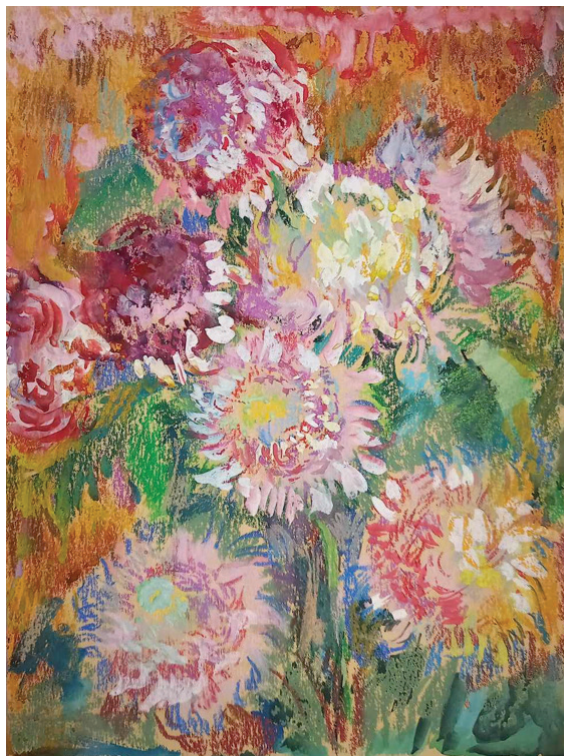
з'являється пастель-гуаш та багатокольорові соуси. Манера графічних натюрмортів 1980-х років відрізняється живописністю малюнку. Художник намагається оточити об'єкт зображення певним живописним «середовищем». Цей прийом зустрічається в усіх роботах, незалежно від ступені їх завершеності.

Один з найкращих творів 1980-х рр. є «Букет квітів» (Іл. 6). Формально цей натюрморт належить до графіки, але враховуючи багатство кольорів, складність їх поєднання, можна сказати що це живописна графіка. Тут повною мірою проявляється мислення В. Чегодара саме як живописця. Десятки відтінків кольорів об'єднуються у складну багатоголосну фактуру. Квіти світло-рожевих хризантем виходять на передній план, а тлом слугують насичені зелені та вохристі абстрактні плями. Колористична композиція дуже напружена, в кожній, навіть найменшій ділянці зображення поєднано декілька різних кольорів. І гуашні мазки, і пастельні штрихи досить експресивні. В аналогічній манері у 1980-ті роки художник пише й свої олійні

натюрморти – вільні, розкуті та живописно складні.

Результати. В результаті проведеного дослідження були виявлені жанри, в яких майстер працював у галузі графіки, техніки, до яких звертався протягом різних періодів, характерні особливості творчої манери для різних жанрів та її зміни протягом 1940–1980-х рр. Було виявлено дві великі групи графічних робіт. Першу складають ілюстрації до періодичних видань, другу – підготовчі малюнки, ескізи до живописних творів та самостійні, художньо цілісні графічні твори. Встановлено взаємозв'язок між графічними пейзажами для періодичних видань та пейзажами-ескізами для живописних творів.

Висновки. З'ясовано, що у галузі графіки В. Чегодар працював у двох напрямках. Перший складала ілюстрації до періодичних видань, що виконувалися у таких жанрах, як пейзаж, переважно міський, історичний портрет, жанрова сцена та ілюстрація до літературних творів. Другий напрямок включав в себе підготовчі малюнки та самостійні графічні твори, які також створювалися у жан-



Іл. 6. Букет квітів. 1980-ті рр. 32x23,6. Папір, пастель, гуаш. Приватна колекція

рах пейзажу та портрету, але були доповнені натюрмортом.

Виявлено особливості манери виконання графічних малюнків для періодичних видань та малюнків, створених для власних творчих потреб. Першим притаманна історична достовірність, документальна точність, ретельність виконання, відсутність суттєвих зміни у манери протягом кількох десятиліть, використання переважно технік туш-перо, туш-перо-пензель або графітний олівець. Другим – більша свобода, наявність творчого експериментування та змін у манері протягом 1940–1980-х рр. Так, у 1940–1950-х рр. малюнкам притаманна академічна манера у передачі об'ємів та форм, а більшість малюнків виконано графітним олівцем. У роботах 1960-х рр. можна спостерігати зміни у напрямку більшої свободи та відходу від академічної точності. Малюнки іноді стають більш умовними. В усіх жанрах – портреті, пейзажі та натюрморті – на перший план виходить використання технік туш-перо та туш-перо-пензель.

У 1970-х В. Чегодар досягає ще більшої свободи. Так, у портретах спостерігається тяжіння до силуетності та усунення зайвої деталізації. Стає актуальною техніка фломастера, але в портретах часто застосовується й акварель. У 1980-х рр. в жанрі портрету тенденція до лаконічності ще більш посилюється, техніки фломастер та туш-перо залишаються. В натюрмортах останнього десятиліття спостерігається тяжіння до ще більшої живописності, а серед технік художник віддає перевагу пастелі в поєднанні з гуашшю.

Було встановлено взаємозв'язок та взаємовплив між графічним пейзажем для періодичних видань та підготовчим малюнком для живописних творів.

Матеріали даної статті можуть стати у нагоді дослідникам українського мистецтва другої половини ХХ ст., мистецтвознавцям та художникам. Вони можуть слугувати підґрунтям для подальшого вивчення творчості В. Чегодара, а також українського образотворчого мистецтва визначеного періоду.

Література:

1. Іванченко Ю. Сонячні барви. *Культура і життя*. 1979. № 100. С. 3.
2. Копиленко Л. Київські мотиви Василя Чегодара. *Робітничка газета*. 1981. № 267. С. 3.
3. Мельник С. Любов моя Києв. *Комсомольское знамя*. 1981. № 238. С. 4.
4. Розум І. Світ барвистий і радісний. *Вісті з України*. 1980. № 1. С. 9.
5. Склярська М. Сонячність світосприйняття. *Образотворче мистецтво*. 1980. № 2. С. 24–25.
6. Федорук О. «Київські мотиви» Василя Чегодара. *Образотворче мистецтво*. 1982. № 1. С. 23–24.
7. Цюпа Ю. Сонцяєсність фабр. *Вечірній Київ*. 1981. № 254. С. 3.
8. Шляхтич В. Сонячна палітра. *Радянська Україна*. 1980. № 259. С. 4.
9. Гайдак Л. Піввіку з пензлем. *Радянська Україна*. 1988. № 146. С. 3.
10. Глущенко В. Сонячний світ Василя Чегодара. *Соціалістична культура*. 1975. № 7. С. 22–23.
11. Калінічев С. Поэзия красок. *Огонек*. 1980. № 12. С. 24.
12. Мельник Б. Музика, яку бачиш. *Шляхом до комунізму*. 1988. № 79–81. С. 7.
13. Павлов В. Дорога тема. *Культура і життя*. 1968. № 96. С. 4.
14. Райський Є. Вільний подих часу. *Україна*. 1978. № 42. С. 17.
15. Семянников В. Город юности. *Вечерняя Пермь*. 1989. № 102. С. 4.
16. Фогель З. В гуще жизни. *Ворошилоградская правда*. 1973. № 179. С. 4.
17. *Василь Чегодар : альбом / упоряд.: Ю. О. Іванченко*. Київ : Мистецтво, 1983. 24 с.: іл.
18. *Василь Чегодар. Живопис: каталог персональної виставки / склала Т.Б. Ржондківська; авт. передм. В. П. Цельтнер*. Київ : Спілка художників Української РСР. Київська організація спілки художників Української РСР, 1979. 24 с.: іл.
19. *Василь Дмитрович Чегодар. Живопис : каталог персональної виставки / склала Л. І. Максименко; авт. вступ. ст. О. Федорук*. Київ : Спілка художників України, 1988. 36 с. : іл.
20. *Вечірній Київ*. 10 грудня 1958.
21. Сизоненко О. Зееловські висоти. *Україна*. 1961. №9. С. 11–13.
22. Воронько П. На хвилі юності. *Зміна*. 1961. №5. С. 6–7
23. *Графіка Василя Чегодара як творча лабораторія майстра: бесіда з онуком художника Петром Волошином [інтерв'ю] / розмову вела К. Волошина*. Київ, 02–15 квітня 2024. 3 с.

References:

1. Ivanchenko, Yu. (1979). Sonyachni barvy' [Sunny colors]. *Kul'tura i zhy'ttya – Culture and life*, 100, 3 [in Ukrainian].
2. Kopylenko, L. (1981). Kyivski motyvy Vasylia Chehodara [Kyiv's motives of Vasil Chegodar]. *Robitnycha hazeta – Workers' newspaper*, 267, 3 [in Ukrainian].
3. Melnyk, S. (1981). Liubov moia Kyev [My love, Kyiv]. *Komsomolskoe znamia – Komsomolskoye Znamya*, 238, 4.
4. Rozum, I. (1980). Svit barvy'sty'j i radisny'j [The world is colorful and joyful]. *Visti z Ukrayiny' – News from Ukraine*, 1, 9 [in Ukrainian].
5. Sklyars'ka, M. (1980). Sonyachnist' svtospry'jnyattya [Sunshine of perception]. *Obrazotvorche mystetstv – Fine art*, 2, 24–25 [in Ukrainian].
6. Fedoruk, O. (1982). «Kyivski motyvy» Vasylia Chehodara [Kyiv motifs of Vasyl Chegodar]. *Obrazotvorche mystetstv – Fine art*, 1, 23–24 [in Ukrainian].
7. Cyupa, YU. (1981). Sontseiasnist fabr [Sunshine of colors]. *Vechirni Kyiv – Evening Kyiv*, 254, 3 [in Ukrainian].
8. Shlyaxy'ch, V. (1980). Sonyachna palitra [Solar Palette]. *Radyans'ka Ukrayina – Soviet Ukraine*, 259, 4 [in Ukrainian].
9. Gajdak, L. (1988). Pivviku z penzlem [Half a century with a brush]. *Radyans'ka Ukrayina – Soviet Ukraine*, 146, 3 [in Ukrainian].
10. Glushhenko, V. (1975). Sonyachny'j svit Vasy'lya Chegodara [The Sunny World of Vasyl Chegodar]. *Socialisty'chna kul'tura – Socialist culture*, 7, 22–23 [in Ukrainian].
11. Kalinichev, S. (1980). Poэzy'ya krasok [The Poetry of Colors]. *Ogonek – Twinkle*, 12, 24 [in Ukrainian].
12. Melnyk, B. (1988). Muzyka, yaku bachysh [The Music You See]. *Shlyaxom do komunizmu – The Road to Communism*, 79–81, 7 [in Ukrainian].
13. Pavlov, V. (1968). Doroga tema [Dear topik]. *Culture and life*, 96, 4 [in Ukrainian].
14. Rajs'kyj, YE. (1978). Vilnyi podykh chasu [Free breathing time]. *Ukraine*, 4, 17 [in Ukrainian].
15. Semyannikov, V. (1989). Gorod yunosty' [The city of youth]. *Vechernyaya Perm' [Evening Perm]*, 102, 4.
16. Fogel', Z. (1973). V gushhe zhy'zny' [In the Thick of Life]. *Voroshy'logradskaya pravda – Voroshilovgradskaya Pravda*. 179, 4.
17. Ivanchenko, YU. O. (Uporiad.) (1983). Vasyl Chegodar [Vasyl Chegodar]: Albom. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
18. Rzhondkivska, T. B. (Uklad.) & Tseltner, V. P. (Avt. peredm.) (1979). Vasyl Chegodar. Zhyvopys [Vasyl Chegodar. Painting] : kataloh personalnoi vystavky. Kyiv : Spilka khudozhnykiv Ukrainskoi RSR. Kyivska orhanizatsiia spilky khudozhnykiv Ukrainskoi RSR [in Ukrainian].
19. Maksymenko, L. I. (Uklad.) & Fedoruk, O. (Avt. vstup.) (1988). Vasyl Dmytrovych Chegodar. Zhyvopys [Vasily Dmitrievich Chegodar. Painting]: kataloh personalnoi vystavky. Kyiv : Spilka khudozhnykiv Ukrainy [in Ukrainian].
20. Vechirnij Ky'yiv (1958), [Evening Kyiv], 10 grudnya [in Ukrainian].
21. Sy'zonenko, O. (1961). Zeelovs'ki vy'soty' [Seelow Heights]. *Ukraine*, 9, 11–13 [in Ukrainian].
22. Voron'ko, P. (1961). Na xvy'li yunosti [On the wave of youth]. *Zmina – Change*, 5, 6–7 [in Ukrainian].
23. Grafika Vasy'lya Chegodara yak tvorchy laboratoriya majstra: besida z onukom xudozhny'ka Petrom Voloshy'ny'm (2024, Ap. 02-15). [Vasyl Chegodar's graphics as a master's creative laboratory: a conversation with the artist's grandson Petro Voloshin]. Conducted by K. Voloshyna. *Pry'vatny'j arxiv K. Voloshy'noyi – Private archive of K. Voloshyna*. Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].

УДК 7,091

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.6>**Гуржій Інна Анатоліївна,**

старший викладач кафедри образотворчого
та декоративно-прикладного мистецтва
Державного закладу «Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка»
ORCID ID: 0000-0002-5364-9650
artina@ukr.net

Коршунов Дмитро Олександрович,

старший викладач кафедри образотворчого
та декоративно-прикладного мистецтва
Навчально-наукового інституту мистецтв
Державного закладу «Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка»
ORCID ID: 0000-0002-0150-9920
Dmitro71@outiook.com

ТВІР СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА У ЕКСПОЗИЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ, СПРИЙНЯТТЯ ТА ВПЛИВ

Метою дослідження є визначення місця твору мистецтва в експозиційному просторі та його впливу на людину. У статті зазначено, що цьому питанню приділяється мало уваги, тому ця тема залишається актуальною. Важливу увагу у дослідженні надається визначенню напрямів впливу твору сучасного мистецтва на глядача у експозиційному просторі. Зазначено, що сучасне мистецтво різноманітне та не обмежується загальними рамками.

У дослідженні розглядається поняття «сучасне мистецтво», та його особливості. Автори стверджують, що сучасне мистецтво відображає проблеми у яких існує художник, емоції що він переживає. Воно може бути дуже емоційним в період війни, що переживає наша країна. Тому сучасне мистецтво України чуттєве, воно відображає переживання митця, що спостерігає за подіями війни, та є цікавим для вивчення.

За спостереженнями авторів, у період війни, деякі художники відмовилися працювати, втратили натхнення. Події що відбуваються в Україні вплинули на них. Але є митці, що аналізуючи ситуацію передають свої переживання у творах мистецтва. Такі твори займають місце у експозиційному просторі та несуть ці переживання глядачу.

У статті також розглянуті поняття «твір мистецтва», «експозиція», та «експозиційний простір», «експозиційне середовище», «музейний простір».

Автори стверджують, що твір мистецтва – це створений митцем твір, що існує в тій чи іншій формі та несе певну інформацію, що закладена в нього.

З'ясовано, що сучасне мистецтво повинно бути провокативним, рефлексивним та інтерактивним, воно еволюціонує, змінюючись відповідно до часу в якому існує та відображає динаміку суспільства.

У дослідженні висвітлені основні критерії формування експозиційного простору, це такі як: порядок і організація творів, візуальна композиція в експозиційному просторі, експерименти з простором та важливу роль відіграє освітлення.

Зазначено, що головна задача експозиції – це взаємодія з відвідувачами. Твори мистецтва в музейному просторі можуть мати емоційний вплив, естетичне задоволення, можуть викликати рефлексію та роздуми, мають також освітній вплив та усвідомлення, вони можуть функціонувати як засіб освіти та навчання, допомагаючи глядачам пізнавати історію, культуру та ідеї, які вони втілюють, розширювати знання та розуміння глядачів про світ навколо них, стимулюють до творчості.

Ключові слова: мистецтво, твір мистецтва, експозиція, експозиція творів мистецтва.

Gurzhiy Inna, Korshunov Dmytro. A WORK OF CONTEMPORARY ART IN THE EXHIBITION SPACE, PERCEPTION AND IMPACT

The research method consists in determining the place of the work of art in the exhibition space and its impact on the person. In some articles, little attention is paid to this issue, so this topic remains relevant. In the research, it is important to pay attention to determining the directions of influence of a work of modern art on the viewer in the exhibition space. It is noted that modern art is diverse and not limited by general frameworks.

In your research, you examine the concept of "modern art" and its features. The authors claim that modern art reflects the problems in which the artist exists, the emotions he experiences. This can be very nerve wracking during the war our country is going through. Therefore, the modern art of Ukraine is emotional, it reflects the experiences of the artist who observes the events of the war, and it is interesting to study.

According to the authors' observations, during the war some artists refused to work, lost inspiration. The events taking place in Ukraine affected them. But there are artists who analyze and constantly convey their experience in works of art. Such works occupy a place in the exhibition space and carry these experiences of the viewer.

The article also introduces the concepts of "work of art", "exhibition", "exhibition space", "exhibition environment", "museum space". The authors claim that a work of art is a work created by an artist that exists in one form or another and carries certain information embedded in it.

It was found that modern art should be provocative, reflective and active, it develops, changes according to the time in which it exists, and reflects the dynamics of society.

The study highlights the main directions of the formation of the exhibition space, such as: order and organization of works, visual composition in the exhibition space, experiments with space and the important role of good lighting.

It is noted that the main task of the exposition is interaction with visitors. Works of art in the museum space can have an emotional impact, aesthetic satisfaction, can cause reflection and reflection, also have an educational impact and awareness, they can function as a means of education and training, helping the viewer to learn about history, culture. and the ideas they embody, to expand the audience's knowledge and understanding of the world around them, to stimulate creativity.

Key words: art, work of art, exhibition, exhibition of works of art.

У своїх дослідженнях науковці часто звертають увагу на вплив твору мистецтва на людину, особливо в процесі рекреації. Бірюков М. Ю. досліджує простір на його психологічний вплив при проектуванні сучасних інтер'єрів. Велику увагу приділяє дослідженню рекреаційних інтер'єрів Оборська С. В., а саме, дизайнерським концепціям середовища установ дозвілля та рекреації.

Чернявський К. В. досліджує питання психофізіологічного сприйняття твору мистецтва, а саме, науковець звертає увагу на роль художньої кераміки в інтер'єрах лікувальних закладів.

Питання побудови експозиції та розміщення творів мистецтва піднімає у своїх наукових працях Яковець І. О.

Незважаючи на те, що останнім часом вивчення теми сприйняття та впливу твору мистецтва на людину значно розширилося, цьому питанню приділяється недостатня увага, що визначає актуальність дослідження.

У дослідженні застосований метод теоретичного узагальнення, що дозволяє класифікувати та визначити основні напрями впливу

сучасного твору мистецтва на глядача у експозиційному просторі, сформулювати висновки та перспективи розвитку даного дослідження. Також, у дослідженні були використані методи класифікації, аналізу та систематизації для узагальнення даних та поглибленого вивчення теми впливу твору сучасного мистецтва.

Сучасне мистецтво дуже різноманітне, воно не обмежується ніякими рамками просторів, воно може існувати і поза ним. Розглянемо саме поняття «сучасне мистецтво» – воно широке і розмаїте, та охоплює всі творчі прояви, що створюються в сучасному світі. Сучасне мистецтво включає в себе різноманітні форми, такі як живопис, скульптура, декоративне мистецтво (кераміка, скло, ткацтво, дерево), фотографія, відео, інсталяції та інше. Сучасні художники часто працюють з новими технологіями, експериментують зі сприйняттями та вибирають різні концептуальні підходи.

Сучасне мистецтво варіюється від експресіонізму та абстракції до концептуального мистецтва та перформансу. Воно показує

сучасні тенденції, ідеї, проблеми і суспільне середовище, в якому живуть художники. Сучасне мистецтво завжди відображає переживання та емоції, що відчуває митець, особливо в період війни.

Деякі художники відмовляються працювати в цей період, вони втрачають натхнення і чекають позитивних емоцій, а інші – навпаки, намагаються проаналізувати ситуацію, передати свої переживання та викласти їх на полотні, чи створити інсталяцію та інше. І коли твори мистецтва з'являються в просторі виставкових залів, художники несуть свої переживання глядачу. Він того, як скомпонована експозиція буде залежати і сприйняття даного твору. Є можливість як сконцентрувати увагу глядача на творі, так і спростувати весь ефект сприйняття.

З'ясуємо, що ж таке твір мистецтва. Саме поняття твору сформульоване у Словнику української мови як те, що зроблене, створене ким-небудь і реально існує в тій чи іншій формі [5, с. 51]. З цього можна зробити визначення саме твору мистецтва. Це – створений митцем твір, що існує в тій чи іншій формі та несе певну інформацію, що закладена в нього.

Сучасне мистецтво повинне бути інтерактивним, провокаційним, рефлексивним. Взагалі, визначення сучасного мистецтва не має жорстких рамок, воно завжди еволюціонує та відображає динаміку суспільства. Є вірним зображувати той час коли живе художник, ті переживання, що зараз хвилюють суспільство, те що зараз актуально.

У період війни можуть з'явитися інсталяції та художні проекти, які мають на меті звернути увагу на гуманітарну кризу, порушення прав людини або проблеми біженців. Ці твори можуть викликати емоційну реакцію та спонукати глядачів до роздумів. Необхідно зазначити, що мистецтво періоду війни може бути дуже різноманітним: від концептуального мистецтва, яке висвітлює питання насильства, до виставок, де глядачі можуть навіть взаємодіяти з елементами виставки та відновлюються психологічно під впливом твору мистецтва.

Слід звернути увагу на можливість якими зараз наділений твір мистецтва, він не є, як

раніше, реалістичною картинкою, портретом чи пейзажем, він став центром кольорового напруження, естетичним наповненням в просторі експозиційної зали чи загалом музейного простору.

Музейний простір – це фізичне середовище або споруда, створена для збереження, виставки та дослідження художніх, історичних або культурних об'єктів. Він може бути у формі будівлі, галереї, залу або іншого середовища. Музейні простори призначені для вивчення, показу та взаємодії із зібраними та виставленими об'єктами, які можуть включати картини, скульптури, артефакти, архівні матеріали та інше.

Музейні приміщення мають спеціально організовані виставкові зали, де представлені експонати можуть бути організовані за тематикою, періодом або художнім стилем. Застосування відповідних освітніх матеріалів, відеороликів, аудіоекскурсій та інтерактивних елементів допоможе відвідувачам краще зрозуміти та оцінити представлені об'єкти. У музейному просторі також можуть проводитися різноманітні культурні заходи, такі як лекції, семінари, конференції, вистави, перформанси та інші заходи, які стимулюють діалог і взаємодію між художниками, дослідниками та глядачами.

Головну роль в музейному просторі відіграє сама експозиція творів. Експозиція – це організація виставки та представлення об'єктів, артефактів, арт-предметів, або інших елементів у музейному, художньому або виставковому просторі. Вона включає в себе розташування, демонстрацію та інтерпретацію цих об'єктів з метою забезпечення ефективного сприйняття та розуміння відвідувачами. Експонування творів мистецтва – завжди складна задача. Особливо, коли вона створюється з творів різних майстрів та різних видів декоративного та образотворчого сучасного мистецтва.

Розглянемо поняття «експозиція», що формулюється в Словнику української мови, як систематизоване розміщення експонатів, що дає більш-менш закінчене уявлення про певне коло предметів чи проблем. Самі експонати, розміщені у певній системі та певному порядку [4, с. 463].

Загалом, твір мистецтва розташовується для експонування в музейних та галерейних просторах. Складність полягає в тому, що простір не завжди відповідає стилістиці твору, та втрачається основна ідея закладена автором. Простір де експонується твір має надважливе значення. Твір є головним, тому простір повинен бути нейтральним та створювати фон для нього.

Як стверджує науковиця Яковець І. О., музейна експозиція – це цілісна предметно-просторова система, в якій музейні предмети та інші експозиційні матеріали, об'єднані концептуальним (науковим і художнім) задумом, організовані композиційно, забезпечені коментарем, технічно і художньо оформлені і, у результаті, створюють специфічний музейний образ природних і суспільних явищ [7, с. 150].

Експозиція включає в себе розстановку об'єктів у певному порядку, враховуючи різні критерії: хронологію, тематику, стиль або концепцію інші концептуальні критерії. Також експозиція може використовувати світло, кольори, текстові пояснення, мультимедійні елементи та інші сучасні технології, щоб створити насичене та цікаве враження для відвідувачів.

Мета створення експозиції полягає в тому, щоб ефективно передати інформацію, розкрити тему, культурну спадщину чи історичний контекст, акцентувати увагу на окремих аспектах, або донести певну історію. У створенні експозиції важливу роль відіграють основні закони композиції. Вона може бути статичною або динамічною, симетричною або асиметричною, ритмічною або метричною, з виявленням основних центрів. Побудова композиції в експозиційному середовищі залежить від характеру виставки, творів що представлені та способу організації самої експозиції. Головне в експозиції – це не сприйняття одного твору, а загальне сприйняття всього експозиційного середовища.

Експозиційне середовище – це простір, в якому представлені твори мистецтва чи інші експонати, для сприйняття їх глядачем. Це може бути музейна зала, художня галерея, виставковий центр, вітрина чи будь-яке інше

місце, призначене для презентації та виставки предметів.

Експозиційне середовище може бути дуже різноманітним і відображати різні стилі та концепції. Воно може бути мінімалістичним, використовувати сучасні технології або ж бути традиційним та класичним. Гарно організоване експозиційне середовище може допомогти глядачам краще відчувати деталі та художні елементи, відчувати належну атмосферу, зрозуміти концепцію творів мистецтва.

Структурований простір, правильне розташування та комбінування експонатів, а також використання допоміжних елементів, таких як текстові панелі, мультимедійні чи матеріали звукових ефектів, можуть збільшити досвід відвідування та зробити його більш інтерактивним для глядачів.

Експозиція є важливою складовою музейної та виставкової діяльності, що дозволяє передавати інформацію та почуття, сприяти освітнім та культурним цілям та створювати вразливі моменти взаємодії між відвідувачами та експонатами. Так, наведемо основні критерії формування експозиційного простору, яких варто дотримуватися:

– *порядок і організація* творів у експозиційному просторі, важливо розміщувати твори таким чином, щоб вони створювали логічний, поступовий та цікавий шлях для глядача. Концептуальний порядок може бути хронологічним, тематичним, або заснованим на інших принципах, які підходять до жанру, композиційному чи кольоровому наповненню або стилістики творів мистецтва;

– *візуальна композиція* в експозиційному просторі – це розміщення творів з урахуванням середовища, пропорцій, кольорів і форм, що може забезпечити гармонійне та збалансоване враження. Збереження принципів композиції, таких як золотий перетин, симетрія або асиметрія, що можуть створити естетично привабливу експозицію;

– цікаві можуть бути і *експерименти з простором*, використання висоти, ширини та глибини простору може створити динаміку та перспективу в експозиції; використання стелі, стін, кутових просторів, дає можливість підкреслити характер та особливості творів;

– чи не найважливішу роль відіграє *освітлення*, що дозволяє створити певні ефекти та настрої в експозиційному просторі, сконцентрувати увагу на деталях творів мистецтва, використовувати різні типи світла для створення тіней та акцентів;

– головна задача експозиції – це *взаємодія з відвідувачами*, тому експозиція може бути більш цікавою та привабливою, якщо вона призначена для активної участі відвідувачів, це можуть забезпечити інтерактивні елементи, такі як пояснювальні таблички, експериментальні зони, мультимедійні екрани, можуть залучати та стимулювати активну взаємодію.

Ці напрями формування експозиційного простору не є жорсткими правилами, але вони можуть бути загальними при створенні ефективного експозиційного середовища для експонування художніх творів.

Твори мистецтва в музейному просторі можуть мати різноманітний вплив на глядачів, а саме розглянемо деякі з них:

– це *емоційний* вплив, де твори мистецтва можуть викликати різні емоції у глядачів, такі як радість, смуток, захоплення, вони можуть пробудити глибокі почуття і стимулювати емоційну реакцію;

– *естетичне задоволення*, де багатство кольорів, форми, текстури та інші художні елементи у творах мистецтва можуть принести естетичне задоволення глядачам, відчути захват від вдосконаленої краси та спокою, яку передає твір;

– твори мистецтва можуть викликати *рефлексію та роздуми* над тими проблемами, які порушує художник, розвинути уяву, створити свої образи та фантазії, можуть стимулювати думки глядачів про суспільні, етичні чи філософські питання;

– твори мистецтва можуть мати також *освітній* вплив та *усвідомлення*, вони можуть функціонувати як засіб освіти та навчання, допомагаючи глядачам пізнавати історію, культуру та ідеї, які вони втілюють, розширювати знання та розуміння глядачів про світ навколо них;

– *стимулювання творчості* – це здатність творів мистецтва надихати глядачів на власну творчість та самовираження, стимулювати ідеї, приводити до нових думок.

Ми стверджуємо, що все вказане є основним при формуванні експозиційного простору, та може слугувати запорукою успішного існування твору мистецтва та його взаємодії з глядачем у середовищі.

Отже, ми вважаємо, що вплив твору мистецтва в музейному просторі може бути індивідуальним і залежати від контексту, особистого досвіду та інтересів кожного глядача. Наразі, в складний період, що переживає Україна, є важливим робити експозиції на воєнну тематику, це дає змогу глядачам вивільняти свої емоції та переживання при обговоренні творів мистецтва, а отже має арт терапевтичний ефект.

Сучасне мистецтво в період війни відображає складність та розбіжність цього періоду. Воно може бути вдумливим, провокаційним та відвертим, але й відверто демонструвати обурення та протест проти насилля та конфліктів. Також, сучасне мистецтво може поставити питання про справедливість, мораль та етику війни. Зазначимо, що за допомогою вдалої експозиції, відбувається безпосередній діалог між митцями та глядачами, що налагоджує емоції та відновлює сприйняття реальності.

Подальший розвиток теми дослідження вбачаємо у вивченні теми впливу твору мистецтва при рекреації людини, що є дуже актуальним у час війни.

Література:

1. Бірюков М. Ю. Вплив психології індивідуального простору на проектування сучасних інтер'єрів. Освіта на Луганщині. Луганськ: ТОВ «Фокспринт», 2012. № 2. С. 33–36.
2. Левчук Л. Т., Кучерюк Д. Ю., Панченко В. І. Естетика: підручник. Київ: Вища школа, 1997. 399 с.
3. Оборська С. В. Дизайнерські концепції створення інтер'єру в установах дозвілля та рекреації. Укр. культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : збірник наукових праць. Рівне: РДГУ, 2014. Вип. 20. Т. 1. С. 296–300.
4. Словник української мови / за ред.: І. К. Білодіда та ін. Київ : Наукова думка, 1971. Т. 2. 550 с.

5. Словник української мови / за ред.: І. К. Білодіда та ін. Київ : Наукова думка, 1979. Т. 10. 658 с.
6. Чернявський К. В. Психофізіологія сприйняття людиною елементів художньої кераміки в інтер'єрах лікувальних закладів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2008. С. 150–158.
7. Яковець І. О. Музейна експозиція: основні поняття та методи побудови. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2011. С. 147–150.

References:

1. Biriukov, M.Y. (2012). Vplyv psykholohii indyvidualnoho prostoru na proektuvannia suchasnykh interieriv [The influence of the psychology of individual space on the design of modern interiors]. *Osvita na Luhanshchyni – Education in Luhansk region*, 3, (pp. 33–36). Luhansk: TOV «Foksprynt» [in Ukrainian].
2. Levchuk, L.T., Kucheriuk, D.I., & Panchenko, V.I. (1997). Estetyka: Pidruchnyk [Aesthetics: Textbook]. Kyiv: Vyshcha shkola [in Ukrainian].
3. Oborska, S.V. (2014). Dyzainerski kontseptsii stvorennia interieru v ustanovakh dozvillia ta rekreatsii [Design concepts of creating an interior in leisure and recreation institutions]. *Ukr. kultura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku : zbirnyk naukovykh prats – Ukraine culture: past, present, ways of development: a collection of scientific papers*, 20, (Vol 1), (pp. 296–300). Rivne: Rivne State University of Humanities [in Ukrainian].
4. Bilodid, I.K. (Eds.). (1971). Slovnyk ukrainskoi movy [Dictionary of the Ukrainian language]. (Vols 1 – 11). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
5. Bilodid, I.K. (Eds.). (1979). Slovnyk ukrainskoi movy [Dictionary of the Ukrainian language]. (Vols 1 – 11). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
6. Cherniavskiy, K.V. (2008). Psykhofiziologhiia spryiniattia liudynoiu elementiv khudozhnoi keramiky v interierakh likuvalnykh zakladiv [Psychophysiology of human perception of artistic ceramic elements in the interiors of medical institutions]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv: zb. nauk. pr. – Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts: a collection of scientific works Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 14, (pp. 150–158). [in Ukrainian].
7. Iakovets, I.O. (2011). Muzeina ekspozytsiia: osnovni poniattia ta metody pobudovy [Museum exposition: basic concepts and construction methods]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv: zb. nauk. pr. – Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts: a collection of scientific works. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 1, (pp. 147–150) [in Ukrainian].

УДК 004:75 "200/202"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.7>**Капустін Пилип Русланович,**

аспірант

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0009-0007-4845-131X

phillionnn@gmail.com

ЦИФРОВЕ МИСТЕЦТВО ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ТРАДИЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена аналізу впливу цифрового мистецтва на традиційні жанри живопису. Цифровий живопис стає не лише важливим складником сучасної культури, але і значним фактором в еволюції традиційних форм мистецтва. Цифровий живопис показав свої безперечні відмінності перед традиційними видами образотворчого мистецтва. По-перше, завдяки неймовірній гнучкості та швидкості графічних редакторів. По-друге, завдяки можливості внесення коректив як у сам процес створення художнього твору, так і в кінцевий результат. Крім того, цифрове мистецтво відкриває нові горизонти для художників, дозволяючи їм експериментувати з інноваційними техніками та матеріалами, які раніше були недоступні. Це сприяє зростанню їхньої креативності та поповненню арсеналу засобів виразності, що розширює можливості для самовираження митців.

Відкриття онлайн-платформ для публікації та обміну цифровими творами дозволяє художникам з усього світу ділитися своєю творчістю, що збільшує різноманіття інтерпретацій та поглиблює культурний діалог. Таким чином, цифрове мистецтво не лише трансформує традиційні жанри живопису, а й відкриває нові шляхи для співпраці, творчого розвитку та взаємодії між художниками та глядачами. До того ж цифрове мистецтво вносить вагомий внесок у розвиток сучасних технологій, стимулюючи інновації у галузі програмного забезпечення, комп'ютерної графіки та візуалізації. Однак разом з усіма своїми перевагами цифрове мистецтво також поставило перед собою нові виклики та питання щодо автентичності та оригінальності, що стимулює пошук нових шляхів до обґрунтування у контексті значення та майстерності у сучасному технологічному мистецтві.

Інтеграція цифрового живопису в традиційне мистецтво стане новим витком у всесвітній художній історії живопису, сформувавши новий етап у його еволюції, де традиційні методи зливаються з новаторськими технологіями, створюючи нові мистецькі твори, які назавжди залишаться в історії мистецтва.

Ключові слова: традиційне мистецтво, цифровий живопис, комп'ютерне мистецтво, цифрові технології.

Капустін Пилип. DIGITAL ART AND ITS INFLUENCE ON TRADITIONAL ART AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

The article is dedicated to analyzing the impact of digital art on traditional genres of painting. Digital painting not only becomes an essential component of contemporary culture but also a significant factor in the evolution of traditional art forms. Digital painting has demonstrated its undeniable differences from traditional forms of visual art. Firstly, due to the incredible flexibility and speed of graphic editors. Secondly, thanks to the possibility of making corrections, both in the process of creating an artwork and in the final result. In addition, digital art opens up new horizons for artists, allowing them to experiment with innovative techniques and materials that were previously unavailable. This contributes to the growth of their creativity and enrichment of the arsenal of expressive means, thereby expanding opportunities for artists' self-expression.

The opening of online platforms for publishing and exchanging digital artworks allows artists from around the world to share their creativity, increasing the diversity of interpretations and deepening cultural dialogue. Thus, digital art not only transforms traditional genres of painting but also opens up new avenues for collaboration, creative development, and interaction between artists and viewers. Moreover, digital art makes a significant contribution to the development of modern technologies, stimulating innovations in software, computer graphics, and visualization. However, along with all its advantages, digital art has also posed new challenges and questions regarding authenticity and originality, stimulating the search for new ways of justification in the context of significance and mastery in contemporary technological art.

The integration of digital painting into traditional art will become a new chapter in the global art history of painting, forming a new stage in its evolution, where traditional methods merge with innovative technologies, creating new artistic works that will forever remain in the history of art.

Key words: traditional art, digital painting, computer art, digital technologies.

Вступ. Поширення комп'ютерних технологій та персональних комп'ютерів змінило картину світу. Утворилася нова комп'ютерна субкультура, яка суттєво впливає на еволюцію образотворчого мистецтва. Традиційне художнє мислення помітно трансформувалося під впливом нових технологічних процесів та явищ. Ці модифікації, на перший погляд, можуть здатися спірними у контексті їх приналежності до мистецтва. Тому вплив комп'ютерних технологій на образотворче мистецтво, вивчення художньо-виразних можливостей, що базуються на технологічних властивостях нового інструменту, – питання вкрай актуальні та сучасні для теорії образотворчого мистецтва загалом. Традиційне мистецтво практично досягло своєї межі досконалості техніки та засобів у XIX столітті. З того часу у художньому арсеналі не додалося нічого нового – як і раніше, у художника залишається олія, полотно та пензлі. Натомість цифровий живопис існує близько двох десятиліть і продовжує розвиватися, використовуючи новітні технології графічних редакторів.

Відсутня систематизація термінології як самого цифрового живопису, так і вибраних стилів. Проте великі майстри образотворчого мистецтва інтуїтивно передбачили народження цифрового мистецтва. Це Леонардо Да Вінчі з полотнами «Темна вечерея» та «Мона Ліза», Мікеланджело Буонарроті – «Створення Адама», Пітер Брейгель – «Вавилонська вежа», Вінсент Ван Гог – «Соняшники», Едвард Мунк – «Крик», Сальвадор Далі – «Постійність пам'яті», Рене Магріт – «Син людський» та інші великі майстри образотворчого мистецтва.

Таким чином, зближення традиційних форм мистецтва і цифрових технологій не тільки відкриє нові горизонти для художнього вираження, але і ставить перед живописцем складні філософські теоретичні й етичні питання.

Мета дослідження – проаналізувати виникнення комунікаційних зв'язків традиційного та цифрового мистецтва у рамках створення єдиного витвору живопису.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед праць, які висвітлюють цифрове

мистецтво та його комунікацію з традиційним мистецтвом, є дослідження А. Кана, О. Грау та інших.

Матеріали та метод. Дослідження спирається на комплексний підхід, що зумовив використання загальнонаукового системно-аналітичного методу для ґрунтовного вивчення впливу цифрового мистецтва на традиційне образотворче мистецтво початку XXI століття. Цифрове мистецтво (англ. Digital art) сприймається як творча діяльність, заснована на використанні сучасних комп'ютерних технологій, результатом якої є художні твори.

Останнім часом поряд з поняттями «цифрове мистецтво» або «комп'ютерне мистецтво» використовуються терміни «мультимедійне мистецтво» (media art), «гібридне мистецтво» або «цифровий дизайн». При цьому вся ця термінологія не має точності та щоразу вимагає роз'яснень і уточнень через постійний розвиток, зміну і збагачення цифрових графічних засобів. Пошук нових форм у цифровому мистецтві відбувається швидко, тут беруть участь відеоарт, інсталяції доповненої та віртуальної реальності, біомистецтво, засноване на генній інженерії тощо.

NFT-технологія – незамінний токен, унікальний цифровий предмет, оригінальність якого доведена технологією блокчейн. Вона зберігає відомості про власника токена, завдяки чому власник легко може довести своє право власності на цифрове полотно (цифровий підпис, який прикріплений до файлу з картиною) [7]. Цей термін може застосовуватися до творів мистецтва, створених спочатку з використанням інших медіа, або просканованих творів традиційного мистецтва, а також творів, створених за допомогою поєднання цифрових та традиційних засобів образотворчого мистецтва. До того ж використання нових цифрових технологій активно використовується у сфері художньої фотографії, що породило гібридні технології – фотоімпресіонізм, що є імітацією створення рукотворної картини, побудованої на базі певної фотографії, що створена засобами цифрового живопису.

На цей час поняття комп'ютерного мистецтва включає як твори традиційного мис-

тецтва, перенесені у цифрове середовище за допомогою фото або сканування твору, що демонструє першочерговий матеріальний носій, так і принципово нові види художніх творів, основним середовищем існування яких є комп'ютерне середовище. Створення мальовничого полотна від початку до кінця на комп'ютері – відносно новий напрям в образотворчому мистецтві [8]. Застосування комп'ютерної графіки у межах цифрового мистецтва за допомогою графічного планшета або комп'ютерної миші, якщо йдеться про векторну графіку, дають художнику певну свободу у творчості. Якщо майстер використовує акварель на папері, один неправильний крок, неточний вибір кольору вбивають весь малюнок, що повертає художника до початку роботи. Можливості цифрового живопису дозволяють безліч разів змінювати колір, текстуру й освітлення без втрати якості зображення. При цьому є можливість експериментувати, зберігаючи всі варіанти роботи, що часто приводить до несподівано цікавого результату. З іншого боку, виникає відчуття небезпеки, що через велику кількість контенту і короткочасну увагу користувачів твори мистецтва можуть втратити свою глибину і цінність [1]. Останнім часом усе більше витворів мистецтва розраховані на швидке сприйняття, що може почати превалювати над роботами, які вимагають більш тривалої та інтенсивної інтелектуальної взаємодії [3]. Тут важлива взаємодія традиційного мистецтва з цифровими засобами комунікації автора і глядача, можливість демонстрації глядачу процесу створення твору [4, с. 24–38].

Нині можливе створення єдиного монументального витвору цифрового мистецтва у віртуальному просторі не одним, а кількома географічно віддаленими художниками. Такі витвори цифрового мистецтва можна дійсно вважати монументальними завдяки можливості демонстрації на екранах будь-якого розміру, які є альтернативою традиційних полотен у контексті сучасного світу, у якому людина тісно взаємодіє з цифровими технологіями щодня. З поширенням цифрових засобів комунікації відбуваються зміни у повсякденному житті, де ламаються усталені культурні

ієрархії, способи взаємин людей з мистецтвом, змінюється система формування культури загалом [6]. Комунікація традиційного мистецтва XIX–XX століть із цифровими моделями дозволить вдихнути нові фарби у старі витвори мистецтв, відкриваючи в них приховані деталі, переосмислюючи їх емоції, ідеї, які закладали майстри у свої полотна [5]. Прикладом слугує проведена у 2009 році виставка «Декодування: Відчуття цифрового дизайну» в Лондонській галереї Вікторії та Альберта, на якій були представлені експонати, які залучають глядача до створення твору мистецтв (Венеціанське дзеркало). 22 грудня 2022 року у рамках проєкту the Greatest Works of Art було створено токен у вигляді NFT оригінального твору живописця П'єра Огюста Ренуара – подвійний портрет Жанни Бодо. Це перший випадок, коли токенежується реальний об'єкт мистецтва [2, с. 10–42].

Важливо розуміти, що засоби цифрового живопису – це новий інструмент, що розширює можливості для художнього самовираження митця. Окрім того, вони не лише допомагають художникам реалізувати їхні творчі задуми, а й забезпечують можливість перегляду традиційних жанрів з нової перспективи, розширюючи межі художнього вираження та відкриваючи шляхи для постійного творчого експерименту. Цифровий живопис стає новим інструментом, що вносить свіжий подих у традиційні форми мистецтва, відкриваючи двері до нових творчих можливостей та сприяючи розвитку художньої індустрії загалом.

Результати. Таким чином, цифровий живопис має свої особливості, такі як:

– дуже висока швидкість роботи та великий вибір кольору, ти можеш створювати роботи з імітацією масла, акварелі, пастелі або всього відразу, що важко в традиційному живописі;

– можливість скасовувати свої дії або зберігати всі правки до своєї роботи, постійно повертаючись до них без шкоди для всього полотна та заощаджуючи час;

– комп'ютерна робота відразу готова для цифрового перетворення, адже, на відміну від твору, виконаного за допомогою полотна та фарб, для тих самих цілей його необхідно попередньо перевести в цифровий вигляд;

– на відміну від традиційного живопису, в цифровому поставлені нові функції та інструменти (генерація шумів, різні ефекти пензлів, фільтри та корекції, робота шарами, нанесення текстури з фотографії та багато іншого).

Висновки. Проведене дослідження підкреслює значущість цифрового мистецтва та його вплив на традиційні форми образотворчого мистецтва. Сучасний цифровий живопис відкриває нові можливості для художників у експериментах зі стилем, технікою та кольором, забезпечуючи їм безмежний простір для творчості. Процес створення цифрового

полотна стає все більш захопливим, непередбаченим і доступним, а страх невдачі зникає завдяки можливості вносити корективи в будь-який момент, а також можливості збереження файлів на будь-якому етапі роботи. Такий активний розвиток цифрового мистецтва вимагає подальшого дослідження і поглибленого мистецтвознавчого аналізу, щоб сформувати теоретичну базу для майбутніх поколінь художників та культурологів. Загалом, цифровий живопис відображає сучасні тенденції у мистецтві та відкриває нові шляхи для розвитку та самовираження митців.

Література:

1. Білецька Н. Цифрове мистецтво як засіб формування сучасної культури. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія»*. 2020. № 27 С. 36–43.
2. Городецький В. Комп'ютерні технології в мистецтві : навчальний посібник. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2018. 52 с.
3. Євтушенко О. Взаємодія глядача з мистецтвом у цифровій епосі. *Культурологія: актуальні проблеми*, 2020. С. 25–31.
4. Почепцов Г.Г. Теорія комунікації. Київ : Ваклер; Рефел-Бук, 2001. 656 с.
5. Чембержі Д., Пашукова С., Єрмак І. Цифрове мистецтво у соціально-культурному просторі: вплив, взаємодія та перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2023. С. 144–149.
6. Алексєнко. Н. Цифрове мистецтво: українські художники, які змінюють реальність. 2022. URL: <https://ukrainianmoment.format21.org/uk/kultura/cyfrove-mystectvo-ukrayinski-hudozhnyku/> (дата звернення: 01.04.2024).
7. Альтман Д. NFT: що це таке і як працює. 2021. URL: <https://bazilik.media/nft-shcho-tse-take-i-yak-pratsiuie/> (дата звернення: 01.04.2024).
8. Грау О. Медіаарт потребує дослідження та архівів. 2011. URL: <https://www.lvivcenter.org/discussions/a-lecture-by-prof-oliver-grau-2/> (дата звернення: 02.04.2024).

References:

1. Biletska, N. (2020). Tsyfrove mystetstvo yak zasib formuvannya suchasnoyi kul'tury [Digital Art as a Means of Shaping Contemporary Culture]. *Naukovi zapysky Natsional'noho universytetu «Ostroz'ka akademiya». Seriya «Filosofiya» – Scientific Notes of the National University «Ostroh Academy». Series «Philosophy», 27, 36–43 [in Ukrainian].*
2. Horodetskyi, V. (2018). Komp'yuterni tekhnolohiyi v mystetstvi: navchal'nyu posibnyk [Computer Technologies in Art: Educational Manual]. Ivano-Frankivsk: Symphonia phorte – Ivano-Frankivsk: Symphony Forte, 52 [in Ukrainian].
3. Yevtushenko, O. (2020). Vzayemodiya hlyadacha z mystetstvom u tsyfroviiy eposi [Interaction of the Viewer with Art in the Digital Age]. *Kul'turolohiya: aktual'ni problemy – Cultural Studies: Current Issues, 25–31 [in Ukrainian].*
4. Pochepcov, H.H. (2001). Teoriya komunikatsiyi [Communication Theory]. Kyiv: Vakler; Refel-Buk – Kyiv: Vakler; Refel-Book, 656 [in Ukrainian].
5. Chamberzhi, D., Pashukova, S., & Yermak, I. (2023). Tsyfrove mystetstvo u sotsial'no-kul'turnomu prostori: vplyv, vzayemodiya ta perspektyvy [Digital Art in the Socio-Cultural Space: Influence, Interaction, and Perspectives]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk: mizhvuziv's'kyi zbirnyk naukovykh prats' molodykh vchenykh Drohobys't'koho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka – Current Issues in Humanities: Interuniversity Collection of Scientific Works of Young Scholars of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, 144–149 [in Ukrainian].*

6. Alekseenko, N. (2022). Tsifrove myistetstvo: ukraiynski hudozhniki, yaki zminyut realnist [Digital Art: Ukrainian Artists Changing Reality]. *ukrainianmoment.format21.org*. Retrieved from: <https://ukrainianmoment.format21.org/uk/kultura/cyfrove-mystectvo-ukrayynski-hudozhnyky/> [in Ukrainian].
7. Altman, D. (2021). NFT: shcho tse take i yak pratsyuye [NFT: What It Is and How It Works]. *https://bazilik.media/*. Retrieved from: <https://bazilik.media/nft-shcho-tse-take-i-iak-pratsiuye/> [in Ukrainian].
8. Grau, O. (2011). Media-mystetstvo potrebuye doslidzhen' i arkhiviv [Media Art Requires Research and Archives]. *lvivcenter.org*. Retrieved from: <https://www.lvivcenter.org/discussions/a-lecture-by-prof-oliver-grau-2/> [in Ukrainian].

УДК 75.046.3:27—312,9(477.52/.6) «20-21»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.8>**Карпів Василь Євгенійович,**

аспірант

Львівської національної академії мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-1297-8829

vasylkarpiv@gmail.com

ВИЯВЛЕННЯ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ РІЗНОЧАСОВОГО СТІНОПИСУ

Значна кількість архітектурних пам'яток України, особливо в її Західному регіонах, потребують ретельного та професійного дослідження з можливою подальшою реставрації та консервації. Існує також велика чисельність пам'яток монументального малярства, що мають пізніші поновлення, які є не менш цінними за ранні зразки авторського живопису але потребують збереження. Зустрічаються випадки коли у процесі побуту первісний живопис покрито різночасовими нашаруваннями різного роду шпаклівок та побілок, такі нашарування зберігати не варто, вони не несуть цінної значимості для мистецтва. Тому треба ретельно дослідити кожен шар різночасового малярства та провести ретельну атрибуцію за допомоги існуючих методів і обрати технологію його реставрації. Проблема полягає у неможливості саме дослідженні кожного шару стінопису які знаходиться один на одному, визначити причетність їх до певного періоду, стилю, техніки створення, сюжету, та ін.

Єдиним способом зберегти кожен шар різночасового малярства є його відшарування один від одного та перенесення на нову основу, тільки повне відкриття живопису допоможе ретельно, а головне достовірно провести його атрибуцію. Результатом науково-дослідної роботи є створення поетапного підходу до проведення достовірної атрибуції пам'яток з різночасовим стінописом.

Мета роботи – виявлення монументального стінопису який має різночасовий живопис та проведення його ретельної пошарової атрибуції.

Наукова новизна полягає у систематизації підходу до вирішення завдань з виявлення та дослідження пам'яток архітектури, які мають різночасовий стінопис і ввести у науковий обіг приховані більш ранні шари малярства.

Висновки. Для вирішення певних задач в атрибуції різночасового стінопису виконуються основні техніко-технологічні дослідження, за результатами яких визначаються певні ознаки для аргументації висновків.

Зібрані висновки за результатами дослідження формуються згідно з отриманими результатами та відповідно до викладених питань в постанові про призначення атрибуції. Розроблена послідовність виконання достовірної атрибуції творів з різночасовим монументальним живописом та може використовуватись як методичні рекомендації у профільних навчальних закладах.

Ключові слова: різночасовий монументальний живопис, реставрація, стінопис, мистецтво, поновлення, атрибуція, дослідження.

Karpiv Vasyi. DISCOVERY AND RESEARCH OF MONUMENTAL PAINTING OF DIFFERENT TIMES

A significant number of architectural monuments of Ukraine, especially in its Western regions, require careful and professional research for possible further restoration. There is also a large number of monuments of monumental painting, which have later renovations, which are no less valuable than early examples of author's painting, but need to be preserved. There are cases when in the course of everyday life, the original painting is covered with layers of various types of putty and whitewash, such layers should not be preserved, they do not have a valuable significance for art. Therefore, it is necessary to carefully examine each layer of painting from different periods and conduct a thorough attribution with the help of existing methods and choose the technology of its restoration. The problem lies in the impossibility of examining each layer of the mural, which is located one on top of the other, to determine their involvement in a certain period, style, creation technique, plot, etc.

The only way to preserve each layer of painting from different periods is to separate it from each other and transfer it to a new base, only a complete discovery of the painting will help to carefully, and most importantly, reliably carry out its attribution [13, p. 61-68; 14, p. 81-86]. The result of the research work is the creation of a step-by-step approach to the attribution of monuments with wall paintings from different periods.

The purpose of the work is to identify a monumental wall painting that has different periods of painting and carry out its reliable layer-by-layer attribution. The scientific novelty consists in the systematization of the approach

to the solution of the tasks of identifying and researching architectural monuments that have wall paintings from different periods and introducing hidden earlier layers of painting into scientific circulation.

Conclusions. To solve certain problems in the attribution of wall paintings of different periods, basic technical and technological studies are carried out, based on the results of which certain signs are determined for the argumentation of conclusions.

The collected conclusions based on the results of the research are formed in accordance with the results obtained and in accordance with the issues set forth in the resolution on the assignment of attribution. The sequence of performing the reliable attribution of works with monumental paintings of various times has been developed and can be used as methodical recommendations in specialized educational institutions.

Key words: monumental painting of various times, restoration, wall painting, art, recording, renewal, attribution, research.

Вступ. Науковий матеріал який представлений у статті спрямований на виявлення та дослідження різночасового монументального живопису з пізніми записами із аналізом причин цих випадків. В роботі представлено поетапний підхід до проведення ретельної атрибуції стінопису яких із часом підпав під записи.

Стаття присвячена аналізу відомих методів які допоможуть у дослідженні пам'яток архітектури інтер'єри яких мають різночасовий стінопис.

Визначення наявності записів на стінописах вже за відомими способами проведення комплексної атрибуції, яка ділиться на два етапи. Першим етапом в дослідженні стінопису є проведення візуального аналізу, а саме на його основі виявляються основні характеристики, в організації живописного ладу твору, тут же визначаються стилістичні особливості пам'ятки, а також особливості використовуваних матеріалів. Спираючись на зібраний візуальний матеріал, що направлено на подальше вивчення стінопису за допомогою техніко-технологічних досліджень.

Найбільш ефективним техніко-технологічним дослідженням з виявлення записів на усіх видах живопису є рентген. Він дає можливість без руйнувань визначити вид запису і їх кількість, але не дозволяє визначити техніку виконання і художній рівень живопису. Результати отримані в ході техніко-технологічного дослідження підтверджують або ж спростовують попередні дані.

Другим етапом в атрибуції у якому необхідно зняти верхнє зображення шляхом його розшарування, та перенесення на нову рухому основу. Таким чином з'явиться повний загаль-

ний доступ до первісного зображення, що дасть можливість ретельно його дослідити.

Стан наукової розробки. Атрибуція мистецтва – вид діяльності, направлений на виявлення відповідності твору мистецтва даним, що представив замовник [1].

В цілому, мистецтвознавство – це багатогалузева наука, складовими якої є теорія та історія мистецтва, художня критика, дослідження образотворчого мистецтва, архітектури та пластичних мистецтв. Мистецтвознавча атрибуція творів мистецтва, що є одним із інструментаріїв в дослідженні образотворчого мистецтва, є однокорінною із судовою мистецтвознавчою експертизою в тій частині, що співпадає з визначенням твору мистецтва.

