

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE "HELVETICA"

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 4
Issue 4



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Карпов Віктор Васильович – доктор історичних наук, завідувач кафедри дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

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

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

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

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

Безугла Руслана Іванівна – доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри дизайну Київського національного університету технологій і дизайну; **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 столичного 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»
zareestrowano 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-jml.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, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

EDITORIAL COUNCIL MEMBERS:

Afonina Olena Stalivna – Doctor of Art Criticism, Professor at the Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management; **Huliaieva Olha Volodymyrivna** – PhD in Art Criticism, Assistant Professor at the Department of Fine Arts and Design, Kherson State University; **Dymshyts Eduard Oleksandrovych** – PhD in Art Criticism, Academician of the European Academy of Sciences, Arts and Literature, Honored Art Worker of Ukraine, Honored Academician of the National Academy of Arts of Ukraine; **Dubrivna Antonina Petrivna** – PhD in Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Drawing and Painting, Kyiv National University of Technologies and Design; **Kara-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; **Kiuntli 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; **Cherniavskiyi Konstiantyn 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, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, 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; **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

Антоненкова Н. О., Долуда А. О. ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ У ФОРМУВАННІ СТАРОДУБСЬКОГО ІКОНОПИСУ.....	8
Ван Жуньчжі АНАЛІЗ РОЛІ РОСЛИННИХ ВІЗЕРУНКІВ У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІД БІОМОРФОЛОГІЇ ДО ЕСТЕТИКИ В ДИЗАЙНІ ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ.....	15
Жень Цзеюй, Трегуб Н. Є. МИСТЕЦТВО КИТАЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ У ФОРМОУТВОРЕННІ ІНТЕР'ЄРІВ РЕЗИДЕНЦІЙ ДИНАСТІЇ ЦІН.....	22
Кузьменко О. І. СИМВОЛІКО-АЛЕГОРИЧНЕ ТРАКТУВАННЯ ОБРАЗІВ У ГРАФІЧНИХ ТВОРАХ ОЛЕНИ КУЛЬЧИЦЬКОЇ.....	28
Пономаренко О. В., Кравченко О. В. ВПЛИВ АБСТРАКТНИХ ІЛЮСТРАЦІЙ У КНИЖКОВОМУ ДИЗАЙНІ НА ЧИТАЧА.....	33
Галишич Р. Я., Богуславський М. В. ПРИНЦИПИ КОМУНІКАТИВНОГО ДИЗАЙНУ ІНТЕРАКТИВНОЇ МУЛЬТИМЕДІЙНОЇ ВЕБІНФОГРАФІКИ В СУЧАСНИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ СИСТЕМАХ.....	39
Гальчинська О. С., Мунтян В. В., Костенко І. О. ПРОДУКТИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ СТВОРЕНІ НА ОСНОВІ ТРАДИЦІЙНИХ УКРАЇНСЬКИХ РОЗПИСІВ.....	45
Гудзієнко Л. Р. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ГРАФІЧНИХ ТВОРІВ НАТАЛІ ВЕРГУН.....	51
Давиденко О. М. ПРОБЛЕМАТИКА ДИЗАЙНУ РЕКЛАМИ В ГРОМАДСЬКИХ ОРГАНІЗАЦІЯХ.....	58
Довганич Р. Г. УКРАЇНСЬКА ФОТОГРАФІЯ У ЗАКОРДОННИХ ВИДАННЯХ У ПЕРІОД COVID-19: ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ТВОРЧІ КОНЦЕПЦІЇ.....	64
Жорняк В. О. ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ДИЗАЙНУ СПОРТИВНО-ІГРОВИХ ПРОСТОРІВ: ІНТЕГРАЦІЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ І МОДУЛЬНИХ РІШЕНЬ.....	73
Карпов В. В. ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА АВАНГАРДУ УКРАЇНСЬКОГО МИТЦЯ ДАВИДА БУРЛЮКА.....	82
Копанський Ю. Ю. ВІТРАЖНА ОЗДОБА КОСТЕЛУ СВ. ЮРІЯ В УЖГОРОДІ.....	91
Кравченко О. В., Безмеліцина К. В. СИМВОЛІКА ТА ГРАФІЧНІ ПРИЙОМИ У ВІЙСЬКОВО-ПАТРІОТИЧНІЙ АЙДЕНТИЦІ.....	99
Миронова А. С., Гальчинська О. С., Маковська О. А. ІДЕНТИЧНІСТЬ БРЕНДУ ЯК КЛЮЧОВИЙ ЕЛЕМЕНТ МАРКЕТИНГОВОЇ СТРАТЕГІЇ ДЛЯ МАГАЗИНУ КРАФТОВОГО МИЛА.....	106
Мільчевич С. І. ЕВОЛЮЦІЯ ІНФОГРАФІКИ У ПРОМИСЛОВОМУ ДИЗАЙНІ: ВІД СТАТИЧНИХ КРЕСЛЕНЬ ДО ІНТЕРАКТИВНИХ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ.....	111

Москвітін Р. В. ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МОТИВУ КВІТІВ НА ПІДВІКОННІ В ЖИВОПИСІ ТЕТЯНИ ЯБЛОНСЬКОЇ 1945–2000 РОКІВ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО	116
Погорілий А. В. ВПЛИВ КИЇВСЬКОЇ РИСУВАЛЬНОЇ ШКОЛИ НА ТВОРЧІСТЬ Ф. КРАСИЦЬКОГО, В. БЯЛИНИЦЬКОГО-БІРУЛІ, Л. КОВАЛЬСЬКОГО.....	126
Соколова Д. К. ОСОБЛИВОСТІ ІКОН СВЯТОЇ ТРИЦІ МИРГОРОДСЬКОГО ТА ПЕРЕЯСЛАВСЬКОГО ПОЛКІВ XVII–XVIII СТОЛІТТЯ	134
Чегусова З. А. АКАДЕМІЯ АРХІТЕКТУРИ: ГОЛОВНА СПРАВА ЖИТТЯ АКАДЕМІКА ВОЛОДИМИРА ЗАБОЛОТНОГО (ДО 80-РІЧЧЯ ВІД ЗАСНУВАННЯ АКАДЕМІЇ АРХІТЕКТУРИ УРСР).....	141
Черкес Б. С., Штець В. О. РОЛЬ ІНФОГРАФІКИ У ВИВЧЕННІ РЕГІОНАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ: АНАЛІЗ НА МАТЕРІАЛАХ ПРОЄКТУ MAPPING GOTHIC FRANCE.....	153

CONTENTS

Antonenkova N., Doluda A. HISTORICAL AND ETHNOGRAPHIC ASPECT IN THE FORMATION OF STARODUBSK ICONOGRAPHY.....	8
Wang Runzhi ANALYSIS OF THE ROLE OF PLANT PATTERNS IN VISUAL ART: FROM BIOMORPHOLOGY TO AESTHETICS IN VISUAL COMMUNICATION DESIGN.....	15
Ren Zeyn, Tregub N. THE ART OF CHINESE PAINTING IN SHAPING THE INTERIORS OF THE RESIDENCES OF THE QIN DYNASTY.....	22
Kuzmenko O. SYMBOLIC AND ALLEGORICAL INTERPRETATION OF IMAGES IN THE GRAPHIC WORKS OF OLENA KULCHYTSKA.....	28
Ponomarenko O., Kravchenko O. THE IMPACT OF ABSTRACT ILLUSTRATIONS IN BOOK DESIGN ON THE READER.....	33
Halyshych R., Bohuslavskiy M. PRINCIPLES OF COMMUNICATIVE DESIGN OF INTERACTIVE MULTIMEDIA WEB INFOGRAPHICS IN MODERN INFORMATION SYSTEMS.....	39
Galchynska O., Muntian V., Kostenko I. GRAPHIC DESIGN PRODUCTS CREATED BASED ON TRADITIONAL UKRAINIAN PAINTINGS.....	45
Hudziienko L. NATALIIA VERHUN: ARTISTIC FEATURES OF GRAPHIC WORKS.....	51
Davydenko O. PROBLEMS OF ADVERTISING DESIGN IN NON-GOVERNMENTAL ORGANIZATIONS.....	58
Dovganych R. UKRAINIAN PHOTOGRAPHY IN FOREIGN PUBLICATIONS IN THE PERIOD OF COVID-19: ARTISTIC FEATURES AND CREATIVE CONCEPTS.....	64
Zhorniak V. INNOVATIVE APPROACHES TO THE DESIGN OF SPORTS AND GAMING SPACES: INTEGRATION OF DIGITAL TECHNOLOGIES AND MODULAR SOLUTIONS.....	73
Karpov V. THEORY AND PRACTICE OF THE AVANT-GARDE OF THE UKRAINIAN ARTIST DAVID BURLYUK.....	82
Kopanskyi Yu. STAINED GLASS DECORATION OF ST. GEORGE'S CHURCH IN UZHGOROD.....	91
Kravchenko O., Bezmelitsyna K. SYMBOLS AND GRAPHIC TECHNIQUES OF MILITARY-PATRIOTIC IDENTITY.....	99
Mironova A., Galchynska O., Makovska O. BRAND IDENTITY AS A KEY ELEMENT OF MARKETING STRATEGY FOR A CRAFT SOAP STORE.....	106
Milchevych S. EVOLUTION OF INFOGRAPHICS IN INDUSTRIAL DESIGN: FROM STATIC DRAWINGS TO INTERACTIVE MULTIMEDIA TECHNOLOGIES.....	111

Moskvitin R. INTERPRETATIONS OF FLOWERS ON THE WINDOWSILL MOTIF IN TETIANA YABLONSKA'S PAINTING 1945–2000: TRADITIONS AND INNOVATIONS.....	116
Pohorilyi A. THE INFLUENCE OF THE KYIV SCHOOL OF RAWING ON THE WORKS OF F. KRASYTSKYI AND V. BIALYNYTSKYI-BIRULI, L. KOVALSKYI.....	126
Sokolova D. FEATURES OF THE ICONS OF THE HOLY TRINITY FROM THE MYRHOROD AND PEREIASLAV REGIMENTS OF THE 17TH–18TH CENTURIES	134
Chegusova Z. ACADEMY OF ARCHITECTURE: THE MAIN AFFAIR IN THE LIFE OF ACADEMICIAN VOLODYMYR ZABOLOTNYI: (ON THE OCCASION OF THE 80TH ANNIVERSARY OF THE FOUNDATION OF THE ACADEMY OF ARCHITECTURE OF THE UKRAINIAN SSR)....	141
Cherkes B., Shtets V. THE ROLE OF INFOGRAPHICS IN THE STUDY OF REGIONAL ARCHITECTURE: AN ANALYSIS BASED ON THE MAPPING GOTHIC FRANCE PROJECT.....	153

УДК 7.046.3:75.046

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.1>**Антоненкова Наталія Олександрівна,**

аспірантка кафедри реставрації та експертизи творів мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-6222-2616

Natantonenkova787@gmail.com

Долуда Анатолій Олександрович,

доцент кафедри реставрації та експертизи творів мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-9410-1536

exp.doluda@gmail.com

ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ У ФОРМУВАННІ СТАРОДУБСЬКОГО ІКОНОПИСУ

Дослідження зосереджене на аналізі процесу становлення традиції старообрядницького іконопису на території історичного регіону Стародубщини, яка займає прикордонне положення між сучасними Брянською, Гомельською та Чернігівською областями. Ця територія, будучи частиною Стародубського полку, відіграє важливу роль у контексті розвитку українського сакрального мистецтва, репрезентуючи унікальні культурні явища, сформовані під впливом історичних подій та етнокультурних факторів. Метою дослідження є виявлення процесів формування унікального іконографічного стилю Стародубщини під впливом складних історичних подій, культурних трансформацій та етнографічних чинників. Дослідження охоплює комплекс складних історичних подій, серед яких важливе місце займає церковний розкол, що спричинив масове переселення старообрядців з Московії на територію Стародубщини та їхнє переслідування і репресії. Незважаючи на важкі умови, пов'язані з репресіями та утисками, місцеві художні центри продовжували свою діяльність, зберігаючи традиції і навіть впливаючи на розвиток мистецьких процесів в інших регіонах, що свідчить про стійкість і культурну значущість старообрядницького іконопису.

Крім того, у роботі виявлено, що Стародубська школа іконопису є винятковим мультикультурним феноменом, який ілюструє взаємодію українських та білоруських мистецьких традицій, що сформували унікальний художній стиль регіону. Стародубський іконопис відрізняється народним характером, яскравою кольоровою гамою та оригінальними іконографічними композиціями.

Зазначені історичний розвиток та поступовий занепад старообрядницьких іконописних центрів та майстерень на території Стародубщини. В рамках дослідження також підтверджено безперервність традиції іконопису до ХХ століття, що підкреслює його культурне значення і тривалість.

Ключові слова: Ветка, іконопис, мультикультурність, Стародубщина, старообрядці, художній стиль.

Antonenkova Nataliia, Doluda Anatoliy. HISTORICAL AND ETHNOGRAPHIC ASPECT IN THE FORMATION OF STARODUBSK ICONOGRAPHY

The research focuses on the analysis of the process of formation of the Old Believer iconography tradition in the historical region of Starodubsk, which occupies a borderline position between the modern Bryansk, Gomel, and Chernihiv regions. This territory, being a part of the Starodubsk regiment, plays an important role in the context of the development of Ukrainian sacred art, representing unique cultural phenomena formed under the influence of historical events and ethno-cultural factors. The purpose of the study is to identify and systematize the main historical events, cultural transformations, and ethnographic factors that contributed to the formation of the unique iconographic style of the Starodubsk region. The study covers a complex set of historical events, among which an important place is occupied by the church schism, which led to the mass migration of Old Believers from Muscovy to the territory of Starodubshchyna and their persecution and repression. Despite the difficult conditions associated with repression and harassment, local art centers continued their activities, preserving traditions and even influencing the development of artistic processes in other regions, which testifies to the sustainability and cultural significance of Old Believer iconography.

In addition, the paper reveals that the Old Believers' school of icon painting is an exceptional multicultural phenomenon that illustrates the interaction of Ukrainian and Belarusian artistic traditions that formed the region's unique artistic style. Starodubsk iconography is characterized by its folk character, bright colors, and original original iconographic compositions.

The historical development and decline of Old Believer icon-painting centers and workshops in the Starodubshchyna region are noted. The study also confirms the continuity of the icon painting tradition until the twentieth century, which emphasizes its cultural significance and duration.

Key words: artistic style, icon painting, multiculturalism, old believers, Starodubshchyna, Vietka.

Вступ. Останнім часом інтерес до питання старообрядницького живопису на території історичного регіону Стародубщини значно зріс через те, що мистецтвознавче дослідження цих теренів має особливе значення для українського православного церковного мистецтва. Ця територія розташована на стику сучасних Брянської, Гомельської та Чернігівської областей, і є важливою складовою українського етнічного простору, історично пов'язаною з адміністративними кордонами Стародубського полку Війська Запорізького.

Перші спроби дослідити сакральний живопис Стародубщини зустрічаються в працях науковців XIX століття. Дослідники намагалися охопити широкий спектр аспектів цієї теми. Однак низка питань залишилася недостатньо вивченою або лише побіжно висвітлювалася в контексті інших робіт. Однією з таких маловивчених проблем є питання впливу історичних подій, та етнографічних аспектів на формування унікального іконописного стилю Стародубщини. Головною перешкодою у вивченні цієї проблеми є брак достовірних джерел. Саме тому дуже важливо виявити вплив історичних подій, культурних змін та етнографічних аспектів на формування цього стилю, а також дослідити ключові етапи розвитку старообрядницького іконопису цього регіону.

Матеріали та методи. Використано методи: аналітичний та системний – для вивчення мистецьких музейних і приватних колекцій та аналізу архівних матеріалів; компаративний – для визначення зв'язків між техніко-технологічними, сюжетними та іконографічними рисами різних шкіл іконопису; метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу – для виявлення характерних рис стилю Стародубського іконопису, його основних принципів та етапів розвитку; індуктивний – для узагальнення результатів та формування висновків про стилістичні особливості іконопису цього регіону. Матеріалом дослідження слугували ікони з музейних і приватних зібрань, архівні джерела, а також наукові праці, присвячені аналізу іконописних шкіл.

Виклад основного матеріалу. Реформа богослужбових книг та обрядової практики, здійснена патріархом Никоном у 1650-ті рр.,

розколола суспільство на два непримиренних табори: прихильників та противників церковних нововведень. Виправлення Никона були затверджені в 1667 р. на соборі в Москві, цей же собор 13 травня суворо засудив противників нововведень, наклавши на них анафему і закликав державу до цивільного переслідування «розкольників». Суворі гоніння, що сталися за цим, змусили старовірів рятувати своє життя, душу, святі книги та ікони в місцях, недосяжних для московської влади – на околицях країни або за її межами. Фактично одразу ж після початку реформ, у другій половині XVII ст., старовіри, переважно з північно-західних регіонів Московського Царства, рушили на захід – у Річ Посполиту.

Перші послідовники старої віри почали заселятися саме у місті Стародуб (в давнину – *Стародуб Сіверський*), та загалом у Стародубському полку Гетьманщини наприкінці 1660-х – на початку 1670-х років [1, с. 24] (рис. 1).



Рис. 1. Генеральна карта Чернігівської губернії 1821 р.

Ці місця були надійним притулком для супротивників царської влади, що зазнавали жорстоких переслідувань, і нововведень патріарха Никона [1, с. 7]. Втікачі-старообрядники переселялись в «Українніє городи» навіть попри суворі закони, за якими на території Гетьманщини перебіжчиків мали вида-

вати назад, а тих, хто приймав переселенців з Московії, могли стратити, згідно 16-й статті від 1659 року [2, с. 99].

На чолі перших стародубських переселенців стають втікачі – московський піп отець Кузьма і отець Стефан з Бельова, який заснував слободу Мітковку. Між 1682–84 рр. з'явилася слобода Ветка на однойменному острові на річці Сож. Через деякий час навколо острова в радіусі близько 50 кілометрів виникло ще 16 слобід: Косецька, Нивка, Грибівка, Карпівка та інші [3, с. 8]. Активне переселення на Стародубщину старовірів продовжилось і пізніше, особливо після 1685 р., коли було видано дванадцять статей царівни Софії, спрямовані на боротьбу з «розкольниками». У цей час, поряд з Понурівкою та Мітьківкою, старообрядцями заселяються й інші слободи: Дем'янки, Білий та Синій Колодязі, Замишев, Шеломи.

Масова втеча ревнителів «давнього благочестя» в ці краї не пройшла непоміченою царською владою: на ім'я чернігівського архієрея і стародубського полковника прийшов наказ повернути на місця колишніх поселень старовірів-втікачів і відвернути їх від «шкідливих помилок» [4, 41]. Тоді багато старообрядців на чолі з Кузьмою та Стефаном пішли за кордон, у Річ Посполиту, і оселилися на землі руського роду Халецьких, що мали володіння у Мозирському повіті Великого князівства Литовського. Тамтешні поміщики приймали переселенців із Московського царства та Гетьманщини, котрі до цього бігли в українські землі Стародубщини, з великою готовністю. Ймовірно, за їхнім клопотанням, Сейм Речі Посполитої, зробивши «дослідження віри» прибульців, надав усім взагалі старообрядцям вільне перебування в межах держави, поставивши їх королівською грамотою у незалежне становище від католицького духовенства [5]. Тож за першими переселенцями потягнулися й інші [3, с. 8].

Збільшення кількості прихильників «старої віри» неминуче призводило до необхідності організації церковного життя у нових місцях проживання: створення громад та будівництва молитовних будинків. Безсумнівно, ікони були у старообрядницьких обителях і

храмах (найбільш ранні були збудовані вже у другій половині XVII в.), а й, насамперед, у будинках самих старовірів [1, з. 117] – адже у системі релігійних поглядів старообрядців, у їхній культовій практиці іконі відводилася визначна роль. І хоча найбільш ранні з творів художників Стародубщини, що збереглися, датуються лише серединою XVIII ст., є підстави відносити початок там старообрядницького іконопису ще до кінця XVII – початку XVIII ст. Саме в цей час Ветка, а пізніше і Стародуб'я височіють до ролі найважливіших духовних центрів старообрядництва [6]. У відносно короткий час там накопичуються тисячні маси «розкольників», швидко зростає економічний потенціал, процвітає богословська думка, з розмахом будуються церкви та монастирі, які не менш офіційно-православних потребували «благолепія» Ці фактори і стимулювали розвиток іконописної школи, яка вже в середині XVIII ст. постає як цілком сформоване явище [6]. До середини XVIII ст. роль ключового центру старообрядництва грала слобода Ветка.

Але «джерело розколу і смуту» не могло залишитися поза увагою московського уряду. В серпні 1734 року імператриця Анна Іоанівна видає маніфест «Про повернення біженців з-за кордону». Оскільки ніякої реакції на даний указ не було, в 1735 р. за наказом імператриці війська полковника Г. Ситіна захопили Ветку. Старообрядці були репресовані та заслани, головний оплот «старої віри» – Покровську церкву – було знищено [3, с. 9]. Але занедбання виявилось нетривалим – через рік старообрядці знову заселили слободу, а у 1758 році було збудовано новий храм. Проте підйом був нетривалим. За імператриці Єлизавети Петрівни вийшов новий маніфест, який знову запрошував «розкольників» повернутися до Російської імперії. Те саме було зроблено і за наказом імператора Петра III, а потім і імператриці Катерини II, яка обіцяла пробачити всі «злочини» старообрядців. Але це було безуспішно, й у 1764 році війська генерал-майора Я. Маслова остаточно розорили Ветку. Більшість населення було депортовано на Алтай і в Забайкалля, де вони проживають і донині [3, с. 9].

Після цього другого погрому, чи «вигонки», Ветка втратила своє значення в історії старообрядництва, а головну роль стала знову грати Стародубщина [3, с. 9]. Тут слід зазначити, що у сучасному мистецтвознавстві досі зберігається відома термінологічна плутанина. Справа в тому, що часто все розмаїття пам'яток північного старообрядницького краю називають терміном «ветківська ікона», без поділу на окремі райони чи різні слободи. Наприклад, сучасні білоруські вчені, співробітники Ветківського музею старообрядництва та білоруських традицій, об'єднують стародубський та ветківський духовні та мистецькі центри в один, називаючи його ветківським [6].

При цьому ігнорується той факт, що на території цих духовних центрів функціонували іконописні майстерні в багатьох поселеннях і слободах, як у Ветці, так і в Стародубі. Хоча прийоми іконописців цих центрів мали спільні витoki та коріння, існували численні відмінності, зокрема в стилістиці. Стародубські ікони відрізняються від Ветківських за кількома ключовими ознаками, які стосуються як художнього стилю, так і технічних та технологічних аспектів їх виконання.

Народний характер. Стародубські ікони зберігають виразний народний характер, що проявляється у їхній художній мові та простоті зображення. Вони відзначаються більш вільним, живим виконанням іконопису, який тісно пов'язаний з народними традиціями. Це контрастує з більш канонічним і структурованим стилем Ветківських ікон.

Яскрава палітра кольорів. У Стародубському іконописі спостерігається використання яскравих, насичених кольорів. Цей аспект додає іконам виразності та особливої емоційної насиченості. Ветківські ікони, хоча й мають яскраві кольори, переважно демонструють більшу стриманість у кольоровій палітрі та більш суворий канонічний підхід до її використання [7].

Оригінальні іконографічні композиції. Стародубські ікони характеризуються різноманітними іконографічними рішеннями

та нетрадиційними композиціями. Це може включати поєднання кількох сюжетів на одній іконі. Деякі ікони, окрім релігійних сцен, відображали побутові реалії та моральні ідеали, які були близькі місцевим мешканцям. що не є типовим для Ветківської школи, яка, як правило, дотримується класичної іконографічної структури.

Мультикультурні впливи. Оскільки Стародубщина була частиною українського та білоруського етнокультурного простору, місцеві іконописці вбирали традиції цих двох народів. Це відобразалося у використанні композиційних елементів, близьких до українського бароко, а також у технічних особливостях роботи з фарбами. Яскрава кольорова палітра та більш виразні, життєствердні образи святих стали характерною ознакою стародубського іконопису. Фольклорні традиції місцевого населення також відіграли важливу роль у формуванні стародубського іконопису. Місцеві легенди, вірування та символи часто знаходили своє відображення в іконах, що надавало їм особливої народної глибини та доступності для розуміння. Наприклад, певні символи чи декоративні елементи, поширені у народному фольклорі, інтегрувалися в композицію ікон, роблячи їх ближчими до повсякденного життя віруючих [8]. Все це відрізняло Стародубський іконопис від інших шкіл старообрядницького релігійного живопису, включаючи Ветку, де зберігався суворий канон (рис. 2, 3, 4).

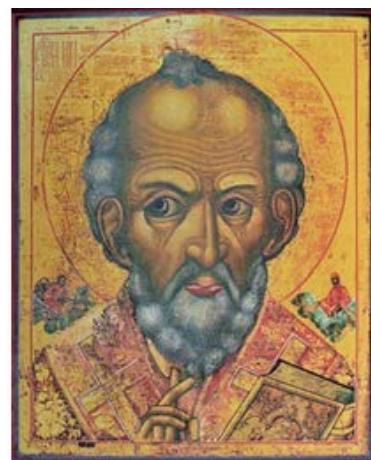


Рис. 2. Св. Миколай
Ветківська школа іконопису XVIII ст.



Рис. 3. Св. Миколай Ветківська – Стародубська (?)



Рис. 4. Св. Миколай Стародубська – школа іконопису поч. XIX ст. школа іконопису 1840 р. (?)

Вивчення архівних документів та мемуарної літератури дозволяє стверджувати, що розквіт іконописного промислу у Стародубі відбувається у XIX ст. [9]. Проте, жорстка ідеологічна політика царської влади, що ставила до 1905 р. під загрозу існування самої Старобрядницької Церкви, загалом не сприяла розвитку старообрядницького іконопису. Масове закриття старовірських храмів і монастирів, заборона іконописних майстерень, особливо в роки правління Ніколая I (черговий великий погром припав на 1850 р.), спричинило загибель або забуття багатьох творів церковного мистецтва: ікони вилучалися зі старообрядницьких храмів і будинків, потрапляли до «ніконіанських» храмів і монастирів або

в приватні руки. Однак старовірам все ж таки вдавалося врятувати і повернути (після 1905 р. невелику частину їх повернули і самі «ніконіани») хоча б частину з них [1, с. 119].

Але старообрядницькі слободи Стародубщини і в цей час зберігали економічну та культурну незалежність від державної влади. Тут склалися династії іконописців, із цього мистецького центру походили ікони рідкісних іконографічних сюжетів [10]. Історія донесла до нас імена деяких стародубських іконописців. Так, в українських архівах збереглися імена іконописців XVIII ст. Степана та Михайла Іванових, синів Бобильових. У першій половині XIX ст. працював «майстер письмовий» (Ізограф) Ісайя Платонович Казмін [11]. Зі Стародуб'я походить династія іконописців Родіонцевих – отець Андрій та син Василь (автор цінних мемуарів) з м. Новозибкова. Іконописні майстерні розташовувалися у Клинцях, Новозибкові, Злинці, Воронці, Мітьківці. Усього вченими виявлено не менше 67 імен іконописців Стародубщини [11].