У літературних джерелах східної Європи до цього часу погано проявлена або взагалі відсутня чітка послідовність дій при виявленні та дослідженні різночасового стінопису. В цілому дослідження спрямовані на виявлення та реставрацію станкового різночасового малярства, за результатами яких написано безліч наукових праць та захищено не одна наукова дисертація.

Так, наприклад, видатний історик мистецтва В. Лазарєв під атрибуцією розумів визначення належності витвору мистецтва певному часу, школі або майстру, а експертиза включена в поняття атрибуції, тому що вона є висновком із атрибуційного дослідження, яке в свою чергу базується на методах аналізу справжності, що вживаються в експертизі [1, с. 33-36].

В. Сичов має протилежну думку. Він виділяє атрибуцію у вузькому значенні – тобто визначення припустимого або дійсного автора об'єкта та атрибуцію в широкому зна-

ченні слова. Атрибуція в широкому значенні цього слова, тобто комплексне дослідження об'єкта по наступним напрямкам, які називаються відповідними розділами [1, с. 33-36; 2, с. 26-29]:

– атрибуція (у вузькому значенні) – визначення припустимого або дійсного автора об'єкта;

– датування – визначення припустимого або дійсного часу створення об'єкта;

– номінація – визначення припустимої або дійсної назви об'єкта та з'ясування (розшифровка) його змісту (сюжету, теми, ідеї і т.п.);

– аутентифікація – вивчення питання справжності самого об'єкта, точності його атрибуції, датування та номінації;

– мистецтвознавче дослідження – виявлення художніх особливостей об'єкта та його місця в творчості автора (школи, напрямку), в історії мистецтва, в конкретній колекції і т.п.;

– експертна оцінка – визначення вартості (ринкової, аукціонної, страхової) об'єкта з урахуванням результатів експертизи та кон'юнктури на художньому ринку.

Таку ж позицію викладено в статті О. Яхонта [4, с. 62-65].

Наприклад у іконографії – проведення стилістичного аналізу, при якому розглядаються тема, сюжет, композиція, колорит, кольорове рішення, інші формальні ознаки для ідентифікації приналежності твору до належного хронологічного періоду, стилю або напрямку, з'ясуванню місця його створення, авторства тощо.

В учбово-практичному посібнику М. Щербаковського узагальнення літературних джерел висвітлені процесуальні, організаційні, тактичні та методичні основи проведення взагалі комплексних досліджень, і, зокрема, визначені об'єкти мистецтвознавчої атрибуції та діагностичні і ідентифікаційні задачі, які поставлені перед нею [1, с. 33-36; 2, с. 26-29].

В підручнику Калашникової О.Л. – першому виданні в Україні, в якому систематизовано викладено багаторівневий матеріал, що синтезує елементи різних наук (мистецтвознавства, товарознавства, правознавства та ін.), висвітлюються загальні основи мистецтвознавства та технології виготовлення

різних видів культурних цінностей, методики атрибуції предметів історичного та культурного значення, сучасні методики встановлення вартості творів мистецтва, основи правового регулювання переміщення культурних цінностей через митний кордон України та порядку оформлення відповідної документації [1, с. 33-36; 2, с. 26-29].

Праця І. Руднєвої та М. Образцової призначена для широкого кола читачів – не тільки для знавців і збирачів антикваріату, але й для художників. В ній висвітлюються різні матеріали і техніки декоративно-ужиткового і образотворчого мистецтва, включені таблиці та схеми різних тавр, списки майстрів та фірм минулого [4, с. 62-65; 6, с. 34-36; 12].

Сучасні дослідники-мистецтвознавці А. Долуда [12], М. Терехов, С. Оляніна [7, с. 210-235; 8, с. 374-379; 9], А. Почєва [10, с. 309-312; 11, с. 282-287], наукові праці яких в цілому направлені на дослідження та реставрації різночасовому станковому малярстві. Безліч відкрито авторських зображень, а головне збережено і перенесено на нову основу верхній живопис, які увійшли у науковий мистецтвознавчий обіг.

Напрямок праць вище переказаних вечних є системний підхід та узагальнення відомих методів дослідження, які допомагають проводити атрибуцію та експертизу станкового мистецтва. Напряму до підходів проведення достовірної атрибуції монументального різночасового стінопису не існує.

Методологія дослідження – використана сукупність відомих дослідницьких методів сучасної теорії пізнання і загальнонаукових методик, що базуються на них.

Виклад основного матеріалу. Дослідження художніх творів спочатку передбачає їх детальний візуальний огляд та опис для відповідної документації. Фіксується стан їх збереження, звертається увага на різного роду підписи та написи, або інші ознаки, які можуть вказувати на історію створення та існування живопису. Далі використовуються неруйнівні оптико-фізичні методи аналізу: мікроскопічний, фотографування у відбитих інфрачервоних та ультрафіолетових променях, люмінес-

ценція в ультрафіолетовому спектрі випромінювання, рентгенографія.

Перелічені методи дослідження дозволяють встановити стан основи на якому розташований живопис, а саме: тиньку або ґрунту, фарбових та покривних шарів, виявити наявність авторської підготовки малюнка, підмалювок, фактуру мазка, місця можливих реставраційних поновлень, стану збереження основи та його виду тощо. При дослідженні стану фарбового шару звертають увагу на наявність кракелюрів та їх характер, розташування по площині живопису, розташування авторського напису відносно первісного фарбового шару. При дослідженні живопису видимої люмінесценції та у відбитих ультрафіолетових променях можна зафіксувати наявність грибкових пошкоджень твору, встановити їх стан – діючий чи знешкоджений. Дослідження також проводяться за допомогою спеціального устаткування під мікроскопом, в ультрафіолетових та інфрачервоних зонах спектра. Рентгенографічні дослідження дозволяють встановити не тільки техніку виконання твору, а й виявити наявність перепису, тобто попередні живописні шари [12].

Для вивчення матеріальної складової стінопису здійснюється відбір проб з різних його частин. Проби відбираються на незначних розмірах, але достатніх для виготовлення на їх основі мікрошліфів з метою подальшого використання і визначення як хіміко-фізичних характеристик матеріалів, так і техніки виготовлення твору. Варто відмітити ситуація у станковому мистецтві, що для копійців і фальсифікаторів творів мистецтва задача досягти повної автентичності матеріалів з оригіналом залишається нездійсненою. Це істотно сприяє можливостям атрибуції, і вже на етапі порівняння параметрів матеріальної складової досліджуваного об'єкту з відповідними даними можна виявити факт копіювання чи фальсифікації.

У подальшому дослідником визначається співвідношення за часом конструктивних і образотворчих частин твору, підписів, монограм, штампів тощо. Встановлюється наявність більш пізніх вставок, реставраційних заповнень. Вивчаються особливості кон-

струкції, структури і хімічного складу автентичних частин твору. Це дає можливість зробити висновки про відповідність зазначених параметрів часу їх створення, належність стінопису до конкретного періоду, локальної художньої школи, авторство тощо [12].

Аналіз індивідуального художнього стилю чи конкретної манери відповідного автора має на меті виявлення типових для нього технічних прийомів живопису, для чого досліджуються особливості фактури фарбового шару, специфіка обробки поверхонь живопису, що представляють інші види мистецтва, з урахуванням різноманіття застосованих технічних засобів і матеріалів. При необхідності проводиться почеркознавчий аналіз підписів, написів, монограм, розглядаються інші позначення (символіко-алегоричні, геральдичні тощо), важливі для атрибуції живопису. Визначається співвідношення їх у часі з пам'яткою архітектури. При цьому інформація про більш пізні елементи твору ретельно аналізується різними методами. Підпис чи напис, зроблений пізніше часу створення, інші специфічні додавання і зміни, внесені у твір, можуть належати автору твору чи вказувати на нього. В основі визначення автентичності творів живопису лежить співвіднесення в часі їх конструктивної та образотворчої частин.

Стилістичний аналіз передбачає розгляд теми, сюжету кожного зображення стінопису, особливостей його фарбового шару, а також композиції, колориту, кольористичного рішення, інших формальних якостей і ознак для віднесення роботи до визначеного хронологічного періоду чи стилю, напряму, з'ясування місця його створення, авторства тощо [4, с. 62-65; 6, с. 34-36; 12]. При цьому обов'язково беруться до уваги результати технологічного аналізу твору, індивідуальної манери автора та інші ознаки та дані. На цьому етапі здійснюється ідентифікація пам'ятки як архітектурного і художнього явища, його стилю, іноді художньої школи та часу його створення. В усіх випадках для встановлення часу створення твору, художнього стилю певного періоду, автора важливим критерієм є орнаментика (особливо у творах декоративно-прикладного і народного мистецтва, а також у

роботах майстрів-професіоналів, якщо в них є орнаментальні мотиви).

Наприклад у станковому живописі важливими фактором є відомості про минуле пам'ятки (перебування у колекціях, експозиція на виставках, документальні свідчення тощо). По можливості здійснюється його порівняння з оригіналами робіт іншого майстра (якісними репродукціями з них), роботами інших майстрів визначеного періоду, які належали до однієї школи, працювали в одному географічно визначеному художньому центрі. При цьому також враховуються наявні відомості про структуру, матеріал, хімічний склад, стилістичні особливості, манеру виконання творів, які відбираються для порівняння.

Важливим фактором значимості пам'ятки архітектури є його місце розташування. У кожному регіоні населеного пункту є досить заможні райони де перебувають будівлі багаті на архітектурну та художню красу. Інтер'єри та під'їзди таких будинків виконували найкращі оздоблювачі стінопису які використовували різноманітні художні сюжети та велику кольорову гамму живопису. Заможність власників будинків дозволяє пунктуально та ретельно відноситись до зберігання стінопису. Зазвичай у таких будинках живопис досить гарно зберігається.

При дослідженні різночасового стінопису, з часом у процесі побуту будівлі, інтер'єри яких піддавались різноманітним поновленням за рахунок людського фактора. Могли бути абсолютно різні причини цих поновлень як механічні пошкодження з боку людини, так і непередбачувані у вигляді різного роду замокань та грибкової плісняви, а також зміна естетичних та художніх смаків власника приміщень [13, с. 61-68; 14, с. 81-86]. Ці фактори шкодили первісному живопису і підштовхували власника його поновити або перемалювати на нове.

Інтер'єри старих приміщень іноді з часом перебудовують і живопис яких бувають переписані – замальовані, «перероблені» зі зміною їх розміру стінопису, малюнка, орнаментів або різноманітних іконографічних сцен. Не тільки непрофесійні художники займалися

такою практикою – є також приклади, коли визнані майстри використовували пам'ятки архітектури для створення нових малюнків, оскільки старі стіни, що послужили основою для нового живопису, вважалися застарілими у своїй стилістиці й інформаційному навантаженні, видалися артефактами, які не могли задовольняти естетичним вимогам. У такому випадку, мінімум два або навіть більше шарів живопису могли перебувати на одній основі, кожний шар датується різними періодами, деякі з них можуть бути найсправнішими скарбами. Ця ситуація ініціювала розвиток у консервативній реставраційній практиці напрямок видалення менш значимих шарів і збереження більш значимих [13, с. 61-68; 14, с. 81-86].

Таким чином, основним аргументом на користь видалення запису був намір розкрити більш ранній (з погляду історії пам'ятки) шар священного первісного живопису. Тому іноді буває необхідно зберегти пізні записи або окремі фрагменти, що являють собою художню або історичну значимість. У щоденній практиці реставрації верхній шар звичайно видаляється – це втрата заради відкриття оригіналу.

Іноді художник-реставратор приймає рішення виконати копію запису або проходить фотофіксація перед його знищенням. Але тільки процедура розшарування дає можливість зберегти верхній живопис. Нажаль, кожна стадія процесу розшарування ризикована та вимагає професійних реставраційних навичок. Цей фактор безпеки, у комбінації із тривалою й складною процедурою пояснює, чому розшарування не завжди використовується в реставраційній практиці.

Єдиним способом, що дозволяє зберегти весь шар запису(або фрагменти його) і при цьому розкрити початковий живопис, є його відшарування й перенесення на нову основу. При руйнуванні стінопису, а саме: потемнінні та забруднення лакового шару, часткових втратах, а також зі зміною смаків і вимог сучасників, поверх авторського твору часто писали нове зображення, відповідно до нових естетичних вимог, пропонуваніх часу.

У зв'язку з накопиченням знань, пов'язаних з дослідженнями стінописів із записами, з'явилася потреба в їхній систематизації й впровадженні в широкий науковий оборот, а також рекомендації по збереженню такого роду живопису.

При здійсненні аналізу стінопису на предмет наявності записів, визначається:

- характер запису (стилістичні, колористичні особливості верхнього шару живопису);
- вид запису (суцільна або часткова, багат шарова або одношарова);
- технологічні особливості кожного шару (наявності прошарків захисного покриття між рівномірними шарами живопису, склад фарб);
- збереження первісного живопису [12].

Установлений перелік факторів визначаючих вибір методики, дослідження творів із записами:

- техніко-технологічні особливості ведення роботи;
- збереження первісного твору;
- матеріал виконання нижчого зображення;
- наявність фактурності на нижньому фарбовому шарі;
- наявність проміжного шару між мальовничими шарами;
- стан проміжного шару між мальовничими шарами;

- матеріал виконання запису;
- склад шару запису (наявність покривних шарів, ґрунту).

Зібравши дослідницький матеріал, з'являється можливість установлення схоронності й цінності авторського стінопису й можливості видалення запису зі спробою її збереження.

Етапи комплексного техніко-технологічного дослідження стінопису із записами. Для того, щоб почати комплексне дослідження необхідно сформулювати методики дослідження стінопису із пізніми нашаруваннями.

Комплексний техніко-технологічний аналіз включає наступні дослідження: 1) дослідження у видимій області спектра (візуальне й мікроскопічне дослідження, фотографічне дослідження), 2) дослідження в ультрафіолетовій області спектра, 3) дослідження в інфрачервоному діапазоні спектра, 5) рентгенографічні дослідження, 6) дослідження потребуючі відбору проб [12].

Найбільш простим засобом дослідження живопису, що дозволяють одержувати значну інформацію, є візуальне вивчення у видимій області світла. Розписи розглядають спочатку цілком, а потім уважно вивчають окремі їх частини (Рис. 1–2).

Перші відомості дає огляд в найбільш вигіднім висвітленні; потім дослідження



Рис. 1–2. Процес дослідження за допомогою цифрового мікроскопа

ведеться за допомогою простої або біокулярної лупи невеликого збільшення (2–2,5x), що допомагає детальніше розглянути особливості основи й фарбового шару, зміну його структури, характер записів, можливо підпис і т.д. Користуватися сильною лупою на цій стадії дослідження не рекомендується. Візуальний огляд дозволяє скласти уявлення про збереження живопису, її реставраціях, особливості виконання, зміні композиції, а головне, визначити коло питань, що підлягають подальшому з'ясуванню [12; 13, с. 61-68; 14, с. 81-86].

Метою мікроскопічних досліджень стінопису із записами є вивчення усіх нашарувань, які лежать між первинним фарбовим шаром і записом. При проведенні мікроскопічного аналізу живопису на предмет запису необхідно звернути увагу на:

- 1.Збереження первісного фарбового шару.
- 2.Побудова первісного фарбового шару (кількість шарів, наявність фактурності, особливості пігментів).
- 3.Матеріал виконання авторського живопису.
- 4.Наявність лакової плівки або іншого прошарку між фарбовими шарами.
- 5.Характеристики прошарку (кількість шарів, колір, блиск, збереження, тонувань чи ні).
- 6.Наявність прошарку між фарбовим шаром і записом.
- 7.Фізико-оптичні характеристики прошарку (блиск, колір, пластичність, фактура, збереження, сторонні вclusions, адгезія з основою й фарбовим шаром).
- 8.Характер кракелюру.

Дуже важливо супроводжувати всі візуальні дослідження фотографуванням. Фотографія загального виду стінопису необхідна як основна, з нею будуть порівнюватися наступні, усі зображення, що збільшуються в масштабі, фрагментів і деталей. У великому масштабі фотографують також ділянки, на яких можна побачити зміни композиції. У натуральну величину або з деяким збільшенням знімають окремі деталі стінопису.

У науковій праці звичайно прийнято розрізняти два роди фотографії – що документує,

й що досліджує. Широко використовується фотографія, що документує, у практиці реставраційних робіт. У належних умовах вона стає методом дослідження, допомагаючи виявити в стінописі елементи, недоступні безпосередньому спостереженню.

Якщо необхідно зосередити увагу на якій-небудь окремій ділянці живопису, то крім загального виду живопису в більшому масштабі фотографують необхідні фрагменти. У комбінації зі спеціальними прийомами висвітлення така зйомка дозволяє виявити ряд подробиць живопису, непомітних на знімку загального зображення. При збільшенні масштабу зйомки остання може перейти в макрозйомку, тобто у фотографію, зняту до десятикратного збільшення без застосування мікроскопа. Макрофотографії дозволяють виявити деталі, які недостатньо помітні внаслідок малої величини або зовсім невидимі незброєним оком, як на оригіналі, так і на звичайному знімку [12].

Метод дослідження творів мистецтва в ультрафіолетовому діапазоні випромінювання заснований на використанні ефекту люмінесценції багатьох органічних і неорганічних речовин під впливом ультрафіолетового випромінювання [3, с. 165-170; 12].

Метою дослідження стінопису із записами в ультрафіолетовому діапазоні випромінювання є вивчення поверхні живопису, під дією ультрафіолетових променів речовини органічного й неорганічного походження, у тому числі деякі пігменти, лаки й інші компоненти, що входять до складу твору живопису, світяться в темряві. При цьому світіння кожної речовини відносно індивідуально: воно обумовлюється його хімічним складом і характеризується конкретним кольором і інтенсивністю, що дозволяє ідентифікувати ту або іншу речовину або виявляти її присутність (Рис. 3–4).

При проведенні техніко-технологічного аналізу твору на предмет запису, при дослідженні творів в ультрафіолетовому діапазоні випромінювання необхідно звернути увагу на:

- вид запису (суцільна або часткова, багатшарова або одношарова);
- збереження початкового живопису.



Рис. 3–4. Дослідження стінопису за допомоги ультрафіолетовій області спектра

При проведенні техніко-технологічного аналізу живопису на предмет запису, значну частину важливої інформації дає рентгенографічне дослідження.

Метою рентгенографічного дослідження фарбового шару є вивчення особливості фарбових прийомів, виявлення нижчих зображень, визначення ділянок руйнування й характеру реставраційного втручання.

Різна поглинаюча здібність рентгенівських променів матеріалу фарбового шару первісного живопису й шару запису дозволяє їх диференціювати на рентгенограмі по ступеню почорніння й висвітлення. Тому що запис покриває авторське зображення, порушуючи лінію малюнка, чітко видні відмінності, особливо в місцях, де в техніці зображення використане свинцеве білило, а в місцях втрат фарбового шару збережена граф'я.

Характер одержуваного зображення фарбового шару залежить від системи його побудови, складу пігментів і ґрунту, матеріалу основи. Захищене покриття живопису практично не послабляє рентгенівське випромінювання, тому його зображення на рентгенограмі відсутнє. Приступаючи до інтерпретації рентгенографічного зображення фарбового шару, необхідно насамперед відзначити характер його передачі на рентгенограмі. Наступні основні градації: деталі фарбового шару добре виявляються у світах і тінях, добре

виявляються у світах і погано у тінях, погано виявляються у світах і не виявляються у тінях [5, с. 35-37].

При атрибуції творів живопису важливу роль відіграє порівняльний аналіз рентгенограм, заснований на повторюваності в творах одного художника технічних прийомів. Проводячи порівняльний аналіз рентгенограм досліджуваного твору з рентгенограмами справжніх картин художника, насамперед необхідно відокремити ділянки авторського живопису. Потім визначають стан її збереження, і як результат цього вивчення, можливість здійснення порівняння.

Дослідження в інфрачервоних променях засноване на властивості матеріалів пропускати, поглинати або відбивати їх інакше, чим видиме світло. Саме тому близькі по кольору матеріали, що мають однакові здібності для видимого світла, його поглинання й відбиття, по-різному реагують на дію інфрачервоних променів: одноколірні, але не подібні по складу ділянки живопису, сфотографовані на інфрачервоних пластинках, виявляють різну тональність і чіткі межі їх нанесення, що дозволяє виявити тонування й реставраційні записи на творах більш раннього живопису, нерозрізнені під шаром поверхневих забруднень або старого лаку й недоступні, тому для дослідження за допомогою ультрафіолетових променів.

Здатність інфрачервоних променів проникати крізь окремі шари живопису дозволяє фіксувати не сумарне зображення фарбових шарів (як на рентгенограмі), а лише деякі з них. У тих випадках, коли більш ранні шари мають досить високий коефіцієнт відображення для цього виду випромінювання, а верхні шари живопису виявляються для нього досить прозорими, можна виявити переробки й авторські зміни композиції, авторський малюнок, сховані під записами або «зниклі» надписи і підписи.

Фотографічне дослідження пігментів виявило, що пігменти на основі свинцю й ртуті у сильному ступені відбивають інфрачервоні промені; пігменти, до складу яких входить залізо, по-різному їх поглинають, а утримуючі мідь поглинають інфрачервоні промені в сильному ступені, як і всі чорні, що містять вуглець.

Не знаючи, які фарби мають ту або іншу ступень відбиття, можна тільки констатувати факт відмінності їх хімічного складу на двох ділянках, здававшимися при видимому світлі однаковими. У випадку, коли реакція фарб на інфрачервоні промені відома, по характеру фотографії можна висловити припущення й про природу (хімічному складі) тієї або іншої фарби. Фарбовий шар можна розглядати як мутне середовище з високим показником переломлення. Як вже відзначалося, на початковій стадії показник переломлення зв'язувального речовини фарб набагато нижче показника

переломлення пігменту. Це приводить до розсіювання світла на поверхні між пігментом і сполучним, завдяки чому досягаються непрозорість і яскравість фарби. Згодом, у міру збільшення показника переломлення сполучного, розсіювання світла зменшується, а прозорість фарбового шару зростає.

Інфрачервоні промені мають меншу здатність до розсіювання, завдяки чому вони й проникають через багато речовин, непрозорі для видимого світла; у міру старіння фарбового шару їх проникаюча здатність ще більше зростає. Саме тому інфрачервоні промені дозволяють розглянути численні деталі, сховані шаром помутнілого й потрісканого, непрозорого для видимого світла шару лаку, а пройшовши крізь деякі фарби, побачити сховані під ними зображення або авторський малюнок на ґрунті [12].

При проведенні техніко-технологічного аналізу твору на предмет запису й вибору методики видалення запису, значну частину важливої інформації дає дослідження потребуючі відбору проб. Хімічний склад пігментів впливає на силу зчеплення запису з авторським живописом, на міцність самого запису, а від цього залежить вибір розчинників (Рис. 5–6). Якщо неможливо перевірити склад фарб методом хімічного аналізу, то при доборі розчинників керуються відмінностями у відтінках кольору, фактури, твердості [12].

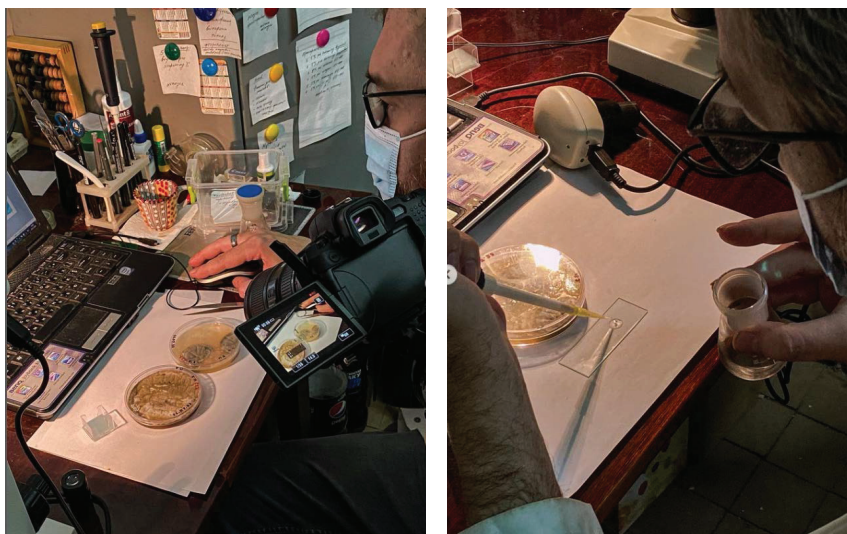


Рис. 5–6. Хімічні дослідження

Здатність фарб розм'якшуватися, у розчинниках обумовлена ступенем отвердіння масла, що прямо залежить від розчинності кожного конкретного шару. Тому головна закономірність така: чим старіший шар живопису, тим більш стійкий він до дії розчинників і, навпаки, чим молодший, тим податливіший [12]. При проведенні техніко-технологічного аналізу твору на предмет запису необхідно звернути увагу на:

- матеріал виконання запису;
- матеріал виконання авторського живопису;
- хімічний склад пігментів;
- хімічний склад лакової плівки (між фарбовими шарами живопису);
- хімічний склад прошарку (між фарбовими шарами живопису).

Зібравши докладний дослідницький матеріал, відштовхуючись від нього, стає можливим установа схоронності й цінності авторського твору й можливості видалення запису зі спробою її збереження.

Один з методів дослідження так званий «зондаж» виконується останнім після проведення не руйнуючих способів. Зондаж – обмежене за площею від пізніх нашарувань розкриття, зроблене на вирішення локального, чітко поставленого дослідницького

завдання. Цілеспрямованість ведення, зондаж в жодному разі не ведеться в сліпу, без чітко поставленого завдання. На основі робочої гіпотези складається відповідна карта досліджень. Усі етапи розкриття мають бути фото зафіксовані. Ці матеріали мають бути представлені у остаточному звіті після проведення комплексного дослідження.

Зондаж підтверджує остаточні висновки попередніх методів дослідження. Зазвичай зондаж спочатку виконується невеликим фрагментом у незначних місцях, якщо інформації від цих дій недостатньо то зондажі розширюють. Зустрічаються випадки коли первісний живопис має декілька пізніх нашарувань, тому у зондажі необхідно відкрити та показати усі шари живопису для подальшого їх вивчення (Рис. 7–8).

Зондажі можуть дати відомості про оздоблення у внутрішніх і зовнішніх поверхнях стін, їх зміну в процесі побуту, наявність розписів, прихованої ліпнини та іншого декоративного оздоблення. За допомогою зондажів встановлюються технічний стан прихованих конструкцій будівлі, їхня здатність, дія тих чи інших руйнівних факторів. У деяких випадках зондажі здатні дати і іншу інформацію, наприклад про призначення пам'ятника або його окремих частин, на що можуть вказувати



Рис. 7–8. Руйнуючі методи дослідження

і особливості самої будівлі, і предмети побуту та виробництва, що знаходяться в завалах і закладках.

Висновки. Для вирішення певних задач в атрибуції різночасового стінопису виконуються основні техніко-технологічні дослідження творів в залежності та від різновиду живопису, за результатами яких визначаються конкретні ознаки для аргументації відповідних висновків.

Висновки дослідження формуються згідно з отриманими результатами та відповідно до викладених питань в постанові про призначення атрибуції. Розроблена послідовність дій для виконання достовірної атрибуції творів з різночасовим монументальним живописом.

Результати дослідницької роботи можна використовувати в експертній та реставраційній практиці та при підготовці відповідних спеціалістів у навчальних закладах України.

Література:

1. Долуда А. О. Судово-мистецтвознавча експертиза. *Наукова конференція професорсько-викладацького складу ХДАДМ за підсумками роботи у 2006 – 2007 навчального року* (Харків, 16 – 19 травня 2007р.). Харків, 2007р. С. 33–36.
2. Долуда, А. О. Підробки в антикваріаті. *Наукова конференція професорсько-викладацького складу ХДАДМ за підсумками роботи у 2008 – 2009 навчального року* (Харків, 7 – 9 травня 2009р.). Харків, 2009р. С. 26–29.
3. Долуда А. О., Терехов М. О. Дослідження розшарування різночасового живопису. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації: наукові доповіді XI Міжнародної науково-практичної конференції* (Київ, 11-14 вересня 2018р.). Київ, 2018. Ч.2 .С.165–170.
4. Долуда А. О. Місце реставратора у сучасному антикварному ринку. *Другого міжнародного форуму реставраторів у Львові*. (Львів, травень 2008 р.) Львів, 2008. С. 62–65.
5. Долуда А. О. Антикварний ринок України. *XI Кримські Міжнародні Воронцовські наукові читання*. (Крим, Алушка, вересень 2008р.) Алушка, 2008. С. 35–37.
6. Долуда, А. О., Дробішева О. С., Пукліч О. С. Не зважаючи на підпис, річ справжня. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу та студентів ХДАДМ, за підсумками роботи 2018/2019 навчального року*. (Харків, 25 травня 2019р.) Харків, 2019. С. 34–36.
7. Оляніна С. Щодо уточнення атрибуції й датування групи ікон з колекції київських музеїв. *Українська художня культура: історія та сучасні проблеми: зб. наук. пр.* Київ: Інститут культурології НАМ України, 2012. С. 210–231.
8. Оляніна С. В. Український іконостас: від функціональної конструкції до архітектурної рами. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. №1. С. 374–379.
9. Оляніна С. Український іконостас: символічна структура та іконологія: монографія. Київ : АртЕк, 2019. 400 с. з іл.
10. Почеква А. І. Актуальність проведення процесу розшарування та перенесення малярських шарів на нову основу. *Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку: наукові доповіді IX Міжнародної науково-практичної конференції* (Київ, 27 – 31 травня 2013 р.). Київ: ННДРЦУ, 2013. С. 309–312.
11. Почеква А. І., Ющук Т. А. Розшарування та перенесення на нову основу олійного запису ікони «Введення у храм пресвятої Богородиці» другої половини XIX століття з поверхні авторського темперного малярства «Св. Онуфрій Пустельник» кінця XVII століття. *Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації* : наукові доповіді X Міжнар. Наук.-практ. конференції (24 – 27 травня 2016р., Київ). Київ: ННДРЦУ, 2016. С.282–287.
12. Розробка методики з дослідження об'єктів живопису: звіт про НДР / МЮУ ХНДІСЕ ; кер. А. О. Долуда ; викон. : О. Пукліч – Х., 2019. Номер держреєстрації № 0117U004752.
13. Терехов М. О., Долуда А. О. Метод розшарування як можливість проведення атрибуції різночасового живопису. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. №37 (3). С. 61–68.
14. Терехов М. Карпів В. Досвід збереження різночасового монументального малярства. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. №58 (1). С. 81–86.

References:

1. Doluda, A.O. (2007). Sudovo-mystetstvoznavcha ekspertyza [Forensic art examination]. Naukova konferentsiia profesorsko-vykladatskoho skladu KhDADM za pidsumkamy roboty u 2006 – 2007 navchalnoho roku (Kharkiv, 16 – 19 travnia 2007r.). Kharkiv, S. 33–36 [in Ukrainian].
2. Doluda, A.O. (2009). Pidrobky v antykvarii [Counterfeit antiques]. Naukova konferentsiia profesorsko-vykladatskoho skladu KhDADM za pidsumkamy roboty u 2008 – 2009 navchalnoho roku (Kharkiv, 7 – 9 travnia 2009r.). Kharkiv, S. 26–29 [in Ukrainian].
3. Doluda, A.O., & Terekhov, M.O. (2018). Doslidzhennia rozsharuvannia riznochasovoho zhyvopysu [Study of layering of different time paintings]. *Naukova restavratsiia. Istoriia, suchasnist, shliakhy modernizatsii: naukovi dopovidi KhI Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (Kyiv, 11–14 veresnia 2018r.). Kyiv, Ch.2. S. 165–170 [in Ukrainian].
4. Doluda, A.O. (2008). Mistse restavratora u suchasnomu antykvarnomu rynku [The place of a restorer in the modern antique market]. Druhoho mizhnarodnoho forumu restavratoriv u Lvovi. (Lviv, traven 2008 r.) Lviv, S. 62–65 [in Ukrainian].
5. Doluda, A.O. (2008). Antykvarnyi rynek Ukrainy [Antique market of Ukraine]. KhI Krymski Mizhnarodni Vorontsovski naukovi chytannia. (Krym, Alupka, veresen 2008r.) Alupka, S. 35–37 [in Ukrainian].
6. Doluda, A.O., Drobysheva O.S., & Puklich O.S. (2019). Ne zvezhaiuchy na pidpys, rich spravzhnia [Despite the signature, the thing is real]. Vseukrainska naukova konferentsiia profesorsko-vykladatskoho skladu ta studentiv KhDADM, za pidsumkamy roboty 2018/2019 navchalnoho roku. (Kharkiv, 25 travnia 2019r.) Kharkiv, S. 34–36 [in Ukrainian].
7. Olianina, S. (2012). Shchodo utochnennia atrybutsii y datuvannia hrupy ikon z koleksii kyivskykh muzeiv [Regarding clarification of the attribution and dating of a group of icons from the collection of Kyiv museums]. *Ukrainska khudozhnia kultura: istoriia ta suchasni problemy: zb. nauk. pr.* Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy, S. 210–231 [in Ukrainian].
8. Olianina, S.V. (2019). Ukrainskyi ikonostas: vid funktsionalnoi konstruksii do arkhitekturnoi ramy [Ukrainian iconostasis: from a functional design to an architectural frame]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv.* №1. S. 374–379 [in Ukrainian].
9. Olianina, S. (2019). Ukrainskyi ikonostas: symvolichna struktura ta ikonolohiia: monohrafiia [Ukrainian iconostasis: symbolic structure and iconology: monograph]. Kyiv : ArtEk, 400 s. z il [in Ukrainian].
10. Pohekva, A.I. (2013). Aktualnist provedennia protsesu rozsharuvannia ta perenesennia maliarskykh shariv na novu osnovu [The urgency of carrying out the process of layering and transferring paint layers to a new base]. *Doslidzhennia, konservatsiia ta restavratsiia muzeinykh pamiatok: dosiahnennia, tendentsii rozvytku: naukovi dopovidi IKh Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (Kyiv, 27 – 31 travnia 2013 r.). Kyiv: NNDRTsU, S. 309–312 [in Ukrainian].
11. Pohekva, A.I., & Yushchuk, T.A. (2016). Rozsharuvannia ta perenesennia na novu osnovu oliinoho zapysu ikony «Vvedennia u khram presviatoi Bohorodytsi» druhoi polovyny KhIKh stolittia z poverkhni avtorskoho tempernoho maliarstva «Sv. Onufrii Pustelnyk» kintsia KhVII stolittia [Layering and transfer to a new base of the oil inscription of the icon «Introduction of the Holy Virgin» of the second half of the 19th century from the surface of the author's tempera painting «St. Onufriy the Hermit» of the end of the 17th century]. *Doslidzhennia, konservatsiia, restavratsiia rukhomykh pamiatok istorii ta kultury: tradytsii, innovatsii : naukovi dopovidi Kh Mizhnar. Nauk.-prakt. konferentsii* (24 – 27 travnia 2016r., Kyiv). Kyiv: NNDRTsU, S. 282–287 [in Ukrainian].
12. Rozrobka metodyky z doslidzhennia obektiv zhyvopysu: zvit pro NDR / MIuU KhNDISE [Development of a methodology for the study of painting objects: a report on the GDR / MUU KNDISE] ; ker. A. O. Doluda ; vykon. : O. Puklich – Kh., 2019. Nomer derzhrehistratsii № 0117U004752 [in Ukrainian].
13. Terekho, M.O., & Doluda, A. O. (2021). Metod rozsharuvannia yak mozhlyvist provedennia atrybutsii riznochasovoho zhyvopysu [The layering method as a possibility of attribution of different time paintings]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka.* Vyp. №37 (3). pp. 61–68 [in Ukrainian].
14. Terekhov, M., & Karpiv, V. (2023). Dosvid zberezhenntia riznochasovoho monumentalnogo maliarstva [The experience of preservation of monumental painting from different periods]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka.* Vyp. №58 (1). S. 81–86 [in Ukrainian].

УДК 75.03 (477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.9>**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

АВАНГАРДНА СИНЕРГІЯ: ВЗАЄМОДІЯ ІДЕЙ ТА ІННОВАЦІЙ В РОБОТАХ МАЛЕВИЧА ТА ЙОГО СУЧАСНИКІВ. АТРИБУЦІЯ НА ОСНОВІ ДАНИХ

Стаття присвячена комплексному аналізу та систематизації ключових аспектів взаємодії та ідеологічних контрастів між видатними українськими представниками авангарду початку XX століття: Казимиром Малевичем, Михайлом Бойчуком, Володимиром Татліним, Олександром Богомазовим та Давидом Бурлюком. Дослідження висвітлює внесок цих митців у розвиток основних напрямів та концепцій авангардного мистецтва, таких як супрематизм, футуризм, аналітичний реалізм та інші новаторські течії. Особлива увага приділяється впливу соціально-політичного контексту на їхню творчість, а також ролі інтенсивних дискусій та конфліктів між художниками у формуванні нових художніх парадигм. У статті аналізуються теоретичні постулати та практичні реалізації митців, які відмовилися від традиційних форм мистецтва на користь пошуку нових виразних засобів. Автор досліджує, як ці новаторські підходи відображали загальні культурні та соціальні зміни того часу, та як взаємодія ідей і концепцій вплинула на подальшу еволюцію світового мистецтва. Аналіз ідейних та практичних розбіжностей між митцями дозволяє розкрити багатогранний характер авангардного мистецтва та його значення для розвитку світової художньої сцени. Стаття підкреслює важливість розуміння історичного контексту та взаємодії між митцями для глибшого усвідомлення процесів, що визначили розвиток авангарду. Окремо робиться акцент на привласненні російською культурою спадщини українських авангардистів, що призвело до викривлення їхнього справжнього національного походження та внеску у світову культуру.

Ключові слова: авангард, супрематизм, інновації, Малевич, абстрактне мистецтво, культурні трансформації, художні методика, атрибуція.

Kovalenko Serhii. AVANT-GARDE SYNERGY: EXPLORING INNOVATIONS IN THE WORKS OF MALEVICH AND CONTEMPORARIES THROUGH DATA-BASED ATTRIBUTION

The article is dedicated to the comprehensive analysis and systematization of the key aspects of interaction and ideological contrasts among prominent Ukrainian representatives of the avant-garde at the beginning of the 20th century: Kazimir Malevich, Mykhailo Boychuk, Volodymyr Tatlin, Oleksandr Bohomazov, and David Burliuk. The study highlights these artists' contributions to the development of major trends and concepts in avant-garde art, such as Suprematism, Analytical Realism, and other innovative movements. Special attention is given to the influence of the socio-political context on their work, as well as the role of intense discussions and conflicts among the artists in shaping new artistic paradigms. The article analyzes the theoretical postulates and practical implementations of the artists who rejected traditional forms of art in favor of seeking new expressive means. The author explores how these innovative approaches reflected the broader cultural and social changes of the time and how the interplay of ideas and concepts influenced the subsequent evolution of global art. The analysis of ideological and practical differences among the artists reveals the multifaceted nature of avant-garde art and its significance for the development of the global art scene. The article emphasizes the importance of understanding the historical context and the interactions between the artists for a deeper comprehension of the processes that defined the development of the avant-garde.

Separately, the article addresses the issue of the appropriation of the legacy of Ukrainian avant-garde artists by Russian culture, which led to the distortion of their true national origins and contributions to the global cultural heritage, underscoring the importance of this art for both national and global cultural heritage.

Key words: avant-garde, suprematism, innovations, Malevich, abstract art, cultural transformations, artistic methods, attribution.

Вступ. На зламі XIX та XX століть, у контексті глибоких соціальних, політичних та культурних змін, зародилося та активно розвивалося авангардне мистецтво. Цей період ознаменувався появою нових художніх рухів, які радикально відмовилися від академічних традицій, прагнучи віднайти нові засоби вираження та концептуалізації світу. Серед цих рухів особливе місце посідає авангард, представники якого не лише внесли значний вклад у світову художню спадщину, а й задали нові напрями розвитку мистецтва.

Центральними постатями авангарду стали Казимир Малевич, Михайло Бойчук, Володимир Татлін, Олександр Богомазов та Давид Бурлюк – художники, чії ідеї, творчі експерименти та теоретичні розробки мали вирішальне значення для формування авангардних напрямків мистецтва. Вони займалися пошуками нових форм та методів вираження, відходячи від зображальності до абстракції, від персонального до універсального, від індивідуального до колективного, що відображало загальні культурні та соціальні зміни того часу.

Між цими митцями регулярно відбувалися інтенсивні дискусії та обміни думками, що стали ключовими у формуванні та розвитку авангардного мистецтва на початку XX століття. Ці дебати охоплювали широкий спектр питань, пов'язаних з теорією та практикою мистецтва, включаючи роль абстракції, значення форми та кольору, місце мистецтва в суспільстві, а також його здатність відображати та впливати на культурні та політичні зміни.

Одним із центральних аспектів цих дискусій було питання функціональності мистецтва. Художники досліджували, як мистецтво може бути інтегроване у повсякденне життя та сприяти суспільним змінам. Це включало обговорення відходу від представлення реального світу до абстрактних форм і кольорів як засобу вираження емоцій та ідей. Відмова від традиційних зображальних методів дозволила митцям зосередитися на сутнісних аспектах художнього вираження, що сприяло розвитку нових, більш універсальних мистецьких мов. Взаємодія ідей та інновацій в роботах цих художників не лише сприяла розвитку українського мистецтва, але й інте-

грувала його у загальносвітовий контекст. Різноманітність підходів і концепцій, які вони розвивали, сприяла формуванню багатогранного мистецького ландшафту, який продовжує впливати на сучасні художні практики.

Актуальність. Актуальність даного дослідження зумовлена кількома важливими аспектами. По-перше, авангардні ідеї початку XX століття продовжують впливати на сучасне мистецтво, стимулюючи нові пошуки та експерименти. Розуміння витоків цих ідей допомагає краще усвідомити їхню еволюцію та сучасні інтерпретації. По-друге, незважаючи на значний внесок українських митців у розвиток світового авангарду, багато видатних українських митців були привласнені російською культурою та мистецтвом в СРСР, що призвело до викривлення їхнього справжнього національного походження та внеску. Аналіз впливу соціально-політичних умов на творчість митців розкриває взаємозв'язки між різними культурними контекстами та їхній вплив на формування мистецьких напрямків. Дослідження конфліктів та дискусій між видатними представниками авангарду підкреслює значення ідеологічних та художніх розбіжностей у формуванні нових мистецьких напрямків. Це сприяє глибшому розумінню розвитку авангардного мистецтва як динамічного процесу.

Дане дослідження не лише сприяє глибшому розумінню історії авангардного мистецтва, але й підкреслює значущість українських митців у формуванні світових художніх тенденцій.

Мета статті. Метою даної статті є комплексний аналіз і систематизація ключових аспектів взаємодії та ідеологічних контрастів між видатними українськими представниками авангарду: Казимиром Малевичем, Михайлом Бойчуком, Володимиром Татліним, Олександром Богомазовим та Давидом Бурлюком. Дослідження зосереджує увагу на впливі цих взаємовідносин на формування основних напрямів та концепцій в авангардному мистецтві початку XX століття. Основні завдання статті включають: детальний розгляд теоретичних постулатів та практичних реалізацій художників, які сприяли відмові від тради-

ційних форм мистецтва; аналіз пошуку нових виразних засобів і ініціювання інноваційних процесів у мистецтві; виявлення механізмів зародження та впливу цих інноваційних процесів на подальшу еволюцію світового мистецтва; дослідження ідеологічних розбіжностей між митцями та їхній вплив на розвиток авангардних напрямків.

Матеріали і метод. У рамках проведеного дослідження було використано комплексний методологічний підхід для аналізу видатних творів К. Малевича – «Чорний супрематичний квадрат» (1915), «Жінка з граблями» (1932), «Супрематична композиція» (1919–1920), «Селяни» (1932); М. Бойчука – «Дівчина» (1915); В. Татліна – «Проект монументального пам'ятника Модель вежі» (1919); О. Богомазова – «Абстрактна композиція» (1915); Д. Бурлюка – «Українці.» (1912). Ці твори були обрані для детального вивчення з метою ідентифікації матеріалів, типових для того часу, а також особливостей стилю, характерних для кожного з художників. Дослідження передбачало історичний і стильовий аналіз. Історичний аналіз – вивчення історичних документів, кореспонденції, архівних записів та інших джерел, що дозволило забезпечити точну інформацію щодо часу створення робіт і контексту їхньої появи. Це допомогло глибше зрозуміти інтелектуальне та культурне середовище епохи, в якому діяли Малевич та його сучасники, та їхній внесок у формування нових художніх напрямків. Основну увагу в рамках стильового аналізу було приділено вивченню характерних ознак супрематизму у творах Малевича, а також порівнянню цих робіт з іншими творами художників-авангардистів. Це дозволило визначити місце кожного твору у контексті загального художнього руху та зрозуміти, як взаємодія ідей та інновацій в роботах цих майстрів сприяла розвитку нових парадигм в мистецтві.

Результати. *Бойчук – Малевич.* У 1920-х роках Київський художній інститут (КХІ) став центром зосередження ключових тенденцій українського мистецтва. Інститут був спадкоємцем Української академії мистецтва (УАМ), першого вищого навчального закладу, створеного одночасно з утворенням

української державності у 1917 році. УАМ була заснована з метою розвитку національної мистецької школи, яка б інтегрувала сучасні модерністські течії в українське мистецтво. Одним із провідних викладачів УАМ був Михайло Бойчук [1], чия діяльність значною мірою визначила подальший розвиток інституту.

Для модернізації навчальних програм та їх впровадження в педагогічну практику, КХІ оголосив всесоюзний конкурс і запросив до викладання художників-новаторів з усієї країни. Серед запрошених митців був і Казимир Малевич, який привіз до Києва свою концепцію супрематизму. Його ідея полягала у створенні наднаціонального мистецтва, яке б виходило за межі національних та культурних ідентичностей, пропонуючи універсальну мову форми та кольору.

Михайло Бойчук і Казимир Малевич були двома яскравими постатями українського мистецтва, кожен з яких мав власний унікальний підхід. Бойчук, відомий своєю прихильністю до монументального мистецтва, прагнув створити національну мистецьку школу, яка б відображала українську культуру та традиції. Його роботи характеризувалися синтезом візантійських, ренесансних та народних мотивів, що формували новий український стиль [2]. Бойчук вірив, що мистецтво має служити суспільству і бути зрозумілим для широких мас, інтегруючи елементи народної творчості.

На противагу цьому, Казимир Малевич, засновник супрематизму, пропонував радикально новий підхід до мистецтва, вільний від будь-яких національних чи культурних прив'язок [3]. Його супрематичні композиції, засновані на геометричних формах та чистих кольорах, відображали прагнення до універсального, космічного мистецтва. Малевич вірив, що мистецтво має відображати абсолютні, позачасові істини, і тому повинно бути вільним від будь-яких традиційних форм і сюжетів.

Сукупність цих двох діаметрально протилежних естетичних платформ створювала унікальну атмосферу в КХІ. З одного боку, Бойчук із своїм національно орієнтованим мистецтвом прагнув утвердити україн-

ську ідентичність у художній творчості [4]. З іншого боку, Малевич зі своїм космополітичним супрематизмом прагнув до створення мистецтва, яке б виходило за межі національних кордонів і було б зрозумілим у глобальному контексті. Різниця у поглядах і концепціях призводила як до творчої поліфонії, так і до потенційної конкуренції, що збагачувало навчальний процес та стимулювало дискусії серед студентів і викладачів.

Взаємодія ідей та інновацій в роботах Малевича та його сучасників не лише сприяла розвитку українського мистецтва, але й створила авангардну синергію, яка розширювала межі мистецтва і інтегрувала його у загальносвітовий контекст. Супрематичні концепції Малевича та національно орієнтовані підходи Бойчука забезпечували багатогранний розвиток мистецької думки, що виявилось важливим етапом у становленні сучасного українського та світового мистецтва.

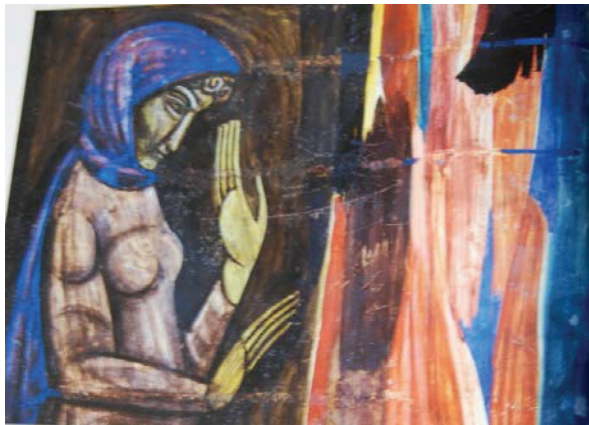


Рис. 1. М. Бойчук. Дівчина, 1915

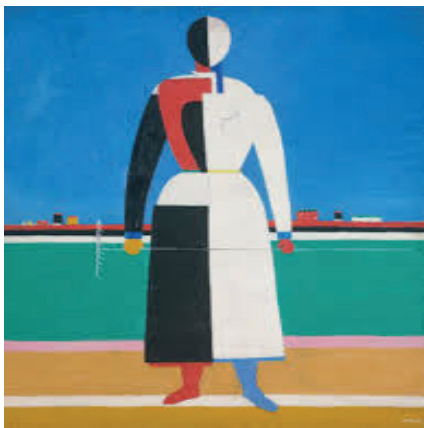


Рис. 2. К. Малевич. Жінка з граблями, 1932

В. Татлін – К. Малевич. Володимир Татлін, одна з ключових постатей конструктивізму, залишив значний слід у історії мистецтва та архітектури своїми новаторськими ідеями та проектами. Його філософія творчості базується на кількох основних принципах, що визначили його унікальний підхід до мистецтва. Одним з головних філософських аспектів творчості Татліна було переосмислення традиційного поняття скульптури. Він створював тривимірні об'єкти, які не намагалися відтворити чи повторити реальність, а існували як самостійні предмети мистецтва. Його «Кутовий Контррельєф» (1914–1915) є яскравим прикладом цього підходу. Ця скульптура, виготовлена з промислових матеріалів, підвішена в кутку приміщення, символізувала відмову від класичних форм і технік, підкреслюючи значення простору, матеріалу та конструкції. Він був одним із засновників конструктивізму і наголошував на функціональності і конструктивних можливостях матеріалів, тому приділяв велику увагу взаємодії своїх творів з навколишнім простором. Його роботи, були призначені для конкретних місць і створювали нові просторові відчуття. Він досліджував, як форма і матеріал можуть змінювати сприйняття простору, і прагнув досягти гармонії між твором мистецтва і його оточенням. Татлін прагнув створити мистецтво, яке було б не лише естетично значущим, але й корисним, інтегрованим у повсякденне життя і здатним відображати дух свого часу.

В контексті того часу Казимир Малевич розробляв свою концепцію супрематизму, що мала на меті звільнити мистецтво від матеріальних обмежень і виразити його через абстрактну, універсальну форму. Він використовував геометричні фігури для дослідження простору, прагнучи до абсолютної абстракції, де форма і колір існують самі по собі. Малевич вважав, що мистецтво повинно відображати чисті відчуття, незатьмарені об'єктами реального світу. Критика Малевича щодо проекту Татліна базувалася на переконанні, що Вежа була надмірно зосереджена на конкретному об'єкті та ідеологічно обмежена, містячи в собі асоціації з технічним прогресом та модерністськими ідеями. Це суперечило філософським поглядам Малевича на космічний порядок і духовний вимір

мистецтва. Малевич вважав, що мистецтво повинно бути вільним від будь-яких ідеологічних та матеріальних обмежень, прагнучи досягти нефігуративної, духовної чистоти.

Художня «війна», яка розгорнулася між двома великими митцями в кінці 1910-х років, демонструє їх непримиренність з філософських причин. Як свідчить Микола Пунін, близький до Татліна, вони завжди поділяли світ між собою, встановлюючи сферу свого впливу на Землі, у небі та міжпланетному просторі. «У Татліна та Малевича була особлива доля, вони завжди поділяли світ між собою: Землю, небо та міжпланетний простір, встановлюючи скрізь сферу свого впливу. Татлін зазвичай залишав Землю для себе, намагаючись витіснити Малевича в небо за межі нефігуративності. Малевич, хоча й не відмовлявся від планет, не відмовився від Землі, вважаючи правильно, що Земля також є планетою і тому вона також може бути нефігуративною» [6].

Незважаючи на ці розбіжності, у Татліна [7] і Малевича було багато спільного. Обидва народилися і вирости в Україні, досконало розмовляли українською, знали, що таке бідність, і стали помітними фігурами в авангардному русі, започаткувавши нові тенденції. Діалог і суперництво між Татліним і Малевичем відображають розмаїтість і динаміку художніх поглядів та підходів, які формували розвиток мистецтва початку ХХ століття. Це протистояння вказує на глибокі філософські розбіжності між провідними представниками авангарду, демонструючи їх непримиренність у підходах до мистецтва та його ролі у суспільстві.

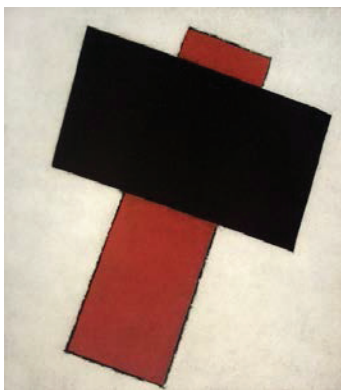


Рис. 3. К. Малевич. Суприматична композиція (1919–1920)



Рис. 4. В. Татлін. Модель вежі (1919)

О. Богомазов – К. Малевич. Олександр Богомазов, часто названий «українським Пікассо», є видатною постаттю в історії українського авангардного мистецтва. Його філософія базується на ритмічній цінності елементів. Богомазов вважав, що кожен елемент мистецтва має свою ритмічну цінність, яка через кількість і рух поєднується з іншими елементами, створюючи гармонію та динаміку. Цей підхід відображає його прагнення досягти внутрішньої злагоди в композиції. Митець розглядав картинну площину як імітацію спокійної зорової сфери, що є основою для відтворення зорових образів. Він прагнув передати спокій і стабільність через зображення, створюючи ілюзію простору і глибини. У своїх роботах Богомазов часто змінював форми і порушував пропорції знайомих об'єктів. Це дозволяло йому передати нові художні ідеї та концепції, відмінні від традиційного реалізму. Зміна форми слугувала засобом для вираження нових перспектив і емоцій. Він наголошував на русі маси, починаючи з лінії як першої ознаки руху і закінчуючи якістю всієї маси. Цей рух був способом впливу кількості елементів на сприйняття глядача. Богомазов підкреслював важливість динаміки і ритму в композиції. Свідоме керування рухом кількості елементів у картинній площині він називав ритмом. Богомазов вважав, що сприймати означає не

лише бачити, а й відчувати. Він намагався викликати у глядача не тільки візуальну, але й емоційну реакцію [8].

Філософія Казимира Малевича зосереджувалася на супрематизмі, який відкидає реалістичне зображення об'єктів на користь геометричних форм і чистого кольору. Малевич прагнув до абсолютної абстракції, вважаючи, що мистецтво повинно відображати чисті відчуття, незатьмарені об'єктами реального світу. Він намагався досягти максимального рівня абстракції, де форма і колір існують самі по собі [9].

На відміну від Богомазова, Малевич відкидав імітацію реальності. Його роботи не прагнули передати зорові образи чи створити ілюзію простору. Замість цього він використовував прості геометричні форми для вираження духовних ідей і концепцій. Малевич вважав, що мистецтво повинно викликати чисті відчуття. Його роботи, зосереджені на простих формах і кольорах, мали викликати

у глядача глибокі емоційні реакції, незалежно від реалістичних зображень. Філософія Малевича не включала традиційного ритму, як у Богомазова. Його підхід був спрямований на досягнення гармонії через абстракцію та відмову від реалістичних зображень і композиційних принципів.

Олександр Богомазов і Казимир Малевич мали різні підходи до мистецтва. Богомазов фокусувався на ритмічній цінності елементів, імітації зорової сфери та змінених формах, прагнучи передати динаміку і емоції через композицію. Малевич, зі свого боку, прагнув до абсолютної абстракції, використовуючи геометричні форми і чисті кольори для вираження духовних ідей, відкидаючи реалістичні зображення та традиційні композиційні принципи. Обидва митці зробили значний внесок у розвиток авангардного мистецтва, але їхні філософії були різними за своєю суттю та методологією [10].

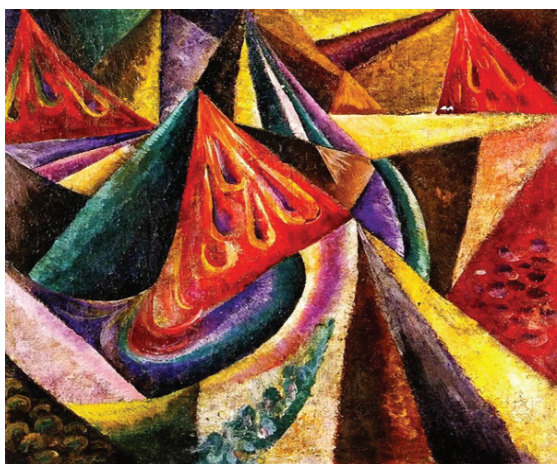


Рис. 5. О. Богомазов.
Абстрактна композиція, 1915



Рис. 6. К. Малевич.
Чорний квадрат, 1915

Д. Бурлюк – К. Малевич. Давид Бурлюк, одна з центральних фігур українського футуризму, відомий своїм унікальним філософським підходом до мистецтва. Його погляди можна охарактеризувати кількома ключовими аспектами, які відображають його унікальне бачення художньої творчості «Футуризм – це про тотальне заперечення, це про динаміку, це про лінгвістичні витребеньки,

це про індивідуалізм, це про створену естетику, це про знеособлення людини, це про індивідуалізм та душу машин» [11]. Бурлюк став ідеологом футуризму, активно пропагуючи нові мистецькі ідеї у живописі. Він бачив мистецтво як засіб революційних змін у суспільстві, відображаючи дух епохи та прагнучи створити нову естетику, яка протистояла б буржуазним традиціям. Його робота

над маніфестом «Ляпас громадському смаку» разом з Володимиром Маяковським та Олексієм Кручених була яскравим прикладом цієї філософії [12].

Бурлюк активно переосмислював традиційні форми мистецтва, вводячи нові підходи до створення художніх творів. Він використовував прийоми епатажу та антиестетичності, щоб привернути увагу до футуристичних ідей. Картини часто мали на меті шокувати та викликати емоційну реакцію, що було характерним для футуризму. Експериментуючи з формами та техніками, шукаючи нові способи вираження демонстрував прагнення до новаторства. Втрата ока вплинула на його сприйняття дійсності, що знайшло відображення у його площинному живописі та унікальному баченні світу [13]. Давид Бурлюк, на відміну від своїх колег, не прагнув досягти чистої абстракції у своїй творчості і не займався супрематичним живописом. Відсутність чітких теоретичних концепцій щодо мистецтва, його завдань і цілей не дозволила Бурлюкові розробити унікальну художню манеру і відкрити нові обрії в образотворчому мистецтві. Це не було особистою поразкою Бурлюка, але вказувало на загальні обмеження футуризму як художнього напрямку.

У 1915 році Казимир Малевич у своїй теоретичній праці «Від кубізму до супрематизму» [14] зазначав: «Зусилля футуризму створити чисту живописну пластику не увінчалися успіхом: він не зміг позбавитися предметності загалом і лише руйнував предмети заради досягнення динаміки». Непослідовність поглядів Бурлюка призвела до того, що його планетарне мислення і космополітизм з часом змінилися на підкреслення свого українського походження та національного колориту у роботах. Це особливо помітно у таких роботах, як «Святослав» та «Козак Мамай», де композиційна організація картини відповідає його заявам про національну ідентичність.

Аналогічно, Малевич у своїй творчості поєднував безпредметність живопису з ностальгією за Україною. Його роботи, хоча й спрямовані на досягнення абсолютної

абстракції, також відображають глибоке почуття національної ідентичності. Діючи інтуїтивно, іноді схожим на первісного художника, який «тре сук однієї барви об інший» [15], Бурлюк приходив до несподіваних результатів, що свідчило про його унікальний творчий підхід.

Давид Бурлюк і Казимир Малевич, незважаючи на спільні риси як авангардисти та новатори, мали суттєві відмінності у філософському підході до мистецтва. Бурлюк, як ідеолог футуризму, прагнув революційних змін і соціальної активності через мистецтво. Малевич, натомість, шукав універсальні та духовні вирази через абстрактні форми, намагаючись звільнити мистецтво від матеріальних та політичних обмежень. Їхні філософські розбіжності відображають широку палітру поглядів і підходів, які формували розвиток авангардного мистецтва початку ХХ століття. Обидва митці були родом з України та мали тісні зв'язки з її культурною спадщиною. Їхня діяльність, попри відмінності в підходах та стилях, була об'єднана спільністю естетичних ідей та прагненням до революційних змін у мистецтві. Їхня синергія та протистояння стали рушійними силами, що сприяли становленню і розвитку модернізму і абстракціонізму [16].

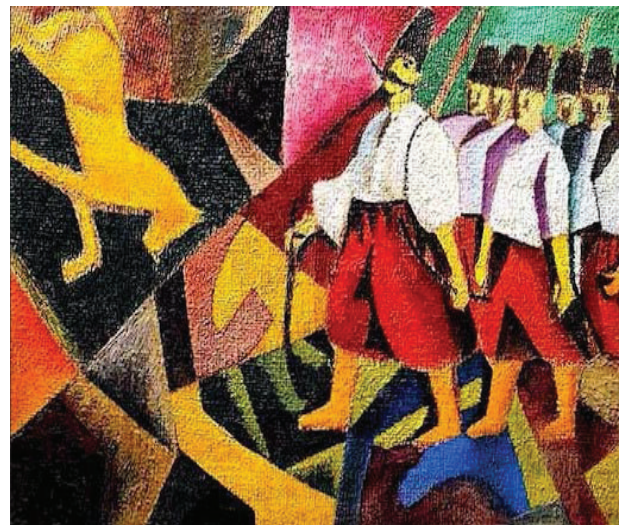


Рис. 7. Д. Бурлюк. Українці, 1912



Рис. 8. К. Малевич. Селяни, 1932

Висновки. Детальний розгляд внеску видатних представників авангарду, таких як Казимир Малевич, Михайло Бойчук, Володимир Татлін, Олександр Богомазов та Давід Бурлюк, у розвиток мистецтва на початку ХХ століття дозволив зробити низку висновків. Творчі експерименти, теоретичні розробки та інноваційні ідеї цих митців зіграли ключову роль у становленні авангардних напрямків, таких як супрематизм, аналітичний реалізм, районізм, футуризм та інші. Аналіз культурних та інтелектуальних контекстів, у яких формувався авангард, висвіт-

лює широкий спектр ідей, практик та ідеологічних розбіжностей між художниками. Інтенсивні дискусії та конфлікти між митцями підкреслюють різноманітність їхніх поглядів на мистецтво та його функції, варіюючи від експериментування з формою та кольором до глибоких філософських роздумів про природу мистецтва. Це дозволяє краще зрозуміти взаємозв'язки між різними авангардними рухами та їхню роль у формуванні мистецького ландшафту ХХ століття. Творчість та ідеологічні позиції митців тісно пов'язані з соціально-політичним контекстом їхньої епохи. Авангард став не лише ареною художніх експериментів, а й майданчиком для висловлення ідейних позицій щодо ролі мистецтва у суспільному та політичному житті. Аналіз внеску авангардних художників допомагає глибше зрозуміти історію мистецтва початку ХХ століття та його вплив на сучасні мистецькі практики. Взаємодія ідей та інновацій в роботах Малевича та його сучасників стала важливим чинником формування нових парадигм у мистецтві, які продовжують впливати на його розвиток. Таким чином, спадщина авангарду є ключовою для розуміння історії мистецтва ХХ століття та сучасних мистецьких практик.

Література:

1. Клименко В. Секта Бойчука. У чому сила й інноваційність видатного монументаліста / Локальна історія, 2021. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/sekta-boichuka-u-chomu-sila-i-innovatsiiniist-vidatnogo-monumentalista/> (Дата звернення 28 квітня 2024 року).
2. Михайло Бойчук. Школа і стиль / Український Дім. URL: <https://www.uadim.in.ua/about-us> (Дата звернення 28 квітня 2024 року).
3. Малевич К. Аналіз нового та образотворчого мистецтва. *Нова генерація*. 1928. №6. С. 438–447.
4. До перебудови образотворчого фронту: Стенограми доповіді й виступів на першому пленумі Оргбюро Спілки радянських художників і скульпторів УСРР 1934 року. Історія українського мистецтва, 2024 р. URL: <https://uartlib.org/myhajlo-bojchuk-ya-ne-mig-zrazu-rozibratysya-v-tomu-yaka-revoljutsiya-i-kudy-revoljutsiya> (Дата звернення 28 квітня 2024 року).
5. Гомперц У. Незрозуміле мистецтво. Від Моне до Бенксі. *Теорія мистецтва*. 2017 р. 464 с.
6. Протистояння Володимира Татліна та Казимира Малевича, архів авангарду, листи Н. Пуніна 1916 р. Український тиждень №22 (550). 2018 р.
7. Шевелева М. Володимир Татлін: Моя мати українка, і я теж наполовину українець. Український інтерес. URL: <https://uain.press/blogs/1141151-1141151> (Дата звернення 28 листопада 2023 року).
8. Димщиць Е. «Український Пікассо» – Олександр Богомазов. Бібліотека українського мистецтва, 1991. URL: <https://uartlib.org/ukrayinskiy-pikasso-oleksandr-bogomazov/> (Дата звернення 28 листопада 2023 року).
9. Kowtun E. F., « Kazimir Malevich : His Creative Path », in Kazimir Malevich, cat. exp., Amsterdam, Stedelijk Museum, 1988, p. 154–155.
10. Склярєнко Г. Проблеми дослідження української образотворчості ХХ століття в контексті історії мистецтва. Мистецькі обрії : альманах, АМУ. Київ, 2002. Вип. 3. С. 31–39.

11. Бурлюки М. Н., Д. Д. По следам Ван Гога : записки 1949 : монографія. М. : Grundnsse, 2016. 252 с.
12. Побожій С. Єдиний і неповторний Давид Бурлюк. Бібліотека Українського Мистецтва, 1996.
13. Олесь Нога. Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду. Основа, 1993.
14. Малевич К. Від кубізму та футуризму до супрематизму. Новий мальовничий реалізм, Казимир Малевич. Нова генерація. 1929. № 8. С. 68–72.
15. Лист Малевича Давиду Бурлюку, 26 листопада 1915 р., Малевич про себе, т. 1, с. 75.
16. Le catalogue [exposition à la Grande galerie du Centre Pompidou, Paris, 15 février – 30 avril 1990], Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1990 et G. Cloutier, L'Avant- garde russe face à la « terreur de l'histoire » : historiosophie et historiographie. Dijon, Éd. des Presses du Réel, 2013.

References:

1. Klymenko, V. (2021). The Sect of Boichuk. The Power and Innovation of the Outstanding Monumentalist / Local History, Retrieved from <https://localhistory.org.ua/texts/statti/sekta-boichuka-u-chomu-sila-i-innovatsiynist-vidatnogo-monumentalista/> [in Ukrainian].
2. Mykhailo Boichuk. School and Style / Ukrainian House. Retrieved from <https://www.uadim.in.ua/about-us> [in Ukrainian].
3. Malevich, K. (1928). Analysis of New and Fine Arts. Paul Cézanne / Kazimir Malevich. New Generation. No. 6, P. 438–447 [in Ukrainian].
4. On the Reorganization of the Fine Arts Front: Transcripts of the Report and Speeches at the First Plenary Session of the Organizational Bureau of the Union of Soviet Artists and Sculptors of the Ukrainian SSR in 1934 / History of Ukrainian Art. (2024). Retrieved from <https://uartlib.org/myhajlo-bojchuk-ya-ne-mig-zrazu-rozibratysya-v-tomu-yaka-revoljutsiya-i-kudy-revoljutsiya> [in Ukrainian].
5. Gompertz, W. (2017). What Are You Looking At? The Surprising, Shocking, and Sometimes Strange Story of 150 Years of Modern Art / Art Theory. 464 p [in Ukrainian].
6. The Confrontation between Vladimir Tatlin and Kazimir Malevich, Archive of the Avant-garde, Letters of N. Punin 1916 / Native Paintings // Ukrainian Week No. 22 (550). (2018) [in Ukrainian].
7. Sheveleva, M. (2023). Vladimir Tatlin: My Mother is Ukrainian, and I am Also Half Ukrainian. / Ukrainian Interest. 28.11.2023. Retrieved from <https://uain.press/blogs/1141151-1141151> [in Ukrainian].
8. Dymshyts, E. (1991). "Ukrainian Picasso" – Oleksandr Bohomazov / Library of Ukrainian Art. Retrieved from <https://uartlib.org/ukrayinskiy-pikasso-oleksandr-bogomazov/> [in Ukrainian].
9. Kowtun, E. F. (1988). « Kazimir Malevich : His Creative Path », in Kazimir Malevich, cat. exp., Amsterdam, Stedelijk Museum, p. 154–155.
10. Sklyarenko, H. (2002). Problems of Researching Ukrainian Fine Arts of the 20th Century in the Context of Art History // Artistic Horizons: Almanac 2001–2002 / AMU. Kyiv, Issue 3. P. 31–39 [in Ukrainian].
11. Burluk, M. N., D. D. (2016). In the Footsteps of Van Gogh: Notes 1949: Monograph / Introduction by Polyakov. M.: Grundnsse, 252 p.
12. Pobozhii, S. (1996). The Unique and Unrepeatable David Burliuk / Library of Ukrainian Art [in Ukrainian].
13. Oles Noga. David Burliuk and the Art of the World Avant-Garde. Osнова, 1993 [in Ukrainian].
14. Malevich, K. (1929). From Cubism and Futurism to Suprematism. The New Pictorial Realism, Kazimir Malevich. New Generation. No. 8. P. 68–72 [in Ukrainian].
15. Letter from Malevich to David Burliuk, November 26, 1915, Malevich on Himself, vol. 1, p. 75 [in Ukrainian].
16. Le catalogue [exposition à la Grande galerie du Centre Pompidou, Paris, 15 février – 30 avril 1990], Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1990 et G. Cloutier, L'Avant- garde russe face à la « terreur de l'histoire » : historiosophie et historiographie. Dijon, Éd. des Presses du Réel, 2013.

УДК 75.01+75.051](510)«200/201»:316.74–053.2

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.10>**Ковальова Марія Миколаївна,**

кандидат мистецтвознавства,

завідувачка кафедри живопису,

доцент кафедри живопису

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-9254-2565

kovaleva2075@gmail.com

У Ітін,

аспірант кафедри живопису

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0009-0001-3228-391X

uitin88124@outlook.com

**ЕСТЕТИКА АНІМАЦІЇ В СТАНКОВОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ
2000–2020-Х РОКІВ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕМИ ДИТИНСТВА**

У середині 2000-х років разом з бурхливим розвитком інтернет-ресурсів у Китаї почалося активне поширення аматорської і професійної анімації. «Дунхуа» (в перекладі з китайської означає «анімація») – це унікальний жанр мистецтва, який поступово набирає обертів в китайській культурі, та впливає на розвиток багатьох видів мистецтва, зокрема на сучасний станковий живопис Китаю.

Китайські художники Цзе Сю, Лю Є, Лі Цзікай та інші активно переймають естетику та наративні елементи анімації, інтегруючи їх у свою творчість, що призводить до виникнення унікального культурного феномену, заснованого на синтезі візуальних і пластичних мистецтв. Більшість із цих митців досягли світового визнання на хвилі періоду «відкриття Китаю» на початку 1990-х років. Художники в своїй творчості найчастіше звертаються до теми дитинства, використовуючи її для вираження власних спогадів, емоцій та рефлексій. Вплив дунхуа стимулює художників до використання символів та метафор, це може бути як пряма цитата з анімації, так і інтерпретація певних мотивів та тем.

Більшість живописних робіт митців виконуються серіями, які присвячені «життю» одного вигаданого персонажу та нагадують «стоп-кадри» з анімаційних фільмів. Це додає нові виміри до розвитку станкового живопису, збагачуючи його сучасними концепціями і комерційними стратегіями. Під впливом дунхуа китайські художники створюють унікальний синтез традиційного мистецтва та сучасних анімаційних технік, роблячи мистецтво більш інтерактивним, виразним та змістовним. Завдяки великій любові до власної історії і традицій, китайські митці в своїй творчості раз за разом звертаються до фольклору та легенд, використовуючи, наряду з новітніми техніками, стильові особливості національного живопису тушию.

Ключові слова: культура, мистецтво, соціум, живопис, анімація, дунхуа, Китай, тема дитинства.

Kovalova Mariia, WU Yiting. ANIME AESTHETICS IN EASEL PAINTING IN CHINA 2000–2020: INTERPRETATION OF THE THEME OF CHILDHOOD

In the mid-2000s, along with the rapid development of Internet resources, amateur and professional animation began to spread in China. "Donghua" (translated from Chinese as "animation") is a unique genre of art that is gradually gaining momentum in Chinese culture and influencing the development of many art forms, including contemporary easel painting in China.

Chinese artists Jie Xu, Liu Ye, Li Zikai, and others are actively adopting the aesthetics and narrative elements of animation, integrating them into their work, which leads to the emergence of a unique cultural phenomenon based on the synthesis of visual and plastic arts. Most of these artists achieved worldwide recognition in the wake of the "opening of China" period in the early 1990s. In their work, artists often refer to the theme of childhood, using it to express their memories, emotions, and reflections. The influence of Donghua stimulates artists to use symbols and metaphors, which can be either a direct quote from the animation or an interpretation of certain motifs and themes.

Most of the artists' paintings are made in series, which are dedicated to the "life" of one fictional character and resemble "freeze-frames" from animated films. This adds new dimensions to the development of easel painting, enriching it with modern concepts and commercial strategies. Under the influence of Donghua, Chinese artists create

a unique synthesis of traditional art and modern animation techniques, making art more interactive, expressive, and meaningful. Due to their great love for their history and traditions, Chinese artists repeatedly turn to folklore and legends in their work, using, along with the latest techniques, the stylistic features of national ink painting.

Key words: culture, art, society, painting, animation, donghua, China, the theme of childhood.

Вступ. Японське аніме та його світове визнання наприкінці ХХ сторіччя надихнуло китайських митців на створення власного анімаційного жанру, відомого під терміном «дунхуа» (动画, «анімовані малюнки»). Він охоплює широкий спектр анімаційних творів, створених у Китаї і є важливим елементом сучасної китайської культури. Як і японське аніме, він має свої унікальні естетичні та тематичні риси, що відображає національну ідентичність та культурну спадщину Китаю. Китайські аніматори часто включають в свої роботи традиційні китайські художні мотиви та елементи національної культури. З розвитком новітніх технологій дунхуа стала більш технічно досконалою – традиційну техніку тушшю і ляльковану анімацію поступово витісняє комп'ютерна графіка.

Китайські митці в своїх творах піднімають гострі соціальні теми, такі як урбанізація, екологія, технологічний прогрес тощо. Це надає глибини та актуальності сюжетам, роблячи їх близькими та зрозумілими для широкої аудиторії. Китайські станковісти активно інтегрують елементи стилістики аніме та дунхуа у свої картини: чіткість контурів та виразність деталей, лаконічність кольорової гами, динаміка і передача руху персонажів, кадрування композиції, деталізованість. Художники звертаються до сюжетів з дунхуа, зображуючи фантастичні світи, міфологічні сцени, що дозволяє створювати багатопланові та концептуально насичені станкові роботи. Тема дитинства займає особливе місце в китайській мистецькій практиці. Вона часто розкривається через призму яскравих сюжетів, багатих емоцій та глибоких символів, що «резонують» з глядачами різного віку.

Матеріали та методи. Джерельною базою публікації є інформація з інтернет сторінок провідних світових аукціонів, на яких представлені твори популярних молодих митців Китаю; а також статті провідних американських і китайських мистецтвознавців, які

вивчають сучасні тенденції розвитку арт-ринку, у тому числі розгортання «анімаційного» стилю в сучасному живописі. В дослідженнях науковці зосереджують увагу на двох аспектах творчості китайських художників – по-перше, на тематичній своєрідності і стилістиці модернізму, що відрізняє їх від їхніх попередників; і по-друге, на їх «ринкових стратегіях», які відповідають пануванню глобальному капіталізму в мистецькій індустрії. Методологічна основа публікації заснована на міждисциплінарному дискурсі, історико-культурному та соціокультурному аналізі сучасних тенденцій світового живопису.

Мета – аналіз інтерпретації теми дитинства в «анімаційному стилі» в живописних творах сучасних художників Китаю.

Результати. Дунхуа, як форма сучасного мистецтва, має унікальну естетику, що впливає на культуру та суспільство по всьому світу. Дунхуа не тільки завоювало серця мільйонів глядачів не тільки Китаю, а й всього світу, стало важливою частиною глобальної культурної спадщини, впливаючи на різні аспекти сучасного мистецтва, від моди до кіно та літератури. Естетика дунхуа вирізняється своїм унікальним стилем, який легко впізнати завдяки характерним рисам, який дозволяє передати широкий спектр емоцій та відчуттів персонажів [9, с. 11]. Китайські станковісти, наслідуючи концептуальні особливості китайської анімації, відображають культурні та соціальні аспекти життя, розкриваючи «універсальні» теми, що робить їх доступними та зрозумілими для глобальної аудиторії. В своїх станкових творах художники піднімають «вічні» теми, такі як боротьба між добром і злом, дружба та любов, технологічний прогрес, екологія, політика та інші моральні дилеми. Через фантастичні, а іноді «постапокаліптичні» сюжети, художники відтворюють складні питання, що дозволяє глядачам розмірковувати над сучасними проблемами суспільства.

Китайські художники розпочали запозичувати з дунхуа характерні елементи, такі як чіткі контури, яскраві кольорові колорити, створюючи новий, динамічний стиль, що поєднує багатство олійних фарб із візуальною виразністю анімації. Митці часто використовують незвичайні композиційні рішення,

динамічні ракурси та перспективи, що додає руху статичним зображенням. Художники все частіше торкаються соціальних і культурних тем, досліджуючи питання ідентичності, технологічного прогресу, урбанізації та екології, часто використовуючи символіку та образи, запозичені з анімації.



Іл. 1. Сюй Цзе. Діти 1. 2010. Полотно, олія. 50x40. Приватна колекція



Іл. 2. Сюй Цзе. Діти 2. 2013. Полотно, олія. 115x96. Приватна колекція



Іл. 3. Сюй Цзе. Діти 5. 2010. Полотно, олія. 50x150. Приватна колекція

Одним з яскравих представників «анімаційного» стилю в станковому живопису Китаю є Сюй Цзе. Художник народився в 1960-х роках у Шанхаї, де навчався на факультеті олійного живопису Академії образотворчого мистецтва (1987–1991). Роботи Сюй Цзе були представлені в багатьох місцях світу, таких як Шанхай, Японія, Корея, Сінгапур і США [6, с.126]. Найвідоміша серія робіт Сюй Цзе – «Діти (Китайські хлопці та дівчата)» нагадує анімаційний серіал та демонструє схожість та єдність людей у світі (іл. 1–3). На більшості картин зображена група дітей, які живуть і насолоджуються простим, тихим і безтурботним життям в ідеалізованій країні «щастя і добробуту». Діти на картинах митця втілюють безпосередність і животворну енергію молодості. Портрети дітей відображають особливий світ дитинства, де кожен момент наповнений дивовижними враженнями та відкриттями. Художник намагається закріпити в своїх творах невловимий момент невинності, радості та допитливості, які є невід’ємними складовими дитячого світу. Дитячі образи відзначаються тим, що художник намагається передати не тільки зовнішню красу, але й внутрішній світ маленьких героїв.

Сюй Цзе в своїх роботах використовує світлі, яскраві та насичені кольори, що підкреслюють емоційну складову теми дитинства. Використання світлотіні та тіней дозволяє митцю створити умовне відчуття глибини та об’єму форм, відчуття яскравого сонячного освітлення, що посилює емоційність і позитивізм зображень. Стиль Сюй Цзе поєднує риси реалізму і імпресіонізму, поєднання яких

дозволяє митцю висловити своє бачення теми дитинства. Художник використовує певне спрощення форм та структур, щоб передати енергійність, динамічність та казковість «дитячого світу». Дитячі образи Сюй Цзе викликають у глядача відчуття радості, тепла та невимушеності, переносячи його в унікальний світ дитячого бачення. Характерною рисою дитячих портретів майстра є увага до деталей, яка несе в собі важливість дрібниць у світі маленької людини. Кожен малюнок або кольоровий акцент є не лише елементом композиції, а й способом передати уподобання, мрії та емоції персонажів.

Меланхолійні картини Лі Цзікай, на відміну від робіт Сюй Цзе, сповнені смутку та емоційної пригніченості персонажів в апокаліптичних, похмурих сценах (іл. 4–7). Народившись у 1975 році в Ченду (Китай), Лі Цзікай є представником «Покоління Еґо» 1970-х років – групи сучасних китайських митців, які піднімають екзистенціальні теми в мистецтві [2, р. 22]. Як і у Сюй Цзе, живописні твори Лі Цзікай поєднуються в тематичні серії. В роботі «Запали вогонь» (2013) художник створює оточення навколо самотньої фігури, яка тримає тліючу гілку (іл. 6). Під ногами героя чорні та сірі осколки деревного вугілля немов «киплять» вогненно-червоними слідами фарби, які асоціюються з краплями крові від глибоких поранень.

Більшість живописних робіт художника сприймаються як графіка: сплюсненість простору, сріблястий колорит з чіткою колористичною домінантою, контурність, що нагадує стиль ранніх анімаційних творів, виконаних традицій-

ною китайською тушшю. Лі Цзікай зазвичай використовує ахроматичну палітру кольорів, яка близька за змістовним навантаженням творів: сумом, розпачем, ізольованістю, депресією.

Картина «Самотня планета» (2009) є цікавим винятком, в якій земна куля, що складається з веселих кольорів, перевернута, а на її вершині розташовані два маленькі персонажі. Замість того, щоб зобразити момент самотності свого героя, як в більшості своїх робіт, художник вирішив представити двох персонажів. Художник відмовляється від конкретної сюжетності, намагаючись втілити своє

суб'єктивне розуміння буття. Його роботи є прикладом зміни практики сучасного мистецтва в Китаї, де митець виходить за рамки регіональних особливостей і висвітлює ширші, глобальніші проблеми суспільства.

Як каже Лі Цзікай: «В кожному є образ підлітка, але він більше не може повернутися в минуле... Зображення дітей в анімаційних малюнках є алегорією, сповненою метафор реального світу» [1, с. 171]. Це добре пояснює, чому дитячі зображення митця завжди демонструють смуток, нікчемність, пригніченість, насильство та інші емоції дорослого



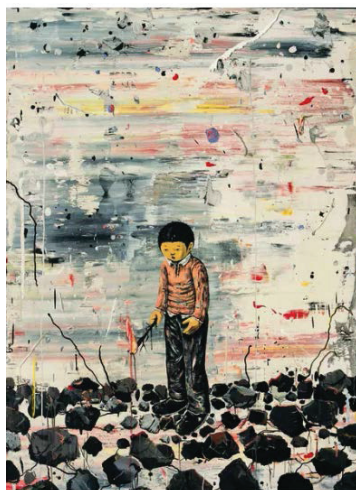
Іл. 4. Лі Цзікай. Гостре лезо. 2004. Полотно, олія. 48x39. Приватна колекція



Іл. 5. Лі Цзікай. Кінь, муха і лист. 2005. Полотно, олія. 149,5x189,5. Приватна колекція

світу. В сучасному соціальному середовищі «анімаційні» дитячі образи відбивають внутрішні дилеми особистості через зображення, що «існують» між реальністю та фантазією, минулим і майбутнім. У сучасному олійному

живописі Китаю популярна тема дитинства ґрунтується на особистому досвіді митців. Власні спогади з дитинства художники використовують як відправну точку для втілення своїх внутрішніх думок й емоцій [8, с. 130].



Іл. 6. Лі Цзікай. Запали багаття. 2013. Акрил, полотно. 40x65. Галерея Емі Лі



Іл. 7. Лі Цзікай. Оболонка. 2021. Акрил, полотно. 60x80. Приватна колекція

Наприкінці 1990-х Лі Цзікай експериментував із суто формалістичними мазками та композиціями, змінивши олійну техніку на акрил, що надало змогу ширше використовувати елементи національного стилю [3, р. 301]. У серії «Поруч із щастям» (2002) він намалював кілька картин з хлопчиками, які кричали та співали, щоб виплеснути свої емо-

ції. В цей час він звертається до комічності і гротескності. Його ранні експерименти з лініями інтегруються в чіткі мазки пензля. Цей стиль поєднання графічних елементів і кольорових площин та синтез форм демонструють глибину художньої концепції майстра.

В картинах «Гостре лезо», «Кінь, муха і лист», «Запали багаття», «Оболонка» май-

стер намагається втілити відчуття незахищеності і вразливості людей, їх бажання знайти і відчувати впевненість та свободу від соціуму (іл. 4–7). Лі Цзікай знаходить спосіб «рятування» подорожуючого хлопчика, сховавши його в «оболонці» від реального життя (іл. 7). Автор відбиває свій болісний досвід стиснутий між двома крайнощами: смуток і надія.

Починаючи з перших робіт майстра, присвячених майже ідеалізованим персонажам, що знаходяться в мрійливому, навіть медитативному стані, до віддалення персонажів в якісь нереальний самотній фантазійний світ, митець немов відмовляється боротися із викликами зовнішнього світу, але звертається до свого серця в пошуках трансцендентності буття.



Іл. 8. Лю Є. Дівчина (Руан Лінг'ю). 2002. Полотно, олія. 60x45. Приватна колекція



Іл. 9. Лю Є. Хор Ангелів (Червоний). 2004. Полотно, олія. 60x45. Приватна колекція

Лю Є (1964 р.н.) добре відомий в Китаї своїми мрійливими образами дітей (іл. 8–11). Певною мірою Лю Є є піонером китайського

мистецтва дунхуа. На його картинах кожен герой стає персонажем анімаційного фільму. На відміну від подорожуючого хлопчика

Лі Цзікая, головним персонажем Лю Є стає дівчинка з великою головою і маленьким тілом [8, с. 131].

Однією з ранніх живописних серій Лю Є є «Червона завіса», яка була написана незабаром після його повернення з Європи до Китаю. Театральна завіса – це символ з подвійним значенням, що не просто візуально прикрашає сцену, а немов «приховує» від глядача реальність [8, с. 130]. Беземоційно співаючі «херувими» однакові, не мають індивідуальності, розташовані акуратно в ряд, щоб створити відчуття порядку та дисципліни, що є досить незвичайним серед груп галасливих дітей. Сповнена таємничістю, завіса стає постійним мотивом у роботах художника, створюючи глибоке відчуття просторової та часової відгородженості героїв від реального світу, ширмою, що приховує правду життя ілюзією.

В роботі «Хор Ангелів (Червоний)» (іл. 9) насичений багряно-червоний колір

завіси додає ще один шар значення цьому кольору, символу радості та удачі в китайській культурі. Він був безповоротно перетворений в ідеологічний колір під час Культурної революції в Китаї (1960–1970 і рр.), монополізований комуністичною революційною пропагандою. Лю Є згадував: «Я виріс у світі, який був покритий червоним – червоне сонце, червоний прапор, червоні шарфи – що стало візуальною емблемою мого дитинства...» [4, р. 25]. Майстер використовує силу уяви, дозволяючи новим значенням та асоціаціям як східних, так і західних культурних традицій вільно взаємодіяти з гротескною «анімаційністю». У цьому сенсі серія живописних полотен «Червона завіса» декларує звільнення митця від заангажованості в мистецтві. Символи в його творах багатозначні, сюрреалістичні, а синтетична природа художнього образу спирається на китайське дунхуа, в якому поєднуються гротескність, іронічність, алегоричність.



Іл. 10. Лю Є. Убий мене ніжно. 2004. Полотно, олія. 54,7x71,7. Приватна колекція



Іл. 11. Лю Є. Композиція з місячним світлом. 2005. Полотно, акрил, олія. 45x45. Приватна колекція

«Композиція з місячним світлом» (іл. 11) пронизана внутрішньою таємницею та багатозначністю, віддає шану творчості видатного нідерландського художника Піта Мондріана (1872–1944), історичному та культурному надбанню західного модерністичного мистецтва. Як і в більшості картин

Лю Є, головним персонажем твору залишається маленька дівчина, яка стоїть перед картиною Піта Мондріана, яскравого представника абстракціонізму в світовому мистецтві. Твори нідерландського майстра, які належать до найважливіших мотивів Лю Є, з'являються в композиціях художника з

початку 1990-х років. «Композиція № II із синім і жовтим» (1930) Мондріана висить на голій блакитній стіні, ретельно «вписується» у простір живописного твору, демонструючи осмислення традиційних західних мистецько-історичних категорій, «історичні алюзії» нового часу.

Лю Є вперше побачив репродукції з картин Піта Мондріана у 1980 році під час навчання в Пекінській промисловій художній школі. Пізніше – під час свого тривалого навчання в Європі: спочатку в Берліні в 1994 році, а потім в Амстердамі у 1998 році, художник отримав нагоду «вивчити» багато робіт нідерландського абстракціоніста [7, с. 67]. Лю неодноразово «цитував» його твори, розміщуючи їх у своїх власних полотнах, щоб досягти відчуття картини в картині, як видиму крос-часову модель, початок нової ери і систему відліку «сучасної актуалізації» абстракціонізму.

Висновки. Під впливом анімації китайські станковісти знаходять нові способи поєднання традиційного мистецтва та сучасних тенденцій. Тема дитинства в сучасному олійному живописі Китаю збагачується новими ідеями, образами та стилями. Художники намагаються доторкнутися до таємниць людської психіки, до природи несвідомого, заснованого на ірраціональних способах пояснення світу, близьких до мислення дитини, втілення глобальних проблем суспільства через взаємодії «гри і міфу». Через естетичні елементи, сюжетні лінії та символіку дунхуа, китайські художники знаходять нові способи вираження дитячих тем та рефлексій, створюючи унікальні твори, що поєднують традиційні та сучасні підходи. Це сприяє формуванню нового, більш різноманітного та багатогранного, художнього напрямку мистецтва Китаю. Перспективою подальших досліджень є вивчення теми дитинства в китайському живописі.

Література:

1. Hou Hanru. Entropy, Chinese Artists, Western Art Institutions: A New Internationalism. In *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, edited by Wu Hung. New York: Museum of Modern Art, 2010. Pp. 363–365.
2. Hu Xiaohan. *Chinese Contemporaneity: The Post-70s Ego Generation Artist and Video Art*. Yale: ProQuest Dissertations & Theses, 2019. 49 p.
3. Hung Wu. *Contemporary Chinese Art: A History: 1970s-2000s*. London: Thames & Hudson, 2014. 420 p.
4. Ling Yun Tang. Post-70s Artists and the Search for the Self in China. In *Chinese Modernity and the Individual Psyche*, edited by Andrew B. Kipnis. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2012. Pp. 24–31.
5. 王欣. 当代油画题材中儿童形象风格解析. *审美与艺术学*. 2022. № 10. 頁. 86–89. [Ван Сін. Аналіз стилю дитячого образу в сучасній тематиці олійного живопису. *Естетика і мистецтво*. 2022. № 10. С. 86–89].
6. 王燕红. 浅析当代油画中的 «儿童» 绘画性. *书画长廊*. 2018. №1. 頁. 126. [Ван Яньхун. Короткий аналіз якості «дитячого» живопису в сучасному олійному живописі. *Галерея каліграфії та живопису*. 2018. №1. С. 126].
7. 李丹妮. 李继开: 白日梦悄悄生长. *艺术世界*. 作者单位: 扬州大学艺术学院美术系. 2007. № 5. 頁. 66–69. [Лі Данні. Лі Цзікай: Мрії ростуть тихо. *Світ мистецтва*. 2007. № 5. С. 66–69].
8. 李雅玲. 打开的潘多拉之盒: 解读当代油画中卡通的儿童形象. *美术广角*. 2017. №·11. 頁. 130–131. [Лі Ялінг. Відкрийте ящик Пандори: Інтерпретація анімаційних дитячих образів у сучасному олійному живописі. *Естетика мистецтва*. 2017. №·11. С. 130–131].
9. 赵强. 中国当代油画中的儿童形象解读. *艺术教育*. 2010 № 12. 頁. 11–12. [Чжао Цян. Інтерпретація дитячих образів у сучасному китайському живописі. *Художня освіта*. 2010. №12. С. 11–12].

References:

1. Hou Hanru (2010). Entropy, Chinese Artists, Western Art Institutions: A New Internationalism. In *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, edited by Wu Hung. New York: Museum of Modern Art, 2010. Pp. 363–365.
2. Hu Xiaohan (2019). *Chinese Contemporaneity: The Post-70s Ego Generation Artist and Video Art*. Yale: ProQuest Dissertations & Theses, 2019. 49 p.
3. Hung Wu (2014). *Contemporary Chinese Art: A History: 1970s-2000s*. London: Thames & Hudson, 2014. 420 p.

4. Ling Yun Tang (2012). Post-70s Artists and the Search for the Self in China. In *Chinese Modernity and the Individual Psyche*, edited by Andrew B. Kipnis. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2012. Pp. 24–31.
5. 王欣. (2022). 当代油画题材中儿童形象风格解析.[Analysis of the style of children's images in contemporary oil paintings]. *审美与艺术学. Aesthetics and Art*, 10. [in Chinese].
6. 王燕红. (2018). 浅析当代油画中的「儿童」绘画性. [A brief analysis of the painting nature of "children" in contemporary oil paintings]. *书画长廊. Calligraphy and Painting Gallery*, 1. [in Chinese].
7. 李丹妮. (2007). 李继开: 白日梦悄悄生长. *艺术世界. [Li Jikai: Daydreams grow quietly]. 作者单位. Art World*, 5. [in Chinese].
8. 李雅玲. (2017). 打开的潘多拉之盒: 解读当代油画中卡通的儿童形象. [Open Pandora's Box: Interpretation of Cartoon Children's Images in Contemporary Oil Paintings]. *美术广角. Aesthetics of art*, 11. [in Chinese].
9. 赵强. (2010). 中国当代油画中的儿童形象解读. [Interpretation of children's images in modern Chinese painting]. *艺术教育. Art education*, 12. [in Chinese].

УДК 75. 047 + 75.051]: 378 (477.54) XXIII
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.11>

Ковальова Марія Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-9254-2565
kovaleva2075@gmail.com

Нестерова Євгенія Олександрівна,

кандидат мистецтвознавства,
викладачка кафедри живопису
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-9520-4633
faro4ra@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ПЛЕНЕРНОЇ ПРАКТИКИ В ХАРКІВСЬКОМУ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОМУ ІНСТИТУТІ (ХХІІІ) В 1950–1970-Х РОКАХ

Пленерна практика в Харківському художньо-промисловому інституті (ХХІІІ) 1950–1970-х років посідала значне місце у фаховому навчанні студентів різних спеціальностей. Ці полотна представляють особливості пленерного живопису харківської художньої школи означеного періоду.

Пленерна практика сприяла розвитку в молодих художників творчої уяви, уміння стилізувати та узагальнювати натурні мотиви, знаходити авторське рішення мотиву. Особливості архівних архітектурних пейзажів 1950–1970-х років містять головні риси харківської академічної школи живопису: класичну манеру виконання, імпресіоністичність, монументальність вирішення, темперну техніку. Твори відрізняються бездоганною гармонією, щирістю та поетичністю, невимушеною манерою письма.

Етюди студентів харківської художньої школи 1950–1970-х років відображають особливості викладання на живописному й театральньо-декораційному відділеннях ХХІІІ під керівництвом видатних художників-педагогів Б. В. Косарева і С. Ф. Бесєдіна. Твори присвячені ансамблю Софіївського парку в Умані (в'їзній брамі, Рожевому павільйону, Китайській альтанці), львівським сакральним спорудам (Церкві Пресвятої Євхаристії, католицькому храму, подвір'ю етнографічного музею, інтер'єру вокзальної зали), міським пейзажам Львова та ін.

Світлотіньові ефекти вечірнього та ранкового освітлення ставали предметом ліричного тлумачення пейзажних мотивів. Максимальне спрощення композиційних алгоритмів, гіперболізація архітектурних форм спонукало молодих художників сприймати образ природи як чуттєвий камертон часу, формувати нове ставлення до пейзажу.

Окреслено, що навчальному живопису 1950–1970-х років притаманні реалістичні засади об'ємно-просторового відображення дійсності, образність, лаконічність композиційних рішень, стриманий сріблястий колорит. Збережені живописні роботи демонструють краєці традиції харківської реалістичної школи, а також є «класичними» взірцями методики викладання фундаментальної дисципліни в мистецькому виші.

Ключові слова: образотворче мистецтво, живопис 1950–1970-х років, харківська художня школа, Б. В. Косарев, пленерна практика.

Kovalova Mariia, Nestierova Yevheniia. FEATURES OF PLEIN AIR PRACTICE AT KHARKIV ART TECHNICAL SCHOOL (KATS) IN THE 1950s–1970s

Plein air practice at Kharkiv Art Technical School (KATS) in the 1950s–1970s played a significant role in the professional training of students of various specialties. These paintings represent the features of plein air painting of the Kharkiv art school of the specified period.

Plein air practice facilitated the development of the following skills among young artists: creative imagination, the ability to stylize and generalize natural motifs, and finding custom solutions to the motif. The specifics of 1950s–1970s archival architectural landscapes contain the main features of the Kharkiv academic art school, such as classical manner of execution, impressionism, monumentality of the solution, and tempera technique. Artworks are distinguished by perfect harmony, sincerity, poetry, and a relaxed manner of painting.

The students' etudes of the 1950s–1970s at Kharkiv Art School reflect the teaching specifics at KATS's painting and scenography departments, which were completely led by the outstanding artist pedagogues B. V. Kosarev and S. F. Besyedin of the given period. The artworks are dedicated to the ensemble of Sofiyivsky Park in Uman (main entrance, 'The Pink Pavilion', 'The Chinese gazebo'), Lviv sacred buildings – The Church of the Holy Eucharist, the catholic church, the yard of the Ethnographic Museum, the interior of the train station hall, Lviv urban landscapes, etc.

Chiaroscuro effects of evening and morning lighting became the subject of lyrical interpretation of landscape motifs. Maximum simplification of compositional algorithms and hyperbole of architectural forms encouraged young artists to perceive the image of nature as a sensual tuning fork of time and form a new attitude towards the landscape.

It is outlined that educational painting of the 1950s–1970s is characterized by realistic principles of spatial representation of reality, figurativeness, brevity of compositional decisions, and laconic silver coloring. The preserved paintings demonstrate the best traditions of the Kharkiv realistic school and are also 'classic' examples of the teaching methodology of the fundamental discipline at the art university.

Key words: fine arts, painting 1950s–1970s, Kharkiv Art School, B.V. Kosarev, plein air practice.

Вступ. У колекції Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ) збереглися пейзажні етюди 1950–1970-х років, а також нариси й замальовки, які виконували студенти під час практики в стінах інституту і на пленері. Деякі з робіт являють собою швидкі начерки, де студенти намагалися передати особливості сонячного освітлення, інші – закінчені твори, у яких простежується тривале вивчення побудови архітектурних і природних мотивів.

Студенти детально відтворювали елементи архітектурних споруд, варіюючи технічній технологічні способи темперного та олійного живопису. Роботи представляють різні пленерні композиції залежно від завдань, поставлених викладачами: від етюдних замальовок до створення довгострокових завершених картин. Кожному твору притаманні риси харківської художньої школи: загострена характеристика особливостей архітектури, театралізованість образів споруд, чіткість рисунку й перспективи, імпресіоністична манера виконання, колористична гармонія, передача особливостей сонячного освітлення.

Матеріали та методи. Джерельну базу становлять станкові картини з літньої практики, які зберігаються в методичному фонді ХДАДМ (раніше ХХП), а також архівні документи, що містять атрибуційні дані про станкові твори та їхніх авторів.

Методологічна база публікації спрямована на системне вивчення специфіки пленерних станкових творів за допомогою використання різних методів, що дозволило проаналізувати

процес навчального живопису в харківській художній школі. Для вивчення станкових творів найкращих студентів вишшозначеного періоду використовувались принципи історизму, реконструкції, систематизації, типології та інші.

Мета – на прикладі робіт студентів 1950–1970-х років ХХП показати особливості розвитку пленерної практики в художньому виші.

Результати. У післявоєнний період значно розширилися горизонти українського пейзажного живопису, змінилися критерії художньої цінності пленерних етюдів. У цей час посилюються ідеї необхідності безпосереднього спілкування митця з природою, вивчення художниками натурних мотивів. Усе більше набирає обертів звернення українських митців до традицій лірико-поетичного напрямку, що став головною моделлю українського пейзажу з часів набуття ним національної специфіки при всій множинності і несхожості індивідуальних манер і розмаїтті регіональних художніх шкіл [4, с. 81]. У пейзажах означеного періоду панувало відчуття повноти життя, радості майбутнього. У 1950–1970-ті роки «пейзаж настрою» не тільки ставав панівним у творчій практиці багатьох українських пейзажистів, а й посідав все більш помітне місце в багатогранній творчості митців, які більше займалися іншими жанрами [5, с. 88].

Розвиток пейзажного мистецтва зазнав деяких змін унаслідок включення пейзажних мотивів у станкові композиції, які на той час

були найбільш поширеними через ідеологічні настанови влади. Завдяки залученню пейзажу до сюжетного й портретного малярства зберігалась плернерна практика й у програмах художніх навчальних закладів України. Працюючи з натури, художники мали змогу вільніше розвивати засоби образотворення, які часом відходили від панівного на той час напряму соцреалізму.

Слід зазначити, що плернерна традиція в станковому живописі Харкова завжди була живою [5, с. 104]. Художники шукали під час виконання пейзажних етюдів більш мобільних засобів творчості. Звідси захоплення плернером, етюдністю. Безпосередній етюд на природі усвідомлювався багатьма пейзажистами як кінцева мета творчості, утілення краси краєвиду певної місцевості [5, с. 101].

У ході роботи на плернері студенти набували навичок передавати тонкі особливості стану природи, швидко сприймати тональні й колористичні відношення. В етюдах молоді митці під керівництвом визначних художників Харкова вчилися втілювати красу побаченого мотиву за допомогою свідомого добору виразних зображувальних засобів, знаходити авторське рішення художнього образу.

Згідно з аналізом збережених творів основним підсумковим завданням літньої практики було виконання «пейзажу-картини». Воно виконувалось на основі зібраного підготовчого матеріалу за порадою педагога і здебільшого являло собою ландшафтний мотив з декількома перспективними планами. Робота над картиною проходила поетапно: на основі обраного етюдів виконувався ескіз, потім підготовчий детальний малюнок на полотні й безпосередньо багатосеансний живопис. Тобто етапи роботи над пейзажним твором повністю повторювали процес роботи над навчальними постановками й фігуративними композиціями.

Під час дослідження виявлено, що велика кількість архівних робіт присвячена різним локаціям Софіївського дендропарку, у якому в 1957 році проводилась літня практика зі студентами першого і другого курсів театрально-декораційного факультету під керівництвом видатного українського художника

Бориса Васильовича Косарева. Видатний сценограф, художник завжди тонко реагував на дихання часу, запити глядача. Митець створював неповторне оформлення вистав, яке завжди схвально оцінювали глядачі [1, с. 16]. Він ніколи не повторювався в композиційних і колористичних вирішеннях. Важко знайти у Б. Косарева оформлення вистави, яке хоча б віддалено нагадувало попереднє. Кожна нова п'єса відзначалась своєрідним баченням художника, до кожної нової вистави Борис Васильович підходив творчо [1, с. 22].

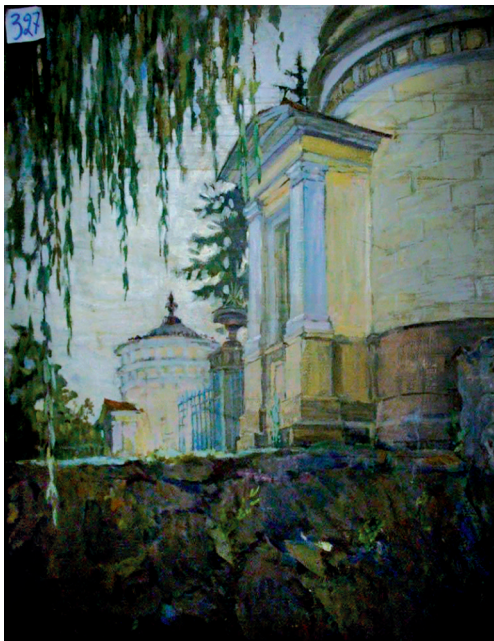
Слід відзначити, що професор долучав своїх студентів до оформлення театральних вистав. Вони працювали над ескізами театральних декорацій разом з учителем. Виявлено, що молоді митці З. Винник, М. Ривін, Л. Писаренко, Г. Нестеровська, які на той час ще були студентами харківського вишу, виконали декорації в техніці акварелі на сірому картоні. Б. Косарев вимагав, щоб усі предмети бутафорії органічно вписувались у декорацію. Ці натюрмортні і пейзажні твори поєднувалися в єдиний барвистий ансамбль сценографії.

Борис Васильович Косарев вражав своїх учнів щирістю і простотою поведінки, величезною ерудицією. Він завжди ставився до них щиро, по-товариському. Охоче дозволяв користуватися своєю величезною бібліотекою, багатою колекцією іконографічного і фотоматеріалу. За свідченнями учнів видатного митця, він міг годинами розповідати про особливості архітектурних стилів, про життя і творчість художників [1, с. 64]. «Треба писати нариси не про конкретних людей, а про час», – казав він [1, с. 65].

Пейзажні роботи, як й академічні, студенти майстерні Б. Косарева виконували в техніці темпері. У пейзажному творі невідомого автора представлено вид на центральний вхід до Софіївського парку. Головним композиційним акцентом роботи виступають дві башти споруди, їх велич підкреслюють невеликі за розміром довгі в'їзні ворота з хвірткою (іл. 1) [8]. Обміркована заниженість лінії горизонту, різномасштабність архітектурних форм наближають станкову роботу до театральної декорації. Етюд поділений на кілька пер-

спективних планів. На першому плані молодий митець залишає колір темного ґрунту чи підмалювку. На другому – «куліси» тендітного зелено-вохристого гілля верб підводять погляд глядача до яскраво-жовтих брам Софіївського парку. У цій композиції простежуються принципи оформлення театральних постановок.

Досить високою художньою якістю відзначається етюд «Рожевий павільйон». Ця архітектурна пам'ятка розташована на Античному острові і є візитівкою Софіївського парку. Пленерна робота належить пензлю Шилова, який на час виконання роботи вчився на другому курсі (1957) (іл. 2) [6]. У зображенні архітектури простежується навмисне збільшення нижньої частини павільйону й масштабне зменшення його верхівки, що підкреслює монументальність історичної споруди. Автор ніби відтворив театральну сцену, на якій архітектурні елементи сприймаються в дещо романтично-епічному русі. Вдало дібраний колорит, побудований на жовто-багряних плямах, втілює «пряний подих прийдешньої осені». Треба зазначити, що студенти проходили літню практику у вересні, коли природа набувала більшого колористичного різнобарв'я.



Іл. 1. Невідомий автор. Етюд. Софіївський парк. 1960-ті рр. Полотно, олія. 70 x 95. Фонд ХДАДМ. (інв. № 327)



Іл. 2. Шилов. Етюд 1960-ті рр. Полотно, темпера. 59 x 79. Фонд ХДАДМ. (інв. № 890). Керівник Б. В. Косарев

Зберігся схожий за мотивом «Парковий пейзаж» (іл. 3) [6] Валентини Харибориної (випуск 1958–1959 рр.), що теж був виконаний на одній з локацій Софіївського дендропарку. Було виявлено, що на етюді представлена архітектурна пам'ятка «Китайська альтанка». Зараз споруда потребує суттєвої реконструкції, тому збережені етюдні твори, окрім художнього значення, мають історичну значущість. У 1950-х роках альтанка мала вигляд не стільки китайського національного стилю, скільки нагадувала архітектуру українських дерев'яних церков заходу України. В етюді вражає прискіпливе опрацювання кожної дрібної деталі архітектурної пам'ятки. В. Харибориній вдалося втілити ефект розмаїття колористичних рефлексів, які мерехтять на стрісі різьбленої альтанки. Авторка розмежовує світлі й темні плями, моделюючи форму, але не полишає цільності архітектурного мотиву.

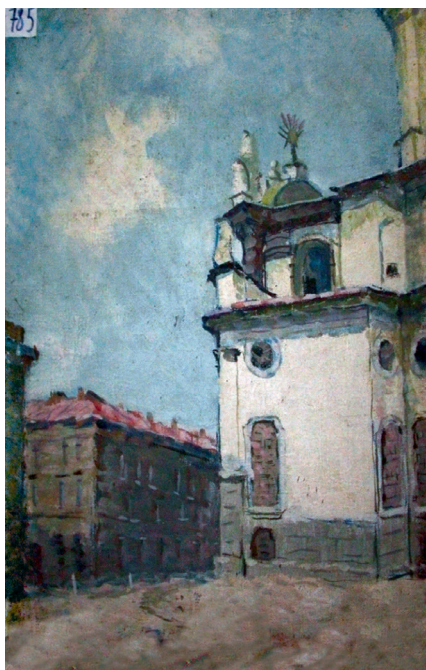
Слід зазначити, що всі три розглянуті етюди – це довготривалі закінчені картини великого формату, що мають спільні риси: теплий світлий колорит, стриманість кольорової гами, театральність композиції. Завдяки техніці темпері молодим митцям вдалось уникнути темних фарб, живопис сприймається прозорим, немов акварельним.

У збережених творах трапляються ландшафтні планові пейзажі з аротними системами, колонами, анімалістичними скульптурами. У серії замських пейзажів невідомі автори

не просто відтворюють фрагменти краєвидів Софіївського парку, вони створюють цільну закінчену пейзажну композицію, стилізуючи натурний матеріал. У роботах чітко простежується розмірковане використання перспективи, плановості, вирішення локальних відношень, гармонійність колірних сполучень.



Іл. 3. В. Хариборина. Парковий пейзаж. 1950-ті рр. Полотно, олія. 70 х 95. Фонд ХДАДМ. (інв. № 884). Кер. Б. В. Косарев



Іл. 4. Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр. Полотно, темпера. 50 х 70. Фонд ХДАДМ. (інв. № 993). Кер. Б. В. Косарев

Літня практика студентів ХХІІІ проходила і на заході України, який і сьогодні приваблює художників красою краєвидів та збереженими пам'ятками дерев'яної та монументальної архітектури. Про це свідчать численні впізнавані пам'ятки архітектури України в роботах 1953, 1955–1957-го й 1961-го років. На них здебільшого представлені види Львова та його передмістя. Збереглися унікальні етюдні замальовки інтер'єру та подвір'їв храмів, які плином часу вже не раз реставрували майстри монументального живопису. Місто Львів є перлиною багатовікової української культури. Незважаючи на всі заборони й ідеологічні догми, інтелігенція зі східних і центральних регіонів приїздила в більш «вільний» Львів, щоб надихнутися атмосферою українських автентичних пам'яток мистецтва.