Заняття іконописом у другій половині XIX ст. для старообрядців було досить ризикованою справою. Старообрядці допускалися до вступу в іконописні цехи лише з дозволу міністра внутрішніх справ Російської імперії, а якщо іконописець-старообрядник приховував свою приналежність до розколу і домагався прийняття до іконописного цеху без дозволу міністра внутрішніх справ, то він штрафувався в розмірі від 25 до 100 рублів. Разом з тим, іконний промисел був дуже популярним серед жителів Стародубщини [12, с. 291]. З писемних джерел відомо про існування і монастирських, і слобідських майстрів і майстерень, і місцевих сільських іконописців, які працювали у народних українських традиціях. Іконопис на Стародубщині було добре налагоджено і постачало весь старообрядницький попівської згоди (тобто допускає існування священників та церковної ієрархії, на відміну від старовірів-безпопівців) світ іконами. На стародубські ікони орієнтувалися іконописці інших центрів попівської згоди – на Дону і Волзі, у Молдові та Буковині, на Уралі [6], в Бессарабії стародубські ікони вплинули на іконописну традицію липован.

У липованських іконах так само використовувалися сяючі золоті фони, яскраві, ошатні фарби, велика кількість орнаменту, мальовничого і цированого (гравірованого по золоту), безліч пишних квітів, що вкривають і тло, і поля, і шати святих. Проте, на відміну від стародубських ікон, липованські мали більш різкий контраст між яскравим золотом тла і більш темним силуетом святого, більш глибокі тіні в складках одягу та крупніші риси сільського обличчя [6, с. 167] (рис. 5, 6).



Рис. 5, 6. Св. Миколай Липованська школа іконопису XIX ст.

Лише на межі XIX–XX століть стала відроджуватися старообрядницька культура і стабілізуватися міжконфесійні відносини [5]. Прийнятий 17 квітня 1905 року як поступка першої російської революції, що розгоралася, указ Ніколая II «Про зміцнення початків віротерпимості» істотно змінив правове становище старообрядців, дозволив їм займатися іконописом і утворювати свої іконописні цехи [13, с. 292].

Традиція іконопису у Стародуб'ї зберігалася й у XX столітті. Незважаючи на переслідування з боку Радянської влади, до 1930-х років біля посада Воронок знаходилися старообрядницькі скити. У другій половині XX ст. у Воронці жили та працювали іконописці Масляєв, Карталаков, Яків Деєв із синами. У 1972 р. у Новозибкові помер іконописець Семен Харчевніков, який працював аж до смерті [13, с. 294].

Таким чином, традиція іконопису на Стародубщині була безперервною протягом XVIII–XX ст. та зберігалася до 70-х років XX століття [13]. І в наш час там мешкає значна частина старообрядницького населення.

Результати дослідження. Іконопис Стародубщини є важливим явищем в історії українського релігійного мистецтва, що формувалося під впливом складних історичних умов та різних етнокультурних чинників. Особливістю стародубського іконопису є його тісний зв'язок з народними традиціями, що виявляється в живому, виразному стилі виконання ікон. Незважаючи на переслідування старообрядців, мистецькі центри Стародубщини продовжували існувати та впливати на інші регіони, що підкреслює значущість цього культурного явища для старообрядницької іконописної традиції загалом.

Висновки. У ході дослідження було визначено, що іконопис Стародубщини є унікальним мультикультурним феноменом, який формувався під впливом особливих історичних подій, зокрема розколу церкви, і переселення старообрядців на територію регіону. Виявлено, що цей процес сприяв формуванню самобутньої іконописної школи, яка поєднувала елементи старовірського канону з українським та білоруським народним мистецтвом. Встановлено, що серед основних характерних рис стародубського іконопису є виразний народний характер, яскрава палітра кольорів та оригінальні іконографічні композиції, що відрізняють його від більш канонічних шкіл, таких як Ветка. У процесі дослідження підтверджено безперервність традиції іконопису до XX століття. Історичні репресії, а також періоди відродження традицій, теж були ключовими факторами, що додатково формували розвиток сакрального мистецтва на Стародубщині. Подальше вивчення іконопису в контексті культурних взаємодій може поглибити розуміння його еволюції та специфічних стилістичних особливостей.

Література:

1. Лилеев М. И. Из истории раскола на Ветке и Стародубье XVII–XVIII вв., № 1. Киев, 1895.
2. Могилевский Н. Несколько слов об упорядочении нашего иконописания. Прибавления к Черниговским епархиальным известиям. Чернигов, 1908. 288 с.
3. Жолтовський П. В. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1978. 155 с.

4. Горбунов Ю., Херсонский Б. Липованская икона. Одесса, 2000. 172 с.
5. Попова Л. М. Деякі аспекти українського народного іконопису XIX ст. *Народна творчість і етнографія*. 1989. № 2. С. 43.
6. Горбунов Ю. Старообрядческая иконопись Юго-Западной Украины и Бессарабии XIX-первой половины XX вв. *Культура народов Причерноморья*, Кримський науковий центр НАН і МОН України, Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського МОН України. 2001. № 24. С. 201.
7. Пуцко В. Недріманне око – українська іконографічна тема XVIII ст. *Людина і світ*. 1995. № 11-12. С. 117.
8. Народна ікона Чернігівщини. Альбом. Упорядники О. Романів-Тріска, О. Молодий, А. Кісь. *Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ*. Львів. 2015. 426 с.
9. Адруг А. К. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернігів. 2013. 182 с.
10. Пономаревська О. Центри народного іконопису північно-східного полісся: історико-культурні проблеми визначення. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ. 2009. № 16. С. 245.
11. Грушевський М. Чернігів і Сіверщина в українській історії. Чернігів і Північне Лівобережжя. Київ. 1928. С. 101.
12. Долуда А. О., Пукліч О. С., Манжелій Т. С. Дослідження об'єктів живопису та творів із кераміки. ННЦ «ІСЕ» ім. Засл. проф. М. С. Бокаріуса. Харків, 2021. 128 с.
13. Акіменко С. Перші старообрядницькі осередки на Чернігівщині. Сіверянський літопис. Чернігів, 2011. 180 с.

References:

1. Lilejev, M. I. (1895). Iz istorii raskola na Vetke i Starodubye XVII–XVIII vv., [*From the history of the schism on Vetka and Starodub in the 17th-18th centuries*]. Kyiv [in Ukrainian].
2. Mogilevskiy, N. (1908). *Neskol'ko slov ob uporyadochenii nashego ikonopisaniya/ Pribavleniya k Chernihivskym eparkhial'nym izvestiyam [A Few Words on the Organization of Our Iconography. Additions to Chernihiv Eparchial News]*. Chernihiv [in Ukrainian].
3. Zholtovskiy, P.V. (1978). *Ukrains'kyi zhivopys XVII-XVIII st. [Ukrainian Painting of the 17th–18th Centuries]*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
4. Horbunov, Yu., & Khersonskiy, B. (2000). *Lypovanska ikona [Lipovan Icon]*. Odesa [in Ukrainian].
5. Popova, L.M. (1989). *Deiaki aspekty ukrainskoho narodnoho ikonopysu XIX st. [Some Aspects of Ukrainian Folk Icon Painting of the 19th Century]*. *Narodna tvorchist i etnografiia*, 2 [in Ukrainian].
6. Horbunov, Yu. (2001). *Staroobriadcheskaia ikonopis' Iugo-Zapadnoi Ukrainy i Bessarabii XIX–pervoi poloviny XX vv. [Old Believer icon painting of South-Western Ukraine and Bessarabia in the 19th and first half of the 20th centuries]*. *Kultura narodov Prychernomoria, Kryms'kyi naukovyi tsentr NAN i MON Ukrainy, Tavriiskiy natsionalnyi universytet imeni V.I. Vernads'koho MON Ukrainy*, (24) [in Ukrainian].
7. Putcko, V. (1995). *Nedrimanne oko – ukrains'ka ikohrafichna tema XVIII st. [The sleepless eye – Ukrainian iconographic theme of the 18th century]*. *Liudyna i svit*, 11–12 [in Ukrainian].
8. *Narodna ikona Chernihivshchyny [Folk icon of Chernihiv region]*. (2015). Edited by O. Romanyv-Triska, O. Molodyi, & A. Kis'. Lviv: Institute of Collecting Ukrainian Artistic Monuments at NTSU [in Ukrainian].
9. Adruh, A.K. (2013). *Zhivopys Chernihova druhoi polovyny XVII – pochatku XVIII stolit [Painting of Chernihiv from the second half of the 17th to the beginning of the 18th century]*. Chernihiv [in Ukrainian].
10. Ponomariovska, O. (2009). *Tsentr narodnoho ikonopysu pivnichno-skhidnoho polissia: istoryko-kulturni problemy vyznachennia [Centers of folk icon painting in the northeastern Polissia: historical and cultural issues of definition]*. *Ukrainska akademiia mystetstva: doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi*, Kyiv [in Ukrainian].
11. Hrushevskiy, M. (1928). *Chernihiv i Sivershchyna v ukrainskii istoriia. Chernihiv i Pivnichne Livoberezhzhia [Chernihiv and Sivershchyna in Ukrainian history. Chernihiv and the Northern Left-Bank]*. Kyiv [in Ukrainian].
12. Doluda, A.O., Puklich, O.S., & Manzhelii, T.S. (2021). *Doslidzhennia ob'iektiv zhyvopysu ta tvoriv iz keramiky [Study of painting objects and ceramic works]*. Kharkiv: NNC “ISE” im. Zasl. prof. M.S. Bokariusa [in Ukrainian].
13. Akimenko, S. (2011) *Pershi staroobryadytski osередky na Chernihivshchyni. Siverianskyi litopys. [The First Old Believer Communities in Chernihiv Region. Siverian Chronicle]*, Chernihiv [in Ukrainian].

УДК 7(510)043+621.798

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.2>**Ван Жуньчжі,**

аспірант

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0009-0005-5525-2365

runzhiwong@gmail.com

АНАЛІЗ РОЛІ РОСЛИННИХ ВІЗЕРУНКІВ У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІД БІОМОРФОЛОГІЇ ДО ЕСТЕТИКИ В ДИЗАЙНІ ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

У даному дослідженні біоморфологія розглядається як основа для аналізу застосування та значення рослинних візерунків у мистецтві та дизайні візуальних комунікацій. Дослідження систематично інтерпретує походження та особливості рослинних моделей, а також розкриває наукові принципи та механізми, що лежать в основі біоморфології. Порівняльний аналіз підкреслює ключову роль рослинних візерунків в образотворчому мистецтві та дизайні візуальних комунікацій, акцентуючи увагу на природному ритмі та емоційній глибині, яку вони вносять у художні та дизайнерські твори. Окрім того, дослідження вивчає взаємодію та інтеграцію біоморфологічних принципів у візуальне мистецтво, пропонуючи нові перспективи для міждисциплінарних досліджень та практичного застосування в обох сферах.

Метою цього дослідження є вивчення взаємодії між рослинними візерунками, біоморфологією та візуальним мистецтвом. Дослідження спрямоване на розкриття потенціалу рослинних візерунків у художній творчості, а також на інтеграцію біологічних знань у мистецтво, що може надати митцям нові науково обґрунтовані ідеї та стратегії. Результати дослідження свідчать про те, що рослинні візерунки є не лише важливим ресурсом для художньо-проектної творчості, але й що біологічні структури, на яких вони ґрунтуються, надають багате інноваційне натхнення для візуального мистецтва.

Запропоноване дослідження передбачає створення міждисциплінарної платформи для досліджень і творчості, що сприятиме органічному поєднанню науки та мистецтва. Впровадження біоморфологічних знань у художні практики відкриває нові можливості для інновацій у дизайні, збагачуючи як наукові, так і художні галузі, та сприяючи прогресу людської культури та мистецтва. Таким чином, рослинні мотиви виступають важливими елементами у поєднанні художнього дизайну та біоморфології. Вони не лише забезпечують дизайнерів матеріалами для роботи, але й відкривають нові горизонти для креативності та інновацій. Ця міждисциплінарна взаємодія сприяє глибшому розумінню та оцінці краси природи, надихаючи на створення нових, інтегрованих підходів у дизайнерській практиці.

Ключові слова: біоморфологія, рослинні візерунки, візуальне мистецтво, дизайн візуальних комунікацій, міждисциплінарні дослідження.

Wang Runzhi. ANALYSIS OF THE ROLE OF PLANT PATTERNS IN VISUAL ART: FROM BIOMORPHOLOGY TO AESTHETICS IN VISUAL COMMUNICATION DESIGN

This study considers biomorphology as the foundation for analyzing the application and significance of plant patterns in art and visual communication design. The research systematically interprets the origins and characteristics of plant patterns and reveals the scientific principles and mechanisms underlying biomorphology. A comparative analysis highlights the key role of plant motifs in visual arts and communication design, emphasizing the natural rhythm and emotional depth they bring to artistic and design works. Additionally, the study explores the interaction and integration of biomorphological principles into visual art, offering new perspectives for interdisciplinary research and practical application in both fields.

The purpose of this study is to explore the interaction between plant motifs, biomorphology, and visual art. The research aims to uncover the potential of plant patterns in artistic creation, as well as the integration of biological knowledge into art, which can provide artists with new scientifically grounded ideas and strategies. The findings of the study suggest that plant patterns are not only an essential resource for artistic and design creativity, but the biological structures upon which they are based also provide rich, innovative inspiration for visual arts.

The proposed research envisions the creation of an interdisciplinary platform for research and creativity, fostering the organic combination of science and art. The incorporation of biomorphological knowledge into artistic practices opens new opportunities for innovation in design, enriching both scientific and artistic fields and contributing to

the advancement of human culture and art. Thus, plant motifs serve as vital elements in the integration of artistic design and biomorphology. They not only provide designers with materials to work with but also open new horizons for creativity and innovation. This interdisciplinary interaction promotes a deeper understanding and appreciation of nature's beauty, inspiring the development of new, integrated approaches in design practice.