Галерею полотен, присвячених Львову, відкриває чудовий барокальний образ, окраса міста – Церква Пресвятої Євхаристії, яка була закладена в 1749-му році за проєктом інженера й архітектора Яна де Вітте (у минулому костел Божого тіла римо-католицького монастиря ордену домініканців) (ил. 4) [6]. Студент майстерно дібрав локальні кольори блідо-бежевих і блакитно-фіолетових відтінків текстури стін, які відтворюють образ стародавнього храму на полотні. Атмосфера світлої «благодаті» втілена в палітрі блакитного неба, яке підсилене тінювими партіями архітектурних споруд.

Мандруючи з етюдниками вуличками Львова, студенти, найімовірніше, нерідко зупинялися, щоб зробити швидкі замальовки на вільну тему. Таким, зокрема, є зображення входу в католицький храм пензля Миколи Кужелєва (1961) (ил. 5) [6]. У короткочасному етюді відчувається певна графічність, прозорість і впевненість живописного трактування. Насичені помаранчеві та червоні барви доповнюють зеленувато-блакитні рефлексії. Привертають увагу художника фактурні деталі оздоблення дверей і ліхтарів старовинного готичного костелу.

В імпресіоністичній манері виконане наступне збережене полотно із зображенням внутрішнього подвір'я етнографічного музею (ил. 6) [6]. Щоб передати дугоподібність

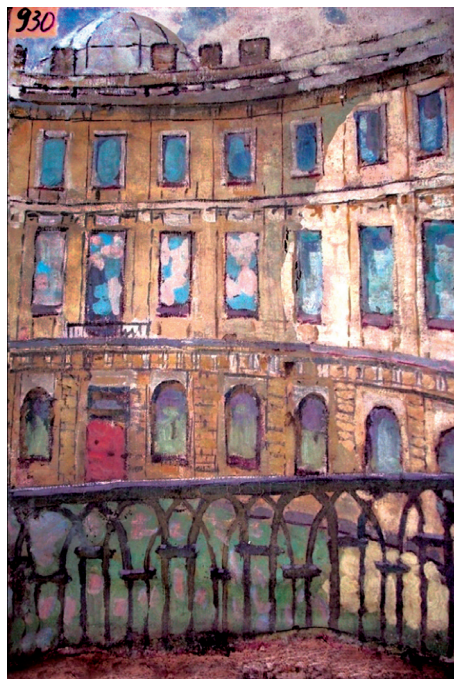
архітектурного ансамблю споруди, молодий митець дещо знехтував законами перспективи при трактовці поверхів і вікон, що зробило композиційне вирішення картини більш цілним та органічним. Блакитне небо й золотаві промені сонця віддзеркалюються на вікнах споруди і здалеку мають вигляд вітражних композицій.

Наступна робота присвячена інтер'єру центрального залу вокзалу у Львові (1953)

(іл. 7) [6]. Твір виконаний у стриманій колористичній гамі, побудованій на блакитних і брунатних кольорах. Реалістично відтворені витончені античні колони становлять основу художнього образу архітектурної пам'ятки. Головне в композиційному устрої – колірніс-получення, які на рідкість чисті і світлоносні. Автор майстерно передає різьблену дерев'яну арку з волютами, що додають парадності інтер'єру Львівського вокзалу.



Іл. 5. М. Кужелев. 1 курс. Етюд. 1961. Полотно, темпера. 50 x 70. Фонд ХДАДМ. (інв. № 812).
Кер. Б. В. Косарев

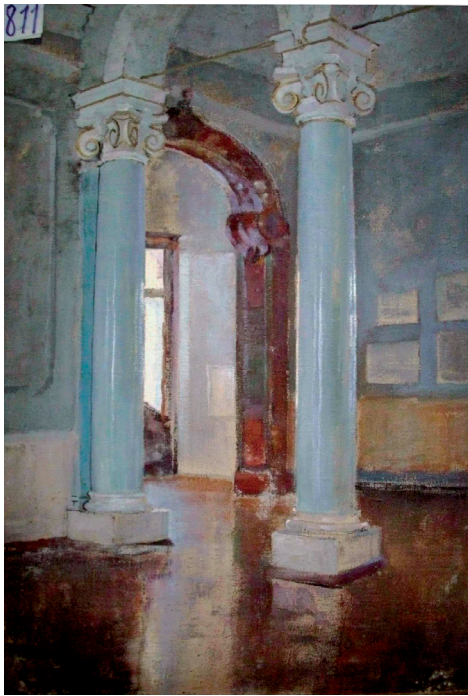


Іл. 6. Невідомий автор. Етюд. 1960-ті рр. Полотно, темпера. 50 x 70. Фонд ХДАДМ. (інв. № 930). Кер. Б. В. Косарев

В усіх пейзажних роботах відчувається лірико-поетичний настрій. Збереглися міські пейзажі Львова, що були теж виконані під керівництвом Бориса Косарева, на яких зображені вулиці Генерала Чупринки (іл. 8) [6]. Косарев сам працював у Львові не один рік і добре орієнтувався при виборі мотивів для студентських робіт на практиці. Перспективні зображення закутків стародавнього міста, зроблені студентами, приваблюють яскравими двоповерховими будиночками з череп'яною кривлею, не схожими один на одного. У кожному мотиві відчувається емоційна піднесеність, поетичне одухотворення

й загострена характеристика особливостей архітектурних форм.

Особливо цікаві етюдні роботи фрагмента храмового інтер'єру (1956) (іл. 9) [8] Григорія Батія (зараз відомого театрального художника, заслуженого художника України з 2003 р.), виконані ним на четвертому курсі навчання [3, с. 51–52]. Роботи сприймаються як ескізи для театральної вистави. Золоте сонячне сяйво, що ллється з вікон споруди, підкреслюється контрастними синьо-фіолетовими тінями, що, немов одухотворені істоти, оживають у старих стінах храму. Наповнення натурних етюдів змістовністю, образністю



Іл. 7. Невідомий автор. 1 курс. Фрагмент інтер'єру. 1953. Полотно, темпера. 50 x 70. Фонд ХДАДМ. (інв. № 811). Кер. Б. В. Косарев



Іл. 8. Невідомий автор. Міський пейзаж. 1960-ті рр. Полотно, темпера. 50 x 70. Фонд ХДАДМ. (інв. № 883). Кер. Б. В. Косарев

загального вирішення було одним з головних завдань у майстерні Б. Косарева. Цікавим є те, що Г. Батій працював у театрі ім. Т. Г. Шевченка в Харкові, де колись також працював його наставник Б. Косарев.

Другий збережений етюд Г. Батія, архітектурний фрагмент інтер'єру невідомої святині, виконаний у техніці мініатюрних мазків з виявленням тонких нюансів кольору, поєднаних локальними яскравими плямами (іл. 10) [8]. Зображення могло бути пошуком до дипломної роботи студента-випускника. Художник працював декоратором спочатку в Харківському державному російському драматичному театрі ім. О. Пушкіна (1951–1958), пізніше – у Харківському державному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка (1960–1986). З 1996 року Г. Батій став художником-постановником Харківського державного академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка, викладав у ХХУ (1991–1996). Окрім педагогічної і театральної діяльності, Григорій Батій писав станкові твори, беручи участь у республіканських виставках. Твори художника зберігаються в МТМКУ, фондах Міністерства культури в Україні. Його теа-

тральні декорації були не лише тлом чи доповненням дійства, вони, за свідченням сучасників, були повноправною дійовою особою вистави [2, с. 2]. Прикладом цієї тенденції є декорації Б. Косарева «У галереї» до вистави «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (1946), на якій зображені святі.

Окрім робіт студентів майстерні Бориса Косарева, у методичному фонді Харківської державної академії дизайну і мистецтв збереглися роботи з плернерної практики, виконані під керівництвом видатного майстра історичних композицій, живописця і ректора ХХІ Сергія Бесєдіна (іл. 11) (1960) [7]. Особливою художньою цінністю відзначається етюд Чурчина, який на час виконання роботи вчився на другому курсі. Твір присвячений зображенню середньовічної фортеці на тлі величного смарагдово-зеленого пагорба. Фортифікаційний ансамбль із казковим містом контрастно підкреслюється орнаментальними вітрилами на першому плані й декоративними плямами неба на дальньому плані. Добірні сплави золотаво-помаранчевого неба співіснують з фіолетовим забарвленням води. Особливої казкової образності надає твору зображення кораблів,



Іл. 9. Г. Батій. 4 курс. Фрагмент інтер'єру. 1956. Полотно темпера. 60 x 80. Фонд ХДАДМ. (інв. № 801)

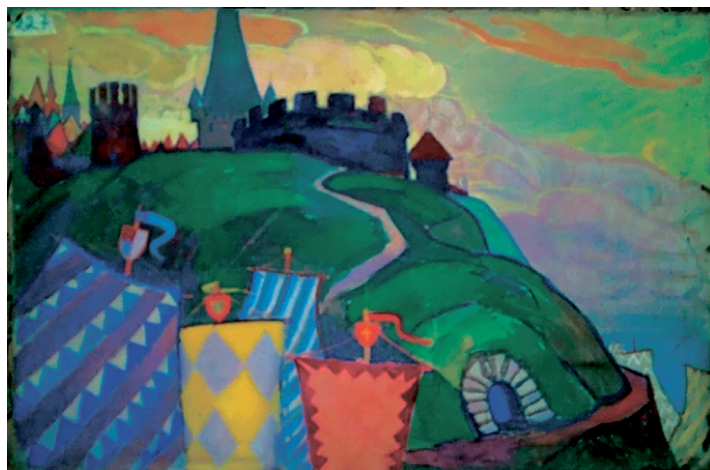


Іл. 10. Г. Батій. 4 курс. Фрагмент інтер'єру. 1956. Полотно, темпера. 43 x 59. Фонд ХДАДМ. (інв. № 875)

що підпливають до середньовічної фортеці, на яких майорять святкові стяги перемоги. Цей етюд є високохудожнім твором, що відрізняється за своєю модерністською стилістикою. Найімовірніше, робота виконана не з натури. Це фантазійна композиція, яка була вільною реплікою втілення образу середньовічної доби.

Таким чином, у пленерних роботах, порівняно з академічними роботами, зна-

чно збагачується живописна техніка, засоби колористичної і композиційної гармонії. У творах деякою мірою відчувається використання та переосмислення здобутків імпресіонізму, постімпресіонізму й інших стильових напрямів європейського мистецтва, офіційно заборонених у зазначений період. Створюється серйозний фундамент для подальшого розвитку пленерного пейзажу.



Іл. 11. Чурчин. 2 курс. Декоративна композиція. 1960. Полотно, олія. 68 x 100. Фонд ХДАДМ. (інв. № 227). Керівник С. Ф. Беседін

Висновки. У методичному фонді ХДАДМ збереглися етюди 1950–1970-х років, які є прикладом українського мистецтва післявоєнного часу. Виявлено, що чимала кількість учнів Бориса Косарева й Сергія Беседіна в майбутньому стали видатними художниками живопису та театру, майстрами гра-

фічного мистецтва. Серед них були В. Хараборина, Шилов, Г. Батій, С. Кужелєв та ін. Перспективою подальших досліджень є аналіз архівних і живописних матеріалів з історії та методики викладання в харківській художній школі в другій половині ХХ століття.

Література:

1. Чернова М. В. Борис Васильович Косарев. Нарис життя і творчості. Київ: Мистецтво, 1969. 68 с.
2. *Енциклопедія сучасної України* / Ін.-т енциклопед. дослідж. НАН України; ред. кол. І. Дзюба, О. Романів, А. Жуковський та ін. Київ: 2014. Т. 15. 712 с.
3. Федюн Є. О. Педагогічна діяльність Бориса Косарева. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року. Харків, 2020. С. 51–52.
4. Чурсіна В. І. Робота на пленері: Проблема теорії і творчої практики. Харків: ХДАДМ. 2011. Вип. 5. С. 149–152.
5. Чурсін О. Сучасний пленерний рух в Україні в контексті розвитку пейзажного живопису (традиції, тенденції, образно-стильові особливості) Харків: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Харків, 2014. 225 с., іл.
6. Каталог «Майстерня Бориса Косарева». *Архів робіт ХДАДМ*. Харків: ХДАДМ.
7. Каталог «Майстерня Сергія Беседіна». *Архів робіт ХДАДМ*. Харків: ХДАДМ.
8. Каталог загальний. «*Архів робіт ХДАДМ*». Харків: ХДАДМ.

References:

1. Chernova, M.V. (1969). *Borys Vasyliovych Kosarev. Narys zhyttyai tvorchosti*. [Boris Vasyliovych Kosarev. Sketch of life and creativity]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
2. Dzyuba, I., Romaniv, O., Zhukovsky, O. and others (Eds.). (2014). *Entsyklopediya suchasnoyi Ukrayiny* [Encyclopedia of modern Ukraine]. Kyiv: V. 15 [in Ukrainian].
3. Fediun, Ye. O. (2020). *Pedahohichna diialnist Borysa Kosareva*. [Pedagogical activity of Borys Kosarev]. *Materialy Vseukrainskoi naukovoï konferentsii profesorsko-vykladatskoho skladu i studentiv KhSADA za pidsumkamy roboty 2019–2020 navchalnoh oroku*. Material of the All-Ukrainian scientific conference of professors and teaching staff and students of KhSADA based on the results of the work of the 2019–2020 academic year. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Chursina, V.I. (2011). *Robota na pleneri: Problema teoriy i tvorchosti praktyky* [Working in the open air: The problem of the theory and creativity of practice]. *Visnyk KhDADM–Visnyk KhDADM, №5*. Retrieved from <http://www.visnik.org/pdf/v2011-05-37-chursina.pdf> [in Ukrainian].
5. Chursin, O. (2014). *Suchasnyy plenernyy rukh v Ukrayini v konteksti rozvytku peyzazhnoho zhyvopysu (tradytseyi, tendentsiyi, obrazno-styl'ovi osoblyvosti)* [The modern plein-air movement in Ukraine in the context of the development of landscape painting (traditions, trends, pictorial and stylistic features)] Candidate's thesis. Kharkiv: KhSADA [in Ukrainian].
6. *Kataloh Maysternya Borysa Kosareva*. *Arkhivrobot KhDADM*. [Catalog of Borys Kosarev's work shop. Archive of works] Kharkiv: KhSADA [in Ukrainian].
7. *Kataloh Maysternya Sergii Besyedin's Arkhivrobot KhDADM* [Catalog of Sergii Besyedin's workshop Archive of works]. Kharkiv: KhSADA [in Ukrainian].
8. *Kataloh zahal'nyy* [The catalog is general]. Kharkiv: KhSADA [in Ukrainian].

УДК 7.745/316.7

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.12>**Комендант Тетяна Петрівна,**

доктор соціологічних наук, доцент

Академії музики, театру та образотворчих мистецтв

(Кишинів, Республіка Молдова)

ORCID ID: 0000-0003-2596-4714

tatianacomend@gmail.com

РЕМІСНИЧІ МИСТЕЦТВА ЯК ПРОЯВ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛДОВИ: РЕЗУЛЬТАТИ СОЦІОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Мета роботи – висвітлити форми та характерні риси творення народного одягу Молдови як частини загальної румунської культури від її першоджерел і до сучасного виробництва, як прояв вагової частини національної культури; показати єдність і життєстійкість народного мистецтва, втілених у самобутніх формах, старовинних прийомах та усталеному стилі. **Методологія дослідження** базується на принципах історизму, об'єктивності та комплексного підходу. У роботі використано історико-генетичний метод, який вказує на історичне походження національного костюма та його спадкоємність в існуванні наступних поколінь у довгостроковому вимірі часу, їх прагненні збереження національних першоджерел. Соціологічний метод опитування та загальнонауковий метод систематизації інформації дав змогу виявити увагу громадськості до національного одягу як прояву національної культури. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше на основі соціологічного дослідження, проведеного в центральному регіоні Республіки Молдова, щодо розуміння ремісничого мистецтва в сучасному суспільстві порівняно історію способів виготовлення народного костюма та інших предметів народного побуту і визначені проблеми, з якими стикаються традиційні ремесла. У результаті опитування більшість респондентів зійшлися на думці, що атрибути традиційної народної культури позитивно впливають на виховання молодого покоління, сприяють популяризації національних цінностей, формують етнокультурний імідж народу. **Висновки.** Народна творчість, а також її атрибут – автентичне вбрання, є джерелом морального виховання, національного мислення і формування етнокультурного образу народу. Встановлено, що процес виготовлення національного одягу має глибоке історичне коріння, його зберегли покоління виробників; найбільш цінними є вироби ручної роботи. Ремісниче виготовлення народних костюмів є одним зі способів збереження і просування національних цінностей. Для популяризації традиційного стилю одягу запропоновано організовувати національні ремісничі виставки-конкурси, фестивалі, творчі майстерні, дискусії, виставки під відкритим небом, майстер-класи; активно висвітлювати ці події в мас-медіа, у соціальних мережах. Насамперед такі заходи мають зацікавити сучасну молодь пізнавати свої традиції, вдосконалювати майстерність виготовлення національного костюма, цінувати народне мистецтво, адже в ньому – душа й енергія народу.

Ключові слова: ремісниче мистецтво, культурна спадщина, народний одяг, соціологічне опитування, респонденти, національні цінності.

Comendant Tetyana. CRAFT ART AS A MANIFESTATION OF THE NATIONAL CULTURE OF MOLDOVA: RESULTS OF SOCIOLOGICAL RESEARCH

The purpose of the work is to highlight the forms and characteristic features of the creation of national clothing of Moldova as a part of the general Romanian culture from its original sources to modern production, as a manifestation of a significant part of the national culture; to show the unity and vitality of folk art embodied in original forms, ancient methods and established style. **Methodology research** is based on the principles of historicism, objectivity and a comprehensive approach. The work uses the historical-genetic method, which indicates the historical origin of the national costume and its continuity in the existence of subsequent generations in the long-term dimension of time, their desire to preserve national original sources. The sociological survey method and the general scientific method of information systematization made it possible to reveal the public's attention to national clothing as a manifestation of national culture. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that for the first time, on the basis of a sociological study conducted in the central region of the Republic of Moldova, regarding the understanding of craft art in modern society, the history of the methods of making folk costumes and other items of folk life is compared and the problems faced by traditional crafts are identified. As a result of the survey, the majority of respondents agreed that the attributes of traditional folk culture have a positive

effect on the upbringing of the younger generation, contribute to the popularization of national values, and shape the ethno-cultural image of the people. **Conclusions.** Folk creativity, as well as its attribute – authentic clothing, are a source of moral education, national thinking and the formation of the ethno-cultural image of the people. It has been established that the process of making national clothes has deep historical roots, it has been preserved by generations of manufacturers; the most valuable are handmade products. Craftsmanship of folk costumes is one of the ways to preserve and promote national values. To popularize the traditional style of clothing, it is proposed to organize national craft exhibitions-competitions, festivals, creative workshops, discussions, open-air exhibitions, master classes; actively cover these events in mass media and social networks. First of all, such events should interest today's youth to learn about their traditions, improve the skill of making national costumes, appreciate folk art, because it contains the soul and energy of the people.

Key words: craft art, cultural heritage, folk clothing, sociological survey, respondents, national values.

Актуальність теми дослідження. Протягом усієї історії розвитку кожен народ створював власну оригінальну культуру, яка відображала його унікальний досвід. Одним із проявом неповторності кожного народу є його традиційний національний одяг. Особливо цінним є стрій, виготовлений кустарним способом. Молдовський народ також виробив свої традиції у формуванні зовнішнього вигляду, які помітні у формах, кольорах, фактурах та образах, що, з одного боку, відбивають реалії світу, що його представляє, а з другого – генерують і транслюють колективну пам'ять наступним поколінням. Народний одяг як прояв самовираження етносу протягом усього періоду його існування зазнавав впливів різних чинників: територіальних, політичних і культурних, трансформувався та вдосконалювався, відбиваючи менталітет, естетичне бачення і традиції нації. На теперішній момент народний костюм потребує особливо пильної уваги через значні глобалізаційні процеси, що призводять до нівелювання національних рис, що й визначає актуальність нашого дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Народний одяг як частина культурної спадщини кожної нації ставав предметом вивчення численних дослідників: А. Баранова [2], Л. Граден [13], Ж. Денисюк [4], С. Долеско [5], В. Карпов [6], І. Несен [8], Т. Ніколаєва [2], Е. Папатома [16], Л. Шуї [15] та ін. Румунський і молдовський народні костюми ідентичні, що зумовлено історією розвитку цих двох народів, тож виявлення особливостей одного сприяє з'ясуванню специфіки й іншого. Так, історію румунського народного строю вивчала Марія Битке, яка стверджувала, що «румуни

створили один з найбільш гармонійних та витончених народних костюмів на європейському континенті», детально розглянувши жіночий і чоловічий народний одяг, взуття, верхнє вовняне та хутряне вбрання [3, 52]. На основі польових досліджень у Сторожинському та Глибочькому районах Румунії Діана Кібак дійшла висновку, що жителі прагнуть збереження та популяризації мови, традицій, зокрема старовинного народного одягу [14, 116]. Владислав Андрієнко, аналізуючи специфіку молдовського народного костюма в контексті вивчення молдовської хореографії, вказує на давні корені формування національного вбрання та зауважує, що візерунок, колірна гама, особливості крою були своєю рідною візуальною мовою, яка засвідчувала, зокрема, соціальний статус людини [1, 42].

Мета роботи – висвітлити форми та характерні риси творення народного одягу Молдови як частини загальної румунської культури від її першоджерел і до сучасного виробництва, як прояв вагової частини національної культури; показати єдність і життєстійкість народного мистецтва, втілених у самотутніх формах, старовинних прийомах та усталеному стилі.

Виклад основного матеріалу. Народна творчість є невід'ємною частиною культури, живить її та наповнює національними соціокодами, визначає світовідчуття та світосприймання народу. Сучасний рівень розвитку суспільства, його динамічна індустріалізація вплинули на затребуваність у предметах і символах народної творчості. Наприкінці XIX століття в Центральній і Західній Європі відбувалася поступова втрата ремісничих традицій, а пізніше цей процес поширився і в Східній

Європі, що зумовило зникнення в ремісничому мистецтві свого природного середовища – «інкубації». Ці процеси спричинили потребу зафіксувати здобутки ремісничого ремесла, зберегти їх для нащадків, «вивівши із природного середовища та перетворивши на об'єкт вивчення експертів» [9, 136].

Ремісниче народне мистецтво являє собою сукупність виробів, що, як правило, створили анонімні автори, які не володіють професійно набутими естетичними або художніми знаннями. Уява, натхнення, власний смак, а також утилітарна потреба спонукають виконавця на створення таких творів, які згодом можуть стати шедеврами мистецтва. Такі якості, як майстерність та художній смак майстри розвивають безпосередньо в практичній діяльності, у процесі творення. Тож народне мистецтво – це творчість певної спільноти, що базується на давніх традиціях, де переплітаються і функціональність, й естетика. Форма і її зміст постають як одне ціле, призначене для задоволення матеріальних і духовних потреб людей і суспільства.

Своєрідність ремісничого мистецтва румунського народу мотивована специфікою його історичного розвитку, передусім впливом на ці території таких цивілізацій, як греко-римська, візантійська та ін. Географічне положення румунського простору спричинило також прямі контактами з перською цивілізацією, індійським Сходом, західним, середньовічним і германським світом, а також неолатинським, слов'янським. Важливу роль у розвитку румунської ремісничої культури відіграли провідні європейські стилі мистецтва, а саме: бароко, готика, романський стиль.

Основу ремесел становить традиція, за допомогою якої передаються від покоління до покоління ціннісні маркери суспільної культури. У ремісничому мистецтві суворо дотримуються загальноприйнятих у соціумі естетичних моделей, апробованих і підтверджених часом, суголосних із колективною свідомістю. Предмети народного мистецтва є свідченням духу, мистецької чи технічної творчості, сили та величчя спільноти людей. Форма предметів, які створюють майстри,

відповідає практичному аспекту, але вона так само гармонійно переплітається з певними естетичними моделями, усталеними в спільноті. Декор предметів передбачає фінальне поєднання техніки виконання з художнім чуттям та натхненням.

У праці «Традиційні художні ремесла» автори Г. Стойка та О. Горсія зазначають: «У процесі розвитку ремісничого мистецтва виявляються всі багатства і ресурси природного середовища спільноти. Таким шляхом розвивалися деякі основні ремесла, такі як: обробка дерева, каменю, глини, соломи тощо» [18] (рис. 1).

Водночас були розвинені ремесла, пов'язані з тваринництвом, а саме: обробка вовни, шкіри, ткацтво або прядіння. Завдяки розвитку сільського господарства набули поширення ткацтво конопель або лляної тканини, виготовлення окремих елементів народного костюма (рис. 2). «Не тільки сировина, але й прикраси предметів за допомогою орнаментальних мотивів відображають соціальну, міфічну, фольклорну, символічну й історичну багатогранність суспільства, що володіє цією спадщиною» [18, 37].

Фахівці виділили критерії, за якими класифікують ремісниче мистецтво:

1. Практичні і ритуально-символічні функції предметів.
2. Сировина, яку використовують при виготовленні предметів.
3. Прийоми виготовлення і декорування предметів.
4. Структура і художня композиція декоративного ансамблю.

Ремісниче мистецтво Республіки Молдова має такі галузі:

- художня обробка дерева;
- художня обробка каменю;
- художня обробка металів;
- кераміка та гончарні вироби;
- плетіння рослинних волокон;
- виготовлення народного костюма;
- ткацтво, вишивка, в'язання гачком, шиття;
- прикрашування яєць;
- виготовлення традиційних масок;
- ліплення обрядового хліба [12, 88].



Рис. 1. Обробка дерева, каменю, глини



Рис. 2. Ткацтво конопляного чи лляного полотна, тулуба, виготовлення предметів народного одягу

Точно окреслити період виникнення ремесел на сьогодні складно, проте впевнено можна стверджувати, що це складний процес, який охоплює сторіччя і супроводжував усі етапи розвитку нації. На початковому – предмети народної культури повинні були задовольняти основні потреби людини: захист, житло, інструменти для видобутку їжі, але водночас вони передбачали наявність естетично-художнього аспекту, що підняло примітивне заняття на рівень ремесла, а згодом саме ремесло – на рівень мистецтва.

Складовою частиною духовно-матеріальної культури кожного народу є його традиційний одяг, який є показником його усвідомлення себе як окремої нації, «могутнім засобом її формування, утвердження як в індивідуальній, так і в суспільній свідомості». Як слушно зазначає О. Матюхіна, «костюм має яскраво виражений знаковий характер,

визначає приналежність людини, зокрема етнічну. Він створює художній образ, втілює естетичний ідеал нації» [7]. Традиційне вбрання формувалося паралельно з розвитком нації, тому втілює в собі його історію, вироблені століттями національні цінності. Одяг спочатку символізував божественний дар, але із часом став інструментом соціальної значущості. Джерела формування румунського народного костюма зумовлені особливостями історичного розвитку румунського народу, що й знайшло своє відображення в одязі предків: фракійців, гетів і даків. Стиль румунського народного костюма схожий на стиль національного костюма народів Балканського півострова, проте національна індивідуальність зберігається і на сьогодні.

Протягом усієї історії в еволюції народного костюма відбувалися численні метаморфози внаслідок суспільних змін, появи нових мод

і тенденцій, проте, на щастя, багато автентичних елементів народного костюма все ще збереглися [4, 59]. Це насамперед пов'язано з роботою фахівців у цій галузі та проведеннями ними дослідженнями, а також з діяльністю ентузіастів традиційного мистецтва, які роблять свій внесок у збереження національних надбань. Народний костюм, натхненно та майстерно виконаний, відображає душу, спосіб мислення народу. Специфіка народного строю зумовлена зональними аспектами, історичною еволюцією, орнаментом та хроматикою, стилем крою, естетичною цінністю.

Народний одяг є основним елементом матеріальної та духовної культури та розвивався протягом всієї історії паралельно з формами суспільного життя. Народжений із потреби захистити людське тіло від негоди, сьогодні народний костюм перетворився на форму мистецтва, вивчення якого дає можливість виявити їх етнічну приналежність. Змінюючись від одного регіону до іншого, залежно від соціальної еволюції, географічного положення та кліматичних умов, народний костюм розвивається, ставши важливим компонентом нашої культури. Народний костюм відображає традиційний спосіб життя людей і демонструє їх стійку структурну єдність, що витримала випробування часу; це історичне джерело, носій автентичності та оригінальності світогляду нації.

Історія розвитку народного костюма Республіки Молдова має багато спільного з історією розвитку народного стилю регіону Олтенії (Румунія), але має при цьому свої специфічні етапи еволюції.

На першому етапі традиційний стиль одягу формує свій індивідуальний і диференційований характер порівняно із сусідніми народами. Саме на цьому етапі формуються зональний смак, хроматичні переваги й специфічні техніки виконання. Другий етап відзначений економічним розвитком, обміном досвідом й контактами з містами. Поступово елементи повсякденного та святкового народного костюма набували інших форм і контурів. Важливу роль у цьому процесі відіграло заможне селянство, яке сформувало новий стиль міського костюма. Третій етап можна

назвати сучасним. На цьому етапі традиційний костюм вже не використовують регулярно в повсякденному житті, його носять час від часу та з певною метою. Він стає видом мистецтва, об'єктом вивчення, музейним експонатом і народним надбанням [17, 26].

Народні майстри намагаються відтворити народні костюми за старовинними зразками та лекалами, але це не означає, що в цій галузі немає місця для змін та нововведень. Проте будь-яке втручання в цю сферу має здійснюватися згідно з певними неписаними народними «законами».

Здобувачі Академії музики, театру та образотворчих мистецтв у Республіці Молдова активно вивчають специфіку своєї національної культури. Молоді дослідники аналізують ознаки національного строю на різних етапах розвитку суспільства. Результати дослідницької роботи щодо важливих аспектів культурно-мистецької діяльності в Республіці Молдова висвітлюють у наукових статтях.

Так, для виявлення ставлення людей у центральному регіоні Республіки Молдова до використання народних костюмів ремісничого способу виготовлення було проведено соціологічне опитування. Респондентами стали експерти, фахівці в галузі культури, мистецтва та освіти і пересічні громадяни з міської та сільської місцевості центральної частини країни. Було застосовано метод випадкової (імовірнісної) вибірки. В опитуванні взяли участь 104 респонденти різного віку, професій та інтересів із 12 населених пунктів.

На думку інтерв'ююваних, ремісниче виробництво народних костюмів має достатню пошану в суспільстві на рівні 78,5%. З погляду родової цінності та поширення ремісничих мистецтв, які мають бути символом національної ідентичності, експерти в цій галузі більш скептичні: лише 21,4% вважають, що мистецтво створення народних костюмів затребуване в сучасному суспільстві, 22% експертів переконані, що традиційне ремісниче мистецтво не достатньо просувають у засобах масової інформації, соціальних мережах, через різні заходи.

На запитання, чи зберігають будь-які предмети народного костюма, передані у спадок,

88,3% респондентів відповіли негативно і тільки 11,7% відзначили, що зберігають у своєму гардеробі таку річ, зокрема ія – жіночу орнаментовану блузку, характерну для національного костюма, яка, крім функції збереження народних традицій, слугувала джерелом натхнення для престижних будинків моди Парижа [11] (рис. 3). На думку 30% респондентів, ія продовжує залишатися найбільш представницьким предметом молдавського народного вбрання, незважаючи на те, що протягом свого існування багато елементів цієї блузки не збереглися або були забуті (рис. 4).

Експерти зазначили, що ремісниче мистецтво виготовлення народних костюмів

могло б стати джерелом популяризації іміджу і культури нашого народу, але з однією умовою – представляти такі твори потрібно на професійному рівні. Із 20 народних майстрів, які брали участь в дослідженні, половина представляла свої творіння за межами країни. Деякі стали співпрацювати з колегами з Румунії, Німеччини, Італії, Іспанії та ін.

Народні майстри, учасники міжнародних заходів, вважають, що, порівняно з місцевим населенням, закордонні гості більше цінують вироби ручної роботи як концепцію, національний атрибут і готові винагороджувати їх фінансово.



Рис. 3. Королева Марія та принцеса Ілеана



Рис. 4. Ія – традиційна блуза молдованок

На думку 85% респондентів ремісниче мистецтво позитивно впливає на виховання молодого покоління. Всі фахівці в цій галузі підтримали цю думку, але зазначили, що на державному рівні необхідно вжити конкретних заходів для подальшої підтримки галузі народних майстрів, як-от: – надання щорічної допомоги майстрам, зокрема власникам національних / міжнародних нагород і почесних звань; участь у європейських проєктах і міжнародних заходах за підтримки держави; організація ремісничих експедицій до фольклорних та етнографічних «осередків» Румунії з метою переймати старі техніки вишивки і внести свій вклад в збереження ремесла.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше на основі соціологічного дослідження, проведеного в центральному регіоні Молдови, щодо розуміння ремісничого мистецтва в сучасному суспільстві порівняно історію способів виготовлення народного костюма та інших предметів народного побуту і визначені проблеми, з якими стикаються традиційні ремесла. У результаті опитування більшість респондентів зійшлися на думці, що атрибути традиційної народної культури позитивно впливають на виховання

молодого покоління, сприяють популяризації національних цінностей, формують етнокультурний імідж народу; тому важливо зберігати автентичні національні особливості, зокрема й у національному вбранні.

Висновки. Отже, народна творчість, а також її атрибут – автентичне вбрання, є джерелом морального виховання, національного мислення і формування етнокультурного образу народу. Встановлено, що процес виготовлення національного одягу має глибоке історичне коріння, його зберегли покоління виробників; найбільш цінними є вироби ручної роботи. Ремісниче виготовлення народних костюмів є одним зі способів збереження і просування національних цінностей. Для популяризації традиційного стилю одягу необхідно організовувати національні ремісничі виставки-конкурси, фестивалі, творчі майстерні, дискусії, виставки під відкритим небом, майстер-класи; активно висвітлювати ці події в мас-медіа, у соціальних мережах. Насамперед такі заходи мають зацікавити сучасну молодь пізнавати свої традиції, вдосконалювати майстерність виготовлення національного костюма, цінувати народне мистецтво, адже в ньому – душа й енергія народу.

Література:

1. Андрієнко В. Концептуалізації молдавської народної хореографії на професійній сцені. Харків, 2020. С. 42.
2. Баранова А. І., Ніколаєва Т. В. Визначення композиційно-технологічних ознак українського народного костюма в проектуванні колекцій сучасного одягу. *Вісник КНУТД*. 2009. №6. С. 104–111.
3. Битке М. Румунський народний одяг: традиція і сучасність. Народна творчість та етнологія. 2011. №2. С. 52–58.
4. Денисюк Ж. З. Етнокультурні коди українського традиційного костюма у віддзеркаленні світу високої моди. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 101–107.
5. Долеско С. В. Трансформація мистецького образу українського народного костюма кінця ХХ – початку ХХІ ст. : дисертація ... доктора філософії. Київ : НАКККіМ, 2023. 277 с.
6. Карпов В. В. Роль елементів українського народного костюма в козацькій фольклорній спадщині. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. №2. С. 16–20.
7. Матюхіна О. А. Національний стиль в одязі як вираз національної самосвідомості. *Рідна мода*. URL: <http://www.ridnamoda.com.ua/?p=598> (дата звернення: березень 2024).
8. Несен І. І. Роль українського народного костюма в створенні образів у кінематографі ХХ століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. №2. С. 42–48.
9. *Arta populară românească*. București : Ed. Academiei RSR, 1968.
10. Formagiu H-M. *Portul popular din România*. București : Muzeul de Artă Populară al R.S.R., 1974.
11. Gherciu A. Ia românească veritabilă, între kitsch și influențe. *Timpul*. 15.02.2021. URL: <https://timpul.md/articol/ia-romaneasca-veritabila-intre-kitsch-si-influente-60970.html> (дата звернення: березень 2023).
12. Gorovei A. *Arta populară. Folclor și folcloristică*. Chișinău : Hyperion, 1990.
13. Gradén Lizette. FashionNordic: Folk Costume as Performance of Genealogy and Place. *Journal of Folklore Research*. 2014. Vol. 51, No. 3. P. 337–388.

14. Kibak Diana. Names of The Romanian Folk Costume (District of Storozhynets, Chernivtsi Region). *APSNIM*. 2023. №1. P. 113–116.
15. Lin Shuyu. Analysis on Traditional Beauty of Korean Folk Costumes. *Advances in Economics, Business and Management Research*. 2017. Vol. 29. P. 222–229.
16. Papathoma Eleni. The Importance of Knowledge of Provenance for the Provenance of Knowledge: The Case of Traditional Costumes Collections in Greece. *Heritage*. 2019. №2(1). P. 708–716.
17. Secoșan E., Petrescu P. Portul popular de sărbătoare din România”. București : Editura Meridiane, 1984.
18. Stoica G., Horșia O. Meșteșuguri artistice tradiționale. București : Editura Enciclopedică, 2001.

References:

1. Andrienko, V. (2020). Kontseptualizatsii moldavskoi narodnoi khoreografii na profesiinii stseni [Conceptualization of Moldovan folk choreography on the professional stage]. Kharkiv, 42 [in Ukrainian].
2. Baranova, A. I., & Nikolayeva, T. V. (2009). Vyznachennia kompozytsiino-tekhnolohichnykh oznak ukrainskoho narodnoho kostiuma v proektuvanni kolektsii suchasnoho odiahu [Determination of compositional and technological features of Ukrainian folk costume in the design of collections of modern clothes]. *Bulletin of KNUVD*, 6, 104–111 [in Ukrainian].
3. Bitke, M. (2011). Rumunskiy narodnyi odiah: tradytsiia i suchasnist. *Narodna tvorchist ta etnolohiia* [Romanian folk clothes: tradition and modernity. Folk creativity and ethnology], 2, 52–58 [in Ukrainian].
4. Denisyuk, Zh. (2022). Etnokulturni kody ukrainskoho tradytsiinoho kostiuma u viddzerkalenni svitu vysokoi mody [Ethnocultural codes of Ukrainian traditional costume in the reflection of the world of high fashion]. *Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, 3, 101–107 [in Ukrainian].
5. Dolesko, S. (2023). Transformatsiia mystetskoho obrazu ukrainskoho narodnoho kostiuma kintsia XX – pochatku XXI st. : dysertatsiia ... doktora filosofii [Transformation of the artistic image of the Ukrainian folk costume of the end of the 20th – beginning of the 21st century: dissertation ... Doctor of Philosophy]. Kyiv, 277 [in Ukrainian].
6. Karpov, V. (2023). Rol elementiv ukrainskoho narodnoho kostiuma v kozatskii folklornii spadshchyni [The role of elements of the Ukrainian folk costume in the Cossack folklore heritage]. *Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, 2, 16–20 [in Ukrainian].
7. Matyukhina, O. Natsionalnyi styl v odiazi yak vyraz natsionalnoi samosvidomosti [National style in clothing as an expression of national self-awareness]. *Native fashion*. Retrieved from: <http://www.ridnamoda.com.ua/?p=598> [in Ukrainian].
8. Nesen, I. (2022). Rol ukrainskoho narodnoho kostiuma v stvorenni obraziv u kinematohrafi KhKh stolittia [The role of Ukrainian folk costume in creating images in the cinema of the 20th century]. *Ukrainian art history discourse*, 2, 42–48 [in Ukrainian].
9. Romanian folk art. (1968). Bucharest: RSR Academy Ed. [in Romanian].
10. Formagiu, H-M. (1974). The popular port in Romania. Bucharest: Museum of Folk Art of the S.S.R. [in Romanian].
11. Gherciu, A. (15.02.2021). Real Romanian take, between kitsch and influences Timpul. URL: <https://timpul.md/articol/ia-romaneasca-veritabila-intre-kitsch-si-influente-60970.html> [in Romanian].
12. Gorovei, A. (1990). Folk art. Folklore and folklore. Kishinev [in Romanian].
13. Gradén, L. (2014). FashionNordic: Folk Costume as Performance of Genealogy and Place. *Journal of Folklore Research*, 51(3), 337–388.
14. Kibak, D. (2023). Names of The Romanian Folk Costume (District of Storozhynets, Chernivtsi Region). *APSNIM*, 1, 113–116.
15. Shuyu, Lin. (2017). Analysis on Traditional Beauty of Korean Folk Costumes. *Advances in Economics, Business and Management Research*, 29, 222–229.
16. Papathoma, E. (2019). The Importance of Knowledge of Provenance for the Provenance of Knowledge: The Case of Traditional Costumes Collections in Greece. *Heritage*, 2(1), 708–716.
17. Secoșan E., Petrescu P. (1984). The popular holiday port in Romania. Bucharest [in Romanian].
18. Stoica G., Horșia O. (2001). Traditional arts and crafts. Bucharest [in Romanian].

УДК 745.5:659.123(477):7.05:655.3

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.13>**Маслак Вікторія Ігорівна,**

аспірантка

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0009-0000-9618-4542

viktoria.maslak96@gmail.com

ІСТОРИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧЕ ПІДГРУНТЯ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ УКРАЇНСЬКОЇ УПАКОВКИ (НА ПРИКЛАДІ РОЗРОБОК СТУДЕНТІВ ХДАДМ)

У статті досліджено історико-мистецтвознавче підґрунтя сучасного дизайну української упаковки, використовуючи приклади проєктів студентів Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ). Зокрема, аналізуються роботи Марії Виноградової та Олени Двухглавової, які демонструють унікальне поєднання національних мистецьких традицій і сучасних дизайнерських рішень. Студентські роботи, що інтегрують етнодизайн та традиційні мотиви, можуть служити прикладом для створення сучасних екологічних пакувальних рішень, зберігаючи при цьому культурну ідентичність та спадщину. Розглянуто історичний контекст використання упаковки в Україні від давніх часів до сьогодення, акцентуючи увагу на значенні гончарства та інших традиційних ремесел у формуванні сучасних підходів до дизайну упаковки. Показано, що використання українських орнаментів і технік у сучасному дизайні упаковки сприяє збереженню національної культурної спадщини та підвищенню естетичної привабливості продукції. Дослідження підкреслює важливість культурної ідентичності в умовах глобалізації, демонструючи, як історичні мотиви можуть бути інтегровані в сучасний контекст для створення конкурентоспроможної продукції на міжнародному ринку. Дослідження також розглядає використання графічних елементів як засобу комунікації культурних цінностей. Розглянуто роль видатних українських митців, зокрема Георгія Нарбута, у формуванні національного стилю та вплив їх творчості на сучасних дизайнерів. У статті визначено перспективи подальших досліджень, включаючи аналіз впливу інших відомих українських художників на сучасний дизайн упаковки та вивчення методів підвищення екологічності пакувальних матеріалів.

Ключові слова: український дизайн упаковки, історико-мистецтвознавче підґрунтя, етнодизайн, сучасний дизайн, культурна ідентичність, екологічність.

Maslak Viktoria. HISTORICAL AND ARTISTIC FOUNDATIONS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN PACKAGING DESIGN (BASED ON THE PROJECTS OF KSADA STUDENTS)

The article investigates the historical and artistic foundations of contemporary Ukrainian packaging design, using examples of projects by students of the Kharkiv State Academy of Design and Arts (KSADA). Specifically, it analyzes the works of Maria Vinogradova and Olena Dvukhglavova, which demonstrate a unique combination of national artistic traditions and modern design solutions. Student projects that integrate ethno-design and traditional motifs can serve as examples for creating modern eco-friendly packaging solutions, preserving cultural identity and heritage. The historical context of packaging use in Ukraine from ancient times to the present is examined, with a focus on the importance of pottery and other traditional crafts in forming modern packaging design approaches. It is shown that the use of Ukrainian ornaments and techniques in contemporary packaging design helps preserve national cultural heritage and enhance the aesthetic appeal of products. The research highlights the importance of cultural identity in the context of globalization, demonstrating how historical motifs can be integrated into a modern context to create competitive products in the international market. The study also examines the use of graphic elements as a means of communicating cultural values. The role of prominent Ukrainian artists, such as Heorhii Narbut, in forming the national style and their influence on contemporary designers is discussed. The article outlines prospects for further research, including analyzing the influence of other well-known Ukrainian artists on contemporary packaging design and exploring methods to improve the sustainability of packaging materials.

Key words: Ukrainian packaging design, historical and artistic foundations, ethno-design, contemporary design, cultural identity, sustainability.

Вступ. Історико-мистецтвознавче підґрунтя сучасного дизайну української упаковки є важливою складовою розвитку національної ідентичності та культурної спадщини. Сучасний дизайн пакування розвивається під впливом глобалізаційних процесів, екологічних вимог та високих стандартів якості. Важливими аспектами стають не лише естетичні характеристики, але й функціональність та екологічність пакування. Український дизайн упаковки активно реагує на світові тенденції, інтегруючи історичні традиції та сучасні інновації, що забезпечує конкурентоспроможність та культурну ідентичність продукції на міжнародному ринку.

Матеріали та методи. Для дослідження історико-мистецтвознавчого підґрунтя сучасного дизайну української упаковки були використані як первинні, так і вторинні джерела. Первинні джерела включають аналіз конкретних проєктів студентів Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ), зокрема робіт Марії Виноградової та Олени Двухглавової. Вторинні джерела охоплюють наукові статті, монографії та навчальні посібники, що стосуються розвитку дизайну упаковки та його культурних аспектів. Стаття «The Evolution of Packaging Design» (Designhill, 2018) аналізує історичний розвиток дизайну упаковки та його еволюцію під впливом різних культурних та економічних факторів [1]. Микита Ткаченко (2022) розглядає археологічні знахідки на Херсонщині, що підтверджують історичний контекст використання упаковки в давнину [2]. Мельник О. М. у своїй монографії «Правова охорона знаків для товарів і послуг в Україні» досліджує правові аспекти маркування товарів в історичному контексті [4]. Л. О. Іванова, В. П. Малих, О. П. Соколова в навчальному посібнику «Еволюція і дизайн торгових марок» аналізують історичний розвиток та сучасні тенденції в дизайні торгових марок [5]. Т. Б. Шилович у конспекті лекцій «Основи конструювання упаковок» розглядає технічні аспекти створення упаковок, що також важливо для розуміння їхнього дизайну [6]. Кагарлицький М. у статті «З глибин українських тисячоліть» [7], Оршанський Л. В. у праці «Декоративно

ужиткове мистецтво та етнодизайн» [8] та Боряк О. О. у книзі «Україна: етнокультурна мозаїка» [13] досліджують історичні корені українського мистецтва, етнокультурні аспекти, що впливають на сучасний дизайн упаковки. Бондар Л., Білецька А., Бокотей М. та ін. у книзі «Contemporary Ukrainian Crafts» досліджують сучасні інтерпретації традиційних ремесел в Україні [9]. Гулей О. В. у навчальному посібнику «Декоративно-прикладне мистецтво» розглядає техніки та матеріали декоративно-прикладного мистецтва, що є важливими для сучасного дизайну упаковки [10]. Подоляка Н. С. у конспекті лекцій «Історія реклами» досліджує розвиток рекламних стратегій, включаючи дизайн упаковки [11]. Бітаєв В. у збірнику «Вплив етномистецьких традицій на розвиток рекламної графіки в Україні» аналізує використання етнічних елементів у сучасному рекламному дизайні [12]. Телетов О. С., Шатова В. М. у статті «Упаковка як об'єкт інноваційного маркетингу» аналізують роль упаковки у маркетингових стратегіях [14]. Нагорна О. у книзі «Георгій Нарбут» досліджує творчість видатного українського графіка та його вплив на сучасний дизайн [15].

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному підході, що поєднує кількісні і якісні методи аналізу, та базується на принципах історизму, загального зв'язку та взаємозалежності. Кількісні методи включали статистичний аналіз даних про використання українських орнаментів у сучасному дизайні упаковки, якісні методи – контент-аналіз творів студентів ХДАДМ. Також було використано методи порівняльного аналізу для виявлення впливу історичних та культурних факторів на сучасний дизайн упаковки.

Результати. Упаковка, як елемент споживчої культури, має глибокі історичні корені, які беруть початок ще з давніх часів. Перші зразки упаковки були створені з природних матеріалів, таких як листя, кора дерев, гарбузи, шкури тварин, глина, каміння та інші. Це є лише припущеннями про ранні пакувальні матеріали, що використовувалися первісною людиною [1].

Зростання населених пунктів сприяло інноваціям і творчості. Люди навчилися виго-

товляти ящики з дерева, горщики та амфори з глини і опанували техніку плетіння. Зі шкур тварин почали виробляти міцніші сумки, а з рослинних волокон і листя плести кошики та мішки. Ці матеріали та технології не лише вдосконалили упаковку, але й покращили спосіб життя людей, дозволяючи зберігати їжу та урожай від несприятливих погодних умов і тварин, а також транспортувати продукти до населених пунктів і назад [1].

Сьогодні ці артефакти продовжують з'являтися під час археологічних розкопок. Наприклад, в Україні у 2022-му році під час будівництва укріплень на Херсонщині українські військові знайшли давні предмети, уламки римських амфор та глечиків [2]. Давні грецькі поселення на Херсонщині досліджували ще наприкінці XIX століття. Тоді археологи керувалися науковим інтересом, намагаючись дослідити якомога більше пам'яток. Нині ж головна мета – зберегти ці артефакти від нищення. Колекція амфор та інших стародавніх предметів зберігається в Херсонському краєзнавчому музеї [3].

У середньовіччі та ранньомодерний період упаковка набуває нових функцій, зокрема захисної та інформаційної. Виникають перші зразки маркування товарів, що допомагають ідентифікувати виробника та місце походження

продукту [4, с. 16]. У гільдіях кожен майстер мав свою унікальну торговельну марку, що забезпечувала визнання якості його продукції та асоціювалася з його іменем. З часом маркування товарів стало обов'язковим. Наприклад, перший закон про торговельні марки був прийнятий англійським парламентом у 1266 році. Цей закон, включений до Статуту, вимагав від пекарів маркувати свій хліб, щоб у разі недостатньої ваги було зрозуміло, хто несе відповідальність [5, с. 9–10].

У Німеччині застосовували різні клейма і позначки для маркування гончарних виробів, клеймування худоби та підтвердження права на землю. У Франції вже тоді існувало багато знаків, таких як релігійні символи, масонські знаки, грошові знаки, геральдичні символи та особисті знаки друкарів. У XV столітті, з розвитком друкарства, перші друкарі створювали власні знаки для захисту своїх видань від підробок, друкуючи їх на першій або останній сторінці книги [5, с. 10].

В Україні торговельні марки вперше почали використовуватися в гончарному виробництві та поступово поширилися серед інших ремісників, таких як ковалі, столяри та ювеліри (рис. 1). Використання торговельних марок і клейм існувало ще за часів Київської Русі [5, с. 11].

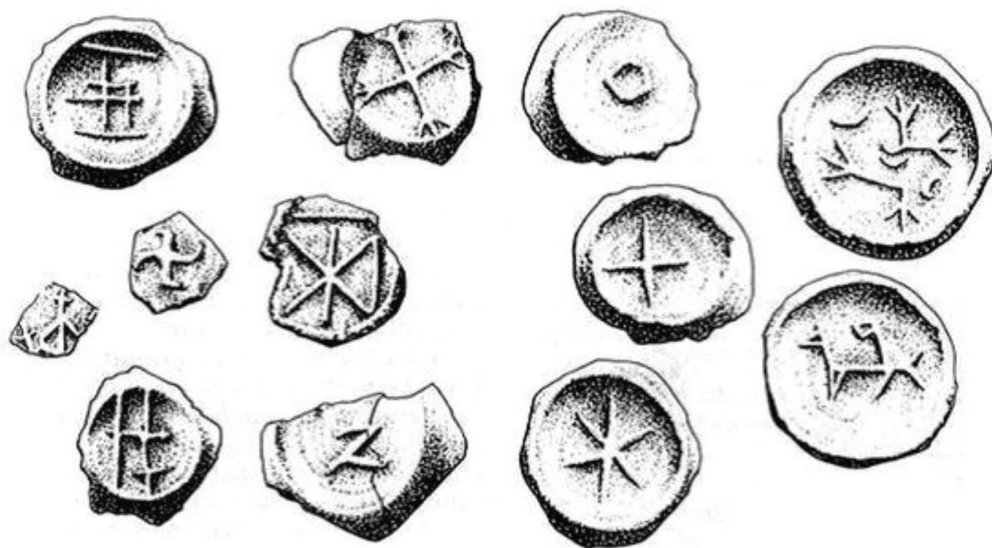


Рис. 1. Гончарні клейма в Київській Русі

У XVII–XVIII століттях, з розвитком торгівлі та індустріалізації, упаковка стає невід’ємною частиною товару. Виробники починають використовувати металеві та скляні контейнери, а також перші паперові упаковки. Наприклад, у Лондоні у XVII столітті почали продавати «патентовані» лікарські засоби, такі як еліксири, бальзами та пілюлі, у скляній тарі з етикетками. Це вважається початком сучасної упаковки. Промислове виробництво скляної тари розпочалося з винаходом процесу виробництва пресованого скла в 1824 році. Перший верстат для виробництва паперових пакетів з’явився в Пенсільванії в 1852 році. Така упаковка істотно полегшувала перенесення покупок, недоліком була низька міцність пакетів [6, с. 11–13].

Щодо гончарства в Україні, у XVII–XVIII століттях на територіях Гетьманщини та Поділля керамічне ремесло досягло нового розквіту. Після короткого періоду занепаду в XIV–XV століттях, з кінця XV століття почали з’являтися цехові організації гончарів. Стиль українського бароко вніс елементи стриманої декоративності та насиченості кольорів, що привели до появи оригінальних орнаментальних мотивів. Центри гончарства були розташовані по всій території України, відповідно до покладів гончарної глини [6, с. 9].

Сьогодні кераміка використовується для упаковки рідко, зазвичай для сувенірної продукції. Глиняні глечки, баньки та баклаги своєю формою нагадують сучасну скляну тару. Український глечик можна віднести до етнодизайну упаковки, оскільки він втілює традиційні форми і орнаменти, характерні для українського народного мистецтва [10, с. 97]. Використання глечика як упаковки для продукції підкреслює етнокультурну ідентичність та зберігає народні традиції. Таким чином, глечик, як елемент української культурної спадщини, відповідає визначенню етнодизайну, що включає використання традиційних народних форм і матеріалів для створення сучасних виробів [8]. Видання «Contemporary Ukrainian Crafts. Традиційні ремесла у сучасному виконанні» стверджує, що 2024 рік є розквітом нової епохи української культури, а саме народних художніх промислів, як кераміка, килимарство та гобелени, домашній текстиль, витинанка, різьблення по дереву,

свічкарство, меблі ручної роботи, гутництво, що є унікальними та самобутніми ремеслами з тисячолітніми традиціями [9, с. 21].

XIX століття ознаменувалося бурхливим розвитком промислового виробництва, що дало поштовх до створення масових зразків упаковки. З’являються перші бренди, а разом з ними і необхідність у розробці фірмового стилю, графічного оформлення упаковки та у юридичному захисті знаків індивідуалізації товару і товаровиробника. У цей період виникає феномен «рекламної упаковки», яка не тільки захищає товар, але й приваблює споживача своїм дизайном [11, с. 83–85; 4].

XX століття стає епохою справжнього прориву у сфері дизайну упаковки. Винаходяться нові матеріали, такі як пластик, алюмінієва фольга та композитні матеріали, що дозволяють створювати різноманітні форми та структури упаковки. З’являються нові техніки друку та декорування, що надають упаковці яскравих кольорів і складних графічних елементів. Також, після набуття Україною незалежності, стали популярними національні елементи дизайну в українській упаковці [7, с. 25]. За словами В. Бігасва, на упаковці початку XX століття, виконаній у так званому «народному стилі», активно використовувалися орнаментальні мотиви [12, с. 5–10].

Сучасний дизайн пакування розвивається під впливом глобалізаційних процесів, екологічних вимог та високих стандартів якості. Важливими аспектами стають не лише естетичні характеристики, але й функціональність та екологічність пакування. Український дизайн упаковки активно реагує на світові тенденції, інтегруючи історичні традиції та сучасні інновації, що забезпечує конкурентоспроможність та культурну ідентичність продукції на міжнародному ринку.

Одним із яскравих прикладів розвитку сучасного українського дизайну упаковки є проекти студентів Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ). Їхні роботи демонструють унікальне поєднання національних мистецьких традицій та сучасних дизайнерських рішень. Вплив історико-мистецтвознавчого підґрунтя на їхню творчість додає українській упаковці особливого колориту та значущості.



Рис. 2. Проєкт «Івана Купала» студентки ХДАДМ Марії Виноградової

Зокрема, проєкт «Івана Купала» студентки ХДАДМ Марії Виноградової є прикладом глибокого розуміння історико-мистецтвознавчих аспектів та вміння інтегрувати національні традиції у сучасний дизайн (рис. 2). Цей проєкт відображає високу майстерність у поєднанні традиційних українських мотивів із сучасними дизайнерськими підходами, що забезпечує культурну ідентичність і естетичну привабливість упаковки.

Проєкт «Івана Купала» присвячений одному з найдавніших і найбільш колоритних свят української культури. Івана Купала святкують у ніч на 7 липня, коли молодь збирається на березі річок чи озер, щоб вшанувати давні обряди, пов'язані з водою, вогнем та травами [13].

Упаковка, розроблена Марією Виноградовою, має чітко виражені національні мотиви, що проявляються в використанні традиційних українських орнаментів і кольорів, які відображають настрій сезонних свят. Використання природних матеріалів та екологічних рішень підкреслює зв'язок з природою, що є ключовим елементом свята Івана Купала.

Виконані в стилі гравюри орнаментальні мотиви відображають традиції українського

народного мистецтва. Форма упаковки у вигляді шестикутників має символічне значення. Шестикутник (гексагон) часто асоціюється з гармонією, балансом і стабільністю. Побудований по колу орнамент має глибоке символічне значення. Коло в українській культурі символізує вічність, цілісність і циклічність життя. Використання такого орнаменту підкреслює зв'язок із природними циклами та багатовіковими традиціями. Паперова упаковка, що імітує екологічні матеріали, такі як деревина, є свідомим вибором, що підкреслює екологічність і стійкість продукту. Вона створює враження природного матеріалу, що відповідає сучасним тенденціям збереження навколишнього середовища. Використання паперу дозволяє легко переробляти упаковку, зменшуючи негативний вплив на екологію. На регіональному та місцевому рівнях необхідно зробити все, щоб утилізація упаковки була максимально ефективною [14, с. 18].

Ще однією значущою роботою, що відображає стилістику української графіки, є проєкт студентки Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ) Олени Двухглавової (рис. 3). Цей проєкт включає три види упаковок: пляшку для узвару, пакет для



Рис. 3. Проект студентки ХДАДМ Олени Двухглавої

сушених груш («Сушка») та скляну банку для сушених фруктів («Вітамінка»).

На етикетці пляшки з узваром зображені жіночі фігури, що тримаються за руки, та елементи рослинного орнаменту. Ці образи відображають традиційні українські мотиви, які часто зустрічаються у народних вишивках та розписах. На пакеті для сушених груш представлено зображення дерева з плодами, образ сонця та жіночої фігури, виконане у стилі гравюри. Дерево символізує родючість і тісний зв'язок із природою. На банці «Вітамінка» зображені рослинні орнаменти та назва продукту, стилізовані під традиційну українську графіку.

Проект Олени Двухглавої демонструє глибоке розуміння і вміння використовувати українські культурні мотиви в сучасному дизайні упаковки. Використання традиційних орнаментів і символів не лише покращує естетичну привабливість упаковки, але й підкреслює її національну ідентичність. Техніка гравюри додає виробам унікальності та автентичності, що є важливим аспектом збереження культурної спадщини.

Дослідження показують, що більшість студентів при розробці сучасної упаковки

звертаються до української графіки через її багатий історичний і культурний зміст. Використання українських орнаментів та технік у сучасному дизайні упаковки дозволяє не лише зберегти традиції, але й інтегрувати їх у сучасний контекст. Це сприяє підвищенню естетичної привабливості та конкурентоспроможності продукції на ринку, забезпечуючи її культурну ідентичність і відповідність сучасним вимогам.

Студенти часто надихаються роботами Георгія Нарбута, який є ключовою фігурою в історії українського графічного мистецтва. Його роботи, виконані у стилі українського модерну, значно вплинули на розвиток української графіки та дизайну. Нарбут відомий своїми ілюстраціями, плакатами та оформленням книг, у яких активно використовувалися національні мотиви та символіка. Творчість Нарбута стала джерелом натхнення для багатьох сучасних українських митців, які прагнуть зберегти і розвинути національну культуру через свої роботи [15, с. 3–6; 15, 43–48].

Проект Олени Двухглавої є прикладом того, як сучасні дизайнери можуть використовувати історико-мистецтвознавче підґрунтя для створення унікальних і культурно значу-

щик виробів, що не лише відповідають сучасним вимогам, але й зберігають національну спадщину.

Висновки. Дослідження показало, що сучасний дизайн упаковки в Україні значною мірою спирається на багате історико-мистецтвознавче підґрунтя. Студенти Харківської державної академії дизайну і мистецтв активно використовують українські орнаменти та традиційні техніки у своїх проєктах, що дозволяє зберігати національні традиції та адаптувати їх до сучасних вимог ринку. Роботи Марії Виноградової та Олени Двухглавої демонструють успішне поєднання історичних мотивів із

сучасними дизайнерськими підходами, створюючи естетично привабливі та функціональні упаковки. Це підвищує конкурентоспроможність української продукції на міжнародному ринку та підкреслює її культурну ідентичність.

Подальші дослідження можуть зосередитися на аналізі впливу видатних українських митців на сучасний дизайн упаковки та вивченні взаємозв'язків між історичними традиціями й інноваційними технологіями. Також перспективним є дослідження методів підвищення екологічності упаковки та вивчення впливу етнодизайну на поведінку споживачів.

Література:

1. The Evolution of Packaging Design. Designhill, 2018. URL:<https://www.designhill.com/design-blog/the-evolution-of-packaging-design/>
2. Ткаченко М. Дзеркало тижня, 2022. URL: <https://zn.ua/ukr/UKRAINE/na-khersonshchini-pid-chas-budivnitstva-fortifikatsijnikh-sporud-znajshli-davnorimske-poselennja-.html>
3. Жарких Л. 900 років античної Греції на Херсонщині. BBC News Україна. Херсон, 2021. URL:<https://www.bbc.com/ukrainian/features-56040400>
4. Мельник О. М. Правова охорона знаків для товарів і послуг в Україні. Цивільно-правовий аспект: монографія. Ірпінь : Академія ДПС України, 2001. 137 с.
5. Іванова Л. О., Малих В. П., Соколова О. П. Еволюція і дизайн торгових марок : навчальний посібник. Одеса : Астропринт, 2018. 10 с.
6. Шилович Т. Б. Основи конструювання упаковок: конспект лекцій, р. 1, з навчальної дисципліни з основ конструювання упаковок. Київ : КПІ ім. І. Сікорського, 2017. 57 с.
7. Кагарлицький М. З глибин українських тисячоліть // Підгора В., Ханко О. *Камінний спалах: Петро Печорний. Кераміка і графіка*. Київ: О. Ханко, 2007. 25 с.
8. Оршанський Л. В. Декоративно-ужиткове мистецтво та етнодизайн – традиції і сучасність у художньо-трудова підготовці майбутніх учителів трудового навчання. №1, 2000. 82 с.
9. Contemporary ukrainian crafts | традиційні ремесла у сучасному виконанні / Люсія Бондар та ін. Київ : CP Publishing, 2024. 272 с.
10. Гулей О. В. Декоративно-прикладне мистецтво: навчальний посібник. Суми : СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2010. 152 с.
11. Історія реклами : конспект лекцій / укладач Н. С. Подоляка. Суми : Сумський державний університет, 2015. 193 с.
12. Бітаєв В. Вплив етномистецьких традицій на розвиток рекламної графіки в Україні. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Вип. № 7 (18). Київ : Фенікс, 2015. 208 с.
13. Боряк О. О. Україна: етнокультурна мозаїка. Київ : Либідь, 2006. 326 с.
14. Телетов О. С., Шагова В. М. Упаковка як об'єкт інноваційного маркетингу. *Маркетинг і менеджмент інновацій*, №2, 2014. 20 с. <http://mmi.fem.sumdu.edu.ua/>
15. Нагорна О. Георгій Нарбут; худож.-оформлювач О. А. Гугалова-Мешкова. Харків : Фоліо, 2021. 121 с.

References:

1. Designhill. (2018). The Evolution of Packaging Design. Retrieved from <https://www.designhill.com/design-blog/the-evolution-of-packaging-design/>
2. Tkachenko, M. (2022). Na Khersonshchyni pid chas budivnytstva fortyfikatsiynykh sporud znayshly davnorimske poselennia [During the construction of fortifications in the Kherson region, an ancient Roman settlement was found]. *Dzerkalo Tyzhnia*. Retrieved from <https://zn.ua/ukr/UKRAINE/na-khersonshchini-pid-chas-budivnitstva-fortifikatsijnikh-sporud-znajshli-davnorimske-poselennja-.html>

3. Zharkyykh, L. (2021). 900 rokiv antychnoyi Hretsii na Khersonshchyni [900 years of ancient Greece in the Kherson region]. BBC News Ukraine. Retrieved from <https://www.bbc.com/ukrainian/features-56040400>
4. Melnyk, O. M. (2001). Pravova okhorona znakiv dlya tovariv i posluh v Ukrayini (tsyvilno-pravovyy aspekt): monohrafiya [Legal protection of trademarks and services in Ukraine (civil-law aspect): monograph]. Irpin: Akademiya DPS Ukrayiny.
5. Ivanova, L. O., Malykh, V. P., & Sokolova, O. P. (2018). Evolyutsiya i dyzayn torhovykh marok: navchal'nyy posibnyk [Evolution and design of trademarks: a textbook]. Odesa: Astroprint.
6. Shylovych, T. B. (2017). Osnovy konstruktsiyuvannya upakovok: konspekt lektsiy, r. 1, z navchal'noyi dystsypliny z osnov konstruktsiyuvannya upakovok [Fundamentals of packaging design: lecture notes, ch. 1, from the educational discipline on the basics of packaging design]. Kyiv: KPI im. I. Sikors'koho.
7. Kaharlyts'kyi, M. (2007). Z hlybyn ukrayins'kykh ty syacholit' // Pidgora V., Khanko O. Kaminnyy spalakh: Petro Pechor nyy. Keramika i hrafiika [From the depths of Ukrainian millennia // Pidgora V., Khanko O. Stone flash: Petro Pechor nyy. Ceramics and graphics]. Kyiv: O. Khanko.
8. Orshans'kyi, L. V. (2000). Dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo ta etnodyzayn – tradytsiyi i suchasnist' u khudozhnyoo trudoviy pidhotovtsi maybutnikh uchyteliv trudovoho navchannya [Decorative applied arts and ethno-design – traditions and modernity in the artistic labor training of future teachers of labor education]. No.1.
9. Bondar, L., Bilets'ka, A., Bokotey, M., Istomina, H., Kosyts'ka, Z., Solovey, T., & Yamborko, O. (2024). Contemporary Ukrainian Crafts: Tradytsiyni remesla u suchasnomu vykonanni [Contemporary Ukrainian Crafts: Traditional crafts in modern performance]. Kyiv: CP Publishing.
10. Huley, O. V. (2010). Dekoratyvno-prykladne mystetstvo: navchal'nyy posibnyk [Decorative-applied art: a textbook]. Sumy: SumDPU im. A. S. Makarenka.
11. Podolyaka, N. S. (2015). Istoriya reklamy: konspekt lektsiy [History of advertising: lecture notes]. Sumy: SumDU.
12. Bitaiiev, V. (2015). Vplyv etnomystets'kykh tradytsiy na rozvytok reklamnoyi hrafiiky v Ukrayini [The influence of ethnographic traditions on the development of advertising graphics in Ukraine]. *Aktual'ni problemy mystets'koyi praktyky i mystetstvoznachoyi nauky* [Current issues of artistic practice and art history science], 7 (18). Kyiv: Feniks.
13. Boryak, O. O. (2006). Ukrayina: etnokul'turna mozaika [Ukraine: ethnocultural mosaic]. Kyiv: Lybid'.
14. Teletov, O. S., & Shatova, V. M. (2014). Upakovka yak ob'yekt innovatsiynoho marketynhu [Packaging as an object of innovative marketing]. *Marketing i menedzhment innovatsiy*, 2, 20. Retrieved from <http://mmi.fem.sumdu.edu.ua/>
15. Nahorna, O. (2021). Heorhiy Narbut; khudozh.-oformlyuvach O. A. Huhalova-Myeshkova [Heorhiy Narbut; artist-designer O. A. Huhalova-Myeshkova]. Kharkiv: Folio.

УДК 7.05

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.14>**Поліщук Олена Петрівна,**

доктор філософських наук, професор,
професор кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Житомирського державного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0002-1095-8031
polishchuk.o.p.2015@gmail.com

Погосьян Дарина Рафаїлівна,

викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Житомирського державного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0009-0004-6184-1652
dashapohosian@gmail.com

РОЗРОБКА ОБРАЗУ УКРАЇНСЬКОЇ ДІВЧИНИ ПРИ СТВОРЕННІ ЦИФРОВИХ ІЛЮСТРАЦІЙ ДО НАСТІННОГО ПЕРЕКИДНОГО КАЛЕНДАРЯ НА 12 МІСЯЦІВ

Стаття присвячена аналізу ролі етнічного стилю для розвитку українського дизайну в умовах сучасних суспільних трансформацій, суспільних викликів та загроз.

Ми стверджуємо про цінність врахування вимог української національно-культурної традиції та здобутків багатой національної мистецької спадщини при здійсненні дизайнерських розробок, зокрема як джерела для формотворчих ідей графічного дизайнера. А також треба наголосити, що збереження національно-культурної ідентичності українства, як цільної нації нашої держави, потребує консолідованих зусиль представників різних творчих спеціальностей, в тому числі культурологів, митців та дизайнерів.

Естетична свідомість молодих дизайнерів значно стимулюється до розвитку через ґрунтовне вивчення вітчизняного художнього спадку. Так само стимулюється й розвиток естетичних та художніх смаків, ідеалів і поглядів молодих дизайнерів. А це допомагає їм здійснювати творчий пошук і сприяє появі у них нових цікавих дизайнерських розробок чи художніх проєктів, а також допомагає зростанню конкурентоспроможності вітчизняних виробників. Нами здійснено на основі цифрового живопису розробку 13 ілюстрацій жіночих фігур, а саме молодих українок в національному одязі, для настінного перекидного календаря на 12 місяців «Рідна Україна». Створенню цих ілюстрацій передувало поглиблений аналіз українського національного одягу і жіночих прикрас різних регіонів України (період ХІХ – початку ХХ століття). Пошук формотворчих ідей для ілюстрацій календаря здійснювався не тільки через використання етнографічних матеріалів, а й на основі вивчення картин відомих українських художників. Це дозволило з'ясувати характерні елементи одягу, із врахуванням змін за порами року, а також популярні прикраси українських дівчат.

На основі цього нами здійснювалась розробка креативної ідеї при дизайн-проектуванні календаря. Основою для створення стилізованих зображень персонажів і фонів ілюстрацій для перекидного календаря та його обкладинки виступили ідеї про чотири пори року, українську жінку як Берегиню родинних і сімейних цінностей, важливості різноманіття декоративних елементів як «втечі від одноманітності» в одязі та прикрасах українських дівчат.

Ключові слова: графічний дизайн, дизайнерська діяльність, цифрова ілюстрація, настінний перекидний календар на 12 місяців, культурна спадщина, національно-культурна ідентичність, естетична цінність, естетичний смак, естетична компетентність дизайнера.

Polishchuk Olena, Pohosian Daryna. DEVELOPMENT OF THE IMAGE OF A UKRAINIAN GIRL WHILE CREATING DIGITAL ILLUSTRATIONS FOR A 12-MONTH FLIP WALL CALENDAR

The article is devoted to the analysis of the role of ethnic style in the development of Ukrainian design in the conditions of modern social transformations, social challenges and threats.

We affirm the value of taking into account the requirements of the Ukrainian national-cultural tradition and the achievements of the rich national culture and artistic heritage when implementing design developments, in particular, as a source for the form-creative ideas of a graphic designer. It should also be noted that preserving the

national and cultural identity of Ukrainians, as the dominant nation of our state, requires the consolidated efforts of representatives of various creative specialties, including cultural scientists, artists and designers.

The aesthetic consciousness of young designers is significantly stimulated by the development of their aesthetic and artistic tastes, ideals or views; and stimulating of their creativity is may be too. This is significantly stimulated to develop of young designers through a thorough study of the national artistic heritage. And this helps them to carry out a creative search and contributes to the emergence of new interesting design developments or artistic projects, and also helps to increase the competitiveness of domestic manufacturers. We have created, on the basis of digital painting, 13 illustrations of female figures as the young Ukrainian women in the national clothing, for a 12-month flip wall calendar "Native Ukraine". The creation of these illustrations is based on a detailed analysis of the Ukrainian national clothing and feminine colors of different regions of Ukraine (the period of the 19th century – the beginning of the 20th century). The search for formative ideas for illustrating the calendar was developed not only through the selection of ethnographic materials, but also on the basis of paintings by famous Ukrainian artists. This made it possible to capture the characteristic elements of the dress in different seasons of year, as well as the popular embellishments of Ukrainian girls.

Based on this, a creative idea was developed during the calendar design. The basis for the creation of stylized images of characters and background illustrations for the flip calendar and its cover were ideas about the four seasons, the Ukrainian woman as the guardian of family and family values, the importance of a variety of decorative elements as an "escape from monotony" in the clothes and jewelry of Ukrainian girls.

Key words: *graphic design, design activity, digital illustration, 12-months flip wall calendar, cultural heritage, national and cultural identity, aesthetic value, aesthetic taste, aesthetic competence of a designer.*

Вступ. Етнічний стиль в українському дизайні є спробою збереження і творчого розвитку в сучасних умовах національної культурної спадщини, з одного боку, проте це й прагнення вітчизняних дизайнерів повернути увагу до національної самобутності України не лише іноземців, але й української молоді, з іншого боку, адже без коріння нема і насіння, як стверджує українська поговорка. На даний момент, у зв'язку з воєнними діями на території нашої держави, важливим завданням для кожного українця має стати збереження національної ідентичності, відродження української культури та стимулювання інтересу до її надбань представників інших культур. Тому дизайнерська діяльність і створення дизайнерських розробок на основі українського етностилю сприятиме, як видається, міжкультурному діалогу, позитивному іміджу України і зростанню інтересу з боку громадян інших країн до її надбань і сучасних проблем на тлі викликів та ризиків глобалізації.

Матеріали та методи. Нами було поставлене завдання про розробку 13 ілюстрацій жіночих фігур – молодих українок в національному одязі, на основі цифрового живопису до настінного перекидного календаря на 12 місяців – «Рідна Україна» (2024 рік), з можливістю зміни календарної сітки для майбутніх років. Джерельною базою про національний

жіночий костюм виступили картини українських художників, серед яких увагу привернули образи молодих українок на живописних полотнах Т. Шевченка, М. Пимоненка та ін.

Для створення цифрових ілюстрацій в українському етностилі мали значення книги «Традиційне вбрання українців. Том I» [8], «Традиційне вбрання українців. Том II» [9]. Також об'єктом аналізу виступили матеріали Інтернет-ресурсу з колекціями одягу: Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» [11], приватного зібрання одягу «Відкрита скриня» [5] та фонди українського одягу Чернівецького обласного музею народної архітектури та побуту [19]. Варто вказати, що для ідеї розробки на основі цифрових ілюстрацій оригінального перекидного календаря в українському етностилі мав значення друкований календар «Спадок» [15; 20; 21] та окремі відео-матеріали про український стрий [2; 17].

У дослідженні мали значення наступні методи: порівняльного аналізу, індукції, дедукції, аналогового моделювання, вільної асоціації.

Мета дослідження полягає у виявленні характерних рис образу української дівчини, презентованих вітчизняною мистецькою спадщиною, і аналізі ролі етнічного мотиву при створенні оригінальних растрових ілюстрацій до настінного перекидного календаря на 12 місяців.

Відповідно до мети сформульовано такі завдання дослідження:

1. Проаналізувати літературу та джерела про українське традиційне вбрання, характерне для різних історико-етнографічних регіонів України (станом на кінець XIX – початок XX ст.).

2. Дослідити відомі картини вітчизняних художників із зображенням української дівчини на них, щоб з'ясувати типові риси її презентації.

3. Висвітлити креативну ідею по створенню цифрових ілюстрацій з образами дівочих фігур до настінного перекидного календаря на 12 місяців.

Виклад основного матеріалу, результати.

Варто вказати, що етнічні мотиви є достатньо популярними у дизайні просторового образу представницького чи житлового інтер'єру в Україні та за її межами. Звернення до етнічного стилю фіксується також в дизайні одягу або графічному дизайні. Керуючись цим, ми вирішили створити тринадцять растрових ілюстрацій в етностилі на основі цифрового живопису з образами українських дівчат [13]. Дана техніка зараз користується значною популярністю в дизайн-проектах для друкованої продукції через спроможність деталізації, вибору великої гами кольорів та їх відтінків, а також художню виразність таких цифрових ілюстрацій та їх естетичну цінність. Зростає інтерес до неї й серед споживачів [1; 18], оскільки такий продукт є інноваційним. Наразі використовується ідея стилізованого образу дівчини в українському вбранні як презентанта пори року (зачіска, елементи одягу та їх колірне рішення, фон).

Звернення до образу жінки при створенні календаря було зумовлене ідеєю про важливу роль жіноцтва в українській родині та його високий статус в українському суспільстві. Жінка може виступати у різних соціальних ролях у залежності від віку та складу родини: мати, донька, сестра, дружина, свекруха, невістка. Жінка в традиційних уявленнях українського народу має бути берегинею сім'ї та родини, даруючи любов та побутовий затишок своєю працею. Але молода дівчина традиційно в українській родині розглядалася як

«молода квіточка», якою мають любоватися оточуючі через її вроду та лагідну вдачу. Тож навіть батьки із неможливих родин намагалися дарувати донькам стрічки, коралі тощо. А дівчина намагалася власною працею створювати красиві вишиванки для свого одягу, щоб виділитися і привернути до себе увагу. Дівчина мала виглядати як носій ідеалу прекрасного, її споглядання у святковому одязі мало викликати радість у присутніх, даруючи відчуття спокою і приємності у житті. Звідси спостерігається прагнення українських дівчат виділитися, наприклад, завдяки вишивкам на сорочках або вишуканості їхніх прикрас.

Тому в процесі створення цифрових ілюстрацій об'єктом аналізу стали картини уславлених вітчизняних митців, що містили зображення української дівчини. Наприклад, художнє полотно «Катерина», створене відомим поетом, живописцем та автором етнографічних нотаток – Тарасом Шевченком. Вона написана олійними фарбами 1842 року на тему його однойменної поеми. Розмір картини сягає близько 93 на 72,3 см. На ній зображено молоду дівчину зі стрічкою на волоссі. А ще картина привертає увагу яскравим кольором фартуха, наявністю червоної стрічки-зав'язки на сорочці та ін. Дівчина зображена у повсякденному літньому вбранні, у неї на ногах відсутнє взуття.



Рис. 1. Картина Т. Шевченка «Катерина», 1842 р.

Ще однією відомою картиною із зображенням українських дівчат є «Святкове воро-

жіння» жанрового живописця Миколи Пимоненка. Вона виконана олійними фарбами та сягає близько одного метра в висоту.

Картина зображає двох дівчат-селянок, які гадають на суженого-ряженого: в результаті накапування у воду воску, де він застиг у довільній формі, вони вирішили розглянути цей шматочок та розгадали там профіль майбутнього коханого. Лише в однієї з них фартах та спідниця мають теплий колір, але в обох сорочки є вишитими різнокольоровими візерунками, у них на шиях намисто і голови не прикрашені ні стрічкою, ні віночком.



Рис. 2. Картина М. Пимоненка «Святкове ворожіння», 1888 р.

У результаті аналізу джерельної бази дослідження було з'ясовано, що традиційне вбрання дівчат (прикраси, орнаменти на вишиванках тощо) змінюється відповідно до пори року та різних історико-етнографічних районів України. Орнаменти на вишиванках та елементи одягу дівчат відрізняється між собою відповідно до різного історико-етнографічного районування України (кінець ХХІ – початку ХХ ст.), що вказує на багатогранність національної традиції та унікальність кожного куточку нашої країни [3; 6; 16]. Не на кожній картині українських митців можна спостерігати таку прикрасу дівочого стрія, як віночок.

Найпоширенішою традиційною зачіскою українських дівчат було заплетення волосся в одну чи декілька кіс, що здавна вважається

символом дівочої честі, а також інших моральних жіночих чеснот, насамперед охайності та працьовитості. Для заміжніх жінок був характерний особливий головний убір – очіпок (чепець). Він представляв з себе полотняну шапочку з овальним верхом, що повністю закривав волосся від сторонніх поглядів. У залежності від різних регіонів України його вигляд міг змінюватися. Також жінки могли одягати зверху очіпка хустку. Але дівчата вдягали хустку насамперед у холодну пору року.

Тому основою авторської концепції стала ідея про залежність від пори року та місяця елементів одягу дівочої фігури при ілюструванні настінного перекидного календаря на 12 місяців «Рідна Україна». Розробка цифрових ілюстрацій відбувається на основі графічного планшета і використання растрового графічного редактора – Adobe Photoshop.

На обкладинці, як центральна фігура, виступає зображення української дівчини в опатному, багатому на елементи віночку, що втілює образ так званої «Української березини». Вона одягнута в традиційний весільний одяг Полтавщини (ідея вірної нареченої).



Рис. 3. Дві версії обкладинки календаря, автор ілюстрацій – Д. Погосьян

Молитовна поза дівчини слугує символом прохання Бога про допомогу та захист її коханого і кожного громадянина нашої країни у важкий період історії. На задньому фоні ілюстрації приметним є блакитне небо та неначе жовтогаряче пшеничне поле, як символ сучасного українського державного прапора, що має виникнути асоціативно у спо-

живача календарної продукції. (Створено два варіанти цієї цифрової ілюстрації, зокрема із версією, за яку здобуто перемогу в Міжнародному конкурсі талантів «Дім для душі» (24.02.2023) за номінацією «Гран-прі», організатор ГО «Динаміка успіху»).

Ідея про зміну пори року та сезонність в одязі викликає, на наш погляд, асоціацію проплинність життя, його циклічність, а також й взаємообумовленість таких циклів у людському існуванні, повсякденному житті. Українській культурі притаманна шаноба до життя та його передбачених природою циклів, а також шаноба до жінки. І, крім того, українці шанують своєрідність регіональних традицій в одязі, стравах та ін. Тому для растрової ілюстрації місяця «Вересень» створюється образ дівчини, одягнутої в традиційний одяг Галичини. Головний убір – віночок з природних складників, що характерні для початку осені, а саме верес та грона жовто-зеленого винограду. На її вишиванці красується каміселька (безрукавка або жилетка), оскільки дев'ятий місяць – вересень – поступово наближає глядача до очікування холодної пори року, хоча ще є на вулиці таке бажане тепло. На її вухах можна побачити сережки-півмісяці (так звані лунниці). Фон, характерний для осінніх місяців, представлений у вигляді відтінків оранжевого кольору з затемненням країв растрового зображення. Такий художній прийом був обраний спеціально, з метою концентрування уваги спостерігача на зображеній фігурі.

Тоді як ілюстрація «Жовтень» уособлює дівчину, яка носить традиційний одяг Полтавщини. Головний убір – віночок з листочків клену жовтого, оранжевого та багряного кольорів. На вишиванці можна помітити керсетку (вид українського жіночого одягу без рукавів). На вухах сережки «калачики» та на шії намисто. У косичку заплетена стрічка червоного кольору.

На ілюстрації для місяця «Листопад» зображено молоду українку, яка носить традиційний одяг Середнього Подніпров'я (Середньої Наддніпряни), а саме Київщини. Головний убір – віночок з гронами калини. Її плоди ще здавна символізують любов, щастя, красу та повагу в національній традиції укра-

їнців. Тому вона вважається іноді й символом українського народу. Зверху вишиванки дівчини зображено керсетку та свиту.

А на ілюстрації місяця «Грудень» дівчина вже одягнута в традиційний одяг Покуття. Головний убір – віночок з хвосою, шишками ялинки та шматочками засушених мандарин (на наш погляд, модернізація в складниках віночках символізує «дух новаторства», щоб адаптуватись до викликів сучасного життя, адже нині свято Нового року українці мають взимку, а не весною). Зверху вишиванки помітно кептар (хутрянний козушок без рукавів) та ошатний жакет. На вухах у панянки сережки-півмісяці. Фон, характерний для зимових місяців, представлено у вигляді декількох відтінків блакитного кольору.

Місяць «Січень» презентує дівчина, яка носить традиційний одяг Гуцульщини. Головний убір – віночок з гронами горобини та листочками. Збоку, на її лівому плечі, можна помітити снігура. Ці пташечки прилітають до наших країв з настанням великих холодів. На вишиванку в неї одягнуто кептар та червоний сардак (верхній сукняний одяг з рукавами, характерний для західних областей України). На її вухах теж сережки, але зроблені вони в іншій техніці виготовлення ювелірних прикраси для жіноцтва – «ковтки». Також на зображеній дівчині можна помітити гуцульські нагрудні прикраси – згарди та намисто з венеціанського скла.

Для місяця «Лютий» розроблено образ дівчини, яка одягнута в традиційний одяг Буковини. Головний убір – віночок з сердечками та сосновими шишками. Сердечко є ніби символом Дня всіх закоханих, святкування якого привертає в наш час увагу багатьох молодих людей. На голову персонажу ілюстрації накинуто хустина червоного кольору, а зверху вишиванки одягнуто буковинський мінтян (довга безрукавка з хутра) та кожух [10]. Таке рішення вибору зображення верхнього одягу зумовлене тим, що місяць лютий вважається самим коротким, з одного боку, але холодним і небезпечним зимовим місяцем, із значними морозами та хуртовинами.

Для ілюстрації «Березень» має бути образ дівчини, яка уособлює радість життя і повагу



Рис. 4. Ілюстрації календаря «Березень», «Червень», «Вересень» і «Грудень», автор – Д. Погосьян

до предків, а, відтак, персонаж носить традиційний одяг Чернігівського Полісся (Полісся – це північний край України, що ревно береже стародавні звичаї та перекази пращурів, пам'ятаючи їхнє гасло: «Україна понад усе»). Головний убір – віночок з підсніжниками та гілочками вербових «котиків». Зверху вишиванки зображено керсетку та свиту. На вухах у неї сережки-калачики. Можна помітити українську традиційну нашійну прикрасу – дукач, з зображенням на ньому релігійним сюжетом. Він представляє з себе медальйон круглої форми з бантом, що найчастіше виготовлявся з металу. Фон, характерний для весняних місяців, представлений у вигляді відтінків рожевого кольору.

Місяць «Квітень» для календаря на 12 місяців уособлює дівчину, що носить традиційний одяг Волинського Полісся. Головний убір – віночок з кульбабок (вони так рясно прикрашають левади, луки, стежки цієї пори на українських землях). Зверху вишиванки можна помітити станік. Він вважається частиною українського жіночого короткого одягу без рукавів. Також може називатись й жилеткою чи безрукавкою.

Місяць «Травень» уособлює дівчина, одягнута у вишиванку, подібну на сорочку видатної української письменниці – Лесі Українки (вона народилась на Житомирщині і тут провела дитинство). Як зазначається, схожу вишиванку носила раніше її мати – Олена Пчілка, яка теж проявляла велику увагу та любов до української культури [3; 4]. Голо-

вний убір представлений у вигляді віночка з конвалій (на півночі Житомирщини у травні вони ще трапляються цієї пори, адже на Полісся тепло приходить пізніше багатьох інших частин України). А ідея прикрас теж нав'яна фотографіями Лесі Українки. До прикладу, так звана селянка, яка вважається її улюбленим намистом, і коралі. У руках зображеної дівчини красується букет з конваліями, які вона, неначе, простягає до спостерігача. На косі можна помітити стрічку червоного кольору з бантиком.

Для растрової ілюстрації місяця «Червень» створюється образ дівчини, яка носить традиційний одяг Житомирського Полісся. Головний убір – віночок з піонами рожевого кольору, а на вухах сережки-півмісяці (так шановані в цьому краї лунниці). В її косу вплетена стрічка червоного кольору як символ повноти життя. У руках дівчина тримає кошик з полуницями (ідея спокуси). Для зображення фону обрані відтінки зеленого кольору.

Місяць «Липень» презентує дівчину, яка носить традиційний одяг Поділля. Головний убір – віночок з різних трав (ромашок, мальв, барвінку, деревію тощо). У руках дівчина тримає корзину з фруктами, які дозрівають у цьому місяці: абрикосами, малиною, вишнями та смородиною. Її нашійні прикраси зображені у вигляді червоних коралів та намиста з баламутів.

Для місяця «Серпень» створюється образ дівчини, одягнутої в традиційний одяг Слобожанщини, головний убір – віночок з пше-

ниці та лаванди. На її вухах можна помітити сережки, які були характерні серед представниць цього історико-етнографічного району. На шії зображено хрестик та прикраси з дутого скла. На косичці красується стрічка червоного кольору. В руках у дівчини знаходиться корзина з великою кількістю різних фруктів та овочів: грушами, яблуками, виноградом, динею, кукурудзою, помідорами тощо. Адже Слобожанщина – це край, де кукурудза не є дивиною, даючи славний урожай.

Такі ілюстрації, крім того, нанести на велику кількість друкованої продукції (плакати, листівки, наклейки, блокноти тощо) або використати для декорування футболок (до прикладу, як подарунок для воїнів ЗСУ) [14].

Тож зустріч з такими ілюстраціями календаря, розробленого на засадах українського етностилю, може принести споживачам, як видається, естетичне задоволення та впевненість про цінність власної національної ідентичності й української культури в цілому. Це може, так би мовити, потішити око й серце кожного українця запропонованим дизайном, естетичними цінностями та внутрішнім сенсорним наповненням друкованого календаря. Адже в традиційному одязі та прикрасах українських дівчат ніби корениться ідея про цінність різноманіття у житті, зокрема це спостерігається у багатоманітності декоративних елементів одягу та різності прикрас дівчат. Тут фіксується, на наш погляд, спроба «втечі» від одноманітності клопотів повсякденного життя.

Висновки. Можна стверджувати про необхідність більш широкого використання українськими дизайнерами етнічного стилю при розробці їхніх проєктів, зважаючи на потребу збереження національно-культурної ідентичності українців в умовах наявних цивілізаційних викликів, пов'язаних з низкою чинників сучасного життя. Патріотизм виникає не на порожньому місці, він формується через зусилля багатьох людей, зокрема при реалізації ними професійних обов'язків. І він має різні витoki, від гордості за конкретні дії предків або сучасників, любові до національної кухні або зацікавлення творами вітчизняного мистецтва.

До того ж варто наголосити, що збереження національно-культурної ідентичності українства, як чільної нації нашої держави, особливо в умовах тривалої війни, вимагає консолідованих зусиль представників різних творчих спеціальностей, зокрема культурологів, мистецтвознавців, митців і дизайнерів, а не лише професіоналів з гуманітаристики: істориків, етнографів чи етнологів.

Відтак поглиблене вивчення молодими дизайнерами культурної спадщини українців, а також їхнього мистецького наробку сприяє, як видається, розвитку естетичної свідомості та її складових у фахівця. Іншими словами, для формування належних професійних естетичних компетентностей дизайнера важливим є поглиблене вивчення ним етнографічних матеріалів, творів образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва України. Адже це може виступити важливим джерелом у його пошуку оригінальних формотворчих ідей, сприяючи його конкурентоспроможності.

Пошук формотворчих ідей для розробки ілюстрацій цього календаря відбувався не лише на основі використання різноманітних етнографічних матеріалів, а й через аналіз художніх полотен відомих українських художників ХІХ і початку ХХ століття. Це дозволило з'ясувати характерні елементи одягу, із врахуванням змін за порами року, а також популярні прикраси українських дівчат. На основі поглибленого аналізу одягу молодих українок періоду ХІХ – початку ХХ століття з різних регіонів України, їхніх зачісок та прикрас було створено авторську концепцію настінного перекидного календаря на 12 місяців «Рідна Україна». Її наріжною ідеєю стало міркування про залежність елементів одягу дівочої фігури, що розроблювалась при його ілюструванні, від пори року та місяця, а також ідеї про стилістичну єдність цифрових ілюстрацій на обкладинці та зсередини настінного перекидного календаря. Можна сказати про те, що розроблені 13 ілюстрацій досить вдало гармоніюють між собою, презентуючи образи української жінки як Березині роду та сім'ї, що приємно тішить присутніх своєю вродою і вишуканістю одягу

та прикрас, наснажуючи їхнє життя красою і радістю. Нами враховувалось, що прагнення до краси і гармонії, як естетичних цінностей, є важливою рисою національного характеру українців, так само як і повага до жінки, як моральна риса. У процесі роботи над ілюстраціями було розглянуто значну кількість різноманітних джерел: друкованих матеріалів та інформації із сайтів з колекціями національ-

ного одягу. При створенні ілюстрацій нами враховувались основи композиції, симетрії та потреба їх вдалого розміщення відповідно до календарної сітки. Відтак можна наголосити, що етнічний мотив в цій дизайнерській роботі є спробою збереження і творчого розвитку в сучасних умовах національної культурної спадщини та традиційних естетичних цінностей.

Література:

1. Борщова С. П. Особливості використання засобів растрової графіки в сучасному цифровому мистецтві та дизайні. *Наукові розробки молоді на сучасному етапі*: зб. тез і доп. XVI Всеукр. наук. конф. молодих вчених та студентів, м. Київ, 27-28 квіт. 2017. Київ: КНУТД, 2017. С. 500–501.
2. Весільний спадок. Документальний фільм – відео-матеріал. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2oUhozVmqA&ab_channel=FILM.UAGroup (дата звернення: 10.05.2024).
3. Вишиванка Франка з альбому Пчілки. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3246774-visivanka-franka-z-albomu-pcilki.html> (дата звернення: 10.05.2024).
4. Вишивка Лесі Українки. URL: <https://www.prekrasastudio.com/blog/63-vyshyvka-lesi-ukrainky> (дата звернення: 10.05.2024).
5. Відкрита скриня. URL: <https://vskrynia.com.ua/> (дата звернення: 15.05.2024).
6. Долеско С. В. Символічне значення українського народного костюма в живописі соцреалізму. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 2. С. 6–13. URL: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.1> (дата звернення: 15.05.2024).
7. Єжова О., Болдирева О., Басова Ю. Сучасний дизайн календарної продукції. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 22 квіт. 2021. Київ: КНУТД, 2021. С. 42–45.
8. Косміна О. Ю. Традиційне вбрання українців. Т. I: Лісостеп. Степ. Київ: Балтія-Друк, 2008. 160 с.
9. Косміна О. Ю. Традиційне вбрання українців. Т. II: Полісся. Карпати. Київ: Балтія-Друк, 2008. 160 с.
10. Міщенко І. І. Народне вбрання в образотворчості Буковини ХХ–ХХІ століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 2. С. 35–41. URL: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.5>
11. Музей Івана Гончара – веб-сайт. URL: <https://honchar.org.ua> (дата звернення: 15.05.2024)
12. Несен І. І. Роль українського народного костюма в створенні образів у кінематографі ХХ століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 2. С. 42–48. URL: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.6>
13. Поліщук О., Погосьян Д. Розробка настінного перекидного календаря в українському етностилі та його пріоритети. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*: зб. матеріалів V Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 27 квітня 2023 року: у 2 томах. Київ: КНУТД, 2023. Т. 2. С. 367-370.
14. Поліщук О. П., Погосьян Д. Р. Специфіка дизайну настінного перекидного календаря в етностилі: соціокультурний та естетичний виміри. *Соціально-гуманітарні студії: інновації, виклики та перспективи*: матеріали I Міжнар. наук. конф., м. Житомир, 27–28 квіт. 2023 р. Житомир: Житомирська політехніка, 2023. С. 220-222.
15. Прем'єра: Тіна Кароль, Джамала та ще 13 зірок у календарі «Щирі. Свята». URL: <https://elle.ua/ludi/novosty/premra-tna-karol-dzhamala-ta-shche-13-zrok-znyalisya-u-kalendar-shchir-svyata/> (дата звернення: 10.05.2024).
16. Сібрук А. В., Литвинська С. В., Кошетар, У. П. Значення прикрас в українській культурі: від найдавніших часів до воєнних реалій сьогодення. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 3. С. 93–100. URL: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.1>
17. Спадок/Spadok. Дніпропетровська область – відео-матеріал. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ykh_AjAtW58&list=PL1PP_OaYvIQVfh2w44tvLc82-iwUkQYPq&index=4&ab_channel=FILM.UAGroup (дата звернення: 15.05.2024).
18. Тарасенко Ю. М. Внутрішня мотивація особистості до пізнання мистецтва. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 1. С. 40–51. URL: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.1.5>.
19. Чернівецький обласний музей народної архітектури та побуту – веб-сайт. URL: <https://skansen.cv.ua/index.htm> (дата звернення: 15.05.2024).

20. «Щирі. Спадщина»: календар українських костюмів. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-38301568> (дата звернення: 15.05.2024).

21. «Щирі-2019»: благодійний календар українських костюмів XIX ст. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NYjxvqASDao> (дата звернення: 15.05.2024).

References:

1. Borshchova, S. P. (2017). Osoblyvosti vykorystannia zasobiv rastrovoyi hrafiky v suchasnomu tsyfrovomu mystetstvi ta dyzaini [Peculiarities of using raster graphics tools in modern digital art and design]. *Naukovi rozrobky molodi na suchasnomu etapi – Scientific developments of youth at the modern stage: Proceedings of the XVI All-Ukrainian of science conf. young scientists and students*, (pp. 500-501). Kyiv: Kyiv National University of Technology and Design [in Ukrainian].

2. Vesilnyi spadok. Dokumentalnyi film – video-material [Wedding inheritance. Documentary film – video material]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=2oUxozBmQrA&ab_channel=FILM.UAGroup [in Ukrainian].

3. Vyshyvanka Franka z albumu Pchilky [Franko's embroidery from the album by Bees]. Retrieved from <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3246774-visivanka-franka-z-albomu-pcilki.html> [in Ukrainian].

4. Vyshyvka Lesi Ukrainky [Embroidery by Lesia Ukrainka]. Retrieved from <https://www.prekrasastudio.com/blog/63-vyshyvka-lesi-ukrainky> [in Ukrainian].

5. Vidkryta skrynja [An open chest]. Retrieved from: <https://vskrynia.com.ua/> [in Ukrainian].

6. Dolesko, S. V. (2022). Symvolichne znachennia ukrainskoho narodnoho kostiuma v zhyvopysi sotsrealizmu [The symbolic meaning of Ukrainian folk costume in socialist realism painting]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs – Ukrainian art history discourse*, 2, 6-13. Retrieved from: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.1> [in Ukrainian].

7. Iezhova, O., Boldyreva, O. & Basova, Yu. (2021). Suchasnyi dyzain kalendarnoi produktsii [Modern design of calendar products]. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu – Actual problems of modern design: Proceedings of the International science and practice conf.* (pp. 42-45). Kyiv: Kyiv National University of Technology and Design [in Ukrainian].

8. Kosmina, O. Yu. (2008). *Tradytsiine vbrannia ukraintsv [Traditional clothing of Ukrainians]*. (Vols. I). Kyiv: Baltiia-Druk [in Ukrainian].

9. Kosmina, O. Yu. (2008). *Tradytsiine vbrannia ukraintsv [Traditional clothing of Ukrainians]*. (Vols. II). Kyiv: Baltiia-Druk [in Ukrainian].

10. Mishchenko, I. I. (2022). Narodne vbrannia v obrazotvorchosti Bukovyny KhX–KhXI stolittia [Folk dress in Bukovyna art of the 10th–21st centuries]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs – Ukrainian art history discourse*, 2, 35–41. URL: <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.5> [in Ukrainian].

11. Muzei Ivana Honchara – veb-sait [Ivan Honchar Museum – website]. Retrieved from <https://honchar.org.ua> [in Ukrainian].

12. Nesen, I. I. (2022). Rol ukrainskoho narodnoho kostiuma v stvorenni obraziv u kinematohrafi KhKh stolittia [The role of the Ukrainian folk costume in the creation of images in the cinema of the 20th century]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs – Ukrainian art history discourse*, 2, 42–48. Retrieved from <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.6> [in Ukrainian].

13. Polishchuk, O. & Pohosian, D. (2023). Rozrobka nastinnoho perekydnoho kalendaria v ukrainskomu etnostyli ta yoho priorityty [Development of a flip-up wall calendar in the Ukrainian ethnic style and its priorities]. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu – Actual problems of modern design: Proceedings of the V International science and practice conf.* (Vols. 2), (pp. 367-370). Kyiv: Kyiv National University of Technology and Design [in Ukrainian].

14. Polishchuk, O. P. & Pohosian, D. R. (2023). Spetsyfika dyzainu nastinnoho perekydnoho kalendaria v etnostyli: sotsiokulturnyi ta estetychnyi vymiry [The specifics of the design of the wall calendar in ethnic style: socio-cultural and aesthetic dimensions]. *Sotsialno-humanitarni studii: innovatsii, vyklyky ta perspektyvy – Social and humanitarian studies: innovations, challenges and prospects: Proceedings of the International science and practice conf.* (pp. 220-222). Zhytomyr: Zhytomyrska politekhnik. [in Ukrainian].

15. Premiera: Tina Karol, Dzhamaala ta shche 13 zirok u kalendar-i «Shchyri. Sviata» [Premiere: Tina Karol, Jamala and 13 other stars in the "Sincere" calendar. Holidays"]. Retrieved from <https://elle.ua/ludi/novosty/premra-tna-karol-dzhamaala-ta-shche-13-zrok-znyalisya-u-kalendar-shchir-svyata/> [in Ukrainian].

16. Sibruk, A. V., Lytvynska, S. V., & Koshetar, U. P. Znachennia prykras v ukrainskii kulturi: vid naidavnishykh chasiv do voiennykh realii sohodennia [The meaning of jewelry in Ukrainian culture: from ancient times to the military realities of today]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs – Ukrainian art history discourse*, 3, 93-100. Retrieved from <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.1> [in Ukrainian].

17. Spadok. Dnipropetrovska oblast – video-material [Spadok Dnipropetrovsk region – video material]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=ykh_AjAtW58&list=PL1PP_OaYvIQVFh2w44tvLc82-iwUkQYPq&index=4&ab_channel=FILM.UAGroup [in Ukrainian].
18. Tarasenko, Yu. M. (2022). Vnutrishnia motyvatsiia osobystosti do piznannia mystetstva [Internal motivation of the individual to learn art]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs – Ukrainian art history discourse, 1*, 40–51. Retrieved from <https://doi.org/10.32782/uad.2022.1.5> [in Ukrainian].
19. Chernivetskyi oblasnyi muzei narodnoi arkhitektury ta pobutu – veb-sait [Chernivtsi Regional Museum of Folk Architecture and Life – website.]. Retrieved from <https://skansen.cv.ua/index.htm> [in Ukrainian].
20. «Shchyri. Spadshchyna»: kalendar ukrainskykh kostiumiv ["Sincere. Heritage": calendar of Ukrainian costumes]. Retrieved from <https://www.bbc.com/ukrainian/features-38301568> [in Ukrainian].
21. «Shchyri-2019»: blahodiinyi kalendar ukrainskykh kostiumiv XIX st. [“Sincere-2019”: charity calendar of Ukrainian costumes of the 19th century]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=NYjxvqASDao> [in Ukrainian].

УДК 7.01:004.8 (045)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.15>**Санніков Євген Володимирович,**

аспірант кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури

ORCID ID: 0009-0008-9917-8461

yevhen.sannikov@naoma.edu.ua

ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА ТА ЕТИКА ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ДЛЯ СТВОРЕННЯ ВІЗУАЛЬНИХ ТВОРІВ

У статті досліджено комплекс проблем, пов'язаних з авторством та етикою використання генеративних моделей штучного інтелекту для створення візуальних творів. Розглянуто принципи функціонування провідних платформ, таких як DALL-E, Midjourney та Stable Diffusion, що дозволяють генерувати високоякісні зображення на основі текстових описів. Особливу увагу приділено питанню формування масштабних датасетів, які використовуються для навчання цих моделей. Відзначено, що такі датасети, зокрема LAION-5B, часто містять мільйони творів реальних митців, включених без їхньої явної згоди та належної компенсації. Це породжує ряд етичних і правових проблем, адже художники та фотографи можуть розглядати таке використання своїх робіт як порушення їхніх авторських прав на відтворення, розповсюдження та переробку творів. Висвітлено й інші проблемні аспекти, зокрема потенційне розмивання цінності оригінальної творчості в умовах розвитку ШІ-технологій та ризику створення образливого чи шкідливого контенту алгоритмами, що відтворюють упередження, наявні в навчальних даних. Зазначено, що ці питання є предметом активних дискусій та судових спорів, які можуть мати далекосяжні наслідки для регулювання сфери ШІ та захисту інтелектуальної власності. Окрему увагу приділено психологічному аспекту проблеми, а саме впливу антропоморфізації ШІ на сприйняття відповідальності. Дослідження показують, що приписування ШІ людських якостей може змінювати розподіл відповідальності між алгоритмом та користувачем, розмиваючи етичні межі. У статті запропоновано можливі шляхи узгодження інтересів різних сторін, зокрема створення компенсаційних фондів для митців, чий твори використовуються в ШІ, розробку стандартизованих ліцензій, адаптацію законодавства та впровадження технологічних рішень для забезпечення прозорості й контролю. Підкреслено необхідність міждисциплінарного діалогу за участі митців, розробників, правників та інших зацікавлених сторін задля вироблення збалансованих рішень, які дозволять розкрити потенціал генеративних моделей ШІ в мистецтві, поважаючи права та інтереси творців і суспільства.

Ключові слова: штучний інтелект, генеративні моделі, авторське право, етика, антропоморфізація, датасети, мистецтво.

Sannikov Yevhen. THE PROBLEM OF AUTHORSHIP AND THE ETHICS OF USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE TO CREATE VISUAL WORKS

The article examines a complex set of issues related to the authorship and ethics of using generative models of artificial intelligence for creating visual works. It explores the functioning principles of leading platforms such as DALL-E, Midjourney, and Stable Diffusion, which allow generating high-quality images based on textual descriptions. Particular attention is paid to the formation of large-scale datasets used to train these models. It is noted that such datasets, particularly LAION-5B, often contain millions of works by real artists, included without their explicit consent and proper compensation. This raises a number of ethical and legal issues, as artists and photographers may consider such use of their works as a violation of their copyrights for reproduction, distribution, and processing of the works. Other problematic aspects are also highlighted, including the potential devaluation of original creativity in the context of AI technology development and the risks of creating offensive or harmful content by algorithms that reproduce biases present in the training data. It is noted that these issues are the subject of active discussions and legal disputes, which may have far-reaching implications for AI regulation and intellectual property protection. Special attention is given to the psychological aspect of the problem, namely the impact of AI anthropomorphization on the perception of responsibility. Studies show that attributing human qualities to AI can shift the distribution of responsibility between the algorithm and the user, blurring ethical boundaries. The article proposes possible ways to reconcile the interests of various parties, such as creating compensation funds for artists whose works are used in AI, developing standardized licenses, adapting legislation, and implementing

technological solutions for ensuring transparency and control. The need for an interdisciplinary dialogue involving artists, developers, lawyers, and other stakeholders is emphasized in order to develop balanced solutions that will allow unlocking the potential of generative AI models in art while respecting the rights and interests of creators and society.

Key words: *artificial intelligence, generative models, copyright, ethics, anthropomorphization, datasets, art.*

Вступ. Стрімкий розвиток систем штучного інтелекту (ШІ), зокрема нейронних мереж, відкриває нові можливості для генерації мистецьких творів. Такі платформи, як DALL-E, Midjourney та Stable Diffusion, дозволяють створювати візуальний контент, що за якістю та стилістикою нагадує роботи професійних художників. Проте широке використання цих інструментів породжує складні питання щодо природи авторства, оригінальності та етичності використання творів реальних митців для навчання алгоритмів. Мета дослідження полягає в аналізі проблем авторства та наявних етичних викликів, пов'язаних із застосуванням нейронних мереж для генерації мистецьких творів.

Матеріали та методи. Дослідження базується на аналізі широкого кола джерел, що висвітлюють технологічні, правові та етичні аспекти використання генеративних моделей ШІ в мистецтві. Основними матеріалами дослідження стали наукові публікації, присвячені проблемам авторства та етичним викликам у контексті ШІ-генерованого мистецтва. Зокрема, використано роботи З.Епштейна та ін. [1], М.Йерентрап [2], Д.Весала [3] які розглядають питання сприйняття ШІ-мистецтва, розподілу відповідальності та застосування норм авторського права. Крім того, проаналізовано документацію та умови використання провідних генеративних платформ Midjourney [4], Stable Diffusion [5]. DALL-E [6], для з'ясування особливостей формування навчальних датасетів та політики щодо авторських прав. Розглянуто практичні кейси взаємодії ШІ та мистецтва, зокрема судові спори щодо використання творів реальних митців для навчання ШІ-моделей.

Результати. Серед найбільш відомих та широко використовуваних систем штучного інтелекту для генерації мистецьких

творів можна виділити три платформи: DALL-E від компанії OpenAI, Midjourney та Stable Diffusion від Stability AI. Розглянемо детальніше принципи їх роботи, особливості навчальних датасетів та умови користування. DALL-E – це генеративна модель, розроблена дослідницькою компанією OpenAI. Вона використовує архітектуру GPT-3 (Generative Pre-trained Transformer) [7] для створення зображень на основі текстових описів. Модель навчалася на датасеті (наборі зображень), що містить пари «зображення-текст» з різних інтернет-джерел, зокрема з вебсайтів, енциклопедій та фотостоків. Точний обсяг та склад датасету не розголошується компанією. Згенеровані зображення можна використовувати як для особистих, так і для комерційних цілей з деякими обмеженнями, описаними в умовах використання сервісу. Midjourney – це незалежна дослідницька лабораторія, що розробляє однойменну генеративну модель. [8] На відміну від DALL-E, Midjourney орієнтована саме на створення мистецьких зображень в різних стилях та жанрах. Модель навчалася на спеціально зібраному датасеті, що містить мільйони творів образотворчого мистецтва, включаючи картини, ілюстрації, цифрові артворки тощо. Доступ до Midjourney здійснюється через чат-бота в месенджері Discord, а з весни 2024 проводиться тестування веб-версії. Згенеровані зображення можна вільно використовувати для особистих цілей, а для комерційного використання необхідно придбати один з щомісячних планів оплати.