Key words: *biomorphology, plant patterns, visual art, visual communication design, interdisciplinary research.*

Вступ. Взаємодія людини з природою завжди була центральним елементом нашої культури та мистецької творчості. Рослинні візерунки, як невід’ємна частина природного світу, відіграють важливу роль у візуальному мистецтві, пропонуючи багатий ресурс для творчого натхнення. Від настінних розписів і скульптур до сучасних дизайнів, форми рослин стали джерелом естетичної виразності для митців. Спостереження за рослинами в природі демонструє унікальну текстуру, форму та колір кожної рослини, що є основою для створення візуального образу як в образотворчому мистецтві так й в дизайні.

Біоморфологія, наука, що досліджує форму та структуру організмів, надає пояснення щодо формування рослинних моделей і біологічних механізмів, які стоять за ними [9: 950]. Однак, у традиційних дослідженнях ці морфологічні знання часто розглядаються окремо від художньої творчості, що призводить до недостатньої інтеграції та застосування. Це дослідження піднімає ключові питання: як рослинні візерунки, досліджені з точки зору біоморфології, можуть більш ефективно використовуватись у створенні візуального мистецтва; як мистецтво та наука можуть взаємодоповнювати одне одного, сприяючи розвитку культури та мистецтва.

Матеріали та методи. Для дослідження історико-мистецтвознавчого підґрунтя даної теми були використані наукові статті, монографії, навчальні посібники, крім того візуальні матеріали. Мо Guanghua у своїй роботі зазначає: «Біоморфологія є однією з ключових дисциплін, що досліджує природний світ, фокусуючись на формі та структурі живих організмів. Ця наука вивчає не тільки індивідуальні характеристики окремих організмів, але й проводить порівняння між популяціями та видами, дозволяючи зрозуміти їхню різноманітність і складність» [6, с. 1–8].

Дослідження в цій галузі охоплюють всі спостережувані характеристики рослин, такі як розмір, форма, колір і текстура. Біоморфологія не лише надає візуальне розуміння

біологічного різноманіття, але й служить важливим довідковим матеріалом для інших наукових дисциплін, таких як систематика, еволюційна біологія та екологія. Багато хто з дослідників торкався теми поєднання аспектів біоморфології та дизайн-діяльності. У своїй роботі Speck O. та Speck T. більш ретельно розглядають функціональну морфологію рослин як ключ до біоміметичних застосувань. [9, с. 950–956]. Дослідниці Ma S. Q. та Li S. B. проводили дослідження аутентичних візерунків на основі морфологічного аналізу [5, с. 77]. Цікаві ствердження щодо застосування послідовностей Фібоначчі та золотого перетину надають у своїй статті Pandey A. K., Kanchan S. та Verma A. K. [8, с. 1–11]. Щодо розвитку цієї тематики в межах історії дизайну варто пригадати роботу Chen C. W., де автор ґрунтуючись на постулатах руху мистецтв та ремесел викладає свої думки стосовно сталого розвитку в дизайні [1, с. 1671–1681]. Дослідниця з Китаю Lu Xuan провела аналіз історичних змін і художніх характеристик традиційних китайських рослинних візерунків [4, с. 129–131, 154]. Також Liu Wenhua провела структурне дослідження щодо застосування рослинних візерунків в дизайні упаковки [3, с. 65–67].

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному підході, де проводився аналіз через огляд біоморфології та природної сутності рослинних візерунків. Структурний аналіз проводився при визначенні рослинних візерунків та їх типів, а також механізмів формування рослинних структур та біологічних принципів, що дало можливість з’ясувати зв’язок між рослинними структурами та екологічними факторами. Запропоноване дослідження передбачає створення міждисциплінарної платформи для досліджень і творчості, що сприятиме органічному поєднанню науки та мистецтва. Впровадження біоморфологічних знань у художні практики відкриває нові можливості для інновацій у дизайні, збагачуючи як наукові, так і художні галузі, та сприя-

ючи прогресу людської культури та мистецтва. Вивчення рослинних візерунків у контексті їхньої взаємодії з біоморфологією дозволяє розширити межі художньої творчості, підсилюючи зв'язок між наукою і мистецтвом. Цей підхід створює нові можливості для розвитку міждисциплінарних досліджень і сприяє створенню більш глибокого та інтегрованого розуміння ролі природи в сучасному візуальному мистецтві.

Результати. Рослинні візерунки, які включають унікальні текстури, форми та структури рослин, займають важливе місце в біоморфології. З давніх часів вчені спостерігали та описували морфологічні особливості рослин, надаючи значення деталям, таким як жилки листя, форма пелюсток або зовнішній вигляд плодів. З розвитком технологій біоморфологія перейшла до глибших досліджень, що включають вивчення механізмів формування рослинних візерунків і пояснення причин, через які певні рослини демонструють певні форми та структури. Історія біоморфології має давні корені, що сягають періоду Стародавньої Греції, коли вчені вперше почали спостерігати та описувати форми живих організмів. У період Відродження інтерес до біоморфології знову зростає, особливо з розвитком мікроскопії, яка надала нові інструменти для дослідження біологічної структури організмів на мікрорівні.

«У XX столітті, зі стрімким розвитком біотехнологій, біоморфологія стала багатогранною дисципліною, яка включає не лише спостереження й опис, але й експериментальне дослідження механізмів, що формують морфологію організмів. Зокрема, за допомогою генної інженерії дослідники змогли змінювати структуру рослин, щоб краще зрозуміти процеси, що призводять до утворення певних візерунків і форм» [7, с. 659–687]. Таким чином, біоморфологія пройшла довгий шлях від простих спостережень до глибоких експериментальних досліджень, відкриваючи нові горизонти в розумінні біологічного світу та його складних механізмів.

Рослинні візерунки є не лише візуальними проявами природи, але й відображенням складних біологічних, екологічних та середовищних процесів, які формують і впливають на їх структуру. Вони втілюють безмежну

чарівність та багатогранність життя, відкриваючи перед нами унікальні взаємозв'язки між живими організмами та їх середовищем існування. Рослинні візерунки, як одне з найбарвистіших і найвишуканіших відображень природи, завжди були важливим джерелом натхнення для художньої творчості різних культур і цивілізацій. З давніх часів до сьогодні вони використовувалися для передачі естетичних цінностей, символічних змістів та духовних ідей. Ця частина роботи розглядає еволюцію застосування рослинних візерунків у мистецтві від стародавніх часів до сучасності, аналізуючи їхній вигляд, роль та інновації.

1. Рослинні візерунки в стародавньому мистецтві

Рослинні візерунки були широко поширені в мистецтві давніх цивілізацій, де вони відображали багатство природи та служили символами з глибоким культурним та релігійним значенням. У Стародавньому Китаї, наприклад, рослинні мотиви, такі як півонії, орхідеї та бамбук, часто зустрічалися на порцеляні, вишивці, каліграфії та живописі. Ці візерунки не лише прикрашали предмети, але й символізували удачу, багатство та довголіття, відображаючи космологічні уявлення та естетичні ідеали китайського суспільства [4, с. 129–131].

У давньогрецькому та римському мистецтві рослинні візерунки також були важливою частиною декоративного оздоблення. Наприклад, акантовий декор на верхівках колон і виноградні лози, що звивалися вздовж стін, були класичними прикладами рослинних мотивів, які символізували родючість, життя та відродження [2, с. 7–34]. У давньоєгипетському мистецтві квіти лотоса та стебла папірусу часто використовувалися як символи відродження та вічного життя на фресках та орнаментах гробниць. Рослинні мотиви також грали важливу роль у мистецтві Стародавньої Індії та Близького Сходу, де вони відображали релігійні та духовні ідеї, такі як дерево Бодхі, яке символізувало просвітлення та духовне пробудження.

2. Інновації в сучасному мистецтві та дизайні.

У сучасному мистецтві та дизайні рослинні візерунки зазнали значних змін, адаптуючись

до нових естетичних ідей та технологічних можливостей. Замість традиційного натуралізму сучасні художники й дизайнери часто використовують рослинні мотиви як абстрактні символи або елементи, що інтегруються у загальну концепцію твору. Наприклад, у дизайні візуальних комунікацій спрощені та абстраговані форми рослинних мотивів часто використовуються для створення впізнаваних та символічних логотипів [3, 65–67].

Розвиток цифрових технологій також відкрив нові можливості для застосування рослинних візерунків у мистецтві та дизайні. Завдяки таким технологіям, як 3D-друк і віртуальна реальність, митці можуть створювати тривимірні та динамічні рослинні структури, які важко було б реалізувати в традиційних техніках. Ці нові підходи дозволяють не лише відтворювати природні форми, але й експериментувати з їх модифікацією та трансформацією, створюючи нові візуальні ефекти та змістовні акценти в мистецтві.

3. Відмінності та схожості між стародавнім і сучасним мистецтвом

Застосування рослинних візерунків у стародавньому та сучасному мистецтві та дизайні має як спільні риси, так і відмінності, що відображають зміни у ставленні до природи та мистецтва. Основна відмінність полягає у підходах до репрезентації та інтерпретації природних мотивів. У стародавньому мистецтві рослинні візерунки часто мали сакральне або символічне значення, підкреслюючи зв'язок людини з природою та божественним. Вони слугували способом передачі культурних ідеалів та релігійних уявлень, наслідуючи природні форми з максимальною точністю. У сучасному мистецтві, навпаки, рослинні мотиви використовуються більш вільно та експресивно, відображаючи індивідуальні емоції, думки та естетичні вподобання художника. Вони можуть бути як реалістичними, так і абстрактними, як частиною традиційних творів, так і інтерактивних інсталяцій, що взаємодіють з глядачем на новому рівні. Проте, незважаючи на ці зміни, рослинні візерунки продовжують служити важливим зв'язком між людиною та природою, зберігаючи своє значення та привабливість упродовж століть.

Таким чином, рослинні візерунки в мистецтві є живим свідченням того, як людина завжди шукала й знаходила натхнення в природі. Незалежно від часу та контексту, вони залишаються важливою частиною художньої мови, що дозволяє відображати та інтерпретувати красу світу навколо нас.

Рослинні візерунки містять багаті візуальні елементи, що виражаються в їх формах, лініях, кольорах і текстурах. Ці елементи мають здатність глибоко впливати на візуальне сприйняття глядача, викликаючи в нього певні емоції та асоціації. Наприклад, звивистий візерунок виноградної лози може асоціюватися з життєвою силою та зростанням, створюючи враження руху та розвитку. У той же час, симетричні візерунки, наприклад, листя або квітів, можуть викликати у глядача відчуття спокою та гармонії, сприяючи ментальному та емоційному заспокоєнню.

Ці емоційні реакції глядачів є результатом не лише візуального впливу, але й культурних та особистих асоціацій з природою. Рослинні візерунки часто нагадують людям про природні ландшафти, рідний дім або певний період часу, що посилює їх емоційний вплив. Коли такі візерунки використовуються в образотворчому мистецтві чи дизайні візуальних комунікацій, вони можуть викликати у глядача сильні емоційні переживання, підвищуючи рівень залучення та взаємодії з твором.

Щодо символіки, маємо зазначити, що рослинні візерунки здавна були носіями символічного значення в різних культурах, слугуючи засобом передачі глибоких ідей і концепцій. Наприклад, у стародавньому Китаї бамбук символізував наполегливість, силу та елегантність, стаючи уособленням моральних чеснот і ідеалів. У стародавньому Єгипті квітка лотоса символізувала відродження та вічність, оскільки лотос, що розквітає з болотистих вод, асоціювався з ідеєю відродження та безсмертя. Ці традиційні символічні значення продовжують існувати в сучасному візуальному мистецтві, але водночас вони часто переосмислюються й переінтерпретуються художниками. Сучасні митці використовують рослинні візерунки як засіб для передачі нових ідей, які відображають сучасні

естетичні та соціальні реалії. У цьому контексті рослинні мотиви виступають не лише візуальними елементами, але й потужним інструментом для вираження особистих емоцій, передачі соціальних повідомлень та встановлення культурних зв'язків.

Використання рослинних візерунків у візуальному мистецтві та дизайні візуальних комунікацій в Китаї є надзвичайно поширеним і знаходить вираження у найрізноманітніших формах. Розглянемо кілька прикладів:

1. Імперська блакитно-біла ваза династії Мін Чжу Чжанці (1426–1435) є видатним прикладом китайської порцеляни періоду правління імператора Сюаньде. Ця ваза зберігається в Музеї мистецтв Метрополітен у Нью-Йорку і відзначається своїм витонченим стилем і майстерною технікою. Ваза має елегантну форму, з широкою основою, що звужується до вузької шийки і плавно переходить у розширену верхівку. Головною особливістю є багатий блакитний декор рослинних візерунків на білому тлі, виконаний за допомогою кобальтової фарби. На вазі зображені складні квіткові мотиви та стилізовані елементи рослин, що відображають типові орнаменти династії Мін. Завдяки своїй вишуканості та символізму у наявних рослинних візерунках, імперська блакитно-біла ваза залишається важливим об'єктом не тільки китайської культурної спадщини, а й світового мистецтва.

2. Китайський нефритовий орнамент з квітковим дизайном періоду династії Цзінь (1115–1234 рр. н. е.), що зберігається у Шанхайському музеї, є прикладом витонченої майстерності обробки нефриту в китайському декоративному мистецтві. Цей орнамент вирізьблений з нефриту – матеріалу, що вважався в Китаї символом чистоти, довголіття та вічної гармонії. Він має складний квітковий візерунок, який поєднує природні мотиви, зокрема листя і квіти, що гармонійно вплітаються в загальний дизайн. Орнамент вирізняється своєю симетрією, деталізованими вигинами пелюсток і ретельно відшліфованою поверхнею, яка надає йому ніжного блиску. Виготовлення таких об'єктів потребувало значного рівня майстерності, оскільки нефрит – надзвичайно твердий матеріал, що вимагає тонкої різьби й терпіння. Квіто-

вий дизайн може символізувати процвітання та гармонію, а також відображає естетичні уподобання епохи Цзінь. Цей нефритовий орнамент є не лише витвором мистецтва, а й свідченням важливості нефриту в китайській культурі та символікою природної краси в дизайні тієї епохи.



Рис. 1. Імперська блакитно-біла ваза династії Мін Чжу Чжанці (1426–35) Музей мистецтв Метрополітен, Нью-Йорк



Рис. 2. Китайський нефритовий орнамент з квітковим дизайном, династія Цзінь (1115–1234 рр. н. е.), Шанхайський музей

3. Дизайн упаковки «Імператорський чай» від відомої дизайнерської студії **Zhiyuan**, яка майстерно передає сутність культурного символу, зануреного в історію, бездоганно поєднуючи спадщину з сучасною естетикою як у логотипі, так і в упаковці. Гра-

фічне рішення на упаковці вшановує культурні рослинні візерунки пізньої династії Цін. Кольорова палітра відображає яскравість імператорських придворних вбрань, де насичені тони передають пишність класичного палацу, водночас втілюючи сучасну енергію. Цей дизайн дозволяє кожному поціновувачу чаю здійснити культурну подорож, яка виходить за межі часу. Біло-блакитна порцеляна, класика китайської кераміки, має багату історію та тривалий вплив. Її включення в упаковку літнього трав'яного чаю є свідченням непереборної привабливості традиційної китайської культури. Лотос, що символізує чистоту, ще більше збагачує цей досвід. Гармонійна взаємодія білого та синього не лише створює візуально привабливу презентацію, але й викликає відчуття освіжаючої прохолоди в спекотні літні дні. Цей дизайн символізує не лише продовження спадщини, але й новаторський підхід, даруючи приємні відчуття від чаювання.



Рис. 3. Zhiyuan. Упаковка для чаю Imperial tea. Китай, 2024 <https://packagingoftheworld.com/2024/04/a-tale-of-imperial-tea.html>

Таким чином, використання рослинних візерунків у візуальному мистецтві має як глибоку історичну основу, так і значні можливості для сучасних інновацій. Рослинні мотиви слугують потужним зв'язком між природою і мистецтвом, дозволяючи відображати і трансформувати красу природи у візуальні форми, що продовжують захоплювати та надихати людей.

Зі зростанням знань і розвитком технологій міждисциплінарні підходи стають все більш актуальними, відкриваючи нові горизонти в різних галузях науки і мистецтва. Однією з таких областей є поєднання біоморфології та дизайну візуальних комунікацій, де творці

досліджують можливості злиття цих двох дисциплін для формування нових дизайнерських мов і методів [5:77.]

Дизайн як художньо-проектна діяльність нерозривно пов'язаний із навколишнім світом, і біоморфологія надає значний потенціал для збагачення дизайнерського процесу. Біоморфологія, яка вивчає будову та форми живих організмів, відкриває перед дизайнерами безмежні можливості для натхнення. Вона демонструє морфологічну естетику природи, яка постійно змінюється, розкриваючи багатство органічних форм і структур, що можуть бути інтегровані у дизайнерські роботи.

Одним із найвагоміших напрямів, який біоморфологія внесла у дизайн, є концепція біонічного дизайну. Біонічний дизайн полягає у наслідуванні та адаптації характеристик біологічних форм, структур і функцій для створення інноваційних дизайнерських рішень. Такий підхід не лише додає витвору більше життєвості, але й сприяє вирішенню конкретних дизайнерських завдань. У контексті міждисциплінарних досліджень рослинні візерунки набувають особливої цінності та значення. Перш за все, вони надають дизайнерам багатий арсенал візуальних елементів і мовних засобів. У дизайні візуальних комунікацій рослинні мотиви можуть додати унікальний стиль та виразність. По-друге, рослинні візерунки виконують важливу роль у створенні зв'язку між людиною та природою, особливо в сучасному суспільстві, де люди часто віддалені від природного середовища. Використання рослинних мотивів у дизайні допомагає повернути природу в повсякденне життя, створюючи відчуття гармонії та єдності з навколишнім світом. Це не лише підвищує естетичну цінність предметів, але й сприяє покращенню емоційного стану людей.

Висновки. Рослинні візерунки, як відображення природної краси, мають вагоме значення у розвитку образотворчого мистецтва та дизайну візуальних комунікацій. Вони пройшли через тисячоліття культурних трансформацій, зберігаючи свою естетичну та символічну важливість. Їх унікальні форми, кольори та структури стали джерелом натхнення для митців усіх епох, починаючи від древніх настінних розписів та скульптур

і завершуючи сучасним графічним дизайном. Рослинні візерунки не лише надають візуальну насолоду, але й служать засобом вираження культурних, історичних і емоційних аспектів людського існування. Вони передають не лише красу природи, а й глибокі роздуми про взаємодію людини з природою.

Біоморфологія, як наука про форми і структури живих організмів, має тісний зв'язок з мистецтвом і дизайном. Її вивчення дозволяє митцям глибше зрозуміти ритм і гармонію природи, що сприяє створенню більш реалістичних і виразних художніх творів. Водночас, художній дизайн відкриває нові перспективи для біоморфологічних досліджень, дозволяючи інтуїтивно відобразити складність і красу живих структур, а також їх взаємозв'язок. Це міждисциплінарне поєднання збагачує як художні, так і наукові дослідження, сприяючи глибшому розумінню природи і життя.

Щодо перспектив майбутніх досліджень, маємо зазначити, що з розвитком науки, техніки та суспільства рослинні візерунки в образотворчому мистецтві та дизайні стикатимуться з новими викликами і можливостями. Сучасні технології, такі як штучний інтелект і віртуальна реальність, надають митцям нові платформи та інструменти для реалізації креативних ідей. Це відкриває можливості для інноваційного поєднання традиційних рослинних мотивів із сучасними елементами.

У контексті глобалізації також варто розглянути, як рослинні візерунки з різних культур можуть бути інтегровані в міжнародний дизайн. Це створить більш багатий і різноманітний мистецький простір, що відображає культурні надбання різних народів. З огляду на це, майбутні дослідження в цій сфері будуть багатогранними, відкритими до нових ідей і насиченими безмежними можливостями.

Література:

1. Chen C.W. Approaching sustainable development goals: Inspirations from the arts and crafts movement to reshape production and consumption patterns. *Sustainable Development*. 2022. 30(6): 1671–1681.
2. Gilani S. M., Siddiqui K. S. Acanthus leaves in gandhara art: a symbol or a decorative pattern. *Quarterly Journal of the Pakistan Historical Society*. 2020. 68(3): 7–34.
3. Liu W.H. Research on the application of plant patterns in modern gift packaging design. *Xielei Gongyi yu Sheji (Shoes Technology and Design)*. 2022. 16(1): 65–67.
4. Lu X. Analysis of the historical changes and artistic characteristics of Chinese traditional plant patterns. *Yishu Keji (Art Science and Technology)*. 2023. 36(2): 129–131, 154.
5. Ma S. Q., Li S. B. Research on the design of Xilankapu patterns based on morphological analysis. *Advances in Education, Humanities and Social Science Research*. 2023. 6(1): 77.
6. Mo Guanghua. *Journal of Tongji University: Social Sciences Edition*. 2017. 28(6): 1–8.
7. Mackelprang R., Lemaux P. G. Genetic engineering and editing of plants: an analysis of new and persisting questions. *Annual Review of Plant Biology*. 2020. 71: 659–687.
8. Pandey A. K., Kanchan S., Verma A. K. Applications of Fibonacci sequences and golden ratio. *Journal of Informatics Electrical and Electronics Engineering*. 2023. 4(1): 1–11.
9. Speck O., Speck T. Functional morphology of plants—a key to biomimetic applications. *New Phytol.* 2021. 231(3): 950–956.

References:

1. Chen, C.W. (2022). Approaching sustainable development goals: Inspirations from the arts and crafts movement to reshape production and consumption patterns. *Sustainable Development*. 30(6): 1671–1681.
2. Gilani, S.M., Siddiqui, K.S. (2020). Acanthus leaves in gandhara art: a symbol or a decorative pattern. *Quarterly Journal of the Pakistan Historical Society*. 68(3): 7–34.
3. Liu, W.H. (2022). Research on the application of plant patterns in modern gift packaging design. *Xielei Gongyi yu Sheji (Shoes Technology and Design)*. 16(1): 65–67.
4. Lu, X. (2023). Analysis of the historical changes and artistic characteristics of Chinese traditional plant patterns. *Yishu Keji (Art Science and Technology)*. 36(2): 129–131, 154.
5. Ma, S.Q., Li, S.B. (2023). Research on the design of Xilankapu patterns based on morphological analysis. *Advances in Education, Humanities and Social Science Research*. 6(1): 77.
6. Mo, Guanghua. (2017). *Journal of Tongji University: Social Sciences Edition*. 28(6): 1–8.
7. Mackelprang, R., Lemaux, P.G. (2020). Genetic engineering and editing of plants: an analysis of new and persisting questions. *Annual Review of Plant Biology*. 71: 659–687.
8. Pandey, A.K., Kanchan, S., Verma, A.K. (2023). Applications of Fibonacci sequences and golden ratio. *Journal of Informatics Electrical and Electronics Engineering*. 4(1): 1–11.
9. Speck, O., Speck, T. (2021). Functional morphology of plants—a key to biomimetic applications. *New Phytol.* 231(3): 950–956.

УДК 75.03(510):747:725.1«163/191»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.3>**Жень Цзеюй,**

аспірант кафедри дизайну середовища
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0003-2905-630X

Трегуб Наталія Євгенівна,

кандидат архітектури, доцент кафедри дизайну середовища
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-4021-2601
alexsoshinskiy@gmail.com

МИСТЕЦТВО КИТАЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ У ФОРМОУТВОРЕННІ ІНТЕР'ЄРІВ РЕЗИДЕНЦІЙ ДИНАСТІЇ ЦІН

Метою статті є окреслення ролі творів китайського традиційного живопису, інтегрованих в інтер'єрний простір приміщень резиденцій династії Цін. Дослідження проведено в рамках теми «Синтез традиційного китайського пейзажного живопису і дизайну предметно-просторового середовища». На основі методів, що застосовувались в процесі дослідження творів мистецтва (візуального, іконографічного, документального, технологічного та стилістичного), визначено художньо-декоративні, символічні та культурно-комунікаційні функції творів мистецтва китайського живопису у просторах віталень резиденцій династії Цін. Через тематику, походження і рівень майстерності художніх творів мешканці могли демонструвати свій соціальний стан і емоційні почуття. Китайське мистецтво живопису, з його інтенсивною формальною красою та глибокою філософською думкою, при застосованні у житлових приміщеннях віталень, покращує художній амбієнт середовища, забезпечуючи засіб для естетичного насолодження та сприяючи розвитку естетичних навичок. Мистецтво живопису в цих просторах також виступає як вирішальний засіб етичного та морального виховання та спадкування сімейної культури, сприяючи передачі цінностей, культурних традицій та сімейних устоїв серед членів сім'ї. Багатофункціональність китайського мистецтва живопису в просторах віталень резиденцій династії Цін по суті відображає консолідацію суспільної культури та сімейної системи династії Цін, розкриваючи унікальний режим культури Китаю. У публікації висвітлена роль видатних за часів династії Цін китайських теоретиків, художників-живописців: Жень Бонянь, Дін Гуаньпен, Хун Лянцзі, Чжен Баньцяо, Мін Чжень, Гао Фенхань, У Чаншо, Вей Юань, Чжоу Сян.

Функція культурної передачі мистецтва китайського живопису в житлових залах резиденцій династії Цін реалізується завдяки символізму живопису, символізації соціального статусу та позиції мешканців, як засобу покращення їх емоційних прагнень та естетичних здібностей. Охарактеризовані художні функції китайського живопису у просторах житлових залів династії Цін, який розглядається як освітній інструмент з етики та моралі.

Ключові слова: традиційне китайське мистецтво живопису, династія Цін, резиденції, інтер'єри віталень.

Ren Zeyn, Tregub Nataliia. THE ART OF CHINESE PAINTING IN SHAPING THE INTERIORS OF THE RESIDENCES OF THE QIN DYNASTY

The purpose of the article is to outline the role of works of Chinese traditional painting integrated into the interior space of the residences of the Qing dynasty. The research was conducted within the framework of the theme "Synthesis of traditional Chinese landscape painting and design of the subject-spatial environment". Based on the methods used in the process of researching works of art (visual, iconographic, documentary, technological and stylistic), the artistic-decorative, symbolic and cultural-communicative functions of the works of art of Chinese painting in the living rooms of Qing dynasty residences were determined. Due to the theme, origin and level of skill of artistic works, residents could demonstrate their social status and emotional feelings. The Chinese art of painting, with its intense formal beauty and profound philosophical thought, when applied to residential living rooms, enhances the artistic ambience of the environment, providing a means for aesthetic enjoyment and promoting the development of aesthetic skills. The art of painting in these spaces also acts as a crucial means of ethical and moral education and inheritance of family culture, contributing to the transmission of values, cultural traditions and family principles among family members.

The multi-functionality of Chinese painting art in the living rooms of Qing Dynasty residences essentially reflects the consolidation of social culture and the family system of the Qing Dynasty, revealing China's unique cultural regime. The publication highlights the role of outstanding Chinese theoreticians and painters during the Qing dynasty: Zhen Bonyan, Ding Guanpeng, Hong Liangzi, Zheng Banqiao, Ming Zhen, Gao Fenghan, Wu Changshu, Wei Yuan, Zhou Xiang.

The function of cultural transmission of the art of Chinese painting in the residential halls of Qing dynasty residences is realized thanks to the symbolism of painting, symbolizing the social status and position of the residents, as a means of improving their emotional aspirations and aesthetic abilities. The artistic functions of Chinese painting in the living rooms of the Qing dynasty are characterized, which is considered as an educational tool for ethics and morality.

Key words: traditional Chinese art of painting, Qing dynasty, residences, living room interiors.