Stable Diffusion – відкрита генеративна модель від компанії Stability AI [9]. Її особливістю є повністю публічна архітектура та навчальний датасет, що робить цю систему більш прозорою та доступною для дослідників та ентузіастів. Модель Stable Diffusion була натренована на масштабному датасеті LAION-5B [10], що містить понад 5 мільяр-



Рис. 1. Генерація портрету жінки у стилі Амадео Модільяні за допомогою нейронної мережі Midjourney (версія моделі 6.0), генерація автора статті

дів пар «зображення-текст» з відкритих інтернет-джерел. Цей датасет включає величезну кількість творів образотворчого мистецтва різних епох, стилів та авторів, а також фотографії, ілюстрації, скріншоти вебсайтів тощо. Завдяки цьому Stable Diffusion здатна генерувати надзвичайно різноманітні зображення високої якості. Модель розповсюджується під ліцензією Creative Commons [11], що дозволяє вільно використовувати згенеровані зображення як для некомерційних, так і для комерційних цілей з деякими обмеженнями.

Варто зазначити, що процес генерації зображень за допомогою цих систем відбувається на основі текстових запитів (промптів) користувача. Користувач вводить словесний опис бажаного зображення, наприклад: «вечірній пейзаж з горами та озером, олійними фарбами, в стилі імпресіонізму». ШІ-модель аналізує цей текст, виділяючи ключові слова та фрази, що відповідають за зміст, стиль та інші характеристики зображення. Потім система генерує зображення, намагаючись

максимально врахувати ці параметри. При цьому результат частково визначається випадковими факторами, тож кожна згенерована картина є унікальною. Користувач може зберегти отриманий результат або ж шляхом коригування промпту й повторних генерацій досягти бажаного вигляду зображення. Таким чином, системи на зразок DALL-E, Midjourney та Stable Diffusion дозволяють створювати оригінальні візуальні твори шляхом ітеративної взаємодії користувача та ШІ-моделі.

Використання генеративних моделей штучного інтелекту, таких як DALL-E, Midjourney та Stable Diffusion, для створення мистецьких творів породжує ряд складних етичних та правових проблем. Ці проблеми головним чином пов'язані з використанням робіт реальних художників, фотографів та інших творців для навчання генеративних алгоритмів без їхньої явної згоди та належної компенсації. Процес створення мистецьких творів за допомогою генеративних моделей



Рис. 2. Генерація зображення пейзажу у стилі Клода Моне за допомогою нейронної мережі Stable Diffusion (версія моделі 1.5), генерація автора статті

ШІ можна схематично зобразити наступним чином (Рис. 3). Розробники алгоритмів створюють моделі ШІ, використовуючи для їх навчання масштабні бази даних (датасети), що містять твори реальних митців. Ці датасети формуються шляхом збору зображень з різноманітних інтернет-джерел, часто без явної згоди авторів творів. Навчена модель ШІ потім використовується користувачем (автором твору) для генерації нових зображень. Однак ці згенеровані ШІ зображення самі по собі ще не є завершеним твором. Вони виступають свого роду базовим матеріалом, на основі якого користувач створює кінцевий творчий продукт, поєднуючи, доповнюючи чи змінюючи згенеровані елементи.

Одним з ключових аспектів проблеми авторства в даному контексті є формування масштабних датасетів зображень, які використовуються для тренування моделей ШІ. Яскравим прикладом такого датасету є LAION-5B, створений некомерційною організацією LAION (Large-scale Artificial Intelligence Open Network) [10]. Цей набір даних містить понад 5 мільярдів пар «зображення-текст», зібраних з різноманітних інтернет-джерел, включаючи платформи для обміну зображеннями (Pinterest, DeviantArt), електронну комерцію (Shopify), хмарні сервіси (Amazon

Web Services), відеохостинги (YouTube), урядові сайти США та новинні ресурси. Процес формування датасету LAION-5B здійснювався групою ентузіастів на волонтерських засадах з використанням автоматизованих інструментів для збору та фільтрації даних з веб-сторінок. При цьому не проводилася ретельна перевірка авторських прав на зібрані зображення та не було отримано явної згоди правовласників на включення їхніх робіт до навчальної вибірки. Таким чином, у датасеті опинилися мільйони творів, захищених авторським правом, – фотографії, ілюстрації, картини тощо [12]. Масштабне використання цих творів для навчання комерційних генеративних моделей ШІ, таких як Stable Diffusion від компанії Stability AI, без відома та дозволу авторів викликає серйозні питання щодо дотримання їхніх прав інтелектуальної власності. Художники та фотографи, чії роботи були включені до навчальних датасетів без їхньої згоди, можуть розглядати це як порушення їхніх виключних прав на відтворення, розповсюдження та переробку творів. Окрім проблеми невідповідності такого використання творів нормам авторського права, постає також питання справедливої компенсації для митців. Адже завдяки навчання на реальних творах мистецтва генеративні



Рис. 3. Схема взаємовідносин сторін у процесі ШІ-генерації візуальних творів.
Концепція автора статті

моделі ШІ набувають здатності створювати високоякісні зображення, що мають значну комерційну цінність. Водночас, автори оригінальних робіт, які *de facto* стали «паливом» для цих моделей, не отримують жодної винагороди за використання їхньої творчої праці. Ця ситуація породжує гострі дискусії щодо етичності бізнес-моделей, побудованих на експлуатації чужої інтелектуальної власності без належного визнання та компенсації. Наприклад, компанія Stability AI, яка використала датасет LAION-5B для навчання Stable Diffusion, прагне оцінки у 4 мільярди доларів. Водночас, митці, чиї твори забезпечили «сировину» для цієї моделі, не мають частки в її комерційному успіху. Ще одним проблемним аспектом є потенційне розмивання цінності оригінальних творів та творчої праці митців в умовах розвитку генеративних технологій. Адже моделі ШІ, навчені на роботах реальних художників, здатні створювати необмежену кількість нових зображень у схожих стилях та техніках. Це може знецінювати унікальність та майстерність оригінальних творів, а також ускладнювати встановлення та захист авторства в епоху ШІ-генерованого мистецтва. Окрім того, використання генеративних алгоритмів може нести ризики створення образливого, дискримінаційного або шкідливого контенту. Адже моделі ШІ можуть відтворювати

та підсилювати упередження та стереотипи, наявні в навчальних даних. Це породжує складні питання щодо відповідальності та контролю за змістом згенерованих зображень, які можуть циркулювати в інтернеті та впливати на суспільство. Наразі ці проблеми перебувають у центрі активних правових дискусій та судових спорів. Зокрема, група художників подала позови проти компаній Stability AI та Midjourney, звинувачуючи їх у незаконному використанні захищених авторським правом творів для навчання генеративних моделей [13]. Водночас, розробники відкритого програмного забезпечення ініціювали судові справи проти Microsoft, GitHub та OpenAI з аналогічних причин [14]. Ці прецеденти можуть мати далекосяжні наслідки для розвитку генеративних технологій та регулювання використання даних у машинному навчанні. Адже вони ставлять під сумнів саму модель формування масштабних датасетів шляхом автоматизованого збору даних з інтернету без належного врахування прав інтелектуальної власності. Варто зазначити, що організація LAION, яка створює та розповсюджує датасети для навчання моделей ШІ, може бути певною мірою захищена від звинувачень у порушенні авторських прав. Адже вона не зберігає самі зображення, а лише надає посилання на них. Тобто, формально LAION не відтворює

та не розповсюджує захищені твори, а лише вказує на їхнє місцезнаходження в інтернеті. Проте ця позиція не знімає етичних питань щодо використання чужої інтелектуальної власності без згоди авторів. До того ж, вона не виключає потенційної відповідальності компаній, які безпосередньо використовують зібрані LAION дані для навчання комерційних моделей ШІ. Окрім датасету LAION-5B, варто також розглянути інший відомий датасет – WikiArt. Він був створений некомерційною організацією WikiArt.org, яка позиціонує себе як онлайн-енциклопедію візуальних мистецтв [15]. WikiArt містить понад 250 тисяч високоякісних зображень творів мистецтва різних епох, стилів та жанрів. Ці твори були зібрані з різних джерел, включаючи музейні та галерейні колекції, аукціонні каталоги, артбуки та інші онлайн-ресурси. На відміну від LAION-5B, який формувався шляхом автоматичного скрапінгу зображень з інтернету, WikiArt застосовує більш вибіркового підхід, фокусуючись саме на творах визнаних митців. Щодо ліцензування, то WikiArt дотримується політики добросовісного використання (fair use) для некомерційних освітніх та дослідницьких цілей. Вони стверджують, що їхня діяльність підпадає під виключення щодо авторського права, оскільки сприяє популяризації та вивченню мистецтва. Однак це не означає, що зображення з WikiArt можна вільно використовувати для будь-яких цілей, зокрема комерційних. Як і у випадку з LAION-5B, використання датасету WikiArt для навчання комерційних моделей ШІ без згоди правовласників може викликати правові питання. Хоча WikiArt і застосовує більш організований підхід до збору зображень, все ж багато з цих творів захищені авторським правом, і їх використання в комерційних ШІ-системах може розглядатися як порушення прав інтелектуальної власності. Останній проект регламенту Європейського Союзу щодо штучного інтелекту (EU AI Act) передбачає вимогу до розробників генеративних моделей розкривати інформацію про використання захищених авторським правом матеріалів для навчання цих систем [17]. Ця норма покликана забезпечити більшу прозорість та

підзвітність у сфері застосування інтелектуальної власності для розвитку ШІ. Підсумовуючи, можна констатувати, що етичні та правові проблеми використання творів реальних митців у генеративних моделях ШІ є комплексними та потребують ретельного розгляду з урахуванням інтересів усіх зацікавлених сторін – авторів, розробників, користувачів та суспільства в цілому. Ключовими викликами є забезпечення дотримання авторських прав, справедливої компенсації для митців, збереження цінності оригінальної творчості та запобігання потенційній шкоді від ШІ-генерованого контенту.

Проблеми, пов'язані з використанням творів реальних митців у генеративних моделях ШІ, вимагають розробки комплексних рішень, які б враховували інтереси всіх залучених сторін. Одним з потенційних шляхів вирішення цих проблем є створення спеціальних компенсаційних фондів для виплат митцям, чий твори використовуються в навчальних датасетах. Такі фонди можуть формуватися за рахунок відрахувань від доходів компаній, що розробляють та використовують генеративні моделі ШІ. Кошти з цих фондів могли б розподілятися між художниками пропорційно до використання їхніх робіт у датасетах, забезпечуючи справедливу компенсацію за їхній внесок. Цікаво, що в опитуванні, проведеному Дж.Ловато та ін. [19], половина респондентів (50.97%) зазначили, що для них важливо не стільки отримання компенсації, скільки те, хто отримує прибуток від використання їхніх робіт. Найпопулярніший варіант відповіді – «Мені не потрібно отримувати прибуток, але я не хочу, щоб комерційні компанії отримували прибуток з мого мистецтва» (22.8%). Це свідчить про несприйняття митцями комерціалізації генеративного ШІ на основі їхніх робіт без згоди та справедливої винагороди. Інший можливий підхід – розробка стандартизованих ліцензійних угод, які регламентуватимуть умови використання творів у навчальних датасетах ШІ. Ці угоди можуть передбачати механізми атрибуції авторства, обмеження на комерційне використання згенерованих зображень, а також умови

виплати роялті або інших форм компенсації для художників. Важливим аспектом є також адаптація законодавства у сфері авторського права до реалій розвитку генеративних технологій ШІ. Необхідно виробити чіткі правові норми, які б визначали статус творів, згенерованих ШІ, та регламентували використання наборів даних для навчання моделей. Це може включати введення нових категорій об'єктів авторського права, особливих режимів ліцензування для використання в ШІ, а також механізмів захисту прав митців у цифровому середовищі. Результати згаданого опитування митців [19] виявили розбіжності в поглядах на те, кому мають належати права на твори, згенеровані ШІ в впізнаваному стилі певного художника. 41.39% респондентів вважають, що права мають належати митцю, чий стиль наслідується, 39.22% – що користувачу ШІ, і лише 26.8% – що творцям ШІ моделі. Ця статистика вказує на потребу чіткого регулювання правового статусу таких творів з урахуванням інтересів як митців, так і користувачів технологій. Технологічним рішенням для забезпечення прозорості та контролю за використанням творів може стати впровадження систем цифрового маркування та відстеження. Наприклад, використання незмінних метаданих або цифрових водяних знаків дозволило б фіксувати інформацію про автора та ліцензійні умови безпосередньо в самому зображенні. Ці дані могли б автоматично зчитуватися алгоритмами ШІ та використовуватися для забезпечення належної атрибуції та виплати компенсацій митцям. Окрім правових та технологічних інструментів, важливу роль відіграє також освіта та інформування всіх залучених сторін. Необхідно підвищувати обізнаність митців щодо особливостей використання їхніх творів у генеративних моделях ШІ, роз'яснювати їхні права та можливості захисту інтересів. Згідно з результатами опитування [19], переважна більшість митців (80.17%) підтримують вимогу детального розкриття інформації про твори, використані для навчання ШІ моделей. Це підкреслює важливість прозорості у цій сфері. Нещодавне дослідження Епштейна та ін. [1] висвітлює ще один важливий аспект обговорення генератив-

них моделей ШІ – вплив антропоморфізації ШІ на сприйняття відповідальності. Автори виявили, що існує природна неоднорідність у тому, наскільки різні люди сприймають ШІ як подібний до людини. Більше того, ступінь антропоморфізації ШІ виявився пов'язаним з тим, як люди розподіляють відповідальність між ШІ та різними людьми, залученими до створення мистецтва за допомогою ШІ. Люди, які більшою мірою антропоморфізували ШІ, покладали на нього більше відповідальності, і менше – на художника-людину. Дослідники також показали, що сприйняття антропоморфності ШІ можна цілеспрямовано змінювати за допомогою мови – опис ШІ як інструменту чи як самостійного агента істотно впливав на оцінку його людськості та розподіл відповідальності. Ці результати застерігають, що спосіб, у який ми говоримо про ШІ, може мати непередбачувані наслідки для сприйняття ролей і відповідальності. Це підкреслює важливість обережного підходу до мовного опису ШІ у різних контекстах, особливо в мистецькій сфері, де питання авторства є особливо чутливим. Таким чином, виявляється, що антропоморфізація ШІ не тільки впливає на юридичні та етичні аспекти, але й формує суспільні уявлення про технології та їхню роль у творчому процесі.

Висновки. У статті вперше комплексно проаналізовано проблеми авторства та етичні виклики, пов'язані з використанням генеративних моделей ШІ в мистецтві, з урахуванням технологічних, правових та психологічних аспектів. Практична значущість дослідження полягає у визначенні потенційних шляхів узгодження інтересів розробників ШІ, користувачів та митців, чії роботи використовуються для навчання нейромереж. Також у статті розглянуто проблеми авторства та етичні виклики, що виникають при використанні генеративних моделей ШІ для створення мистецьких творів. Проаналізовано особливості провідних генеративних платформ та етико-правові проблеми використання творів реальних митців без належної згоди та компенсації. Висвітлено вплив антропоморфізації ШІ на сприйняття відповідальності. Запропоновано потенційні шляхи узгодження інтересів сторін: ство-

рення компенсаційних фондів для митців, розробку стандартизованих ліцензійних угод, адаптацію законодавства та впровадження технологічних рішень. Наголошено на необхідності підвищення обізнаності щодо етичних і правових аспектів використання ШІ

у мистецтві. Подальші дослідження можуть фокусуватися на розробці правових механізмів регулювання, емпіричному вивченні ставлення зацікавлених сторін та дослідженні можливостей етичної колаборації митців та ШІ-систем.

Література:

1. Who gets credit for ai-generated art? / Z. Epstein et al. *IScience*. 2020. Vol. 23, no. 9. P. 101515. URL: <https://doi.org/10.1016/j.isci.2020.101515> (дата звернення: 19.05.2024).
2. Jerrentrup M. Imagine art: the status of works generated by artificial intelligence. *International journal of cultural studies*. 2024. URL: <https://doi.org/10.1177/13678779241252664> (дата звернення: 19.05.2024).
3. Vesala J. Developing artificial intelligence-based content creation: are EU copyright and antitrust law fit for purpose?. *IIC – international review of intellectual property and competition law*. 2023. URL: <https://doi.org/10.1007/s40319-023-01301-2> (дата звернення: 19.05.2024).
4. Midjourney terms of service. *Midjourney Documentation and User Guide*. URL: <https://docs.midjourney.com/docs/terms-of-service> (дата звернення: 19.05.2024).
5. Terms of use – stability AI. *Stability AI*. URL: <https://stability.ai/terms-of-use> (дата звернення: 19.05.2024).
6. Are the images generated by openai dalle commercially available and who owns the copyright? – Microsoft Q&A. *Microsoft Learn: Build skills that open doors in your career*. URL: <https://learn.microsoft.com/en-us/answers/questions/1481991/are-the-images-generated-by-openai-dalle-commercial> (дата звернення: 19.05.2024).
7. Голубенко О. І., Підмогильний О. О. Generative pre-trained transformer 3. *ITSynergy*. 2022. No. 2. P. 19–27. URL: <https://doi.org/10.53920/its-2022-2-2> (дата звернення: 19.05.2024).
8. *Midjourney*. URL: <http://www.midjourney.com> (дата звернення: 19.05.2024).
9. *Stability AI*. URL: <https://stability.ai/> (дата звернення: 19.05.2024).
10. Laion-5b: a new era of open large-scale multi-modal datasets | laion. *LAION*. URL: <https://laion.ai/blog/laion-5b/> (дата звернення: 19.05.2024).
11. Homepage – creative commons. *Creative Commons*. URL: <https://creativecommons.org/> (дата звернення: 19.05.2024).
12. DeepLearning.AI. The story of LAION, the dataset behind stable diffusion. *The Story of LAION, the Dataset Behind Stable Diffusion*. URL: <https://www.deeplearning.ai/the-batch/the-story-of-laion-the-dataset-behind-stable-diffusion/> (дата звернення: 19.05.2024).
13. Stability AI, Midjourney should face artists' copyright case, judge says. *Reuters*. URL: <https://www.reuters.com/legal/litigation/stability-ai-midjourney-should-face-artists-copyright-case-judge-says-2024-05-08/> (дата звернення: 19.05.2024).
14. Wilkins A. Microsoft's Copilot code tool faces the first big AI copyright lawsuit. *New Scientist*. URL: <https://www.newscientist.com/article/2346217-microsofts-copilot-code-tool-faces-the-first-big-ai-copyright-lawsuit/> (дата звернення: 19.05.2024).
15. WikiArt.org – visual art encyclopedia. *www.wikiart.org*. URL: <https://www.wikiart.org/en/about> (дата звернення: 19.05.2024).
16. McKay C. UK court advances getty's copyright suit against stability AI: a deep dive into the legal battle. *Maginitive*. URL: <https://www.maginitive.com/article/uk-court-advances-gettys-copyright-suit-against-stability-ai-a-deep-dive-into-the-legal-battle/> (дата звернення: 19.05.2024).
17. EU says generative AI makers must declare copyrighted content. *Tech Monitor*. URL: <https://techmonitor.ai/technology/ai-and-automation/generative-ai-european-union-eu-copyright> (дата звернення: 19.05.2024).
18. Lovato J. Foregrounding artist opinions: A survey study on transparency, ownership, and fairness in AI generative art. *Arxiv: computers and society*. URL: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2401.15497>.

References:

1. Epstein, Z., Levine, S., Rand, D. G., & Rahwan, I. (2020). Who gets credit for ai-generated art? *IScience*, 23(9), 101515. <https://doi.org/10.1016/j.isci.2020.101515>
2. Jerrentrup, M. (2024). Imagine art: The status of works generated by artificial intelligence. *International Journal of Cultural Studies*. <https://doi.org/10.1177/13678779241252664>

3. Vesala, J. (2023). Developing artificial intelligence-based content creation: Are EU copyright and antitrust law fit for purpose? *IIC – International Review of Intellectual Property and Competition Law*. <https://doi.org/10.1007/s40319-023-01301-2>
4. *Midjourney terms of service*. Midjourney Documentation and User Guide. <https://docs.midjourney.com/docs/terms-of-service>
5. *Terms of use – stability AI*. (б. д.). Stability AI. <https://stability.ai/terms-of-use>
6. *Are the images generated by openai dalle commercially available and who owns the copyright? – Microsoft Q&A*. (б. д.). Microsoft Learn: Build skills that open doors in your career. Retrieved from <https://learn.microsoft.com/en-us/answers/questions/1481991/are-the-images-generated-by-openai-dalle-commercial>
7. Golubenki, O., Pidmogylniy, O. (2022). Generative pre-trained transformer 3. *ITSynergy*, (2), 19–27. <https://doi.org/10.53920/its-2022-2-2>
8. Midjourney. Retrieved from <http://www.midjourney.com>
9. Stability AI. Retrieved from <https://stability.ai/>
10. Laion-5b: A new era of open large-scale multi-modal datasets. *LAION*. Retrieved from <https://laion.ai/blog/laion-5b/>
11. *Homepage – creative commons*. Creative Commons. Retrieved from <https://creativecommons.org/>
12. DeepLearning.AI. *The story of LAION, the dataset behind stable diffusion*. The Story of LAION, the Dataset Behind Stable Diffusion. Retrieved from <https://www.deeplearning.ai/the-batch/the-story-of-laion-the-dataset-behind-stable-diffusion/>
13. *Stability AI, Midjourney should face artists' copyright case, judge says*. Reuters. Retrieved from <https://www.reuters.com/legal/litigation/stability-ai-midjourney-should-face-artists-copyright-case-judge-says-2024-05-08/>
14. Wilkins, A. *Microsoft's Copilot code tool faces the first big AI copyright lawsuit*. New Scientist. Retrieved from <https://www.newscientist.com/article/2346217-microsofts-copilot-code-tool-faces-the-first-big-ai-copyright-lawsuit/>
15. *WikiArt.org – visual art encyclopedia*. www.wikiart.org. Retrieved from <https://www.wikiart.org/en/about>
16. McKay, C. *UK court advances getty's copyright suit against stability AI: A deep dive into the legal battle*. Maginative. Retrieved from <https://www.maginative.com/article/uk-court-advances-gettys-copyright-suit-against-stability-ai-a-deep-dive-into-the-legal-battle/>
17. *EU says generative AI makers must declare copyrighted content*. Tech Monitor. Retrieved from <https://techmonitor.ai/technology/ai-and-automation/generative-ai-european-union-eu-copyright>
18. Lovato, J. *Foregrounding artist opinions: A survey study on transparency, ownership, and fairness in AI generative art*. *Arxiv: Computers and Society*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2401.15497>

УДК 69.003.3

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.16>

БОТАНІЧНА ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК СПЕЦИФІЧНИЙ ЖАНР ПРИКЛАДНОЇ ГРАФІКИ ТА МИСТЕЦТВА

Ткаченко Марина Ігорівна,

викладач кафедри дизайну

Черкаського державного технологічного університету

ORCID ID: 0009-0002-3324-2930

prolisok888@ukr.net

Яковець Інна Олександрівна,

доктор мистецтвознавства, професор,

завідувач кафедри дизайну

Черкаського державного технологічного університету

ORCID ID: 0000-0001-5069-5857

innayakovets7@gmail.com

У статті окреслено особливості ботанічної ілюстрації як специфічного жанру прикладної графіки та мистецтва. Проведено аналіз літератури та виявлено, що ботанічне мистецтво активно відроджується на теренах України та світу, проте наявні результати та специфіка жанру показують потребу у додаткових дослідженнях ботанічної ілюстрації саме з огляду дизайну та мистецтва.

Показано виявлені важливі відмінності ботанічної ілюстрації від ботанічного мистецтва та квіткового живопису, які продемонстровані на прикладах. Виокремлено технічну точність у роботі ботанічного ілюстратора як невід'ємну складову для розрізнення кордонів між ілюстрацією та самим мистецтвом.

У процесі дослідження з'ясовано, що ботанічна ілюстрація може бути використана для дизайн-проекткування як жанр прикладної графіки, враховуючи сучасні методи, засоби. Крім того, визначено додатковий метод створення цифрової ботанічної ілюстрації за допомогою комп'ютерних технологій.

Виявлено, що ботанічна ілюстрація становить не лише наукову та мистецьку цінність, а навіть являє собою потужний інформаційний засіб для всебічного оголошення екологічних, суспільно-політичних проблем через проекти дизайну та мистецтва.

Загалом визначено, що завдяки роботі з ботанічним мистецтвом, ілюстратор має змогу отримати велику кількість навичок та вмій – дослідника, відкривача, науковця, творця об'єктів дизайну і мистецтва.

Ключові слова: ілюстрація, ботанічна ілюстрація, ботанічне мистецтво, прикладна графіка, дизайн.

Tkachenko Maryna, Yakovets Inna. THE BOTANICAL ILLUSTRATION AS A SPECIFIC GENRE OF APPLIED GRAPHICS AND ART

The article outlines the special features of botanical illustration as a specific genre of applied graphics and art. An analysis of the literature has conducted and it has found that botanical art is actively reviving in Ukraine and the world, however, the available results and the specifics of the genre show the need for additional studies of botanical illustration specifically from the point of view of design and art.

The article shows the important differences between botanical illustration and botanical art and flower painting, which have demonstrated by examples. It has singled out the technical accuracy in work of a botanical illustrator as an integral component for differentiation the bound between illustration and art itself.

In the process of research, it has found that botanical illustration could be used for design engineering as a genre of applied graphics, taking into account modern methods and tools. Besides, it has defined an extra method of creating digital botanical illustration using computer technologies.

It has found that botanical illustration has not only of scientific and artistic value, but it is even the powerful information tool for the comprehensive announcement of environmental, socio-political problems through design and art projects.

In general, it has defined that thanks to work with botanical art, an illustrator can acquire a large number of skills and abilities – researcher, discoverer, scientist, creator of objects of design and art.

Key words: illustration, botanical illustration, botanical art, applied graphics, design.

Вступ. В період сьогодення сфера застосування ботанічних мотивів у прикладній графіці та мистецтві всеохоплююча. За допомогою сучасних технологій нанесення зображення ілюстрації можливе на будь-які об'єкти та речі: принти на одязі, предмети декоративно-ужиткового мистецтва – посуд, текстиль, шпалери та інші предмети інтер'єру, а також рекламна продукція – книги, журнали, постери, листівки, упаковка тощо.

Ретельний огляд та вивчення актуальних жанрів прикладної графіки та мистецтва демонструє, що використання саме ботанічної ілюстрації досить широко поширене в усіх можливих напрямках. На основі аналізу розвитку та змін жанрів прикладної графіки дизайнер має змогу створювати більш якісні, сучасні й конкурентоспроможні проекти.

Ілюстрація (від лат. *Illustratio* – висвітлюю, наочно зображую) – зображення (малюнок, репродукція, карта, схема), що наочно пояснює чи доповнює текст у виданні, візуально підсилює його сприйняття [1].

В більш вузькому значенні – галузь мистецтва, пов'язана з образотворчим тлумаченням літературних і наукових текстів [2, с. 6].

Цей вид графіки знаходиться на межі між образотворчим мистецтвом і графічним дизайном, так як, використовуючи різні засоби і методи мистецтва, підпорядковується задуму проекту [3, с. 256].

Серед мистецтв книжкова ілюстрація за масовістю повторення і поширення оригіналу займає провідне місце. Ілюстрації завжди виступають як складова частина книги, тісно пов'язана не тільки з її вмістом, але і зі способом друку та брошурування, технікою її виконання, адже є друкарським відбитком, що відтворює малюнок художника [2, с. 7].

Ботанічна ілюстрація – мистецтво зображення форми, кольору, деталей рослин. Ботанічні ілюстрації переважно виконують в техніці акварелі, але також використовують олійні фарби, туш, олівець або поєднання різних технік. Зображення може бути в натуральну величину або у певному масштабі, може показувати життєвий цикл та/або середовище зростання рослини, обидві сторони

листіків, деталі квітів, бутонів, насіння та кореневої системи.

Коли справа доходить до створення ботанічної ілюстрації, як ілюстратори, так і ботаніки працюють разом, щоб мати можливість створювати конкретні ілюстрації та доповнювати їх науковим текстом. Зазвичай їх використовують для ілюстрації монографій, флори, досліджень та посібників.

У процесі історичних змін жанру ботанічна ілюстрація відзначається наявністю якісних етапів розвитку, пов'язаних як з еволюцією природничих наук, ботаніки й медицини, так і виразних засобів: матеріалів і технологій, стилів мистецтва та дизайну.

Це специфічний жанр, в якому поєднуються і наукова точність, і майстерне мальовниче виконання. У XVI столітті ботанічну ілюстрацію в основному використовували з науковою метою для кращої впізнаваності видів рослин. Зараз вона знову набирає популярності та пов'язана більше з дизайном, ніж із наукою [4].

Паралельно з розвитком сучасних технологій – появою фотографії, ботанічна ілюстрація з кінця XIX – на початку XX століття трансформувалась у візуальний засіб мистецтва та дизайну.

На перший погляд, художні портрети рослин могла б повністю витіснити доступна всім високоякісна фотографія, яка пропонує велику кількість деталей і абсолютну точність. Та насправді вона надає інформацію, яка не є потрібною чи першочерговою у даному випадку. Ілюстрація може показувати різні частини рослини одночасно, чого не здатна передати фотографія. На відміну від фотографа ілюстратор уміє здійснювати перебільшення деталей зображення – те, чого немає в реальності. Миттєвий знімок не в змозі замінити ручної праці, знання ботаніки і скрупульозні зусилля художника. З цієї причини ботанічна ілюстрація поступово набуває все більшої цінності.

Дотепер ботанічні ілюстратори створюють дуже докладні наукові креслення, які показують різні аспекти. Крім того, вони ілюструють інші характеристики, які мають значення для ідентифікації видів, включаючи, навіть, особливості, які можна сприймати лише під мікроскопом.

Крім того, було показано, що спільне використання інфографіки та ілюстрацій як у плакатах, так і в наукових журналах чи книгах, має більший вплив на інформаційному рівні ніж ті, в яких знайдено лише текст. Сьогодні існує багато графічних редакторів, які працюють з ботанічною ілюстрацією, візуалізацією даних та інфографікою.

Наразі ілюстратори ширше використовують цифрові технології в ілюстрації що пов'язані з використанням комп'ютерних програм, засновані на міксуванні традиційних і комп'ютерних способів. Комп'ютери, планшети, цифрові пристрої і програмне забезпечення для цифрової ілюстрації загальнодоступні. Тим, хто отримав художню освіту, досить освоїти інструменти різних програм, які дозволяють займатися цифровою графікою [5, с. 4].

Доведено, що дослідження елементів об'єктів природи, їх функціональності, форми, колористики та інших характеристик використовують для вдосконалення розробок у різних сферах просторово-предметного середовища, зокрема, у біоніці вони є першоосною у процесі проектування об'єктів дизайну [7, с. 117].

Також ботанічна ілюстрація є необхідним допоміжним засобом для дослідників флори всього світу, що є однією з причин її подальшого вдосконалення.

Ботанічне мистецтво розповідає сильні та змістовні історії. Дуже часто художники-ботаніки звертаються через свої ілюстрації до світу з різними меседжами, наприклад, наскільки важливо зберегти екологію та навколишнє середовище, зокрема види рослин, що знаходяться під загрозою зникнення. Ботанічне мистецтво є засобом привертання уваги до природи та відновлення її ролі в житті людей.

Отже, всі вищезазначені чинники обумовлюють актуальність та комплексний інтерес до дослідження ботанічної ілюстрації, її особливостей, видів, застосування в сучасній прикладній графіці та мистецтві. Саме тому дане дослідження присвячене розгляду ботанічної ілюстрації як специфічного жанру прикладної графіки та мистецтва.

Особливість ботанічної ілюстрації як специфічного жанру прикладної графіки та мис-

тецтва полягає в тому, що технічна точність у роботі ботанічного ілюстратора є необхідною складовою, тому часто надзвичайно складно розрізнити межі між ілюстрацією та самим мистецтвом. Іноді вони можуть бути дотичними: ботанічна ілюстрація може включати художні елементи, а ботанічне мистецтво – зображати рослини з надзвичайною точністю.

Для того, щоб створити таку досконалу гармонію точності й художності, показавши рослину на одному малюнку із декількох сторін, треба дуже уважно вивчити структуру квітки – будову пелюсток, листя, стеблин. Під час аналізу будови та особливостей рослини особливо важливою є увага до дрібніших деталей: як квітка кріпиться до черешку, як розташовані листя на рослині, які форми у маточки, тичинок, прожилків, бутонів тощо. Якщо у передачі всього цього не буде точності, то не вдасться правдиво відобразити квітку, передати її характер. Не менш важливо відтворити правильні пропорції і всієї квітки, і окремих її частин, а також тональне зафарбування, товщину пелюсток тощо [6, с. 189].

Найпростіший спосіб пояснити різницю між ботанічною ілюстрацією, ботанічним мистецтвом та квітковим живописом – це виділення акценту кожного напрямку:

- Ботанічна ілюстрація. Науковий запис і ботанічна точність є фундаментальними, оскільки мета полягає в тому, щоб мати можливість ідентифікувати рослину. Можливо також, що записи включають рослину, яка росте в природному середовищі існування.

- Ботанічне мистецтво. Найголовніше – це суцвіття або рослина, приділяючи особливу увагу естетичним якостям виду. Воно не включає всю інформацію, необхідну для ботаніків.

- Квітковий живопис. Зазвичай квіти представлені у вазах, садах або на полях. Їх також можна знайти у контексті, що стосується натюрморту. У цих випадках ботанічні характеристики не є найважливішими.

Найпопулярніші сучасні сюжети – це ботанічна ілюстрація лаванди, маку, ірису, амброзії. Крім того, популярністю користуються ботанічні ілюстрації кульбабки, півонії, троянди, бузку, флокси та настурції.



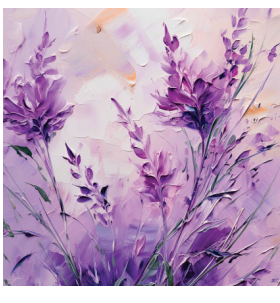








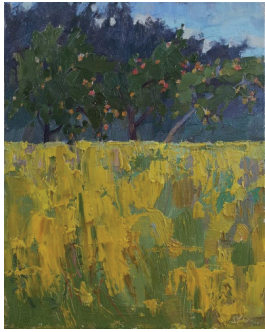



Рослина	Ботанічна ілюстрація	Ботанічне мистецтво	Квітковий живопис
лаванда			
мак			
ірис			
амброзія			
троянда			

Рис. 1. Приклади наочного пояснення відмінностей ботанічної ілюстрації від ботанічного мистецтва та квіткового живопису

Та в наш час художники знову повертаються до цього жанру. Проте фокус уваги зміщується до зображуваного об'єкта. Якщо раніше основним завданням художника було точне відображення морфології рослини для подальшого використання цього виду людиною (споживання), то тепер художник навпаки намагається продовжити життя конкретної рослини у своєму малюнку (співпереживання) [8].

Можна відзначити, що нині спостерігається ренесанс сучасного мистецтва ботанічної ілюстрації у всьому світі. Майстерність авторів вражає реалістичністю техніки, подекуди гіперреалістичністю, грою світла і тіні, цікавими композиціями та ідеями.

Сучасне ботанічне мистецтво представлене в різних стилях, техніках та засобах. Ботанічна ілюстрація олівцем чи тушшю набуває графічного характеру, аквареллю – більш живописного, виглядає дуже легкою та ніжною. Саме акварель, як провідну техніку використовують в ілюстраціях, що експонують на виставках, ботанічних школах мистецтв, майстер-класах, гуртках та інших мистецьких товариствах. Формується поняття «ботанічний живопис». З'являються нові матеріали та напрямки, що розширюють можливість художників.

Існує велика кількість сучасних художників-ботаніків та ілюстраторів по всьому світові, і їх кількість зростає, оскільки ботанічне мистецтво стає дедалі популярнішим. Митці роблять значний внесок не лише у розвиток ботаніки, а й у розвиток мистецтва та дизайну: Тіффані Бозік, Кейт Като, Садок Бен-Девід, Роган Браун, Лора Харт, Енні Хьюз, Беверлі Аллен, Джил Смітіс, Маргарет Флокстон, Маргарет Мі, Ширлі Шервуд, Джес Шеферд, Сью Герберт, Розі Сандерс, Керол Вудін, Регіна Хагдорн, Біллі Шовел, Даяна Сазерленд, Ноємі Заволі, Кіоко та ін. Митці не лише беруть участь у різноманітних виставках, а й дуже активні в соціальних мережах, ведуть блоги про ботанічне мистецтво, де знайомлять зі своєю творчістю.

Те, що життєздатність ботанічного мистецтва та ілюстрації зберігається й донині, є очевидним за кількістю організацій, які

займаються цим. У багатьох країнах світу виникають об'єднання, які спрямовують свою діяльність на розвиток цього жанру мистецтва. Серед них: Американське товариство ботанічних художників (США), Товариство ботанічних художників (Велика Британія), Товариство ботанічного мистецтва Австралії, Асоціація ботанічних художників Південної Африки та ін. [6, с. 192–193].

В Україні існує Асоціація українських художників ботанічного мистецтва. Починаючи з 2018 року, асоціація організовує виставки ботанічного мистецтва, де збирається велика кількість робіт, які щороку демонструють на різних виставкових локаціях, таких як Національний ботанічний сад імені М.М. Гришка та Національний науково-природничий музей НАН України. Головною метою Організації є активне сприяння розвитку ботанічного мистецтва в Україні та поза її межами [9].

В травні 2023 року в Україні, в місті Київ, відбулась виставка «Незламні квіти» – виставка ботанічного мистецтва воєнного часу, де взяли участь 106 сучасних українських художниць ботанічного мистецтва: Наталія Купчик, Дельнара Ель, Анна Федченко, Наталя Амірова, Вікторія Хмельницька, Юлія Шарапова, Ірина Стабровська, Катерина Роговська, Олена Ємельянова, Інна Бойцун, Ольга Мосузенко, Юлія Моїсеєва, Ірина Льольо, Олена Жарова, Юлія Щипачова, Анна Гнатюк, Оксана Олексіїва, Катерина Назаренко, Ольга Покайніс, Яніна Калініченко та ін. [9].

Усі роботи були створені в дні повномасштабної війни, а начерки – під час тривоги та відключень світла. Це живопис, графіка, начерки та вірші, написані каліграфією.

Результати. Ботанічна ілюстрація зводиться до реалістичного, зображення флори та фауни, що може включати в себе загальний вид рослини, квітки, фруктів, овочів, комах, їх анатомію в розрізі, життєвий цикл, плоди або насіння, листя навесні, влітку і восени, дерева, кору та інше. Це гармонійна композиція, об'єднана в естетично привабливе зображення з високими показниками художньої виразності. Тож, науково-технічне зобра-

ження конвертується в об'єкт прикладної графіки та мистецтва.

Цей жанр в основному використовується в графічному, цифровому, інтер'єрному, промисловому дизайні та мистецтві.

Висновки. Отже, розглянувши ботанічну ілюстрацію як специфічний вид прикладної графіки та мистецтва можна зазначити, що вплив найяскравіших наукових ботанічних ілюстрацій на мистецтво та графічний дизайн майже не припинявся та продовжується і дотепер. Завдяки своїй роботі ботанічний ілюстратор може освоїти багато навичок та вмій – дослідника, відкривача, науковця, творця прекрасного.

Стрімкий розвиток комп'ютерних технологій та використання можливостей комп'ютерних програм для створення бота-

нічної ілюстрації дозволяє освоювати нові методи створення ілюстрації, тому цей підхід матиме ще більше перспектив у майбутньому.

Матеріали дослідження відкривають перспективи подальшого наукового дослідження: розробка ексклюзивних та індивідуальних зразків об'єктів ботанічної ілюстрації; пошук нових ідей в прикладній графіці та ботанічному мистецтві; вплив новітніх комп'ютерних технологій на формування графічної мови ботанічної ілюстрації.

Сучасні світові та українські ілюстратори створюють ботанічні ілюстрації під результатом вражень від книг учених-дослідників природи трьохсотрічної давнини, постійно ведеться науковий та творчий пошук нових мистецьких технік та сенсів, привносячи до зображення сюжет, настрої та емоції.

Література:

1. Ковальчук Г. І. Ілюстрація. Київ, 2022. *Українська бібліотечна енциклопедія*. URL: <https://ube.nlu.org.ua/article/Ілюстрація> (дата звернення: 17.05.2024).
2. Пушкар О. І., Андрущенко Т. Ю. Ілюстрування. Видавничо-поліграфічна справа : навчальний посібник. Харків : ХНЕУ ім. С. Кузнеця, 2015. 128 с.
3. Димова А. *Книжкова ілюстрація як вид графічного мистецтва* : матеріали XIV університетської наук.-практ. конф., зб. наукових праць студентів, аспірантів, докторантів, молодих вчених «Молода наука-2021» : у 5 т., 19-24 квітня 2021 р. Запоріжжя : ЗНУ, 2021. Т.2. С. 255–257.
4. Ботанічна ілюстрація. *Art studio lihtaryk* : веб-сайт. URL: <https://lihtaryk.com.ua/botanichna-ilyustracziya/> (дата звернення: 17.05.2024).
5. Мальцева А. О., Кугай Т. А., Павленко А. Ф., Басанець О. П., Бистрякова В. Н. Вплив цифрових технологій на розвиток ілюстрації в графічному дизайні. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Серія «Технологія та дизайн»*. 2017. № 2 (23). С. 1–8.
6. Юєсюань Сюй. *Ботанічна ілюстрація в контексті історичного розвитку жанру* : матеріали X Міжнар. наук.-практ. конф. «Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти : здобутки, проблеми та перспективи», 19-20 жовтня 2023 р. Умань : УДПУ, 2023. С. 189–193.
7. Жежеря О. Біонічні засоби формоутворення в сучасному дизайні : теоретичні засади і практика їх застосування в предметному середовищі. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2021. № 46. С. 114–122.
8. Ботанічні історії : міжнародна виставка ботанічного мистецтва. *Центр української культури та мистецтва*. URL: <https://www.dolesko.com/-Botaniichni-iistori-yi-Miizhnarodna-vistavka-botanichnogo-mistectva-335-.html> (дата звернення: 17.05.2024).
9. Незламні квіти – виставка ботанічного мистецтва воєнного часу. 30.05.–9.06.2023. *Сайт художньої галереї «Митець»*. URL: <http://mytets.com/2023/05/20/nezlamni-kvity/> (дата звернення: 17.05.2024).

References:

1. Kovalchuk, G.I. (2022). Kyiv, Iliustratsiia. Ukrainka bibliotечna entsyklopediia [Illustration. Ukrainian Library Encyclopaedia] *ube.nlu.org.ua* Retrieved from <https://ube.nlu.org.ua/article/Ілюстрація> [in Ukrainian].
2. Pushkar, O.I., & Andryushchenko, T.Yu. (2015). Iliustruvannia. Vydavnycho-polihrafichna sprava : navchalnyi posibnyk [Illustration. Publishing and printing: study guide]. Kharkiv : HNEU named after S. Kuznetsa, 2015, 128 [in Ukrainian].
3. Anastasia, D. (2021). Knyzhkova iliustratsiia yak vyd hrachnoho mystetstva [Book illustration as a type of graphic art]. *Materialy XIV universytetskoi nauk.-prakt. conf., zb. naukovykh prats studentiv, aspiran-*

tiv, doktorantiv, molodykh vchenykh «Moloda nauka-2021», 5 tom, – Proceedings of the 14th University Scientific and Practical Conference, collection of scientific papers of students, postgraduates, doctoral students, young scientists Young Science-2021, 5 vol. 225–1257. Zaporizhzhia : ZNU [in Ukrainian].

4. Botanichna iliustratsiia. *Art studio lihtaryk* [Botanical illustration]. lihtaryk.com.ua. Retrieved from: <https://lihtaryk.com.ua/botanichna-ilyustraciya/> [in Ukrainian].

5. Maltseva, A.O., Kugai T.A., Pavlenko A.F., Basanets O.P., & Bystryakova V.N. (2017). Vplyv tsyfrovyykh tekhnolohii na rozvytok iliustratsii v hrafichnomu dyzaini [The influence of digital technologies on the development of illustration in graphic design]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu tekhnolohii ta dyzainu. Seriya Tekhnolohiia ta dyzain – Bulletin of the Kyiv National University of Technology and Design. Technologies and design*, 2 (23), 1–8 [in Ukrainian].

6. Yuexuan, Xu. (2023). Botanichna iliustratsiia v konteksti istorychnoho rozvytku zhanru [The Botanical illustration in the context of the historical development of the genre]. *Materialy XX Mizhnar. nauk.-prakt. konf. «Teoretyko-metodolohichni aspekty mystetskoï osvity : zdobutky, problemy ta perspektyvy» – Proceedings of the 10th International Scientific and Practical Conference «Theoretical and Methodological Aspects of Art Education : Achievements, Problems and Prospects»*. (pp. 189–193). Uman UDPU [in Ukrainian].

7. Zhezhera, O. (2021). Bionichni zasoby formoutvorennia v suchasnomu dyzaini : teoretychni zasady i praktyka yikh zastosuvannia v predmetnomu seredovyschi. [Bionic means of form formation in modern design : theoretical principles and practice of their application in the subject environment]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv – Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 46, 114–122 [in Ukrainian].

8. Botanichni istorii : mizhnarodna vystavka botanichnoho mystetstva. *Tsentr ukraïnskoi kultury ta mystetstva* [Botanical stories : an international exhibition of botanical art. Centre of Ukrainian culture and art]. dolesko.com. Retrieved from: <https://www.dolesko.com/-Botaniichni-iistoriï-Miizhnarodna-vistavka-botaniichnogo-mistectva-335-.html> [in Ukrainian].

9. Nezlamni kvity – vystavka botanichnoho mystetstva voïennoho chasu. 30.05.–9.06.2023. *Sait khudozhnoi halerei «Mytets»* [The Unbreakable Flowers – an exhibition of wartime botanical art. 30.05.-9.06.2023. *The website of the Mytets Art Gallery*]. mytets.com. Retrieved from: <http://mytets.com/2023/05/20/nezlamni-kvity/> [in Ukrainian].

УДК 75.071.1(477)»19»Гурін

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.17>**Храпачов Олександр Миколайович,**

старший викладач кафедри живопису і композиції

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0003-2261-0195

krapathev@ukr.net

ВАСИЛЬ ГУРІН – ДО 85-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ

Мистецька епоха у особі Василя Гуріна займає важливу ланку образотворчого мистецтва України. Його твори і твори його учнів збагачують приватні колекції, збірки музеїв України і за кордоном, формуючи певну мистецьку площину у довготривалому зрізі часу.

У статті методом обговорення заходів 2024 року, які відбулись з нагоди 85-річчя з дня народження Василя Гуріна, проведено планове, кожні 5 років, переосмислення мистецької школи професора.

Безпосередньо персональна виставка творів з фондів НАОМА 18.03.–15.04.2024. Окремі твори експонувались вперше. На виставці було представлено твори різних періодів: від дипломного твору, написаного при завершенні художнього училища у Сімферополі, твори студентських років КДХІ і до початку 2000-х років.

На основі методичного матеріалу виставки, організованої кафедрою живопису і композиції, було також проведено круглий стіл 10.04.2024 «Мистецька школа Василя ГУРІНА (1939–2018)».

Також для дослідження було використано матеріали методичної виставки з фондів НАОМА, вибірково експонувались учбові постановки, виконані в учбовій майстерні Василя Гуріна.

Ці події стали підґрунтям для оновлення методичної бази мистецької школи Василя Гуріна. Переосмислення кожні п'ять років мистецької епохи дозволяє відкрити нові ланки живописних традицій НАОМА. Останнє прилюдне обговорення відбулось на прес-конференції «Гуріну спомин» у 2019 році у виставкових залах НСХУ.

Що стосується творчості, Василь Гурін віддавав перевагу підходу, який базувався на поєднанні найкращих методологічних досягнень у мистецтві образотворення з відкриттям можливостей для вільного та індивідуального вислову.

Аналізуючи дипломні твори студентів, що виходили з майстерні Василя Гуріна, можна відзначити, що він, ймовірно, передавав свої композиційні амбіції на молодих творчих особистостей, студентів.

Можна відзначити, що педагогічний підхід Василя Івановича Гуріна, з часом, демонстрував певну еволюцію. На початкових етапах, особливо на третьому та четвертому курсах, вплив професора був виразним, іноді навіть вказівним. Однак при аналізі результатів роботи студентів на п'ятому і шостому курсах помітно, що методика викладання Василя Івановича ставала більш гнучкою та рекомендаційною. Він стимулював студентів обирати власний шлях у творчому процесі, дозволяючи їм самостійно розвивати свої вміння та здібності.

Ключові слова: образотворче мистецтво, живопис, НАОМА.

Khrapachov Oleksandr. VASYL GURIN – ON HIS 85TH BIRTHDAY

The artistic era in the person of Vasyl Hurin occupies an important link in the fine arts of Ukraine. His works and the works of his students enrich private collections, collections of museums in Ukraine and abroad, forming a certain artistic plane in a long-term slice of time.

In the article, using the method of discussing the events of 2024, which took place on the occasion of the 85th anniversary of the birth of Vasyl Gurin, a planned rethinking of the professor's art school was carried out every 5 years.

Direct personal exhibition of works from NAFAA funds March 18–April 15, 2024. Individual works were exhibited for the first time. Works from different periods were presented at the exhibition: from the diploma work written at the end of the art school in Simferopol, works from the student years of KDHI and up to the beginning of the 2000s.

On the basis of the methodical material of the exhibition, organized by the Department of Painting and Composition, a round table was also held on April 10, 2024 «Art School of Vasyl GURIN (1939–2018)».

Materials of the methodical exhibition from the funds of NAFAA were also used for the research, educational productions performed in Vasyl Gurin's educational workshop were selectively exhibited.

These events became the basis for updating the methodological base of Vasyl Gurin's art school. Reinterpretation of the artistic era every five years allows to discover new links of painting traditions of NAFAA. The last public discussion took place at the press conference «Hurinu memories» in 2019 in the exhibition halls of the NSHU.

As for creativity, Vasyl Gurin preferred an approach that was based on a combination of the best methodological achievements in the art of image creation with the opening of opportunities for free and individual expression.

Analyzing the graduation works of students who left Vasyl Gurin's workshop, it can be noted that he probably transferred his compositional ambitions to young creative personalities, students.

It can be noted that Vasyl Ivanovich Gurin's pedagogical approach showed a certain evolution over time. In the initial stages, especially in the third and fourth years, the influence of the professor was pronounced, sometimes even indicative. However, when analyzing the results of students' work in the fifth and sixth years, it is noticeable that Vasyl Ivanovich's teaching method became more flexible and recommended. He encouraged students to choose their own path in the creative process, allowing them to independently develop their skills and abilities.

Key words: visual arts, painting, NAFAA.

Матеріали та метод. Методом визначення окремих напрямків мистецької діяльності, характеризуємо риси індивідуального мистецького почерку Василя Гуріна.

Заслуховуючи матеріали обговорення мистецької школи Василя Гуріна на круглому столі НАОМА 10.04.2024, виокремлюємо певні пріоритети можливих досліджень.

Вступ. Мистецька епоха у особі Василя Гуріна займає важливу ланку образотворчого мистецтва України. Його твори і твори його учнів збагачують приватні колекції, збірки музеїв України і за кордоном, формуючи певну образотворчу площину у довготривалому зрізі часу.

Через відсутність об'єктивного узагальнюючого аналізу мистецького та педагогічного доробку, громадської діяльності професора НАОМА, академіка НАМУ – постало питання визначення не висвітлених раніше аспектів мистецької школи Василя Гуріна.

Виклад основного матеріалу. Мистецьку епоху Василя Гуріна формально можна розмежувати на окремі напрямки:

- творчій доробок;
- педагогічна діяльність;
- громадська позиція.

У цих напрямках послідовно органічно самореалізовувався митець, невід'ємно поєднуючи їх. Першим кроком дослідження мистецьких поглядів це творча діяльність, яка уособлює в собі весь потенціал. Цей потенціал проявився і у педагогічній роботі, загострюючи світосприйняття студентів. Логічним висновком проявилась громадська діяльність в НСХУ. У стінах Національної спілки худож-

ників (НСХУ) він неодноразово експонував власні твори, пізніше залучав до виставок і вступу своїх учнів, продовжуючи з ними мистецький діалог і після захисту диплому.

Весь цей мистецький доробок можна підвести під узагальнююче поняття «Мистецька епоха». Епоха, яка продовжує жити і по сьогодні,- в його творах, учнях, спілці художників.

Широка творча натура завзятого юнака, який 1959-го вступив до Київського художнього інституту, всотувала все нове, що послалала йому доля. Навчаючись до інституту у Миколи Писанка, отримав певний фундамент знань. В інституті отримав освіту у таких видатних українських митців-живописців, як Карпо Трохименко та Василь Забашта. Потім – у творчих майстернях під керівництвом Сергія Григор'єва.

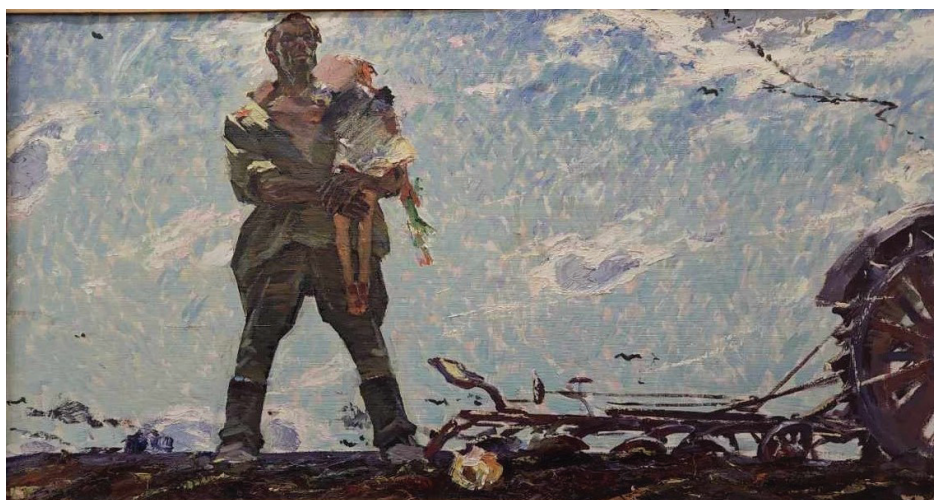
Народний художник України Василь Перевальський, згадує, що його, Василя Гуріна, такого видатного молодого художника, помітили і взяли працювати на кафедрі живопису в інститут (1969-го), розумієш, що насправді інакше й не могло бути.

За 20 років він очолив кафедру живопису і композиції і до останніх днів свого життя працював зі студентами.

Василь Перевальський згадує, на конференції 2019 року «Гуріну спомин»: «Він пройшов усі шляхи, які проходило мистецтво. Що характерно, він ніколи не брав таких тем любових, політичних, але весь час він знаходив якісь внутрішні свої спонування, щоб відгукнутися на теми, якими світ жив, які були на вівтарі епохи» [1].

У творчості Василя Гуріна, наприклад у радянський період, простежується чітко виражений індивідуальний стиль, що відрізняє його від інших художників свого часу. Його роботи не завжди вписувалися в загальний контекст соцреалізму, маючи свою неповторну манеру викладу та розкривали глибокий сенс. Він вмів використовувати символізм та алегорію, щоб передати

свої ідеї та переживання через образи. Його твори створювали атмосферу не байдужості, що захоплювало глядача та залишало після себе багато шарів тлумачення. Таким чином, Гурін не лише відтворював зображення реальності, а й трансформував їх у власний мистецький світ, заповнений філософським підтекстом і глибоким емоційним зарядом.