Вступ. Дослідження проводилось в рамках теми дисертаційної роботи на ступінь доктора філософії за спеціальністю 022 Дизайн «Синтез традиційного китайського пейзажного мистецтва і дизайну предметно-просторового середовища». В дизайн-діяльності фахівців різних країн не спадає пошук нових підходів до створення комфортного середовища життєдіяльності людини і, зокрема, в контексті збереження етнокультурної ідентичності. Традиційний китайський живопис у різних його проявах має велику історичну, мистецьку та культурну цінність. Інтеграція творів цього жанру мистецтва в сучасний інтер'єрний простір може сприяти підкреслюванню регіонального художнього образу та його осучасненню. Однак до сих пір результати існуючих наукових досліджень та проєктна практика не дають певних рекомендацій щодо вирішення цієї проблеми. Визначення традиційних та розробка інноваційних дизайнерських методів і композиційних прийомів трансформації творів китайського живопису у формоутворенні інтер'єрного середовища є актуальним напрямом в роботі дизайнерів-професіоналів та в навчальному процесі закладів вищої освіти.

Матеріали та методи. Матеріалами дослідження були обрані зразки китайських інтер'єрів з інтегрованими в них живописними роботами, що відносяться до історичного періоду існування династії Цін (1636–1912 рр.). Методами даного мистецтвознавчого дослідження є: візуальний, іконографічний, документальний, технологічний та стилістичний.

Результати. Згідно історичної довідки з мережі інтернету, Династія Цін (маньчжурська: *Daicing gurun*; кит.: 清朝; піньїнь: *Qīng*

Cháo; літ.: «Чиста») офіційно Велика Цін (кит.: 大清; піньїнь: *Dà Qīng*) – це маньчжурська імператорська династія, що керувала Китаєм у 1636–1912 рр. після ліквідації династії Мін. Виникла на базі маньчжурської держави Пізня Цзінь, назва якої була змінена на Цін у 1636 році. Маньчжурські війська захопили майже всю територію Китаю 1646 року, однак пацифікація провінцій та придушення виступів етнічних китайців (хань) тривали до 1683 року. Занепад династії Цін почався у ХІХ столітті. Він супроводжувався зовнішньою інтервенцією держав Заходу, повстаннями «хань» у центрі та на півдні країни, а також поразками у війнах. Не маючи сил, щоб протистояти тиску ззовні та зсередини, династія була повалена у результаті Сінхайської революції 12 лютого 1912 року. Останній монарх династії, імператор Пуї, пізніше згодився очолити незалежну Маньчжурську державу (1932–1945), утворену японськими мілітаристами.

Серед фундаторів традиційного китайського живопису слід відзначити наступних персоналіїв: Жень Бонянь (1840–1896) – ключова фігура Шанхайської школи живопису за часів династії; Дін Гуаньпен – відомий придворний художник-портретист; Хун Лянцзі (1746–1809) – автор оригінальної демографічної теорії; Чжен Баньцяо (1693–1766) – один з провідних художників початку династії; Мін Чжень (1730–1788) – один зі значних художників ранньої Цін з гуртках «художників-інтелектуалів»; Гао Фенхань (1683–1749) – різьбяр, художник, поет. Значна частина його картин намальована лівою рукою. Іншим відомим майстром, який працював в напрямках пейзажу й водночас займався різьбленням був У Чаншо (1844–1927). Вей Юань

(1794–1856) – письменник, мислитель, який першим висунув відому тезу – «вчитися у варварів, їх передовій техніці, з тим щоб тримати їх під контролем». Чжоу Сян (1871–1933) відкрив першу приватну школу мистецтв.

В результаті проведеного дослідження інтер'єрів резиденцій династії Цін була визначена символічна функція китайського мистецтва живопису, що інтегрує декоративні та культурні атрибути. Мешканці підсилювали певну символічну атмосферу оточення залежно від рідкості живопису, тематики та розташування у просторі. Це не тільки відображало соціальну ієрархію та особисту ідентичність мешканців династії Цін, але й стало зовнішнім виразом їхніх емоцій та естетичних нахилів. У контексті стародавньої традиційної китайської житлової архітектури простір залу слугував центральною зоною для щоденного життя та соціальних активностей мешканців, а також був важливим місцем для демонстрації їхнього статусу. Як пишуть Ван Ань, Лю Сунші в роботі «Аналіз дизайну мистецтва та майстерності в стародавній китайській архітектурі» в епоху династії Цін «різноманітність типів житлової архітектури зазвичай збільшувалася, і ієрархія житлової системи ставала строгішою. Зал став основним простором феодалних ритуальних концепцій, з житловою системою, що накладає суворі обмеження на використання ярусів та каркасів у залах для людей різного статусу. Тим часом меблі та обстановка зазнавали безпрецедентного розвитку з точки зору різноманітності та форми» [1].

Роль мистецтва живопису як символу соціального статусу мешканців була вже очевидно під час династії Тан. У цю історичну епоху, що характеризувалася процвітанням соціально-економічного та культурно-художнього розвитку, мистецтво живопису поступово ставало частиною суспільного життя. Деякі учені та представники еліти прикрашали свої домівки картинами відомих художників або власними творами, щоб демонструвати свій смак та суспільний статус. З економічним зростанням та поширенням культурної освіти зростала кількість дворян, заможних купців та учених, які мали змогу та засоби для збору картин, їх експонування

у своїх залах або кабінетах з метою відображення своєї культурної вихованості, художнього смаку, багатства та соціального статусу. Рідкість, якість та кількість картинних творів, якими володіли мешканці, також вважалися важливим стандартом для оцінки їх статусу та ідентичності. Наприклад, зала Зай Фу в резиденції Ху Сюеяня (Іл. 1), де цей широко відомий бізнесмен династії Цін інвестував свої значні багатства у збір творів мистецтва відомих художників. Усередині зали Зай Фу картини на тему бамбука доповнені каліграфією з обох сторін, що створює тиху і елегантну атмосферу, відображаючи класичний стиль стародавнього китайського інтер'єру та загальне явище елітного класу династії Цін, які використовують колекції мистецтва як символи ідентичності та смаку. Розміщення та методи підвішування картин у просторах залу, їх координація з декоративними елементами, відображає розуміння мешканцями етикету та естетики, слугуючи важливим критерієм для оцінки їх культурної грамотності.

З точки зору екологічної психології, простір залу, з його доменною природою, має виставкові, соціальні, та публічні риси. Дзя Юньцян у словнику прикладної психології відзначив, що «окупанти домену ставляться до доменного простору унікальним чином, щоб підтвердити свою ідентичність та статус серед натовпу» [2]. Мешканці підсвідомо персоналізують простір залу для досягнення психологічного самовизнання, яке часто відображає їх прагнення до влади, соціальної ідентичності та культурної вихованості. Під час династії Цін концепція соціальної ієрархії була глибоко вкорінена, а демонстрація сімейної честі та особистої ідентичності займала важливе місце в соціальному та культурному середовищі того часу.

Символізація простих емоційних прагнень мешканців. У різних символічних формах художнього вираження лежить людська шана, страх, поклоніння та інші прості емоційні думки. Династія Цін була складним періодом культурного обміну між Сходом і Заходом, протягом якого китайське мистецтво живопису не тільки розвивалося в техніках та темах, але й ставало все більш різноманітним у своїх формах вираження. Як громад-

ська зона будинку, простори залів у житлових будівлях династії Цін виконували кілька функцій, таких як соціалізація, прийом гостей та повсякденна діяльність. Як теми картин, так і їх форми представлення у просторі відображають глибокі роздуми мешканців династії Цін про соціальні тенденції. Чен Цзяньцзюнь у «Короткій історії китайського мистецтва пише, що «живопис династії Цін, продовжуючи традицію династій Юань та Мін, все ще віддавала перевагу живопису літераторів, пропагуючи «дух ученості» та одночасно знецінюючи «дух ремісництва». Художники Цін часто прагнули виразити чарівність своєї пензльової роботи та чорнила, особливо під впливом «теорії про школи Півночі та Півдня» Донга Цічана, що призвело до ситуації з численними фракціями та різноманітністю стилів живопису» [3]. З точки зору вибору теми, картини у житлових просторах домівок династії Цін часто зображували ландшафти та квіти/птахів, які не лише володіють високою естетичною цінністю, але й містять глибокі культурні значення. Ландшафтні картини, більше ніж прості зображення природних пейзажів, відображають проєкцію настроїв літераторів та їхні духовні прагнення. Елементи у цих картинах, такі як гори, хмари та текуча вода, часто наділяються символічними значеннями; наприклад, гори представляють стійкість, вода символізує м'якість та адаптивність, відображаючи прагнення мешканців до благородних та простих емоцій. Картини з квітами та птахами у вітальнях також відображають прагнення мешканців до традиційних китайських чеснот; півонії символізують багатство та честь, бамбук – стійкість, квіти сливи означають чистоту, журавлі натякають на довголіття. Наприклад, зала Дунрен у Групі Стародавньої архітектури села Сіді (Іл. 2), провінції Аньхой, є типовою резиденцією в стилі Хуейчжоу часів династії Цін. У центрі простору висить картина з зображенням бамбука, по боках якої розміщені куплети, що доповнюють картину, демонструючи прагнення та похвалу мешканців благородним чеснотам. Картини на тему фігур також можуть відображати побажання мешканців щодо злагоди, як Бог Багатства або Безсмертний Південного Полюсу. Мистецтво живо-

пису у просторах віталень домівок династії Цін також продемонструвало різноманітність форм: свитки для підвішування, паравани, висячі картини та інкрустовані мурали.

Художні функції китайського живопису у просторах житлових залів династії Цін. Лю Цзяньїн, Ван Чжіцін у курсі з естетики так оцінюють мистецтво китайського живопису: «Мистецтво живопису служить засобом для людей висловлювати та обмінюватися думками та емоціями, і це є продуктом людської естетичної свідомості, створеним для задоволення все більш інтенсивних естетичних потреб людства. Сутність мистецтва живопису лежить у естетиці; шедевр живопису, по суті, є об'єктом естетичної насолоди» [4]. Ці роботи часто створюються з ексклюзивними техніками та ретельно відібраними матеріалами, демонструючи високий рівень майстерності у композиції, виборі кольорів та нанесенні мазків, з метою дарувати насолоду і простір для роздумів глядачу через візуальну презентацію. Більш того, принцип «ідея передре пензлю», якого дотримуються у мистецтві китайського живопису, також може передати емоції художника та його розуміння сюжетів, містячи сильне відчуття краси художньої концепції. У житлових просторах династії Цін мистецтво китайського живопису створювало візуальні акценти у внутрішньому середовищі, підсилюючи його візуальну привабливість, надаючи глядачеві простір для уяви, і, таким чином, викликаючи глибші емоційні резонанси. У цей період картини у залах були під впливом західного мистецтва живопису з точки зору форми та стилю, деякі художники почали експериментувати з західними техніками, щоб підсилити почуття глибини та простору в своїх творах, тим самим представляючи різноманітність художніх стилів. Мешканці також приділяли більше уваги особистому вираженню емоцій та зображенню природних пейзажів у своєму виборі сюжетів живопису, роблячи теми пейзажів, фігур або квітів та птахів більш персоналізованими та емоційними. Наприклад, зала Ченчжі у Хунцуні, Аньхой (Іл. 3), об'єкт побудований у 5-й рік правління імператора Сянфен династії Цін і відомий як «народний палац», був резиденцією пізнього торговця сіллю династії Цін Ван

Дінгуй. У центрі простору висить китайський пейзажний живопис, з парними надписами з обох боків, які говорять: «Обіймаючи простоту та ясність, нести чистоту через сім'ю». Пейзажні картини та каліграфічні роботи служать декоративними елементами по обидва боки простору, і загальний простір залу втілює сильну художню та культурну атмосферу. Мешканці відображають свої власні естетичні концепції через композицію, малювання та колір живописних робіт у просторах залу, що також до певної міри відображає стиль життя та психологію, загальний культурний тренд суспільства династії Цін.

Живопис як засіб покращення естетичних здібностей мешканців. Ван Янь у роботі «Психологія та естетика сприйняття» підкреслює, що «склад естетичної здібності прогресує від сенсорного пізнання до раціонального судження крок за кроком, відображаючи процес інтерналізації, який переходить від зовнішніх когнітивних дій до внутрішніх психологічних дій. Для особи, чи може твір мистецтва стати об'єктом цінування, перш за все залежить від того, чи володіє вона відповідними естетичними здібностями» [5]. Вен Чженьюй у «Вступі до освіти мистецтва» дав таке формулювання: «Моральний зміст у картинах інтегрований у форму художньої імагерії, тонко покращуючи ідеологічне та моральне виховання освічених» [6].

Дуже важливими вважаємо думки деяких діячів стосовно ролі китайського живопису в контексті культурної традиції. Чжан Дінг у роботі «Збереження основ китайського живопису» зазначив: «Культура – це система реакцій людей на їхнє оточення, а живопис є частиною цієї культури; він також є формою людської відповіді на їхнє середовище» [7, с. 22–25].

Кліффорд Гертц у роботі «Інтерпретація культур» зазначив, що «Культура – це модель значень, що передаються історично та закріплені в символах, система успадкованих концепцій, виражених у символічних формах, через яку люди спілкуються, зберігають і розвивають свої знання про життя та ставлення до нього» [8].