Іл. 1. Василь Гурін, ескіз до дипломної картини, 1960-ті роки (музейний фонд НАОМА)

Сам Василь Гурін, як митець і людина, переповнений позитивом, що виявлялось не лише у його творчості, але й у стосунках з оточуючими. У його картині світу, присвяченій образу матері, відчувається тепло і віра в добро. Його твори насичені внутрішнім світлом, що відображає його внутрішню гармонію. Це виражається в кожному мазку пензля, в кожному контурі образу. Він завжди був готовий допомогти колегам, навчаючи студентів, та надихати всіх навколо своєю позитивною енергією. Його доброзичливість і турбота про інших відображалась в усіх сферах його життя, що робить його не лише видатним митцем, а й прикладом для наслідування як людини з великим серцем.

До «громадської позиції» можна віднести роботу на громадських засадах у Національній спілці художників України (НСХУ). Тільки завершивши КДХІ (НАОМА) у 1969 році Василь Гурін, одночасно із почат-

ком викладання у художньому інституті (зараз НАОМА), почав працювати в художньому фонді, яким опікувалась Спілка художників, згодом долучився до керівних посад Спілки художників України.

У період політично-економічних змін, коли майже кожен аспект життя був під загрозою; осередок митців до якого відносились Володимир Чепелик і Василь Гурін виявили справжнє лідерство та відданість в обороні інтересів Спілки художників. Незважаючи на складні обставини, вони стали надійною опорою в збереженні спільчанського майна. Їхні зусилля та рішучість були ключовими в уникненні руйнівних наслідків для художньої спільноти. Чітко обрана позиція і наполегливість допомогли зберегти та зміцнити позиції Спілки, навіть у найважчі часи початку 1990-х років. Такий високий рівень відповідальності та здатність діяти в умовах кризи свідчать про

величезну силу характеру і професійну майстерність обох лідерів.

Сучасна молодь митців і нині може скористатися майстернями для розвитку свого таланту. «Ці майстерні, побудовані нашими попередниками, нашими дідами і батьками духовно, представниками класиків українського мистецтва, – продати щось, ми не маємо морального права. Наше завдання – зберегти їх, бо це наші традиції», – говорив Василь Іванович. Ці слова відображають глибоке розуміння значення культурної спадщини та відданість її збереженню для майбутніх поколінь. Діяльність цих виняткових особистостей була не лише актом покликання до діла, а й виявом високої моральності та патріотизму, що стало прикладом для наслідування.

Але не менша відповідальність перед членами Спілки постала і у сучасного керівництва Національної Спілки художників України, в останні роки. Через відсутність реорганізації структури Спілки до прибуткового характеру, – як це, наприклад, відбувалось у 1950–80-ті роки, – утворились комунальні та ремонтні заборгованості утримання майна спілки, відсутність пенсійних відрахувань членів спілки художників тощо.

Наприклад, у часи розквіту Спілки художників, у всіх кабінетах центрального будинку художників у Києві працювали менеджери мистецтва, котрі займались організацією виконання державних замовлень від тендеру (конкурсу проектів), бухгалтерського обліку до контролю якості виконання замовлень, за допомогою художнього Фонду.

Що стосується творчості, Василь Гурін віддавав перевагу підходу, який базувався на поєднанні найкращих методологічних досягнень у мистецтві образотворення з відкриттям можливостей для вільного та індивідуального вислову. Він прагнув до того, щоб його роботи відзначалися глибоким розумінням мистецтва, дотриманням традицій і водночас виражали його власну правду мистецтва. Василь Гурін зберігав баланс між традиціями та інноваціями, створюючи твори, що вражали своєю глибиною та оригінальністю. Цей підхід дозволяв йому виразно відтворювати свої ідеї та емоції через мистецтво, не втрачаючи

при цьому зв'язку з традиціями історії мистецтва.

Аналізуючи дипломні твори студентів, що виходили з майстерні Василя Гуріна, можна відзначити, що він, ймовірно, передавав свої композиційні амбіції до молодих художників [2]. Важко не помітити, як він переживав кожну сходинку творення дипломних творів: від ескізу до фінального виконання картини. Василь Іванович активно занурювався у творчий процес, намагаючись знайти найкращі поради для збереження індивідуальності кожного студента. Він переживав разом зі своїми учнями кожен момент народження їхніх творів, інколи цей процес тривав рік, а інколи й декілька років. Спостерігаючи за кожним студентом ще з третього курсу, Василь Іванович виявляв індивідуальні характеристики та творчий потенціал, намагаючись максимально їх розвинути й підтримати.

У вченнях нашого наставника проглядалися дві ключові форми навчання: перша, що ґрунтувалася на внутрішньому світі серця та емоцій, і друга, яка базувалася на науковому підході та раціональних знаннях. Він наголошував на тому, що школа повинна стимулювати студентів до самостійних творчих експериментів, які ґрунтуються на твердих професійних засадах. Мистецтво для нього було не лише виявом творчої самовиразності, але й результатом систематичної практики та поглибленого професійного вдосконалення. Таке розуміння навчання сприяло розвитку не лише митців, але й особистостей з глибоким професійним баченням та емоційною глибиною.

Частково можемо вивчати педагогічний метод Василя Гуріна на виставці з фондів НАОМА «Ретроспекція студентських робіт, зроблених під керівництвом провідних викладачів творчих майстерень КДХІ і НАОМА (кафедра живопису і композиції)», яка експонувалась 22.04.–10.05.2024. На виставці вибірково представлені учбові постановки, виконані у творчій майстерні Василя Гуріна, різних років: Гунченко С., Луговський А., Кот І., Крюкова Г., Скріпичин С., Якімашенко Л.

Завдяки виставці можемо прослідкувати унікальність педагогічного методу від

1994 року до 2008 років. В учбових постановках відсутня, як ми говоримо, визначена схема, не окреслено певний технологічний метод. Тобто вже на рівні виконання натурного учбового матеріалу спостерігаємо індивідуальне рішення завдання у кожного студента [3].

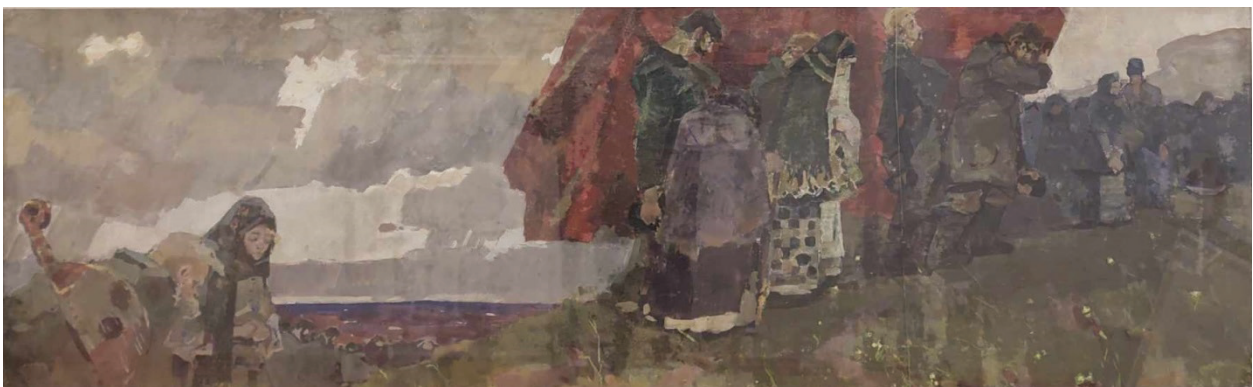
Звичайно, якщо ми говоримо про учбово-творчу майстерню Василя Гуріна, – говоримо також про педагогічний метод асистентів, які вели певний курс в різні роки: Твердий А. рисунок, Голембієвська Т. і Зорко А. живопис. Неодмінним помічником був Зорко Анатолій Єгорович. Імпресіоністичний метод Анатолія Зорко ми спостерігаємо на багатьох творах студентів. Таким чином можемо визначити цей вплив як мистецький метод. Але тільки по шістьох творах з виставки ми не можемо провести досконалої характеристики учбових постановок майстерні під керівництвом Гуріна Василя Івановича. Визначаючи простір для майбутнього дослідження.

Також великого значення має для дослідження оприлюднення ґрунтовної методичної виставки (18.03.–15.04.2024) творів з музейних фондів НАОМА, присвяченій 85-річчю від дня народження Василя Гуріна, на якій були представлені студентські твори різних років професора, від етюдів, натурних постановок до розробок ескізів до дипломної картини КДХІ (НАОМА). На тлі виставки, організованої кафедрою живопису і композиції, з'явилась ідея проведення круглого столу, з метою методичного обговорення аналізу творчого доробку Василя Гуріна.

На круглому столі, присвяченому 85-ти річчю з дня народження Василя Гуріна, який відбувся 10 квітня 2024 року в ауд. 239 у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА), було підтримано ідею про збір фото матеріалів кращих дипломних проєктів, створених під керівництвом Гуріна В.І. 1995–2018 років; та визначення окремого дослідження за цією темою.

Можна відзначити, що педагогічний підхід Василя Івановича Гуріна, що полягав у керуванні творчою майстернею від третього до шостого курсу, демонстрував певну еволюцію з часом. На початкових етапах, особливо на третьому та четвертому курсах, вплив професора був виразним, іноді навіть вказівним. Однак при аналізі результатів роботи студентів на п'ятому і шостому курсах помітно, що методика викладання Василя Івановича ставала більш гнучкою та рекомендаційною. Він стимулював студентів обирати власний шлях у творчому процесі, дозволяючи їм самостійно розвивати свої вміння та здібності. Такий підхід спонукає молодих митців до відчуття відповідальності за свої власні рішення і розуміння мети й цілей своєї творчої роботи у контексті учбового контексту та всесвітнього мистецтва.

Результати. Визначено роль Василя Гуріна у організаційних процесах НСХУ. Доведено психологічні характеристики митця, які стрижнем проходять у громадській діяльності та реалізувались у мистецькому доробку. Визначено напрямки можливих досліджень



Іл. 2. Василь Гурін «Похорон Тараса Шевченка» 1961 р. майстерня професора К. Трохименко, викл. В. Виродова (музейний фонд НАОМА)

і публікацій у просторі мистецької школи Василя Гуріна.

Висновки. Аналіз мистецької і педагогічної школи Василя Гуріна може стимулювати до переосмислення сучасних мистецьких процесів. Керуючись викладеним матеріалом та більш ранніми публікаціями, можна провести певні висновки:

1. Не проведено достатнього деталізованого дослідження мистецької школи професора та його громадської діяльності.

2. Мистецька школа Василя Гуріна не зводиться тільки до його творчого доробку і методу викладання, тому заслуговує окремої уваги дослідження дипломних проєктів, виконаних під керівництвом Василя Гуріна.

Література:

1. Прес-конференція «Присвята Василю Гуріну». Національна спілка художників України, 6 квітня 2019. Київ, 2019. URL: <https://www.facebook.com/khrapachv/posts/pfbid025KEMSBqnXZk8QDiRjzQjh5U8afK8s2tVvoVt3zb1GvRw3Y2EYLu8jbuahUuSFJmJel> (дата звернення: 18.05.2024).

2. Круглий стіл «Мистецька школа Василя ГУРІНА (1939-2018)» з нагоди 85-річчя з дня народження майстра. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 10 квітня 2024. Київ, 2024. URL: <https://www.facebook.com/100064169823586/posts/pfbid02Xn3vE8jxtmNgu6xDU1A66yugeohxVtFzoD3BC4mtFMg18wecsGXEnWsLix7GbwtSl/?app=fbl> (дата звернення: 11.05.2024).

3. «Ретроспекція студентських робіт, зроблених під керівництвом провідних викладачів творчих майстерень КДХІ і НАОМА, кафедра живопису і композиції (1930-2023р.)». Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 22.04.-22.05.2024. Київ, 2024. URL: <https://www.facebook.com/100064169823586/posts/pfbid022iJMngxeUvUeZnWBeDEjmDc1BQYjt647dchRF4p9i5qgpnGVNNPJbNTtA9J7ZdAMl/?app=fbl> (дата звернення: 12.05.2024).

References:

1. Pres-konferentsiia «Prysviata Vasyliu Hurinu». Natsionalna spilka khudozhnykiv Ukrainy, 6 kvitnia 2019. Kyiv [Press conference «Dedication to Vasyl Gurin» / National Union of Artists of Ukraine 2019]. Retrieved from <https://www.facebook.com/100009989770549/posts/pfbid0gXzJZCZ21W9P3uDDumtjzdpuc hwHxAEGATyhGNUPBqBHdMiu36VMPLNg7evN6KoQUl/?app=fbl> [in Ukrainian].

2. Kruhlyi stil «Mystetska shkola Vasyliia HURINA (1939-2018)» z nahody 85-rychchia z dnia narodzhennia maistra / Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury, 10 kvitnia 2024 [Round table «Vasyl GURIN Art School (1939-2018)» on the occasion of the master's 85th birthday / National Academy of Fine Arts and Architecture, April 10, 2024]. Retrieved from <https://www.facebook.com/100064169823586/posts/pfbid02Xn3vE8jxtmNgu6xDU1A66yugeohxVtFzoD3BC4mtFMg18wecsGXEnWsLix7GbwtSl/?app=fbl> [in Ukrainian].

3. «Retrospektsiia studentskykh robit, zroblenykh pid kerivnytstvom providnykh vykladachiv tvorchykh maisteren KDKhI i NAOMA, kafedra zhyvopysu i kompozytsii (1930-2023r.)» / Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury, 22.04.-22.05.2024. – Kyiv, [«Retrospection of student works made under the leadership of the leading teachers of creative workshops of Kyiv State Art Institute and NAFAA, Department of Painting and Composition (1930-2023)» / National Academy of Fine Arts and Architecture (NAFAA)]. – Retrieved from <https://www.facebook.com/100064169823586/posts/pfbid022iJMngxeUvUeZnWBeDEjmDc1BQYjt647dchRF4p9i5qgpnGVNNPJbNTtA9J7ZdAMl/?app=fbl> [in Ukrainian].

УДК 004.032.6:747:069.9:[94:343.33]1941/1943»(=411.16)(477-25)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.18>**Черніков Михайло Миколайович,**

викладач, аспірант першого року навчання

кафедри мультимедійного дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

ORCID ID: 0009-0004-3310-7434

mishamanart@gmail.com

МУЛЬТИМЕДІЙНІ ЗАСОБИ В ДИЗАЙНІ ЕКСПОЗИЦІЙНОГО ПРОСТОРУ МУЗЕЙНО-ВИСТАВКОВОГО КОМПЛЕКСУ БАБИН ЯР

В статті розглянуто роль мультимедійних інсталяцій у меморіалізації трагедії Бабиного Яру в Києві. Вона має детальний опис трьох ключових проектів: «Камені з монокулярами «Погляд у минуле», інсталяцію на Берестейському проспекті, 10 та «Дзеркальне поле». Ці інсталяції використовують поєднання різних медіа форматів, такі як звукові та світлові ефекти, відео та фото зображення та дзеркальні поверхні для занурення відвідувачів у атмосферу трагедії Бабиного Яру та вшанування пам'яті жертв Голокосту.

Інсталяція «Погляд у минуле» складається з кам'яних валунів, в які вмонтовано монокуляри з фотографіями та відео окупованого Києва 1941–1943 років. Концепція проекту полягає в тому, щоб дозволити глядачам порівняти минуле і сьогодення, відчувати зв'язок поколінь та замислитись над трагічною долею жертв Голокосту. Інсталяція на Берестейському проспекті 10, складається з кам'яних валунів, між якими розташований обрізаний стовбур дуба – символ перерваного життя.

Інсталяція «Дзеркальне поле» складається з дзеркального диску діаметром 40 метрів з 10 металевими колонами що символізують древо життя. На колонах та диску можна побачити 100 тисяч кульових отворів, того ж калібру, що й використовували нацистами. Дзеркальна поверхня відображає навколишнє середовище та самих відвідувачів, створюючи ефект їх присутності.

В статті підкреслено, що мультимедійні інсталяції Бабиного Яру є важливими меморіальними об'єктами, які вшановують пам'ять жертв Голокосту, закликають пам'ятати про наслідки нацизму та расизму, змушують замислитись над цінністю життя та необхідністю протистояти будь-яким проявам ненависті та дискримінації. Інсталяції Бабиного Яру є унікальними прикладами того, як можна поєднати мультимедійні засоби з символікою та метафорами для створення емоційно-насичених меморіальних об'єктів. Вони демонструють, як мистецтво може стати дієвим інструментом у протидії забуттю та запобіганні повторенню подібних трагедій у майбутньому.

Ключові слова: Бабин Яр, музейно-виставковий комплекс, мультимедійні інсталяції, аудіовізуальні інсталяції, Голокост.

Chernikov Mikhail. MULTIMEDIA IN THE DESIGN OF THE EXHIBITION SPACE OF THE BABYN YAR MUSEUM AND EXHIBITION COMPLEX

The article examines the role of multimedia installations in the memorialization of the Babyn Yar tragedy in Kyiv. It provides a detailed description of three key projects: «Stones with Monoculars «A Look into the Past», the installation at 10 Beresteysky Avenue, and «Mirror Field». These installations use a combination of different media formats, such as sound and light effects, video and photo images, and mirror surfaces to immerse visitors in the atmosphere of the Babyn Yar tragedy and commemorate the victims of the Holocaust.

The installation «A Look into the Past» consists of stone boulders with monoculars with photos and videos of occupied Kyiv in 1941–1943. The concept of the project is to allow viewers to compare the past and the present, to feel the connection between generations, and to reflect on the tragic fate of the Holocaust victims. The installation at 10 Beresteyskoho Avenue consists of stone boulders with a cut oak trunk between them, a symbol of a life interrupted.

The Mirror Field installation consists of a 40-meter diameter mirror disk with 10 metal columns symbolizing the tree of life. On the columns and the disk you can see 100 thousand bullet holes of the same caliber as those used by the Nazis. The mirror surface reflects the environment and the visitors themselves, creating the effect of their presence.

The article emphasizes that the multimedia installations of Babyn Yar are important memorial sites that honor the memory of Holocaust victims, call for the memory of the consequences of Nazism and racism, and make us think about the value of life and the need to resist any manifestations of hatred and discrimination. The Babyn Yar installations are unique examples of how multimedia can be combined with symbolism and metaphors to create

emotionally charged memorial objects. They demonstrate how art can be an effective tool in countering forgetting and preventing similar tragedies from happening again in the future.

Key words: Babyn Yar, museum and exhibition complex, multimedia installations, audiovisual installations, Holocaust.

Вступ. Бабин Яр, розташований у Києві, є символічним місцем, пов'язаним з трагічними подіями Голокосту під час Другої світової війни. Це місце стало свідком масових розстрілів та геноциду єврейського народу, а також інших жертв нацистського режиму, де загалом було вбито понад 100 тисяч людей. Сьогодні Бабин Яр є меморіальним комплексом, який вшановує пам'ять загиблих та нагадує про страшні події минулого.

Поєднання різних медіа форматів для створення сучасних інсталяцій, відіграють ключову роль у дизайні експозиційного простору музейно-виставкового комплексу «Бабин Яр». Автори державної Концепції комплексної меморіалізації цього місця виділили основні проблеми, що впливають на стан меморіального простору, в першу чергу це відсутність комплексного підходу до вшанування пам'яті, а також прагнення різних спільнот до ексклюзивної пам'яті про власні трагедії. Використання сучасних технологій, таких як мультимедійні інсталяції, сприяє подоланню цих проблем, дозволяючи метафорично переосмислити ці страшні події, глибше відчувати історію цього місця та зберегти пам'ять про минуле.

У цьому контексті, мультимедійні інсталяції встановлені в Бабиному яру грають важливу роль у донесенні історії та пам'яті про минулу трагедію. Вони створюють можливість не тільки дізнатися про історію Бабиного Яру, а й відчувати її на власній шкірі. Ці проекти допомагають зберегти пам'ять про трагічні події минулого та нагадують про важливість вивчення історії, щоб уникнути повторення подібних трагедій у майбутньому [1].

Виклад основного матеріалу. Інсталяція «Погляд у минуле» яка використовує мультимедійні технології для занурення відвідувачів у трагічну історію цього місця. Ця інсталяція являє собою серію з, поки що, чотирьох об'єктів, встановлених на території Бабиного Яру. Кожен об'єкт являє собою великий світло-бурий камінь вагою від 6 до 10 тонн і заввишки біля двох

метрів, в який вмонтовано монокуляр з динаміком (рис. 1). Валуни привезли із Лезниківського кар'єру та не піддавалися додатковій обробці, що символізує намір не інтерпретувати події минулого, але дати можливість глядачеві побачити їх такими, якими вони були. Коли відвідувач дивиться через монокуляр, він бачить фотографії, зроблені на цьому самому місці під час нацистської окупації Києва в 1941–1943 роках, німецьким військовим фотографом-пропагандистом Йоганнесом Геле, наприкінці вересня-початку жовтня 1941 року в окупованому Києві. Ці фотографії – єдина документація Бабиного Яру в перші дні після масових розстрілів (рис. 2). Також в монокулярах можуть демонструватися відео з розповідями очевидців трагедії.

Концепція інсталяції «Погляд у минуле» полягає в тому, щоб за допомогою технології доповненої реальності перенести відвідувачів у минуле, дозволити їм побачити, як виглядало це місце під час нацистської окупації. Таким чином, глядач може порівняти минуле і сучасність, відчувати зв'язок поколінь та замислитись над трагічною долею жертв Голокосту.

Проект реалізований за підтримки Українського культурного фонду. Автори інсталяції – Олег Шовенко та Анна Камишан [2, 3].

Інсталяція на Берестейському проспекті, 10 у Києві, є частиною проекту Меморіального центру Голокосту «Бабин Яр», яка використовує мультимедійні технології для відтворення трагічних подій минулого. Ця інсталяція, яка теж створена на основі фотографій німецького військового фотографа-пропагандиста Йоганнеса Геле, має на меті вшанувати пам'ять жертв Голокосту та нагадати про страшні події минулого.

Інсталяція складається з двох необроблених кам'яних валунів світло-бурого кольору та вагою приблизно 10 тонн, між якими розташоване чорне дерево з обрізаними гілками, яке пройшло термічну обробку, зробивши його стійким до впливу навколишнього середовища та вогнестійким (рис. 3).



Рис. 1. Валун з монокуляром в парково-меморіальному комплексі Бабин Яр

За допомогою монокулярів, вмонтованих у кам'яні валуни, глядачі можуть переглянути фотографії зроблені на цьому місці в 1941 році, на яких видно тіла двох убитих чоловіків, які лежать на проспекті, і натовп, що проходить повз (рис. 4). Обрізаний стовбур дуба, що лежить між валунами, є символом перерваного життя, і використовується для підкреслення трагічності та загибелі, які представлені на фотографіях. Його розташування між кам'яними валунами і фотографіями підсилює атмосферу траурного пам'ятника та створює контраст між живим і мертвим.

Кам'яні валуни розташовані на відстані близько 10 метрів один від одного, створюють просторову глибину та розчленованість у композиції. Чорний стовбур дуба що лежить



Рис. 3. Берестейський проспект 10
Погляд у минуле



Рис. 2. Німецький солдат порпається в речах розстріляних євреїв, 1 жовтня 1941 року

між ними, додає горизонтальний елемент та контраст до вертикального ритму каменів. Світло-бурі кам'яні валуни гармонійно вписуються в природні ландшафти, що оточують дорогу. Чорний колір стовбура дуба зберігає нейтральність та дозволяє спокійно існувати в будь-якому середовищі. Валуни зберігають природну форму, але вмонтовані в них монокулари з фотографіями трансформують спосіб, яким їх сприймає глядач, роблячи їх не просто кам'яними масами, а історичними артефактами. Фотографії вбудовані у валуни, надаючи їм додатковий контекст та значення. Це погляд у минуле через лінзу фотокамери, що дозволяє відвідувачам зануритися у трагічну атмосферу минулого та відчутти цінність сьогодення.



Рис. 4. Люди проходять повз тіла вбитих – імовірно, євреїв, які відмовилися прийти до Бабиного Яру

Автором цієї інсталяції є художниця та архітекторка Анна Камишан, чий родичі були серед жертв Голокосту в Україні. Її твір є символічним відображенням перерваного життя та пам'яті про трагічні події минулого. Інсталяція на Берестейському проспекті, 10 є важливим артоб'єктом, який нагадує про необхідність пам'яті та вшанування жертв Голокосту для майбутніх поколінь [4, 5].

Інсталяція «Дзеркальне поле» є одним з найбільш вражаючих мультимедійних проєктів, пов'язаних з Бабиним Яром. Вона являє собою дзеркальний диск діаметром близько 40 метрів, на якому встановлено 10 металевих колон висотою 6 метрів (рис. 5).

Форма та розташування колон нагадує древо життя – давній кабалістичний символ, що символізує духовний розвиток, вічний

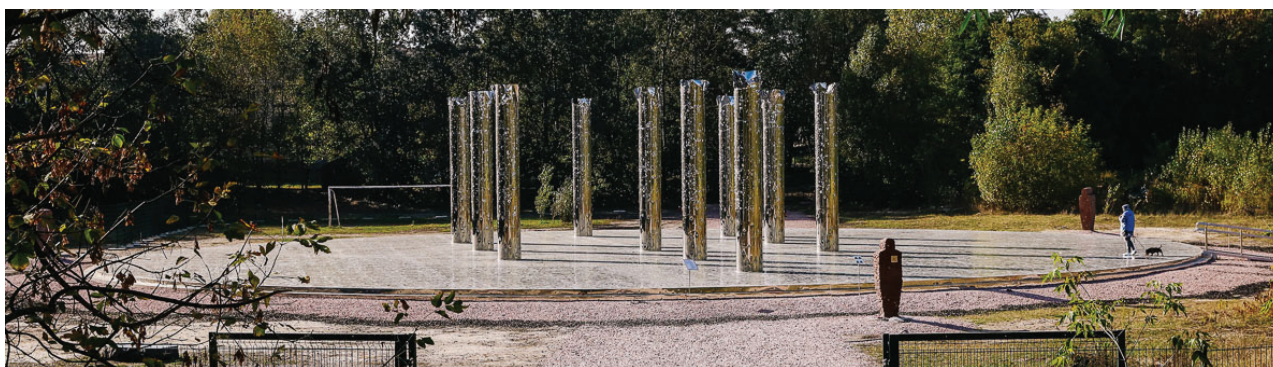


Рис. 5. Інсталяція «Дзеркальне поле» в парково-меморіальному комплексі Бабин Яр

цикл та зв'язок між небесним та земним. На колонах та диску можна побачити 100 тисяч кульових отворів, того самого калібру який використовували нацисти. Ввечері отвори на колонах підсвічуються зсередини, створюючи ефект дірок у потойбіччя, а світлові промені який утворюються при цьому, потрапляючи на глядача відмічають місце на його тілі, яке могло би бути враженим кулею, якщо глядач жив би в ті страшні часи.

Поруч з дзеркальним диском встановлені чотири кам'яні фігури висотою з людський зріст. У кожній кам'яній фігурі на рівні серця вмонтовано монокуляри з звуковими динаміками, що відтворюють архівні записи та записи оповідачів.

Інсталяція занурює відвідувачів у атмосферу трагедії Бабиного Яру. Дзеркальна поверхня диску та колон відображає навколишнє середовище та самих глядачів, створюючи ефект їх присутності та взаємодії з об'єктом. Кульові отвори символізують розстріли мирних жителів нацистами під час Другої світової війни, і коли глядач дивиться

на себе в дзеркальну поверхню об'єкта то його зображення спотворюється отворами від куль і він може побачити себе розстріляним, як тисячі невинних жертв того часу.

Звуковий супровід вмонтований в колони додає емоційного забарвлення, занурюючи відвідувачів у атмосферу скорботи і пам'яті. Для аудіоінсталяції використовується звуковий алгоритм, який перетворює імена загиблих на числа відповідно до гематрії, де кожна буква в алфавіті іврити має числове значення. Ці числа визначають висоту звуку, який відтворюється електроакустичним органом. На тлі цього звучать композиції різноманітних музичних жанрів, від ідишу до християнської поминальної музики та українських народних та сучасних пісень, а також твори Равеля, Шнітке, Шостаковича, що створює багатогранний звуковий досвід [6].

Інсталяція «Дзеркальне поле» є важливим меморіальним об'єктом, який вшановує пам'ять жертв Голокосту та закликає людство пам'ятати про страшні наслідки нацизму і расизму. Вона змушує замислитись над цін-

ністю життя та необхідністю протистояти будь-яким проявам дискримінації.

Меморіальний комплекс «Бабин Яр» у Києві активно використовує мультимедійні технології для створення інтерактивних інсталяцій, які занурюють відвідувачів у трагічну історію цього місця. Окрім трьох основних проєктів, про які згадувалося раніше, комплекс презентував й інші мультимедійні інсталяції, покликані вшанувати пам'ять жертв Голокосту та нагадати про страшний події минулого.

Одним з таких проєктів є «Стіна плачу з кристалів», встановлена на території Бабиного Яру. Ця інсталяція являє собою стіну, викладену кристалами, на яких відображаються імена жертв трагедії. Коли сонячне світло потрапляє на кристали, вони починають переливатися, створюючи ефект мерехтіння та нагадуючи про крихкість людського життя.

Використання мультимедійних засобів у цій інсталяції дозволяє створити атмосферу благоговіння та пошани до пам'яті загиблих. Гра світла на кристалах додає інсталяції містичності та емоційного забарвлення, занурюючи відвідувачів у медитативний стан.

Модель синагоги «у розрізі» являє собою інтерактивну експозицію, яка дозволяє відвідувачам зазирнути всередину синагоги, що існувала в Бабиному Яру до Другої світової війни. За допомогою мультимедійних засобів, глядач може побачити, як виглядало внутрішнє оздоблення синагоги, її архітектурні особливості та ритуальні предмети. Це дає можливість відчути зв'язок з довоєнним єврейським життям у Києві.

Аудіоінсталяція «Алея скорботи» на місці зруйнованого єврейського кладовища, включає десятки динаміків вздовж алеї, від входу і до пам'ятника «Менора». З них лунають жіночі, чоловічі та дитячі голоси, що читають імена загиблих в Бабиному яру і змішуючись створюють відчуття хору. Також до імен приєднуються голоси, які читають молитви, піснеспіви хазанів і традиційні поминальні пісні.

Таким чином, «Стіна плачу з кристалів», модель синагоги «у розрізі» та «Алея скорботи», поряд з іншими мультимедійними

інсталяціями комплексу «Бабин Яр», є важливими елементами, що дозволяють по-новому осмислити трагедію Голокосту та вшанувати пам'ять загиблих. Використання сучасних технологій сприяє кращому розумінню історії та створенню атмосфери присутності, занурюючи відвідувачів у минуле [6, 7].

Технологічно-конструктивний підхід до проєктування інтерактивних дизайн-об'єктів дозволяє демонструвати можливості сучасних технологій, інтегруючи глядацьку аудиторію у процес трансформації та розкриття авторського задуму. Це досягається через реактивну мультимедійну трансформацію і безконтактну інтерактивну трансформацію, що підвищує залучення відвідувачів до глибшого розуміння історичних подій [8].

Загалом, мультимедійні технології відіграють важливу роль у донесенні трагічної історії Бабиного Яру до сучасного глядача. Мультимедійні засоби дозволяють створити атмосферу присутності, відчути зв'язок поколінь та замислитись над вічними цінностями.

Результати. Використання мультимедійних засобів у дизайні експозиційного простору музейно-виставкового комплексу «Бабин Яр» дозволило створити унікальні інсталяції, які занурюють відвідувачів у трагічну атмосферу минулого та спонукають до роздумів про вічні цінності. Проєкти «Каміні з монокулярами «Погляд у минуле»», інсталяція на проспекті Перемоги, 10 та «Дзеркальне поле» та інші продемонстрували ефективність використання сучасних технологій для донесення історії Голокосту та трагедії Бабиного Яру до глядача.

Ключовими результатами застосування мультимедійних засобів стало створення ефекту присутності та занурення у минуле за допомогою аудіовізуальних ефектів та дзеркальних поверхонь. Це дозволило відвідувачам порівняти минуле і сьогодення, відчути зв'язок поколінь та замислитись над трагічною долею жертв.

Емоційне забарвлення експозиції завдяки звуковому супроводу, що включав архівні записи, музику різних жанрів та голоси оповідачів, посилює вплив інсталяцій на глядачів, занурюючи їх в атмосферу скорботи і пам'яті.

Використання символіки та метафор, таких як древо життя, кульові отвори, зламані дерева та інші, надали додаткового змістовного навантаження проектам та підкреслили трагізм подій.

Висновки. Мультимедійні інсталяції комплексу «Бабин Яр» продемонстрували ефективність сучасних технологій у збереженні пам'яті про трагічні події минулого та донесення їх до сучасного глядача. Вони стали важливим кроком у меморіалізації цього місця та вшануванні пам'яті жертв.

Подальший розвиток мультимедійних засобів у музейно-виставковому комплексі «Бабин Яр» може включати розширення кількості інтерактивних інсталяцій, які занурюють відвідувачів у різні аспекти історії Голокосту та трагедії Бабиного Яру. Використання

технологій віртуальної реальності для створення більш занурюючих та реалістичних симуляцій історичних подій. Розробка мобільних додатків, які доповнюють експозицію додатковою інформацією, відео та аудіоматеріалами. Організація тимчасових виставок, присвячених окремим темам, із застосуванням мультимедійних технологій. Проведення освітніх програм та екскурсій, які поєднують традиційні форми подачі інформації з мультимедійними елементами.

Популяризація наявних та реалізація нових проєктів дозволить комплексу «Бабин Яр» стати провідним центром вивчення та збереження пам'яті про Голокост в Україні, а також допоможе краще зрозуміти та осмислити трагічні події минулого сучасним суспільством.

Література:

1. Подольський А. Збереження пам'яті про жертви Бабиного Яру: меморіальні контексти та політичні виклики сучасності. *Журнал Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. – 2022. – №1 – С. 121–137.
2. Матвейчук М. Дослідження території і соціальні мережі жертв трагедії: Центр «Бабин Яр» презентував свої проєкти [Електронний ресурс]. *Громадська Організація “Хмарочос”*. 2020. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2020/06/16/doslidzhennya-terytoriyi-i-sotsialni-merezhi-zhertv-tragediyi-tsentru-babyn-yar-prezentuvav-svoji-proyekty/> (дата звернення: 24.05.2024).
3. Катаєва М. До роковин трагедії у Бабиному Яру встановлюють особливі інсталяції. *Інтернет-видання «Вечірній Київ»*. 2020. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/45314/> (дата звернення: 24.05.2024).
4. Катаєва М. Бабин Яр: стіна плачу з кристалів та дзеркальне поле. *Інтернет-видання «Вечірній Київ»*. 2021. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/48895/> (дата звернення: 24.05.2024).
5. Ворона Г. Побачити окупований Київ 1941 року. На проспекті Перемоги відкрили інсталяцію до Дня пам'яті жертв Голокосту. *Інтернет-видання Big Kyiv*. 2021. URL: <https://bigkyiv.com.ua/pobachyty-okupovanyj-kyiv-1941-roku-zhertvam-natsystiv-prysvyatyly-instalyatsiyu-na-prospekti-peremogy/> (дата звернення: 25.05.2024).
6. Пожарська Н. Аудіовізуальна інсталяція. Дорога скорботи. *Інтернет-видання «Бабин Яр»*. 2021. URL: <https://babynyar.org.ua/audio-installation> (дата звернення: 25.05.2024).
7. Панченко О. Бабин Яр: Бабин Яр. Стіна плачу з кристалів і дзеркальне поле. *Інтернет-видання «ТиКиїв»*. 2023. URL: <https://tykyiv.com/vulici/babin-iar-stina-plachu-z-kristaliv-ta-dzermalne-pole/> (дата звернення: 25.05.2024).
8. Гладчук М. Технологічно-конструктивний підхід до проєктування інтерактивних об'єктів зі змінною геометрією в дизайні громадського середовища. *Актуальні проблеми сучасного дизайну : збірник матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції : праці III міжнар. наук.-техн. конф., м. Київ, 22 квітня 2021 р. Київ, КНУТД, 2021. – С. 221–224.*

References:

1. Podolskyi A. (2022). Zberezhennia pam'iaty pro zhertvy Babynoho Yaru: memoriialni konteksty ta politychni vyklyky suchasnosti [Preserving the Memory of Babyn Yar Victims: Memorial Contexts and Political Challenges of the Present]. *Instytut politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzhen im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy – Institute of Political and Ethnonational Studies named after I. F. Kuras of the National Academy of Sciences of Ukraine*, 1, 121-137 [in Ukrainian].
2. Matvejchuk, M. (2020). Doslidzhennia terytorii i sotsialni merezhi zhertv trahedii: Tsentru «Babyn Yar» prezentuvav svoji proekty [Research of the territory and social networks of the victims of the tragedy: The

Babyn Yar Center presented its projects]. ГО «Хмарочос» – NGO «Skyscraper». Retrieved from <https://hmarochos.kiev.ua/2020/06/16/doslidzhennya-terytoriyi-i-sotsialni-merezhi-zhertv-tragediyi-tsentru-babyn-yar-prezentuvav-svoyi-proyekty/> [in Ukrainian].

3. Kataeva, M. (2020). Do rokovyn trahediï u Babynomu Yaru vstanovliuiut' osoblyvi instaliatsii [Special installations are being set up on the anniversary of the tragedy in Babyn Yar]. Internet-vydannya «Vechirniy Kyiv» – Internet edition «Vechirniy Kyiv». Retrieved from <https://vechirniy.kyiv.ua/news/45314/> [in Ukrainian].

4. Kataeva, M. (2021). Babyn Yar: stina plach u z krystaliv ta dzerkalne pole [Babyn Yar: a wall of tears made of crystals and a mirror field]. Internet-vydannya «Vechirniy Kyiv» – Internet edition «Vechirniy Kyiv». Retrieved from <https://vechirniy.kyiv.ua/news/48895/> [in Ukrainian].

5. Vorona, H. (2021). Pobachyty okupovanyi Kyiv 1941 roku. Na prospekti Peremohy vidkryly instaliatsiiu do Dnia pam'iaty zhertv Holokostu [See occupied Kyiv in 1941. An installation dedicated to the Day of Remembrance of Holocaust Victims was opened on Prospect Peremohy]. Internet-vydannya Big Kyiv – Internet edition Big Kyiv. Retrieved from <https://bigkyiv.com.ua/pobachyty-okupovanyj-kyiv-1941-roku-zhertvam-natsystiv-prysvyatyly-instalyatsiyu-na-prospekti-peremogy/> [in Ukrainian].

6. Pozharskaya, N. (2021). Audiovizual'na instaliatsiia [Audio-visual installation]. Internet-vydannya «Babyn Yar» – Internet edition «Babyn Yar». Retrieved from <https://babynyar.org/ua/audio-installation> [in Ukrainian].

7. Panchenko, O. (2023). Babyn Yar: Babyn Yar. Stina plach u z krystaliv i dzerkalne pole [Babyn Yar: Babyn Yar. A wall of tears made of crystals and a mirror field]. Internet-vydannya «TyKyiv» – Internet edition «TyKyiv». Retrieved from <https://tykyiv.com/vulici/babin-iar-stina-plachu-z-krystaliv-ta-dzerkalne-pole/> [in Ukrainian].

8. Hladchuk, M. (2021). Tekhnolohichno-konstruktyvnyi pidkhid do proektuvannya interaktyvnykh ob'ektiv zi zminnoiu heometriieiu v dyzaini hromadskoho seredovyscha [Technological and Constructive Approach to Designing Interactive Objects with Variable Geometry in Public Space Design]. Aktualni problemy suchasnoho dyzainu : zbirnyk materialiv III Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, m. Kyiv, 22 kvitnia 2021 roku – Actual Problems of Modern Design: Proceedings of the III International Scientific and Practical Conference, Kyiv, April 22, 2021, 2, 221-224 [in Ukrainian].

УДК 75.047.071.1(477)«19»Чернявський
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.19>

Чернявський Костянтин Володимирович,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри графічного дизайну
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури,
заслужений художник України,
голова Національної спілки художників України
ORCID ID: 0000-0002-8136-4791
kostiantyn.cherniavskiy@naoma.edu.ua

Чернявська Тамара Володимирівна,

аспірант кафедри скульптури
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID ID: 0000-0003-1733-750X
gulavskaya@ukr.net

Пилипчук Вікторія Віталіївна,

магістрантка кафедри живопису та композиції,
студентка кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
ORCID ID: 0000-0002-2464-4631
viktoriia.pylypchuk@naoma.edu.ua

ВІДОБРАЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОЇ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ В ПЕЙЗАЖАХ ГЕОРГІЯ ГЕОРГІЙОВИЧА ЧЕРНЯВСЬКОГО

В статті досліджено творчість Георгія Георгійовича Чернявського з точки зору пейзажного жанру в класичному мистецтві України другої половини ХХ століття. Наголошено на тому, що твори майстра – є характерним проявом класичної дніпропетровської художньої школи. Охарактеризовано різноманітність сюжетів живописних творів. Їх стилістику виконання, художні засоби, технічні оберти, композиційні рішення тощо. Доведено, що творам майстра притаманні риси течії імпресіонізм. Простежено в творах майстра синтез пейзажного і історичного жанру. Що є важливою складовою для архівації історичної, культурної та соціокультурної спадщини Дніпропетровщини.

Методи дослідження: пошуковий – знаходження доказових матеріалів для мистецтвознавчого аналізу художніх творів та формування тверджень, системний – вивчення творчої діяльності, біографії митця і систематизації опрацьованих матеріалів, аналітичний – порівняння і визначення, які художні риси притаманні оглядаємих творам, виявлення актуальності порушеної нами теми, моделювання – для виявлення впливу класичної художньої школи та її трансформацій, включаючи технічні і композиційні принципи, контекстуальний аналіз – вивчення культурної і соціокультурного контексту.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше описано стилістичні особливості пейзажів Г Чернявського з точки зору мистецтвознавчого аналізу. Досліджено схожість композиційних рішень, сюжетів, колориту творів майстра із творчістю К. Моне. Доведено притаманні риси імпресіонізму полотнам Г. Чернявського.

Висновок: У дослідженні було виявлено нариси Дніпропетровської школи живопису у творах Георгія Чернявського. Митець зберіг традиції цієї класичної школи через відтворення пейзажних мотивів Дніпропетровщини застосовуючи відповідні техніки в живописі. В аналізі художнього стилю було виявлено симбіоз колірної гами, колориту та композиційних рішень. Це розширило технічний інструментарій для відтворення майстром сучасних акцентів у межах класичного живопису. Важливо зауважити, що Г. Чернявський інтегрував у своїх творах історичні та культурні особливості дніпропетровського регіону, це є – ціною історичною пам'яткою. Визначено в одному з художніх періодів майстра поєднання пейзажного та історичного жанру. Наголосивши на цьому ми зазначили, що це унікальний феномен, який свідчить про вагомий внеском в жанрове мистецтво. Творчість майстра є актуальною і

важливою для сучасного мистецтвознавства, через новітній підхід у відображенні класичних цінностей і традицій дніпропетровської художньої школи.

Ключові слова: пейзажний жанр, імпресіонізм, українське мистецтво XX століття, мистецтво п'єр-натуре, класична школа пейзажу, пейзаж.

Cherniavskiy Kostiantyn, Cherniavska Tamara, Pylypchuk Viktoriia. THE REFLECTION OF THE TRADITIONAL DNIPROPETROVSK ART SCHOOL IN THE LANDSCAPES OF HEORHII HEORHIIOVYCH CHERNIAVSKYI

The article examines the work of Heorhii Heorhiiovych Cherniavskiy in the context of the landscape genre in the classical art of Ukraine in the second half of the 20th century. It emphasizes that his works are a typical example of the classical Dnipropetrovsk art school. The variety of subjects in his paintings is described along with their stylistic execution, artistic techniques, technical nuances, and compositional solutions. It is shown that his works exhibit traits of the Impressionist movement. The synthesis of the landscape genre with historical themes in his works is identified as an important component for preserving the historical, cultural, and socio-cultural heritage of the Dnipropetrovsk region.

Research methods: *exploratory – gathering evidence for the art-historical analysis of artworks and forming assertions; systematic – studying the artist's work and biography, and organizing the findings; analytical – comparing and identifying artistic traits inherent in the reviewed works, and determining the relevance of the topic; modeling – identifying influences and transformations of the classical art school, including technical and compositional principles; contextual – analyzing the cultural and socio-cultural context.*

Scientific novelty: *this study is the first to describe the stylistic features of H. Cherniavskiy landscapes from an art-historical perspective. The similarity of the compositional solutions, subjects, and color schemes of his works with those of C. Monet has been investigated. Traits inherent in H. Cherniavskiy paintings that align with Impressionism have been proven.*

Conclusions: *This study revealed the features of the Dnipropetrovsk school of painting in the works of H. Cherniavskiy. The artist preserved the traditions of this classical school by reproducing the landscape motifs of the Dnipropetrovsk region using appropriate painting techniques. The analysis of his artistic style identified a symbiosis of color palette, tonality, and compositional solutions. This expanded the technical toolkit for the master to depict contemporary accents within the framework of classical painting. It is important to note that H. Cherniavskiy integrated historical and cultural features of the Dnipropetrovsk region into his works, making them valuable historical artifacts. One of the artist's periods is characterized by the combination of landscape and historical genres, highlighting a unique phenomenon that signifies a significant contribution to genre art. His work remains relevant and important for contemporary art history due to its innovative approach in reflecting the classical values and traditions of the Dnipropetrovsk art school.*

Key words: *landscape genre, Impressionism, Ukrainian art of the 20th century, plein air art, classical landscape school, landscape.*

Вступ. Дніпропетровській школі живопису притаманні певні характерні ознаки серед інших українських мистецьких шкіл. На протязі свого існування ця художня школа відрізнялася саме пейзажним жанром. Пейзажний жанр в дніпропетровській школі уособлює у собі багато художніх аспектів, стилів, напрямлень, технік тощо. А майстри цієї школи живопису відрізнялися характерними ознаками у своїй творчості. Багатством кольорів та поєднанням колірних рішень, що утворило одну із характерних ознак. Пейзажам різних періодів притаманна незмінна тема – це глибоке проникнення майстрами в емоційний світ природи та її відтворення на полотні.

Постановка проблеми. Більшість літературних джерел сконцентровано на описі біо-

графії і звітів із проведених художніх виставок Георгія Чернявського. Обмежена кількість наукових досліджень, щодо творчості майстра пейзажного жанру. А порушення теми у дослідженні технічних, стилістичних, жанрових особливостей та розбору творчих періодів митця не розкрито у повному обсязі.

Мета статті полягає: в огляді творчої діяльності Г. Чернявського, в систематизації періодів творчості, в охарактеризуванні творів створених автором у пейзажному жанрі, живописної техніки, засобів, композиційних і стилістичних рішень тощо. У виявленні симбіозу жанрів, течій, напрямлень у мистецтві.

Матеріали дослідження обумовлені нашими попередніми мистецтвознавчими

розвітками і дослідженнями у порушеній темі творчої біографії та життєпису Георгія Чернявського. Статтею присвяченій помертньому ювілею майстра пейзажного жанру [1]. Бібліографічному опису творчої діяльності митця та його родини [2]. В дослідженні зроблено опір на статті присвячені митцю як майстру ліричного пейзажу [3; 4]. Зроблено опір на літературні джерела присвячені митцю [5]. Звернено увагу на наукові зібрання [6; 7]. Виокремлено у дослідженні дніпропетровської художньої школи інформацію про митців Дніпропетровщини [8]. Також, було опрацьовано допоміжні матеріали для підтвердження сформованих суджень, щодо належності митця до імпресіоністичної течії [9]. У виявленні симбіозу художніх жанрів у творах митця, нами було наголошено на важливості у якості історичної пам'ятки на певних творах майстра. А саме, було звернено увагу на матеріали з відповідними науковими судженнями [10].

Виклад основного матеріалу. Одною із потужних фігур в мистецтві пейзажного жанру в Україні другої половини ХХ століття – є Георгій Георгійович Чернявський. Митець за своє життя створив численну кількість творчих робіт. Переважну частину мистецьких творів було створено в пейзажному жанрі. Кількість пейзажних творів вражає різноманітністю тем, що порушував митець. Така різноманітність сюжетів в пейзажах обумовлена пленерами в різних містах України та поза її межами. «Майже все своє творче життя він мандрував, бував в різних республіках Радянського Союзу – від крайньої півночі, до пустель Середньої Азії, в Угорщині, Польщі, Фінляндії на Кіпрі, Близькому та Далекому Сході. Звітами про ці подорожі були тематичні виставки в різних містах України та зарубіжжя» [2].

Дослідивши пейзажний жанр в синтезі з класичною дніпропетровською школою живопису та опрацювавши відповідні літературні джерела, що підпадають під тему нашого дослідження можемо наголосити на наступному. Георгій Чернявський – є провідною фігурою в мистецтві другої половини ХХ століття в Україні. Митець працював в

дусі класичної художньої школи, де професійно поєднав: класичні традиції пейзажного жанру, імпресіоністичний напрям, графічні прийоми, пластику ліній із власною художньою мовою та стилем. Цим Г. Чернявський сформував власну філософію пейзажного жанру та мистецькі традиції в більш пізній дніпропетровській художній школі пейзажу. «Творчим кредо художника є яскравий приклад того, як засобами пейзажного живопису митець здатен глибоко передати ідею, емоцію, почуття, красу, коли пейзаж, як дієвий засіб художньо-образного пізнання дійсності, з його емоційним ладом, стає могутньою надпотужною силою духовного впливу на розум, і в першу чергу, почуття людини» [1].

Сучасники писали про Г. Чернявського наступне: «<...> головною рисою творчості Чернявського є відчуття сучасності та новаторства. <...> творча праця полягала в постійному прагненні, бажанні ще глибше пізнати життя, широко та всебічно показати епічну рідну природу, утвердити в мистецтві саме своє розуміння краси, знайти нові ритми і кольоро-пластичні рішення» [1].

Майстер у своїх пейзажах поєднував різні живописні засади. Він дотримувався класичних основ мистецтва та комбінував їх із сучасними тенденціями. Вагомим акцентом у пейзажах слугував опір на технічні засоби і методологію в синтезі з колірною гамою та експериментами на основі з художніми формами. «Творчість Г. Г. Чернявського – яскравий приклад того, що пейзаж стає могутньою силою духовного впливу на розум та почуття людини» [3].

В пейзажі 1959 року «Річка Прут» (іл. 1) ми бачимо комбінування тепло-холодних вальорів, заповсюдження художнього прийому в класичному живописі – використання трьохколірності з цілю передачею плановості пейзажу. Це «метод трьох кольорів», чи «атмосферна перспектива» – де плановість в пейзажі писали переважно через три кольори. Перший план писали через коричневі відтінки, середній – через зелені, а дальній – через сині. Цей метод був основою в класичному пейзажі, який використовували старі майстри.



Іл. 1. Г. Чернявський «Річка Прут». 1959. Полотно, олія. 53 x 90 см

Твір 1963 року «Навесні» (іл. 2) суттєво відрізняється від вище зазначеного. В цьому пейзажі майстер писав більш широко із використанням відкритого кольору. Присутні елементи стилізації до більш спростованих геометричних форм, таких як хмари. Використаний в більшій мірі теплий колорит обумовлений сонячною погодою у пейзажі. Комбінуванням широких плям переважно темних та холодних кольорів митець майстерно відобразив крону дерев, її об'єм та світлотінь. А глибину річки – за допомогою пастозного мазку майже відкритого кольору з незначними домішками інших, що виконує функцію віддзеркалення неба на поверхні річки. Цей ефект глибини водою також було досягнуто засобами використання різної товщини шару

фарби та її комбінування під час нанесення на картинну площину.

В пейзажі 1979 року «Ранній сніг» (іл. 3) ми можемо бачити використання переважно зеленого кольору з незначними додаваннями інших. Цей художній твір виконаний майже в «монокольорі» це – свідчить про високий ступінь майстерності митця та відання переваги до методів і засобів застосування у класичній школі живопису. Що тяжіє до традиції ведення роботи над картиною з використанням обмеженої палітри. Що передбачає використання майстрами якомога меншої кількості фарб. Важливо зауважити, що композиційне рішення цього живописного твору побудоване на ритмічних частинах, на великих плямах та на вивірених контрастах.



Іл. 2. Г. Чернявський «Навесні». 1963. Полотно, олія. 120 x 250 см



Іл. 3. Г. Чернявський «Ранній сніг». 1979. Полотно, олія. 60 x 110

Порівняти вище охарактеризовану картину ми можемо з роботою більш раннього періоду – «Літо» (іл. 4). Робота також була виконана в монохромній гамі, проте в теплому колориті. Використані більш ніжні кольори. Композиція побудована на ритмах стовбурів дерев та великих плямах їх крони, що займають більшу частину простору картинної площини. За допомогою цього засобу майстер відобразив масштаб дерев в станковому творі.

Важливо наголосити на тому, що у творах 1960-х років простежується використання художником більшої деталізації дрібних елементів та їх узагальнення і цілісні елементи.

Цей художній засіб надав можливість відобразити природу у більш реалістичному прояві.

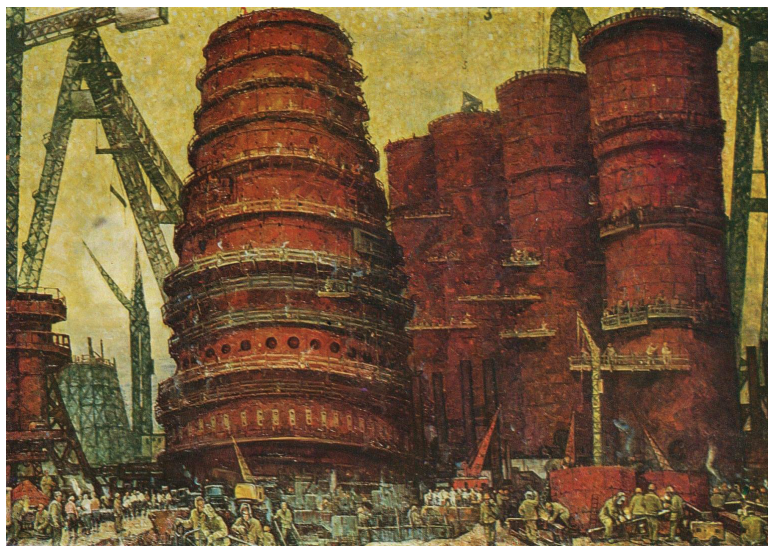
«Творчий спадок Георгія Чернявського – це вагомий внесок у розвиток українського образотворчого мистецтва» [2]. Митець вправно експериментував у пейзажному жанрі за допомогою правил мистецької грамотності у класичному живописі. Г. Чернявський комбінував теплий та холодний колорит, спростовував мистецькі форми та впроваджував у живопис графічні лінії відображуючи пластику форм, працював з відкритим простором в композиції та експериментував із ракурсами на картинній площині.