З точки зору глибинно-просторової композиції, загальне будівництво простору залу зазвичай організоване навколо того, як найкраще виставити ці твори мистецтва (різьблення віконної решітки, розпис карнизів та каліграфічні парні куплети), що формують повну та складну систему візуального досвіду і підкреслюють суб'єктивність художніх творів у просторі. Кожен твір містить глибоке культурне багатство та унікальні естетичні концепції; вирази персонажів, природні пейзажі та соціальні ситуації, зображені в творах, можуть викликати глибокий емоційний резонанс у глядачів, таким чином підвищуючи їхню здатність розуміти та цінувати красу. Наприклад, зала Цзінсю у колишній резиденції Ю Веньцзе – відомого торговця чаєм династії Цін (Іл. 4). Об'єкт розташований у Шанграо (провінція Цзянсі) і побудований під час періоду Юнчжен. У центрі простору залу висить пейзажний живопис, поруч з яким розташований вірш «Розвиваючи чесноту та мудрість, слід спілкуватися зі світом; підтримуючи репутацію та благополуччя, потрібно залишити спадщину». З одного боку простору виставлено чотири живописні твори, заповнюючи весь простір залу художньою атмосферою та тонко підвищуючи художнє виховання мешканців. Через соціальні взаємодії, засновані на цінуванні мистецтва та обговореннях творів, підвищуються естетичні здібності осіб.

Висновки. Даним мистецтвознавчим дослідженням встановлено, що мистецтво китайського живопису в житлових просторах резиденцій династії Цін є не лише продуктом візуальної культури, але й становить складну систему культурних символів та механізм безперервної культурної освіти. Ці твори мистецтва часто гармоніюють з дизайном залів та розстановкою меблів, створюючи єдиний естетичний простір, який пропонує візуальне естетичне задоволення мешканцям. Синтез традиційного китайського живопису і дизайну предметно-просторового середовища віталень резиденцій династії Цін має глибоку естетичну цінність, культурні конотації та перспективи подальшого розвитку в концепціях і сценаріях формоутворення сучасних архітектурних об'єктів.



Іл. 1. Зала Зай Фу в резиденції Ху Сюеяня



Іл. 3. Зала Ченчжі у Хунцуні, Аньхой

Іл. 2. Зала Дунрен у групі
Стародавньої Архітектури Села СідиІл. 4. Зала Цінсію у колишній резиденції
Ю Венцзе**Література:**

1. 王安, 刘松石. (2021). 中国古代建筑艺术设计工艺分析 [M].北京: 中国纺织出版社有限公司, 104.
2. 贾云楸. (1993). 应用心理学词典 [M].南宁: 广西人民出版社, 99.
3. 陈建军. (2018). 中国美术简史 [M].上海: 东方出版中心, 232.
4. 柳建营, 王志清. (2010). 美学教程 [M].北京: 经济日报出版社, 113.
5. 王妍. (2011). 心理学与接受美学 [M].北京: 中国电影出版社, 125.
6. 翁震宇. (2009). 美术教育概论 [M].杭州: 中国美术学院出版社, 80.
7. 张仃. (1999). 守住中国画的底线 [J].美术, 38(1): 22-25.
8. [美]克利福德 (1999).•格尔茨. 文化的解释 [M]. 韩莉, 译. 南京: 译林出版社, 109.

References:

1. 王安, 刘松石. (2021). 中国古代建筑艺术设计工艺分析[Analysis of Art Design and Craftsmanship in Ancient Chinese Architecture] [M].北京: 中国纺织出版社有限公司, 104 [in Chinese].
2. 贾云楸. (1993). 应用心理学词典[Dictionary of applied psychology] [M].南宁: 广西人民出版社, 99 [in Chinese].
3. 陈建军. (2018). 中国美术简史[A brief history of Chinese art] [M].上海: 东方出版中心, 232 [in Chinese].
4. 柳建营, 王志清. (2010). 美学教程[Aesthetics course] [M].北京: 经济日报出版社, 113 [in Chinese].
5. 王妍. (2011). 心理学与接受美学[Psychology and aesthetics of perception] [M].北京: 中国电影出版社, 125 [in Chinese].
6. 翁震宇. (2009). 美术教育概论[Introduction to art education] [M].杭州: 中国美术学院出版社, 80 [in Chinese].
7. 张仃. (1999). 守住中国画的底线 [Preservation of the foundations of Chinese painting] [J]. 美术, 38(1) : 22-25 [in Chinese].
8. [美]克利福德 (1999).•格尔茨. 文化的解释 [Interpretation of cultures] [M]. 韩莉, 译. 南京: 译林出版社, 109 [in Chinese].

УДК 76.071.1(477)"19"Кульчицька
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.4>

Кузьменко Ольга Іванівна,

студентка магістратури кафедри теорії та історії мистецтв
Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури
ORCID ID: 009-0002-8118-4421
olyakuzmenko91@gmail.com

СИМВОЛІКО-АЛЕГОРИЧНЕ ТРАКТУВАННЯ ОБРАЗІВ У ГРАФІЧНИХ ТВОРАХ ОЛЕНИ КУЛЬЧИЦЬКОЇ

В теперішній ситуації дуже гостро постає питання національної ідентичності та свідомості українського народу. Для усвідомлення власної унікальності необхідно глибоко досліджувати історичні постаті, які стануть фундаментом та прикладом для наслідування сучасних митців. Однією з таких прикладів є Олена Кульчицька – перша жінка – мисткиня, громадська діячка та викладачка з Галичини. Метою дослідження є проаналізувати графічні твори Олени Кульчицької, виявити домінуючі тематики в її творчості та описати їх символіко-алегоричне трактування. Методи дослідження. В основу дослідження покладено історичний, порівняльний та метод аналізу, які дали змогу не лише глибоко познайомити з розвитком творчості мисткині, але й позначити як її твори впливали на формування плеяди нових митців на початку ХХ ст.

***Результати дослідження.** Олену Кульчицьку по праву можна вважати справжнім мастодонтом графічного мистецтва України. Її вклад у відродження та повернення цього виду мистецтва неможливо переоцінити. У статті увагу приділено тематиці її творів: від «геніальної простоти» та зображення буденності життя, портретів митців, князів, королів, міфологічних героїв до алегоричного зображення зрізу стану суспільства, країни, народу та світу. Завдяки працьовитості та любові до мистецтва вона залишила після себе абсолютно унікальний творчий спадок, який став фундаментом для багатьох її сучасників, особливо це стосується графіки. **Висновки.** Значущість нашого дослідження полягає в аналізі графічних творів Олени Кульчицької, завдяки якому сміливо можна сказати, що символізм та алегоричне зображення являється не ситуативним, а є наслідком унікального уміння художниці сублімувати чутливий досвід в твори. Результати можуть бути використані для подальшого аналізу інших видів творів Олени Кульчицької та творів її послідовників.*

***Ключові слова:** Олена Кульчицька, графічні твори, символіко-алегоричний образ, героїзм, українське мистецтво ХХ століття.*

Kuzmenko Olha. SYMBOLIC AND ALLEGORICAL INTERPRETATION OF IMAGES IN THE GRAPHIC WORKS OF OLENA KULCHYTSKA

*In the current situation, the issue of national identity and consciousness of the Ukrainian people is very acute. In order to realize one's own uniqueness, it is necessary to deeply research historical figures, which will become the foundation and example for imitation of modern artists. One of such examples is Olena Kulchytska – the first woman – artist, public figure and teacher from Galicia. The purpose of the study is to analyze the graphics of Olena Kulchytska, to identify the dominant themes in her work and to describe their symbolic and allegorical interpretation. **Research methods.** The research is based on historical, comparative and analytical methods, which made it possible not only to get acquainted with the development of the artist's work in depth, but also how her works influenced the formation of a constellation of new artists at the beginning of the 20th century.*

***Research results.** Olena Kulchytska can rightly be considered a real mastodon of graphic art of Ukraine. Her contribution to the revival and return of this style cannot be overestimated. The article focuses on the theme of her works: from "genius simplicity" and depictions of everyday life, portraits of artists, princes, kings, and mythological heroes to the allegorical depiction of a cross-section of the state of society, the country, the people, and the world. Thanks to her hard work and love for art, she left behind a completely unique creative legacy, which became the foundation for many contemporaries of art, especially graphics. **Conclusions.** The significance of our research lies in the analysis of Olena Kulchytska's graphic works, thanks to which we can safely say that symbolism and allegorical images are not situational, but are the result of the artist's unique ability to sublimate sensitive experience into works. The results can be used for further analysis of other types of works by Olena Kulchytska and the works of her followers.*

***Key words:** Olena Kulchytska, graphic works, symbolic-allegorical image, heroism.*

Постановка проблеми. Незважаючи на значний внесок та залишений великий спадок від художниці Національному музею у Львові імені Андрея Шептицького, її творчі напрацювання досі належно не досліджувались. Невелика кількість книг загального характеру, огляди виставкових персональних статей в газетах та журналах та короткі біографічні статті недостатньо відображають глибину та масштабність таланту мисткині.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У процесі пошуку інформації авторка спіралась на роботи В. Поповича [1], О. Лагутенко [2], М. Пеньковської [3], Х. Саноцької [4], С. Гвоздевича [5], І. Сенів [6], які свого часу займались дослідженням окремих частин творчого шляху Олени Кульчицької.

Мета дослідження полягає в мистецькому аналізі основних груп символіко-алегоричних образів в графічних творах. Необхідно розглянути актуальні теми сьогодення, так як обставини, в яких творила мисткиня, можна перенести на сучасний період війни в Україні. Особливо вагомими є аспекти її унікального наслідування народним традиціям та вміння поєднати це з європейським новаторським стилем початку ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Олену Кульчицьку в свій час вважали великою новаторкою та прикладом української художниці з інтернаціональним баченням. Після навчання у Віденській художньо-промисловій школі вона назавжди закохалась в графіку. І цю любов вона підтримувала протягом всього життя. Саме вона повернула із забуття стародавні техніки друку (офорт, ксилографію), створила нові їх сенси та інтерпретації (кольорова та чорно-біла ліногравюра) [7].

В її ранніх роботах чітко просліджуються риси модерну. В чорно-білій роботі «Орання. На хліб насущний» вона робить акцент на порівнянні чорних та білих площин. Символічним в цій роботі є відображення фігур орачів на фоні зоранної землі, яка височіється до горизонту. Небо за рахунок чорних ліній вітру показане ліричним, а образ воронів в небі, які очікують на їжу, символізують ворогів, які будь-якої миті можуть прийти та забрати останнє зерно. Ця гравюра символі-

зує роздуми над ціллію людського існування та важливості праці в житті справжніх українців (рис. 1).



Рис. 1. Олена Кульчицька. Орання. На хліб насущний. 2013 [7]

Прямо протилежними творами по настрою є ранні кольорові роботи, які виконані в теплих тонах та викликають виключно життєрадісні асоціації. В кольорових роботах, таких як «Женці», «Жнива», «Весною в полі», «Пастушок», «Дитина з голубами», «Молодий гуцулик», помітно просліджуються нотки імпресіонізму та експресіонізму. Мисткиня використовує в цих роботах всього 5 кольорів: жовтий, червоний, синій, зелений та білий. В роботі «Женці» вся площа осяяна сонцем – жовтим ланом пшениці – образом життя, який оточує українських жінок за роботою. В своїх ранніх роботах вона приділяє велике значення образу жінки та землі як символу врожаю, плодovitості та даруванню життя. Також значне місце в її творчості займає тема материнства. В роботі «Гуцульська мати» Кульчицька зображає на фоні гірського пейзажу матір, яка тепло оберегає свою дитину. Дитина так само, як і мати вбрана дуже ошатно. Вона дуже детально передає на гравюрі розкішні вбрання: кептар, вишиту гуцульську сорочку та хустку. А гравюра «Сусідки», в якій кольоровими плямами відображені 2 жінки, які спілкуються через тин, своїм охристим кольором асоціюється з розписами космацьких писанок.

На зображенні автоекслібрису «Бджілка» Олена зобразила себе в образі бджілки-трудівниці, яка опиляє квітку – дерево життя, як алегоричний прообраз свого життя – абсолютної віддачі себе мистецтву [8]. Образ дерева життя в своїх творах та архітектурі також використовував Василь Кричевський – сучас-

ник Кульчицької, великий послідовник українського модерну. Воно є всепронизуючим образом світогляду багатьох народів, символізує не лише світобудову та родову спільноту, а і зв'язок світів та взаємодію людини та Бога (рис. 2).



Рис. 2. Олена Кульчицька. Автоекслібрис «Бджілка». 2013 [7]

Олена Кульчицька за допомогою своїх робіт популяризувала національно-патріотичні та просвітницькі ідеї. Тому символіко-алегоричний зміст ми можемо побачити в серіях її робіт, які були присвячені образам святих – Володимиру, Ользі, Борису та Глібу, Св. Юрію Зміборцю, архистратигу Михаїлу. У серії робіт «З історії княжих часів» художниця відтворює портрети найвизначніших князів Київської Русі, славетних державних діячів та сміливих воїнів. В цих роботах мисткиня повертається до пластичних засад давньої ксилографії та народної станкової гравюри. Особливої уваги потребує образ Ярослава Мудрого, якого мисткиня зобразила монументально на фоні Софії Київської. На чорному плащі, в який одягнений головний герой, було помічено цікаві образи: леви, які символізують силу та міць, хрест в колі – образ вірності християнським традиціям та ідеям (рис. 3).



Рис. 3. Олена Кульчицька. Ярослав Мудрий. 2013 [7]

Під час Першої та Другої світової війни в її роботах «На варті», «Страхіття війни», «За справедливість» дуже яскраво відображається тема лихоліття, образи героїзму, самопожертви, еміграції.

Під час Першої світової війни з'явилося Січове Стрілецтво як військова форма об'єднання українського народу до клона своєї національності. З перших днів довкола цього напрямку об'єдналися найкращі представники української інтелігенції – від письменників до мистецтвознавців.