Іл. 4. Г. Чернявський «Літо». 1961. Полотно, олія. 120 x 195 см

Важливо зауважити, що Георгій Чернявський у свої художні практики майстерно поєднав пейзажний жанр із історичним жанром. Це ми можемо бачити у творі періоду 1974–1976 рр. – «Будується 9-а Криворізька» (іл. 5). В цьому творі майстер відобразив одну з подій в історії будівництва індустріальних споруд. Спираючись на світову історію мистецтва ми можемо наголосити на тому, що усі твори мистецтва створені із заповсюдженням історичного жанру – є важливою історичною пам'яткою. За цими творами мистецтва нау-

ковцями було відновлено важливі втрачені історичні факти. «Через історичний жанр сьогодні ми маємо достовірне зображення історії та уяву яким був певний період часу» [10, с. 3]. Попри присутність радянського соцреалізму в картині «Будується 9-а Криворізька», завдяки комбінуванню художніх засобів – використання ритму, узагальненої деталізації, вправне володіння кольором та відображення обраного ракурсу будови, новаторським художнім засобом робота виглядає сучасною.



Іл. 5. Г. Чернявський «Будується 9-а Криворізька». 1975. Полотно, олія

В творі «Яблуні цвітуть» (іл. 6) ми бачимо: ритмічне накладання мазків, комбінування живописної техніки, використання більшої кількості відкритих кольорів, спростовування та стилізацію форм. В роботі присутнє застосування графічних засобів, що передбачено дрібною деталізацією. Проте, попри використання автором деталізації в композиції пейзажу збережено цілісність. Майстер вправно передає природній стан і освітлення. За допомогою ритмів в побудові композиції відтворюючи композиційне рішення загальними масами і контрастами живописних плям. Також, в творах 1970-х років відзначається використання декоративних форм та елементів. Це наділяє пейзажі поетичністю.

Дослідивши живописні твори Г. Чернявського ми можемо провести паралель через: схожість сюжету, колірної гами, певних технічних засобів із творами художника течії імпресіонізм – Клодом Моне. Наприклад, за колоритом із роботою – «Сад Моне у Вітеї» (1881) і «Дуб Бодмера, ліс Фонтенбло» (1865), за композиційним рішенням – «Весна, цвітіння фруктових дерев» (1873) і «Бузок, похмура погода» (1873). «Прагнення відтворити найточніші суб'єктивні відчуття та переживання, настрої та швидкоплинне враження автора від реального світу в його русі та мінливості. Важливим принципом імпресіонізму був відхід від типовості. В мистецтво ввійшла миттєвість, фрагментарність композиції, випадковий погляд, несподівані ракурси і точки зору, свіжість та



Лл. 6. Г. Чернявський «Яблуни цвітуть». 1970. Полотно, олія. 100 x 80 см

безпосередність сприйняття» [9, с. 219]. Що ми можемо простежити в творчих роботах Г. Чернявського. Це свідчить про відповідність до імпресіонізму, використання принципів та належність творів митця до художньої течії.

Результати. Виявлено певні риси у традиційній художній дніпропетровській школі. Їй характерне поєднання різних стилів і течій у мистецтві. Симбіоз жанрів та нові інтерпретації композиційних схем і ракурсів у зображеннях.

Шляхом дослідження творів одного з представників класичної дніпропетровської школи живопису українського художника другої половини ХХ століття – Г. Чернявського було виявлено наступні відмінності творчості.

Застосовування більшої експресії у живописній техніці. Виразність та деталізація у стилізації образів порівняно з іншими майстрами художньої школи. Унікальний творчий підхід до відчуття простору в композиційному рішенні. Використання різноманітних ракурсів і сюжетів в пейзажному жанрі. Також, різного колориту, монокольору, різнобарв'я природних станів та освітлення. Надання філософського сенсу образам у творах пейзажного жанру. Що свідчить про особистий унікальний творчий підхід до використання класичних засобів у мистецтві художником і про унікальність його творів.

Висновки. Наголосивши на вищезазначеному ми можемо зробити наступні висновки до нашого дослідження у мистецтвознавчих

розвідках, щодо пейзажного жанру в творах Георгія Георгійовича Чернявського. Художній стиль притаманний творам Г. Чернявського вказує на традиції і художні засоби Дніпропетровської художньої школи та їх жанрове відтворення. Використання майстром пейзажних мотивів і технічних засобів вказує на використання класичних традицій у живописі. А симбіоз колірної гами, колориту, композиційних рішень, стилізації, узагальнення форм, індивідуальність художньої мови – додає творам притаманних сучасних рис. В аналізі контексту творчих робіт Г. Чернявського виявлено історичні та культурні особливості дніпропетровського регіону. Простежено відмінність в одному з періодів творчості майстра, а саме симбіоз пейзажного та історичного жанру.

Творчість Георгія Чернявського – є класичним проявом пейзажного жанру дніпропетровської школи живопису. За рахунок відтворення пейзажних сюжетів митцем власною художньою інтерпретацією, комбінуванням мистецьких форм за допомогою класичних засобів в живописі – картини майстра другої половини ХХ століття залишається сучасним і актуальним на сьогоднішній день.

Стаття може бути використана у подальших наукових дослідженнях розвитку класичної дніпропетровської художньої школи, її новітніх форм у висвітленні пейзажного жанру та синтезу з історичним жанром.

Література:

1. Чернявська Т. Георгію Чернявському було б 95. *Образотворче мистецтво*. 2019. Ч. 2. С. 86–87.
2. Чернявський К. Виставка родини Чернявських. *Образотворче мистецтво*. 2024. Ч. 4. С. 146–147.
3. Георгій Георгійович Чернявський: майстер ліричного та індустріального пейзажу. *Дніпро Культура*. URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Heorhiy_Chernyavskyy Дата публікації: 28.11.2020. (дата звернення 10.04.2024).
4. Українські радянські художники : довідник. Київ : Мистецтво, 1972. 759 с.
5. Люди і долі / упоряд. В.В. Слобода. Дніпропетровськ : Ліра, 2008. 336 с.
6. Енциклопедія українознавства : в 11 т. / гол. ред : В. Кубійович ; Наукове товариство імені Шевченка. Нью-Йорк : Молоде життя, 1984. 4015 с.
7. Теорія українського мистецтва. Радянське мистецтво: вибрані твори. Київ : Мистецтво, 1968. Т. 6. 452 с.
8. Художники Дніпропетровщини. Дніпропетровськ : Дніпрокнига, 2004. 383 с.
9. Українська та зарубіжна культура. Київ : ЦУЛ, 2002. 508 с.
10. Пилипчук В. Історична картина в сучасному мистецтві XXI століття на прикладі картини Вікторії Пилипчук «Очі війни» : маг. кв-на р. образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація : 21.11.23 / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2023. 25 арк. Репозиторій Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. URL: <http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmloi/handle/123456789/578>

References:

1. Cherniavska, T. (2019). Heorhiiu Cherniavskomu bulo b 95 [Heorhii Cherniavskyyi have been 95]. *Obrazotvorche mystetsvo* [Fine Art], (2), 86–87.
2. Cherniavskyyi, K. Vystavka rodyny Cherniavskyykh [Exhibition of the Cherniavskyyi family]. *Obrazotvorche mystetsvo* [Fine Art], (4), 146–147.
3. Dnipro Culture. (2020, Novenber 28). *Heorhii Heorhiiovych Cherniavskyyi: maister lirychnoho ta industrialnoho peizazhu* [Heorhii Heorhiiovych Cherniavskyyi: Master of lyrical and industrial landscape]. https://www.dnipro.lib.dp.ua/Heorhiy_Chernyavskyy
4. *Ukrainski radianski khudoznyky* [Ukrainian Soviet artists]. (1972). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Sloboda, V.V. (Uporiad.). (2008). *Liudy I doli* [People and destinies]. Dnipropetrovsk: Lira [in Ukrainian].
6. Kubiiovych, V. (Ed.). (1984). *Entsyklopediia ukrainoznavstva* [Encyclopedia of Ukrainian Studies]. (Vols. 1–11). New York: Molode zhyttia [in Ukrainian].
7. *Teoriia ukrainskoho mystetstva. Radianske mystetstvo* [Theory of Ukrainian art. Soviet art]. (1978). (Vols. 1–6). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
8. *Khudozhnyky Dnipropetrovshchyny* [Artists of Dnipropetrovsk region]. (2004). Dnipropetrovsk: Dni-proknyha [in Ukrainian].
9. *Ukrainska ta zarubizhna kultura* [Ukrainian and foreign culture]. (2002). Kyiv: TsUL [in Ukrainian].
10. Pylypchyk, V. (2023). *Istorychna kartyna v suchasnomu mystetstvi XXI stolittia na prykladi kartyny Viktorii Pylypchuk «Ochi viiny»* [A historical painting in the modern art of the 21st century, based on the example of Viktoriia Pylypchuk painting «Eyes of War»] [Kvalifikatsiina mahisterska robota, Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arhitektury]. Repozytorii Natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva i arhitektury <http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmloi/handle/123456789/578> [in Ukrainian].

УДК 7.072.2(477)»19»Найден+75.052(477-89Под)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.20>**Швидюк-Богдан Анастасія Сергіївна,**

аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0009-0003-8242-6725

Anastasiia.Shvydiuk@naoma.edu.ua

Селівачов Михайло Романович,

доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри історії й теорії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0001-9199-0270

mik_sel@ukr.net

**ОЛЕКСАНДР НАЙДЕН – СУЧАСНИЙ ДОСЛІДНИК ДАВНЬОЇ
ТРАДИЦІЇ НАСТІННИХ РОЗПИСІВ УМАНЩИНИ ТА ПОДІЛЛЯ**

З'ясовано передумови виникнення та поширення народних стінописів Уманщини й суміжного Поділля – історико-етнокультурного регіону, надзвичайно багатого на селянські малювання, з їх яскравими місцевими особливостями та понад столітнім активним побутуванням, які залишили помітний слід у національній культурі. Через недовговічність матеріалів, у першу чергу – поверхні стіни, на яку наносилися малюнки, їхнє довготривале збереження було майже неможливим. Цілий пласт пам'яток міг бути безповоротно втрачений, якби не зарисовки, світлини, кальки та свідчення дослідників, які вивчали розписи у першій половині ХХ ст., зокрема – Василя Кричевського, Вадима Щербаківського, Данила Щербаківського, Всеволода Бушена, Євгенія Берченко, Костянтина Широцького, Володимира Гагенмейстера, Аркадія Зарембського, Афанасія Бежковича, Костянтина Кржемінського, Марії Щепотьєвої, Єлизавети Левитської, Петра Юрченка, Бориса Бутника-Сіверського, Віктора Самойловича. У наступному поколінні виділяється постать Олександра Найдена, доктора мистецтвознавства, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка (2010). Учений систематизував матеріали збирачів минулого, глибоко та різнобічно проаналізував їх і доповнив новими даними. Саме осмисленню значення для мистецтвознавства й культурології праць О. Найдена і присвячено цей матеріал. В роботі були застосовані такі методи: теоретичний – для узагальнення й аналізу літератури; аналітичний – в науковому розборі праць дослідника, визначенні їхньої структури, об'єкту, предмету і методів дослідження, висновків, автора; порівняльний – для окреслення місця праць О. Найдена в загальному мистецтвознавчому процесі. Наукова новизна – у вивченні взаємопов'язаного комплексу праць О. Найдена, що стосуються світоглядних засад розписів, їхньої семантики та стилістичних особливостей; спробі представити в узагальненому вигляді головні ідеї, покладені дослідником в основу його наукового аналізу та порівняти їх з попередниками. Висновок: О. Найдену вдалося створити струнку концепцію виявлення та розкриття сутності розписів з погляду поетики, космізму, фольклорності. Вченим уперше введено значну кількість пам'яток у науковий обіг, здійснено мистецтвознавчий, етнологічний, знаковий аналіз орнаментів.

Ключові слова: Олександр Найден, народне мистецтво, декоративно-ужиткове мистецтво, хатні розписи, настінні розписи, стінописи.

**Shvydiuk-Bohdan Anastasiia, Selivatchov Mykhailo. OLEKSANDR NAIDEN IS
A CONTEMPORARY RESEARCHER OF THE ANCIENT TRADITION OF WALL PAINTINGS
IN UMAN AND PODILLIA**

The article examines the prerequisites for the emergence and spread of folk murals in the Uman region and adjacent Podillia, a historical and ethnocultural region extremely rich in peasant paintings, with their vivid local features and more than a century of active use, which left a significant mark on the national culture. Due to the fragility of the materials, primarily the surface of the wall on which the drawings were applied, their long-term preservation was almost impossible. A whole layer of monuments could have been irretrievably lost if not for the sketches, photographs, tracings, and testimonies of researchers who studied the murals in the first half of the twentieth century, in particular, Vasyl Krychevsky, Vadym Shcherbakivsky, Danylo Shcherbakivsky, Vsevolod Bushen,

Yevheniia Berchenko, Kostiantyn Shyrotsky, Volodymyr Hagenmeister, Arkadii Zaremsky, Afanasii Bezhkovych, Kostiantyn Krzeminsky, Mariia Shchepotieva, Yelyzaveta Levytska, Petro Yurchenko, Borys Butnyk-Siverskyi, and Viktor Samoiloivych. In the next generation, the figure of Oleksandr Naiden, Doctor of Art History, winner of the Taras Shevchenko National Prize of Ukraine (2010), stands out. The scholar systematized the materials of past collectors, analyzed them in depth and comprehensively, and supplemented them with new data. This article is devoted to understanding the significance of O. Naiden's works for art history and cultural studies. The following methods were used in the work: theoretical – for generalization and analysis of the literature; analytical – in the scientific analysis of the researcher's works, determining their structure, object, subject and methods of research, conclusions, author; comparative – to outline the place of O. Naiden's works in the general art history process. The scientific novelty lies in the study of the interconnected complex of works by O. Naiden concerning the ideological foundations of the murals, their semantics and stylistic features; an attempt to present in a generalized form the main ideas put by the researcher as the basis of his scientific analysis and compare them with his predecessors. Conclusion: O. Naiden managed to create a coherent concept of identifying and revealing the essence of paintings in terms of poetics, cosmism, and folklore. The scientist for the first time introduced a significant number of monuments into scientific circulation, carried out an art historical, ethnological, and iconic analysis of the ornaments.

Key words: Oleksandr Naiden, folk art, decorative and applied art, house paintings, wall paintings, murals.

Вступ. Україна здавна славиться своїм народним декоративно-ужитковим мистецтвом, що налічує чимало видів. Ще менш ніж століття тому вони наповнювали побут кожного українського селянина, а майстри з покоління в покоління передавали учням безцінні знання та досвід зі створення тих чи інших виробів. У зв'язку з останніми подіями, що відбуваються в Україні, інтерес до національних традицій значно підвищився як у самій країні, так і поза її межами. Сучасні дослідники не лише вивчають народне мистецтво, а й відтворюють його за оригінальними зразками з музейних фондів і приватних колекцій. Таким чином вони сприяють тяглоті традицій, подекуди пристосовують їх до сучасного життя.

Однак зразки не всіх видів декоративно-ужиткового мистецтва дійшли до наших днів у своєму оригінальному вигляді через певні технічні аспекти виконання, а також – специфіку застосування. Ці фактори, безперечно, впливають на вичерпність візуального матеріалу і як результат – на стан осмислення науковцями традиції хатніх розписів, у тому чи іншому вигляді поширеної в багатьох регіонах. На основі огляду доробку ряду поколінь дослідників, починаючи з народжених у XIX ст., дана стаття з'ясовує передумови виникнення та поширення народних стінописів Уманщини й суміжного Поділля – історико-етнокультурного регіону, надзвичайно багатого на селянські малювання, з їх яскравими місцевими особливостями та понад сто-

літнім активним побутуванням, які залишили помітний слід у національній культурі.

Актуальність. Через недовговічність матеріалів, у першу чергу – поверхні стіни, на яку наносилися малюнки, їхнє довготривале збереження було майже неможливим. Цілий пласт пам'яток міг бути безповоротно втрачений, якби не зарисовки, світлини, кальки та свідчення дослідників, які вивчали розписи під час експедиційних поїздок. У контексті нашої розвідки згадаймо серед них, за хронологією, Василя Кричевського (1872–1952) [1], Вадима Щербаківського (1876–1957) [2], Данила Щербаківського (1877–1927) [3], Всеволода Бушена (1880–1963) [4], Євгенію Берченко (1884 – після 1934) [5–8], Костянтина Широцького (або Шероцького, 1886–1919) [9], Володимира Гагенмейстера (1887–1938) [10], Аркадія Зарембського (1888–1941) [11], Афанасія Бежковича (1892–1977) [12], Костянтина Кржемінського (1893–1937) [13], Марію Щепотьєву (1893–1974) [14], Єлизавету Левитську (1899–1933) [15], Петра Юрченка (1900–1972) [16], Бориса Бутника-Сіверського (1901–1983) [17], Віктора Самойловича (1911–2000) [18], які фіксували та збирали подільські й уманські розписи ще у першій половині XX ст.

У наступному поколінні виділяється постать Олександра Семеновича Найдена (нар. 1937), доктора мистецтвознавства, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка (2010), талановитого поета, письменника, художника. Учений системати-

зував матеріали збирачів минулого, глибоко та різнобічно проаналізував їх і доповнив новими даними. Саме про значення для мистецтвознавства й культурології його праць і піде мова в цій статті.

Матеріали дослідження представляють собою наявні літературні та візуальні джерела за темою дослідження. Задля реконструкції загальної картини явища, а також кращого розуміння новаторського підходу Найдена порівняно з попередниками, ми розглянули праці ряду вчених першої половини ХХ ст., що були очевидцями створення настінних розписів, робили їхні замальовки та світлини, так само як публікації пізніших дослідників, які аналізували традицію розписів у своїх роботах більш загального характеру. Ми визначили взаємопов'язаний комплекс праць О. Найдена, що стосуються світоглядних засад розписів, їхньої семантики та стилістичних особливостей, спробували представити в узагальненому вигляді головні ідеї, покладені дослідником в основу його наукового аналізу.



Іл. 1. Олександр Найден, 2007

Виклад основного матеріалу. На жаль, за браком матеріальної бази, важко точно визначити джерело походження українських настінних розписів. Чимало згадок є у народних піснях, поезіях Тараса Шевченка, оповіданнях Марка Вовчка, Пантелеймона Куліша, Івана Нечуй-Левицького, Івана Карпенко-Карого,

Степана Васильченка тощо [19, с. 25]. Дослідники відзначають нерівномірне поширення традиції розмальовування хат, зумовленої матеріалами, з яких побудоване житло. Саме тому найбільше типові розписи для лісостепових і степових областей, де будинки робили з саману, обмазували глиною та білили [14, с. 121]. У північних і західних областях, де основним типом житла був зруб – таке декорування стін не мало розповсюдження. «Наявність гладкої поверхні обмазаної та побіленої стіни давала великі можливості для розвитку саме мальовничо-колеристичних засобів її оздоблення» [20, с. 108].

Мистецтвознавці першої половини ХХ ст. виявляли різні погляди щодо походження хатнього розпису. Наприклад, Кость Широцький вважав селянські настінні малювання породженням монументального живопису XVIII–XIX ст. [21, с. 25]. На думку вченого поширення розписів у другій половині XIX ст. було відповіддю на естетичні потреби селян, при цьому не виключаючи впливу стародавніх вірувань. Костянтин Кржемінський [13, с. 10], Лизавета Левитська [15, с. 25–26], й Аркадій Зарембський [11, с. 13] загалом поділяли таку концепцію, пов'язуючи традицію розпису з обрядовою символікою.

На думку Євгенії Берченко настінний розпис виник пізніше за інші види декоративно-ужиткового мистецтва, а причиною його поширення та розвитку в першій третині ХХ ст. був потяг до барвистості, а також поступове відмирання виробництва декорованих побутових предметів під впливом економічних умов, коли «...форми домашнього замкненого в собі господарства почали заступати форми грошового господарства (напередодні XIX ст.) це хатнє доморобництво почало вмирати, а любов до барвистої взірності не вмерла; не вмерла й потреба виявляти її в своїй творчості; тоді до помочі стало малювання, що й дешевше, і менше часу на нього доводиться витратити...» [6, с. 9].

Борис Бутник-Сіверський вбачав причини виникнення настінного розпису в інтенсивному процесі збідніння сільського населення наприкінці XIX ст. Саме в цей період з'являються орнаментальні композиції на

стінах, які імітують рушники, килими, шпалери, кахлі. На погляд автора це є свідченням неспроможності селян виготовляти домашні прикраси для власного вжитку через економічні обставини [17, с. 118].

Однак О. Найден не погоджується з таким однозначним поясненням масового поширення настінного розпису, вказуючи на періодичність появи малюнків на стінах у зв'язку зі зміною сезонів або приходом свят; уніфікований характер зображень, а також повсюдне використання одних і тих же мотивів; колективно-традиційну та фольклорну природу розписів. Висновок О. Найдена – «традиція настінного розписування в селах України виникла або була поновлена після тривалої перерви лише у другій половині XIX століття» [22, с. 23].

Розвиток хатніх розписів Поділля Тамара Косміна пов'язує зі збільшенням висоти житлового приміщення через удосконалення технології дахового покриття, що зумовило зміну пропорційного співвідношення основних мас, внаслідок чого домінуюча роль стала належати стінам. Це призвело до потреби переходу в декорі житлових будівель від пластики стріхи до пластичного вирішення площі стін [20, с. 110]. Окрім технічних особливостей конструкції стіни, дослідники виділяють і такі причини розповсюдження декоративно-живописного оформлення житла, як: розвиток інших видів народного мистецтва (тканини, кераміки), а також – вплив художньої промисловості міста.

Гончарство і ткацтво сприяли освоєнню кольорових глин і рослинних фарб, створили прийоми для орнаментального заповнення площини, які згодом з використанням інших масштабів і засобів виразності, були використані на стіні. Мотиви геометричних або рослинних орнаментів, що були виконані на тканині, у видозміненому вигляді зустрічаються в хатніх розписах [16, с. 76].

Сучасна дослідниця подільських розписів Наталя Студенець вважає розписи відтворенням переконань і духовних цінностей народу, його естетичних схильностей, що визначаються історичними, політичними, соціальними, культурними контекстами існування

етносу. Виникнення стінописів, на думку Студенець, пов'язано з сакральною сферою, практична ж і естетична функції є вторинними [23, с. 41].

На роль міста у розвитку форм хатніх розписів дослідники вказували неодноразово. Зокрема, О. Найден вважає поштовхом для зародження настінних розписів Уманщини та Поділля експансію стилю модерн у периферійних модифікаціях. Поширювані модерні форми набували певних видозмін і провінційного колориту, позначалися на декорі в архітектурі, народній картині й народній іконі, а також – на хатньому розписі.

На думку О. Найдена одним із основних зовнішніх факторів розвитку хатнього малювання стали шпалери стилю модерн, поширені як у провінційних містечках, так і в окремих будинках заможних селян. Саме візерунки зі шпалер намагались імітувати селяни у своїх хатах, однак, не копіюючи їх, але намагаючись передати свої враження від побаченого.

Наведемо тут пряму мову Олександра Семеновича із бесіди, записаної нами 16 січня 2024 року: «Селянські стінописи виникли не раніше середини XIX ст. і дуже швидко розвинулися. Народне мистецтво існує протягом тисячоліть, але окремі його види виникають, існують деякий час, а потім занепадають. Іноді його розвиток стимулюється штучним чином, як це сталося, наприклад, із петриківським розписом. Творчість же таких мистців як Параска Власенко чи Марія Примаченко у першу чергу надихається словесним фольклором тієї або іншої місцевості. В основі творчості Ярини та Софії Гоменюк теж лежить фольклор, але у поєднанні з мотивами й образами хатніх малювань, а також стилем модерн. Адже поштовхом для стінописів стало знайомство селян з австрійськими шпалерами, які заможні селяни мали змогу купувати, а менш забезпечені селяни намагались копіювати вручну» [24].

Про конкретний час виникнення розписів у тій формі, в якій їх застали дослідники XX ст., однозначно говорити не можна, адже, як ми вже зазначали – жоден із розписів до нас не дійшов. Марія Щепотьєва (вивчала настінні розписи Поділля та Слобожанщини

в 1920-х рр.) переповідала свідчення селянки похилого віку, що в 1890-ті рр. розписи відрізнялися від теперішніх: «Років тридцять тому були на селі дуже в великій моді куповані шпалери з великими квітками... З цих шпалер часом запозичали малюнки. Але ці малюнки були не схожі з теперішніми, бо тоді не малювали, як тепер, а просто “ляпали”, і квітки не скидались на квітки» [14, с. 9].

Зважаючи на слова очевидців («спочатку не малювали, а “ляпали”»), зіставляючи їх із зарисовками дослідників уже початку ХХ ст., О. Найден робить висновки про швидку еволюцію цієї художньої практики, коли розписи стрімко набули стильової виразності, місцевої мотивно-орнаментальної образності [25, с. 5].

Є дані про побутування хатнього малювання на Слобожанщині принаймні від 1860-х рр. Однак описи декору в тогочасній літературі вкрай лаконічні і засвідчують хіба що його наявність. Фаховим вивченням стінописів, їхньою фіксацією й описами дослідники почали займатися лише на початку ХХ ст. «Уже перші колекції копій, зібрані Костем Щероцьким у Подільській губернії, а Євгенією Евенбах – у Катеринославській, довели, що хатнє малювання цих районів є цілком сформованим художнім явищем з притаманною йому образною змістовністю й усіма формальними ознаками, витоки якого слід шукати в ХІХ ст.» [26, с. 185]. Б. Бутник-Сіверський також відносить появу декоративних розписів до другої половини ХІХ ст. – вони приходять на зміну розписам сюжетним, що згадуються в творах М. Гоголя й Т. Шевченка [17, с. 13–14].

Вчені замислювалися, коли саме виникали розписи в кожному окремому регіоні? М. Щепотьєва отримала від жителя с. Ходоровці Кам'янецького повіту Подільської губернії такі свідчення: «Одна з них, 40-літня жінка, переказувала мені, як їй колись оповідала її баба, що жила ще за панщини. Тоді було не до квіток, бо людям було дуже багато роботи. Ніколи було й помастити хати, й мастити часом у неділю, позамикавши двері, щоб люди не бачили. Тільки після панщини, як стало легше жити, почали розписувати хати» [14, с. 9].

Отже, можна припустити, що традиція селянського хатнього малювання виникла на Поділлі не раніше 1860-х рр. Джерелами натхнення дослідники вважають різноманітні фактори, зокрема: «звичай прикрашати хату зіллям, натуральними й штучними квітами, оздоблювати шпалерами, декорувати печі полив'яними мальованими кахлями» [26, с. 186].

Поновлювали розписи за традицією разом із побілкою хати кілька разів на рік – перед великими святами. Проте деякі елементи могли зберігатися протягом кількох років, зокрема фриз під стріхою часто залишали без змін на 6–8 років [20, с. 115–117]. Але так чи інакше недовговічними були самі матеріали, адже розписи виконувалися прямо поверх глиняної побілки, покриття доволі крихкого. Можна лише уявити, яка кількість варіантів декору житла змінювали один одного, безповоротно зникаючи протягом десятиліть, навіть в одній хаті.

За даними дослідників традиція послаблюється від середини ХХ ст. у зв'язку з індустріалізацією, появою нових матеріалів, впливом професійної архітектури, поступаючись місцем рельєфному декору на штукатурці, а мальовані килими замінюються килимами – тканими або купованими [20, с. 155–181].

Єдиною можливістю уявляти сьогодні самобутні уманські малювання ми завдячуємо дослідникам початку – середини ХХ ст., які фіксували зразки розписів у вигляді замальовок і світлин. Інтерес до їх вивчення спочатку виникав у окремих ентузіастів, а згодом і на рівні офіційних установ культури. Наукова спільнота усвідомлювала цінність оригінальної традиції, розмаїття художніх форм, що розвинулися протягом понад півстоліття її побутування. Результатом експедицій у села Уманщини 1918–1923 рр., здійснених Костянтином Кржемінським став альбом з відтвореним кольоровою літографією 141 фрагментом хатніх розписів, відомостями про техніки, матеріали, звичаї при створенні малюнків, місця їхнього розташування, а також з уміщеною в ньому спробою систематизації мотивів і елементів орнаментів [13].

Проте мало кому з тогочасних учених вдалося здійснити ґрунтовний, у тому числі

мистецтвознавчий аналіз явища хатніх розписів, походження та семантики мотивів орнаментів, світоглядної специфіки селянського середовища, регіональної своєрідності стилів і форм тощо. Найбільш глибоко й об'ємно з цієї точки зору, на нашу думку, опрацював

тему уманських розписів, спираючись на здобутки попередників, талановитий науковець, митець, дослідник і збирач творів народної культури, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії наук України Олександр Семенович Найден.



Іл. 2. Олександр Найден удома, 2007

Народився вчений 18 липня 1937 р. в м. Черкаси, не дивно що народне мистецтво регіону склало вагому частку його наукових зацікавлень і пошуків. У 1960 р. О. Найден закінчив Черкаський державний педагогічний інститут, викладав у школі, працював у пресі, Дирекції художніх виставок, видавництві товариства «Знання», на радіо й телебаченні, багато подорожував. Тоді він познайомився з безліччю видатних митців і просто цікавих особистостей. Серед них письменники Юрій Олеша та Григорій Тютюнник, поети Іван Драч і Василь Симоненко, кінорежисер Сергій Параджанов і навіть Микита Хрущов, теж, до речі, лауреат Шевченківської премії. У статті до 70-річчя Найдена колега вченого, нині академік Ігор

Юдкін згадує, як 1978-го професор Іван Федорович Ляшенко запросив Олександра Семеновича на роботу до Інституту мистецтвознавства, фольклору й етнографії імені М. Т. Рильського НАН України [27]. 1985 р. О. Найден захистив кандидатську дисертацію «Орнамент українського народного розпису», що вже 1989 р. побачила світ у вигляді однойменної монографії [22].

Саме в цій праці вчений уперше виклав основні ідеї стосовно сутності такого явища, як народний розпис, досліджуючи його образно-стильові риси, архаїчну семантику та символіку, філософський підтекст і засоби художнього вираження, ґрунтуючись при цьому й на узагальненні матеріалів попередніх авторів.



Іл. 3. Обкладинка книги О. Найдена «Орнамент українського народного розпису», 1989

Логічним продовженням стала монографія «Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини ХХ століття. Історія, семантика, образи» (2013, співавтор – кандидат мистецтвознавства Ірина Ходак). У виданні комплексно розглянуто феномен хатніх розписів Уманщини 1900–1950-х рр., зокрема в світлі їхньої орнаментально-обрядової природи, символіки, іконографічного й образного розмаїття, чимало уваги приділено історіографічному аспектові. Представлено біографічні нариси збирачів розписів: В. і Д. Щербаківських, К. Кржемінського, І. Безпалька, В. Бушена, І. Біжковича, окрему частину книги займають анотовані й коментовані репринти їхніх оригінальних текстів, присвячених народним розписам [25].

О. Найден є також автором або науковим редактором кількох десятків праць, присвячених різноманітним проявам народної культури. Найвідоміші з них – «Червоних сонць протуберанці» – про Катерину Білокур (2001), «Марія Примаченко» (2004), «Образ воїна в українському фольклорі» (2005), «Українська народна лялька» (2007), «Народна картина «Ангел стереже дітей». Розвідки щодо походження, семантики та образних факторів»



Іл. 4. Обкладинка книги О. Найдена та І. Ходак «Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини ХХ століття. Історія, семантика, образи», 2013

(2008) [28], «Українська народна картина. Поетика. Семантика. Космологія» (2018) [29]. А за альбом-монографію «Народна ікона Середньої Наддніпрянщини ХVІІІ–ХХ ст.» (2009) разом зі співавтором Миколою Бабакком Олександром Найденою удостоєно Шевченківської премії [30].

Чільне значення в працях Олександра Семеновича приділено взаємодії мистецтва з факторами середовища. Саме це, на його думку, формує видові та стильові ознаки тієї чи іншої місцевості. Енергію й інформацію, необхідні для розвитку мистецтва, містить у собі саме середовище, в якому мистецтво виникає, адже мотиви та форми народної творчості натхненні здебільшого природою або простими геометричними фігурами. Причинами виникнення та поширення розписів у певній місцевості Найден вважає передусім духовні чинники, зокрема «...процес «місцевої» художньо-фольклорної активізації середовища, що почався в нових соціально-економічних умовах» [22, с. 14].

Промовистий і наступний висновок автора: «Селянський настінний розпис, у порівнянні з професійним, не створював будь-якого нового середовища. Він у кожному конкретному

випадку виявляв якості вже існуючого, не замкнутого в собі, а відкритого середовища, включеного в навколишнє, природне і людське середовище, своєрідно концентруючого їх властивості» [22, с. 20].

Звісно, таке твердження може бути дискусійним, адже хата з розписами і без являють собою різні речі. Тут наголошено на тому, що в професійному мистецтві зображення може виступати самодостатнім об'єктом, у народному ж воно – частина предмета, виявляє властивості останнього. І хоча, на нашу думку зіставлення професійного і народного є досить умовним, однак дозволяє глибше збагнути саму суть явища та його існування в контексті середовища.

Одним із факторів формування народного стилю дослідник слушно вважає ставлення до нього самих творців, усвідомлення його тимчасовості. Під час заблювання не нищилися попередні малювання, натомість ішла підготовка до створення нових. Такий підхід виявився передусім у методах і способах творення, підпорядкованих основній ідеї – переважанню руху над статикою. Внаслідок цього розписам притаманні недоговореність, незавершеність, певна недбалість виконання – свідчення імпровізаційного характеру [22, с. 20]. Це підтверджують і спостереження К. Кржемінського про малювання відразу на поверхні, без попереднього начерку [13, с. 8].

Говорячи про особистість творця народного мистецтва, Найден зауважує, що її не можна сприймати в звичному для нас смислі, адже вона скеровувалася колективною традицією. Зв'язок між змістом і формою складався протягом великого відрізка часу, в ньому, за словами дослідника, відбилася давнє осмислення селянином самої зображальності, що виражає вже раніше метафоризовані природні явища [22, с. 31]. Колективність народної свідомості засвідчують і однакові назви тих самих орнаментальних мотивів у різних селах і навіть регіонах. Цей факт вказує на усвідомлювану переважною більшістю селян справжню сутність речей і явищ, приховану за образами мотивів.

Походженню стильової специфіки хатніх розписів, як зазначає Найден, приділяли

увагу багато дослідників: розписи увібрали в себе елементи примітивного мистецтва давніх культур; готичних мотивів; стилів бароко і рококо; монументального розпису XVIII–XIX ст.; інших видів народного мистецтва: ткацтва, килимарства, вишивки, гончарства, різьблення ковальства. Хоча селянські розписи формувалися протягом XIX ст., окремі мотиви (особливо «вазон») мають набагато старший вік. «Такою є діалектична сутність традиційного народного мистецтва, в якому запозичені мотиви і форми <...> в процесі розвитку, особливої народної естетизації, фольклоризації, стають в образно-смісловому аспекті давнішими, ніж початково запозичені взірці» [22, с. 36]. Вони також швидко видозмінюються, набуваючи декоративних рис, притаманних тій або іншій місцевості, підпорядковуючись архітектурним елементам.

Головною ідеєю більшості розписів О. Найден вважає аграрно-космологічну єдність людини з природою, вбачає тут відгомін обрядової архаїки. Виникнення та становлення розписів пов'язує з феноменом історичної та генетичної пам'яті, підсвідомими знаннями селянина про світоустрій. Прикметна відзначена ним початкова концентрація розписів усередині хати саме на печі – самостійній архітектурній споруді в інтер'єрі житла. Культ вогню і єднання через нього зі світом предків притаманні багатьом давнім культурам, однак у слов'ян-язичників цю функцію отримав образ дерева, що являв певну модель або ланку перевтілення душ. Отже, не виключено, саме цей зв'язок дерева і вогню спричинив появу рослинних мотивів на поверхні печі [22, с. 52].

Чільна роль у працях Олександра Семеновича приділена «вазонам», як основному мотиву різних видів народного мистецтва, зокрема композиції та семантиці «вазонів» Уманщини, зарисованим К. Кржемінським і М. Горбачевським у 1918–1923 рр. На думку Найдена в архаїчній схемі уманських вазонів можна вгадати рудиментарний образ «Світового дерева» або «древа життя», що в давніх уявленнях народів світу являв собою вертикальну систему світоустрою. Підтверджен-

ням цьому він вважає парні зображення птахів у кроні або в основі «вазону», поширені на Уманщині початку 1920-х рр. [22, с. 64–65].

Зверталися раніше до символіки «дерева життя» (виноградної лози) в дослідженні мотиву «вазону» Вадим і Данило Щербаківські [2; 3]. Однак усі спроби виведення витоків мотиву народних розписів від давнього образу-символу, на нашу думку, гіпотетичні та потребують подальших досліджень, адже немає безперечних доказів усвідомлення його існування селянськими майстрами.

О. Найден детально розглядає основні схеми побудови «вазонів», типи і варіанти самих посудин, причиною введення їх у зображення вважає появу обрядів, які пов'язані з використанням горщика та рослини. У переважній більшості це вертикально орієнтовані тричастинні композиції (основа, середина, завершення). «Вазони» дослідник розподіляє на типи, залежно від переважання в них геометричних або рослинних елементів.

Розглядаючи орнамент як образно-смилову систему, Найден наголошує, що вона не вичерпується лише образотворчими принципами, але є особливою формою художнього освоєння світу та впливає із факторів фольклорної сюжетики, організації окремих елементів, характеру геометричної і рослинної умовності, колірних рішень. Ці характеристики реалізуються по-різному в різних видах мистецтва та різних місцевостях.

Наприклад, «вазнам» Уманщини притаманна посилена конструктивність, геометричність і дотримання принципів симетрії. Форма й колірні рішення народних орнаментів свідчать про їхні складні зв'язки з навколишньою дійсністю, небажання міметично відтворювати природу. Кольорова гама хоч і була обмеженою, не створювала враження бідності, навпаки, засвідчувала тонкий смак майстрів і володіння ними основними властивостями фарби: кольором, яскравістю й інтенсивністю [25, с. 250].

Отже, на переконання Найдена, розписи є не суто архітектурним декором, як припускали дослідники минулого, зокрема Б. Бутник-Сіверський, а в першу чергу спрямовані на сакралізацію хатнього середовища, нада-

ючи йому властивостей обрядового простору. Житло селянина було втіленням космологічної ідеї про світобудову, несучи собою її образ, отже, його складові мають певну ієрархію з погляду сакральності; саме за цим принципом і визначалися місця для розписів, форма яких відповідала змістові.

Наповнення форми смыслом у хатніх розписах підпорядковувалося просторовим аспектам: річ, стіна, піч, сволоки тощо. Орнамент виступав ніби посередником між об'єктом і людиною, яка через розпис наділяє його ознаками життя, створюючи таким чином прецедент для «спілкування». А факт поновлення розписів перед святом – це його викликання та зустріч [22, с. 43].

Окремої уваги заслуговує розділ, присвячений еволюції особливостей уманського народного розпису від початку ХХ століття до 1930-х і 1960-х рр. «Вазони» поступово втрачають притаманний їм лінійно-конструктивний характер унаслідок наближення в зображенні до форм, властивих реальним рослинам. Загалом розвивається традиційна основа, художньо-естетичне начало емансипується та переважає над функціонально-смысловим. Це відбувається зі зміною соціально-політичних умов, де творчість селян набуває нового громадського значення. «В результаті вазони втратили колишні виразність і лаконічність, багатство пластичних і варійованих елементів, стриманість кольорів, вивірену і логічно виправдану стрункність композиції» [22, с. 121].

У спостереженнях О. С. Найдена над життям і творчістю знаходимо безліч цікавих міркувань, які розсіяні по сторінках його монографій, рецензій і статей про сучасних митців, белетристичної прози й поезії, культурологічних есе. В одному з них – уподібнення народного майстра до птаха, що будує гніздо з того, що трапляється на око. Справді, птах не створює самих матеріалів, але вибирає не будь-які, лише ті, що пасують.

Олександр Семенович завершує сюжет словами: «Також і народне мистецтво робить своїм те, що потрібне для вираження онтологічної сутності нації, її образної самоідентифікації. <...> Розмову про запозичення

та використання “чужих” форм можна було б продовжити, аналізуючи мотиви й елементи народного орнаменту. Однак, думається, така розмова позбавлена продуктивності. Українське народне мистецтво має свою системно-структурну якість, свої онтологічні модули присутності. Все, що потрапляє в його силове поле, набуває пластичного, колористичного, зрештою й змістовно-образного збагачення. Факти запозичення або використання “чужого” готового аніскільки не принижують народне мистецтво, як і птаха не принижують метод і спосіб побудови гнізда» [31, с. 67].

Висновки. Отже Найдену вдалося створити струнку концепцію виявлення та розкриття сутності розписів з погляду поетики, космізму, фольклорності. Вченим уперше введено значну кількість пам’яток у науковий обіг, здійснено мистецтвознавчий, етнологічний, знаковий аналіз орнаментів. Утім, деякі з використаних категорій і понять, зокрема,

«генетична пам’ять» і «Світове дерево», при всій їхній популярності та поширеності в сучасній літературі, на нашу думку, носять метафоричний характер і передбачають подальші дослідження з метою збору доказової бази щодо доцільності їхнього застосування саме в наукових працях.

Підсумуємо, що вчений талановито висвітлив у своїх працях широке коло проблем, пов’язаних з декоративно-ужитковим мистецтвом. Основа методологічного підходу дослідника – виявлення закономірностей розвитку орнаменту через дослідження таких категорій народного мистецтва, як традиційність, співвідношення часу й простору, колективність й індивідуальність, фольклорна активізація, знакова та смислова структура. Головним об’єктом розгляду є художнє вираження духовних і моральних критеріїв ставлення до дійсності, які народна творчість зберігає в собі протягом усієї історії в постійних якісних змінах і неперервному розвитку.



Іл. 5. Олександр Найден із книгою «Народна ікона Середньої Наддніпрянщини XVIII–XX ст. у контексті селянського культурного простору», (2009), 2024

Література:

1. Кричевский В. Архитектура и народное творчество. *Архитектурная газета*. Москва. 1937. № 17.
2. Щербаківський В. Орнаментація української хати. Рим, 1980. 104 с.
3. Щербаківський Д. Символіка в українському мистецтві. I. Виноградна лоза. *Збірник Секції мистецтв Укр. наук. тов-ва. Вип. I*. Київ, 1921. С. 55–74.
4. Бушен В. Настінне малювання в Українській РСР. *Народна творчість та етнографія*. 1960. Книга 4. Варто додати, що основі власних замальовок 1946 року він упорядкував «Альбом матеріалів настінного розпису на Уманщині та Кам'янець-Подільщині». До нього увійшли 95 таблиць з ілюстраціями; 1952 року – альбом «Настенная роспись в народной архитектуре Украины», що складається із вступної розвідки та 74 ілюстрацій. Обидва альбоми не були надруковані (І. Ходак. Бушен Всеволод Дмитрович. Словник художників України. Біобібліографічний довідник. Книга 1: А-В. Київ: Видавництво ІМФЕ, 2019. С. 179–180).
5. Берченко Е. Выставка украинской народной живописи (росписи хат). Государственный институт истории искусств: секция изучения крестьянского искусства социологического комитета. Ленинград, 1928. 3 с.
6. Берченко Е. Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. Зошит 1. Дніпропетровщина. Харків; Київ: Держ. вид-во України, 1930. 41 с.
7. Берченко Е. Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. *Науковий збірник харківської науково-дослідчої катедри історії української культури. Етнологіко-краєзнавча секція*. Вип.1. Ред. О. Ветухов. Державне видавництво України, 1927. С. 71–92.
8. Берченко Е. Як збирати матеріал до настінних розписів. *Мистецтвознавство*. Збірник 1-й. Харків, 1928. С. 28–35.
9. Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Киев: Тип. «С. В. Кульженко», 1914. 141 с.
10. Гагенмейстер В. Селянські настінні розписи Кам'яниччини: Матеріали до вивчення українського селянського мистецтва. Кам'янець-Подільський. Вид. Кам'янець-Подільської худ.-промислової профшколи, 1930. 63 с.
11. Зарембский А. Народное искусство подольских украинцев. Ленинград: Издание государственного Русского музея, 1928. 48 с.
12. Бежкович А. Український народний настінний розпис. *Народна творчість та етнографія*. 1957. № 4. С. 121–128.
13. Кржемінський К. Стінні розписи Уманщини: мотиви орнаменту. Кам'янець-Подільський: Вид. Кам'янець-Подільської худ.-промислової профшколи, 1926. 96 с.
14. Щепотьєва М. Розписи хат в с. Ходоровцях на Кам'яниччині. Київ, 1928. 31 с.
15. Левитська Л. Селянський розпис на Поділлі. Київ, 1928. 46 с.
16. Юрченко П. Народное жилище Украины. Москва. Государственное архитектурное издательство Академии архитектуры СССР, 1941. 85, [3] с.
17. Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. Київ: Наукова думка, 1966. 220 с.
18. Самойлович В. Народна творчість в архітектурі сільського житла. Київ: Держбудвидав УРСР, 1961. 340 с.
19. Безпалько І. Хата як віночок. *Україна*. 1994. № 5–6. С. 24–26.
20. Косміна Т. Сільське житло Поділля кінця ХІХ–ХХ ст. Київ: Наукова думка, 1980. 189 с.
21. Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Киев: Тип. «С. В. Кульженко», 1914. 141 с.
22. Найден О. Орнамент українського народного розпису. Київ: Наукова думка, 1989. 134 с.
23. Студенець Н. Традиційний стінопис Поділля кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2010. 224 с.
24. Найден О. Бесіда, записана в Києві Анастасією Швидюк 16 січня 2024 року.
25. Найден О., Ходак І. Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини ХХ століття. Історія, семантика, образи. Київ: Стилос, 2013. 304 с.
26. Смолій Ю. Хатне малювання. Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. Т. 3. Мистецтво ХІХ століття. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, 2009. С. 181–189.
27. Юдкін І. Олександр Найден. Вісник археології, мистецтва, культури «Ант». 2007–2008. Вип. 19–21. С. 114–115.
28. Найден О. Народна картина «Ангел стереже дітей». Розвідки щодо походження, семантики та образних факторів. Київ: Стилос, 2008. 112 с.

29. Найден О. Українська народна картина. Поетика. Семантика. Космологія. Київ: Стилос, 2018. 240 с.

30. Найден О., Бабак М. Народна ікона Середньої Наддніпряни XVIII–XX ст. у контексті селянського культурного простору. Київ: Видавництво: ЗАТ «Книга», 2009. 548 с. Видання відзначене Національною премією України імені Тараса Шевченка 2010 року.

31. Найден О. Дещо про форми народного мистецтва, особливості їх виникнення та функціонування в середовищі. *Вісник археології, мистецтва, культурної антропології «Ант»*. 2002. № 7-9. С. 65–67.

References:

1. Krychevskiy, V. (1937). Arkhytektura y narodnoe tvorchestvo [Architecture and folk art]. *Arkhytekturnaia hazeta*. Moskva. № 17.

2. Shcherbakivskiy, V. (1980). Ornamentatsiia ukrainskoi khaty [Ornamentation of a Ukrainian hut]. Rym, 104 p [in Ukrainian].

3. Shcherbakivskiy, D. (1921). Symvolika v ukrainskomu mystetstvi. I. Vynohradna loza [Symbolism in Ukrainian art. I. The vine]. *Zbirnyk Sektsii mystetstv Ukr. nauk. tov-va. Vyp. I*. Kyiv, 55–74 [in Ukrainian].

4. Bushen, V. (2019). Nastinne maliuвання v Ukrainiskii RSR [Wall painting in the Ukrainian SSR]. *Narodna tvorchist ta etnohrafii*. 1960. Knyha 4. Varto dodaty, shcho osnovi vlasnykh zamalovok 1946 roku vin uporiadkuvav «Albom materialiv nastinnoho rozplysu na Umanshchyni ta Kamianets-Podilshchyni». Do noho uvviishly 95 tablyts z iliustratsiiami; 1952 roku – albom «Nastennaia rospys v narodnoi arkhytekture Ukrainy», shcho skladaetsia iz vstupnoi rozvidky ta 74 iliustratsii. Obydva albomy ne byly nadrukovani (I. Khodak. Bushen Vsevolod Dmytrovych. Slovnyk khudozhnykiv Ukrainy. Biobibliografichniy dovidnyk. Knyha 1: A-V. Kyiv: Vydavnytstvo IMFE, 179–180) [in Ukrainian].

5. Berchenko, E. (1928). Vystavka ukrainskoi narodnoi zhyvopysy (rospysy khat) [Exhibition of Ukrainian folk painting (painting of huts)]. Hosudarstvennyi ynstitut ystoryy yskusstv: sektsiia yzuchenyia krestianskoho yskusstva sotsyolohycheskoho komyteta. Lenynhrad, 3 p.

6. Berchenko, Ye. (1930). Nastinne malovannia ukrainskykh khat ta hospodarskykh budivel pry nykh. Zoshyt 1. Dnipropetrovshchyna [Wall paintings of Ukrainian houses and outbuildings. Notebook 1. Dnipropetrovsk region]. Kharkiv; Kyiv: Derzh. vyd-vo Ukrainy, 41 p [in Ukrainian].

7. Berchenko, Ye. (1927). Pro nastinni rozplysy ukrainskykh khat na Katerynoslavshchyni [On the wall paintings of Ukrainian houses in the Katerynoslav region.]. *Naukovyi zbirnyk kharkivskoi nauково-doslidchoi katedry istorii ukrainskoi kultury. Etnoloho-kraieznavcha sektsiia. Vyp. I*. Red. O. Vetukhov. Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 71–92 [in Ukrainian].

8. Berchenko, Ye. (1928). Yak zbyraty material do nastinnykh rozplysiv [How to collect material for wall paintings.]. *Mystetstvoznavstvo. Zbirnyk 1-y*. Kharkiv, 28–35 [in Ukrainian].

9. Sherotskiy, K. (1914). Ocherky po ystoryi dekoratyvnoho yskusstva Ukrainy [Essays on the History of Decorative Art of Ukraine]. Kyev: Typ. «S. V. Kulzhenko», 141 p.

10. Hahenmeister, V. (1930). Selianski nastinni rozplysy Kamianechchyni: Materialy do vyvchennia ukrainskoho selianskoho mystetstva [Peasant wall paintings of the Kamianets region: Materials for the Study of Ukrainian Peasant Art]. Kamianets-Podilskiy: Vyd. Kamianets-Podilskoi khud.-promyslovoi profshkoly, 63 p [in Ukrainian].

11. Zarembskiy, A. (1928). Narodnoe yskusstvo podolskykh ukraintsev [Folk art of Podillya Ukrainians]. Lenynhrad: Yzdanye hosudarstvennoho Russkoho muzeia, 48 p.

12. Bezhkovich, A. (1957). Ukrainskiy narodnyi nastinnyi rozplys [Ukrainian folk wall painting]. *Narodna tvorchist ta etnohrafii*. № 4. 121–128 [in Ukrainian].

13. Krzheminskiy, K. (1926). Stinni rozplysy Umanshchyni: motyvy ornamentu [Wall paintings of the Uman region: motifs of ornamentation]. Kamianets-Podilskiy: Vyd. Kamianets-Podilskoi khud.-promyslovoi profshkoly, 96 p [in Ukrainian].

14. Shchepoteva, M. (1928). Rozplysy khat v s. Khodorovtsiakh na Kamianechchyni [House paintings in the village of Khodorivtsi in the Kamianets region]. Kyiv, 31 p [in Ukrainian].

15. Levytska, L. (1928). Selianskyi rozplys na Podilli [Peasant painting in Podillia]. Kyiv, 46 p [in Ukrainian].

16. Yurchenko, P. (1941). Narodnoe zhylyshche Ukrainy [Folk Dwelling of Ukraine]. Moskva: Hosudarstvennoe arkhytekturnoe yzdatelstvo Akademyy arkhytektury SSSR, 85, [3] p.

17. Butnyk-Siverskiy, B. (1966). Ukrainske radianske narodne mystetstvo [Ukrainian Soviet folk art]. Kyiv: Naukova dumka, 220 p [in Ukrainian].

18. Samoilyovych, V. (1961). Narodna tvorchist v arkhytekturi silskoho zhytla [Folk art in the architecture of rural housing]. Kyiv: Derzhbudvydav URSR, 340 p [in Ukrainian].

19. Bezpalko, I. (1994). Khata yak vinochok [A house like a wreath]. *Ukraina*. № 5–6. 24–26 [in Ukrainian].

20. Kosmina, T. (1980). Silske zhytlo Podillia kintsia XIX–XX st [Rural housing of Podillya in the late 19 and 20 centuries]. Kyiv: Naukova dumka, 189 p [in Ukrainian].
21. Sherotskyi, K. (1914). Ocherky po ystoryy dekoratyvnoho yskusstva Ukrainy [Essays on the History of Decorative Art of Ukraine]. Kyev: Typ. «S. V. Kulzhenko», 141 p [in Ukrainian].
22. Naiden, O. (1989). Ornament ukrainskoho narodnoho rozplysu [Ornament of Ukrainian folk painting]. Kyiv: Naukova dumka, 134 p [in Ukrainian].
23. Studenets, N. (2010). Tradytiiniyi stinopys Podillia kintsia XIX – pershoi polovyny XX st [Traditional mural painting of Podillia in the late 19 and early 20 centuries]. Kyiv: Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho, 224 p [in Ukrainian].
24. Naiden, O. Besida, zapysana v Kyievi Anastasiieiu Shvydiuk 16 sichnia 2024 roku [Interview recorded in Kyiv by Anastasia Shvydiuk on January 16, 2024] [in Ukrainian].
25. Naiden, O., & Khodak, I. (2013). Kvitka na komyni. Nastinni rozplysy Umanshchyny pershoi polovyny XX st. Istoryia, semantyka, obrazy [A flower on a fireplace. Wall paintings of the Uman region in the first half of the 20 century. History, semantics, images]. Kyiv: Stylos, 304 p [in Ukrainian].
26. Smolii, Yu. (2009). Khatnie maliuvannia. Istoryia dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy: u 5 t. T. 3. Mystetstvo XIX st [House painting. History of decorative art of Ukraine: in 5 vols. V. 3. Art of the 19 century]. Kyiv: Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. Rylskoho NAN Ukrainy, 181–189 [in Ukrainian].
27. Yudkin, I. (2007–2008). Oleksandr Naiden [Oleksandr Nayden]. *Visnyk arkheologii, mystetstva, kultury «Ant»*. Vyp. 19–21. 114–115 [in Ukrainian].
28. Naiden, O. (2008). Narodna kartyna «Anhel sterezhe ditei». Rozvidky shchodo pokhodzhennia, semantyky ta obraznykh faktoriv [Folk painting «Angel Guarding Children». Studies on the origin, semantics and figurative factors]. Kyiv: Stylos, 112 p [in Ukrainian].
29. Naiden, O. (2018). Ukrainska narodna kartyna. Poetyka. Semantyka. Kosmologhiia [Ukrainian folk painting. Poetics. Semantics. Cosmology]. Kyiv: Stylos: 240 p [in Ukrainian].
30. Naiden, O., & Babak, M. (2009). Narodna ikona Srednoi Naddniprianshchyny XVIII–XX st. u konteksti selianskoho kulturnoho prostoru [Folk Icon of the Middle Naddniprianshchyna of the 19-20 centuries in the Context of Peasant Cultural Space]. Kyiv: Vydavnytstvo: ZAT «Knyha», 548 p [in Ukrainian]. Vydannia vidznachene Natsionalnoiu premiieiu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka 2010 roku.
31. Naiden, O. (2002). Dshcho pro formy narodnoho mystetstva, osoblyvosti yikh vynyknennia ta funktsionuvannia v seredovyschi [Something about the forms of folk art, the peculiarities of their emergence and functioning in the environment]. *Visnyk arkheologii, mystetstva, kulturnoi antropologii «Ant»*. № 7-9. 65–67 [in Ukrainian].

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 2, 2024

Issue 2, 2024

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

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

Підписано до друку 30.05.2024 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 21,16. Зам. № 0724/487
Наклад 100 прим.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.