Серед них була і Олена Кульчицька, яка дуже яскраво в своїх роботах відображала національний патріотизм, бажання народу боротися з ворогом за визволення власних територій. Її графічні твори тієї доби віддзеркалюють прагнення бути самостійними, а суворі лінії та штрихи відображають військовий настрій того часу. «Стрілецька кров» Кульчицької яскраво демонструє символізм героїчної боротьби Січового Стрілецтва. В самому центрі твору ми бачимо схилоного молодого стрільця, він поранений, з його грудей проростає виноградна лоза. Соковиті грона розташовані по всій площині. З його

рани крапає кров у чашу, яка має зображення тризуба – герба, а ще це образ сокола, який полює за рибою. Цю чашу тримають жіночі руки. В українському іконописі образ лози символізує євхаристійну жертву. Це означає, що кожен герой готовий пожертвувати собою заради свого народу та свого полку, який неодмінно перемаже ворога (рис. 4).



Рис. 4. Олена Кульчицька. Стрілецька кров. 2013 [7]

Олена Кульчицька мала незламний характер та завжди вірила у краще. У 1919 році художницю разом з великою кількістю українських культурних діячів польська влада за проукраїнську позицію закрила на кілька місяців в таборі в Баранові. Але цей складний період лише загартував мисткиню і через 10 років після цієї трагедії вона створює ще один алегоричний твір – Тезей (рис. 5). Кульчицька по-новому інтерпретує античний міф, де герой Тезей, підіймаючи камінь знаходить символи державної влади – гетьманську булаву, лицарську шаблю та шолом. Крізь камінь проростає калина – символ нескореності волі і духу українців [9].

Задля підняття духу народу та возвеличення героїв, які боронять Україну, Олена Кульчицька створює абсолютно унікальні твори, – «В обороні богів», «Проти бурі», «Ікар», «Врятований», де постають в алегоричних образах герої творів українських міфологічних та біблійних історій.



Рис. 5. Олена Кульчицька. Тезей. 2013 [7]

Гравюра «В обороні богів» відображає сюжет захисту воїном-лучником кам'яної статуї бога Світовида – однієї з найдавніших язичницьких святинь українського народу. Світовид – це чотириликий Бог сучасного і майбутнього, Бог осіннього сонцевороту, який пильнує за тим, щоб на землі, у небі та підземному царстві діяли закони права. В українській міфології його вважали богом Світла Роду. Сила Світовида Вселенська є світлом мудрості, яка буття впорядковує. Тому він являє себе в родючості, врожаях, сонцем, зерном та битвами великими. Це образ того, як українські воїни будуть завжди захищати свою землю та святині від загарбників, а святиня буде оберігати їх (рис. 6).



Рис. 6 Олена Кульчицька. В обороні богів. 2013 [7]

Художниця звернулася до теми язичництва як до одного з етапів нашої тисячолітньої культури. Це свідчить про цілісне сприймання О. Кульчицької української культурної традиції, де на зміну давнім віруванням прийшло християнство з новою мораллю та іншим світобаченням. У цьому творі мисткиня концептуально осмислила і відтворила ідею боротьби, яка пронизує українську історію від давен і є показовою для міжвоєнної доби.

«Проти бурі» – експресивний твір, який є алегорією образу долі цілого покоління борців. Самотній подорожній зігнувся від бурі – невблаганної долі, яка йому випала, але при цьому рухається вперед. Попри будь-які обставини, зовнішні перешкоди – українець буде завжди рухатись вперед до своєї цілі. Саме цей твір неймовірно вразив сучасників Кульчицької дуже потужною внутрішньою силою.

Головні висновки та перспективи використання результатів дослідження. У статті

було звернено увагу на недостатньо глибинне дослідження не лише життєвого шляху, а і опису творів художниці. Весь її життєвий та творчий шлях просякнутий любов'ю до України, її культури, землі та народу. Можна відзначити особливу чутливість до будь-яких подій Олени Кульчицької. Завдяки цьому вмінню вона дуже влучно відображала стан суспільства в цілому та кожної окремої людини у творах на папері. Майже кожний графічний твір має свій символіко-алегоричний сенс та в кожному закодовано певні метафоричні образи. Авторкою було зроблено мистецтвознавчий аналіз окремих графічних робіт та надано образну їх інтепретацію. Але твори в інших видах мистецтва, такі як живопис, ужиткове мистецтво, робота з емаллю потребують подальшого глибинного дослідження. Ми повинні знати своїх митців, їх досліджувати, надихатись та створювати нові сучасні інтерпретації.

Література:

1. Попович В. Олена Кульчицька / В. Попович. Авангард. 1972. 367 с.
2. Лагутенко О. Grathein графіки: нариси з історії української графіки ХХ століття / О. Лагутенко. К., 2007. 168 с.
3. Пеньковська М. Олена Кульчицька / Жінка. 1935. № 9. с. 9.
4. Саноцька Х. Олена Кульчицька – березиня української культури / Народознавчі зошити (Львів). 2001. № 1. С. 30-37.
5. Гвоздевич С. Олена Кульчицька – етнограф і громадянин / Народознавчі зошити (Львів). 2001. № 1. С. 158-174.
6. Сенів І. Творчість Олени Львівни Кульчицької / І. Сенів. К., 1961. 176 с.
7. Олена Кульчицька (1877-1967). Графіка. Малярство. Ужиткове мистецтво : альбом-каталог. / Львів, Априорі, 2013. 392 с. : іл.
8. Кульчицька О. Л., як художник-етнограф. Каталог виставки. Львів, 1953. 24 с.
9. Семчишин-Гузнер О. Штрих до творчого портрету О. Кульчицької / Народознавчі зошити (Львів). 2001. № 1. С. 49-58.

References:

1. Popovych, V. (1972). Olena Kulchytska / V. Popovych. Avanhard [Olena Kulchytska / V. Popovych. Vanguard] . 367 s. [in Ukrainian].
2. Lahutenko, O. (2007). Grathein hrafiky: narysy z istorii ukrainskoi hrafiky XX stolittia [Grathein graphics: essays on the history of Ukrainian graphics of the 20th century]. Kyiv 168 s. [in Ukrainian].
3. Penkovska, M. Olena Kulchytska / Zhinka [Olena Kulchytska / Woman]. 1935. № 9. s. 9 [in Ukrainian].
4. Sanotska, Kh. (2001). Olena Kulchytska – berehynia ukrainskoi kultury [Olena Kulchytska is a defender of Ukrainian culture]. Narodoznavchi zoshyty (Lviv). № 1. С. 30-37 [in Ukrainian].
5. Hvozdevych, S. (2001). Olena Kulchytska – etnograf i hromadianyn [Olena Kulchytska – ethnographer and citizen]. Narodoznavchi zoshyty (Lviv). № 1. С. 158-174 [in Ukrainian].
6. Seniv, I. (1961). Tvorchist Oleny Lvivny Kulchytskoi [The creativity of Olena Lvivna Kulchytska]. K., 176 s. [in Ukrainian].
7. Kulchytska, O. (1877-1967). (2013). Hrafika. Maliarstvo. Uzhytkove mystetstvo : albom-kataloh [Graphics. Painting. Applied art: catalog album]. Lviv, Apriori. 392 s. : il. [in Ukrainian].
8. Kulchytska, O. L. yak khudozhnyk-etnograf [O. L. Kulchytska, as an artist-ethnographer]. (1953). Kataloh vystavky. Lviv, 24 s. [in Ukrainian].
9. Semchishyn-Huzner, O. (2001). Shtrykh do tvorchoho portretu O. Kulchytskoi [A touch to the creative portrait of O. Kulchytska]. Narodoznavchi zoshyty (Lviv). № 1. С. 49-58 [in Ukrainian].

УДК 741.6:7.036:159.95

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.5>**Пономаренко Олександра Вячеславівна,**

магістрант

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

ORCID ID: 0009-0004-1085-8630

sashaponomarenko3@gmail.com

Кравченко Олег Вадимович,

кандидат наук з архітектури,

доцент кафедри графічного дизайну

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

ORCID ID: 0000-0001-9267-3138

o_krav@ukr.net

ВПЛИВ АБСТРАКТНИХ ІЛЮСТРАЦІЙ У КНИЖКОВОМУ ДИЗАЙНІ НА ЧИТАЧА

Метою статті є дослідження впливу абстрактних ілюстрацій у книжковому дизайні на сприйняття читача, аналіз ролі абстрактного мистецтва в формуванні емоційного досвіду. Особлива увага приділяється вивченню зв'язку між візуальною складовою книги (дизайну) та емоційною взаємодією з аудиторією.

У процесі видання книжок ілюстрації грають ключову роль, а саме: доповнюють текст, створюють настрій, також додають глибину змісту. Абстрактні ілюстрації мають здатністю працювати на рівні підсвідомості читача, стимулюючи його фантазію та підвищуючи загальне сприйняття літературного твору. Ілюстрації у книжковому дизайні можуть тлумачитись кожним читачем по-різному, оскільки вони не змушують дотримуватися певних зображень чи сюжетів. Цей вид ілюстрацій звертається до прихованих емоцій, які виникають, та особистих інтерпретацій (залежно від минулого досвіду, культурного контексту та вподобань одержувача інформації).

Розглядається як абстрактне мистецтво може впливати на сприйняття тексту та загальне враження від літературного твору, створюючи додаткові змісти, підсилюючи емоційність, надаючи виразності. Також досліджується вплив кольору та композиції на аудиторію та як ці елементи можуть змінити емоційний стан читача.

Колір відіграє важливу роль у книжковому дизайні, оскільки він може викликати емоції та впливати на те, як читачі візуально сприймають текст і зображення. Він може підсилювати або послаблювати візуальні образи, створюючи певні асоціації та психологічні реакції, що сприяють або ж, навпаки, ускладнюють процес занурення в текст. Наукові дослідження кольору свідчать про його здатність викликати певні когнітивні процеси, зокрема покращення концентрації уваги та збереження інформації, що робить його важливим інструментом у дизайні книжок для підвищення ефективності читання та емоційного залучення.

Крім цього, у статті розглядається еволюція функцій ілюстратора в сучасному дизайні книги. Нині ілюстратор активним співавтором твору, оскільки його творчість виходить за межі ілюстрацій тексту і стає невід'ємною частиною загального концепту книги. Абстрактні ілюстрації сприяють посиленню художньої концепції твору та додають нові верстви значення, дозволяючи читачеві глибше поринути у текст і розширити його сприйняття.

Ключові слова: абстрактні ілюстрації, книжковий дизайн, емоційне сприйняття, візуальна комунікація, сучасне мистецтво.

Ponomarenko Oleksandra, Kravchenko Oleh. THE IMPACT OF ABSTRACT ILLUSTRATIONS IN BOOK DESIGN ON THE READER

The purpose of the article is to study the impact of abstract illustrations in book design on the reader's perception, to analyse the role of abstract art in shaping emotional experience. Particular attention is paid to the study of the relationship between the visual component of a book (design) and emotional interaction with the audience.

In the process of publishing books, illustrations play a key role, namely, they complement the text, create a mood, and add depth to the content. Abstract illustrations have the ability to work at the level of the reader's subconscious,

stimulating their imagination and enhancing the overall perception of a literary work. Illustrations in book design can be interpreted differently by each reader, as they do not force you to stick to certain images or plots. This type of illustration appeals to hidden emotions that arise and personal interpretations (depending on the past experience, cultural context and preferences of the recipient of the information). It considers how abstract graphics can influence the perception of a text and the overall impression of a literary work, creating additional meanings, enhancing emotionality, and giving expressiveness. It also explores the impact of colour, shape and composition on the audience and how these elements can change the reader's emotional state.

Color plays a role, in book design as it can evoke emotions and impact how readers view text and images visually. It can strengthen or weaken visual images, creating certain associations and psychological reactions that facilitate or, on the contrary, complicate the process of immersion in the text. Scientific research on colour shows that it can trigger certain cognitive processes, such as improved concentration and information retention, making it an important tool in book design to increase reading efficiency and emotional engagement.

In addition, the article discusses the evolution of the illustrator's functions in modern book design. Nowadays, the illustrator is an active co-author of the work, as his or her creativity goes beyond illustrating the text and becomes an integral part of the overall concept of the book. Abstract illustrations contribute to strengthening the artistic concept of the work and add new layers of meaning, allowing the reader to dive deeper into the text and expand their perception.

Key words: *abstract illustrations, book design, emotional perception, visual communication, contemporary art.*

Абстрактні ілюстрації в дизайні книг є ключовим елементом для формування загального враження від книги як фізичного об'єкта. Вони відіграють значну роль у створенні настрою, додавання емоційного забарвлення, а також у залученні читача до вмісту книги ще до того, як відкриє першу сторінку. Абстрактне мистецтво, на відміну від традиційного, дозволяє візуально передати концепції через форми, кольори, текстури, композиції, символіку. Аудиторія взаємодіє з абстрактними елементами через асоціації, стимулюючи уяву, що допомагає легше інтерпретувати текст, або створює підсвідомі реакції, які допомагають по іншому пізнати вміст книги.

Мета цієї статті полягає у вивченні впливу абстрактних ілюстрацій у дизайні книг на емоційне та когнітивне сприйняття читачів. Особлива увага приділяється тому, як елементи дизайну – кольорова гама, композиція, символіка – сприяють формуванню унікального досвіду читання та допомагають поринути у зміст книги на глибшому рівні.

Завдання цієї статті полягає у ретельному аналізі впливу абстрактних ілюстрацій на читача у контексті дизайну книги. Стаття досліджує роль кольору як емоційного тригера, який допомагає формувати візуальні та асоціативні зв'язки між ілюстрацією та текстом, впливаючи на загальне сприйняття книги.

Абстрактне мистецтво набуло популярності на початку ХХ століття і з тих пір стало важливим елементом сучасної мистецької

сцени. Художники, які дотримуються абстракціонізму, відходять від зображення об'єктів реального світу. Замість цього вони використовують форми, колір і лінії для вираження емоцій та концепцій, які не існують в природі. Їхня мета – розкрити сутність об'єктів, яка виходить за межі того, що ми можемо бачити. Абстракціонізм виник як метод візуальної передачі повідомлень.

Книжковий дизайн, як комплексний елемент, що поєднує в собі обкладинку, типографію, внутрішнє оформлення та ілюстрації, впливає на загальне сприйняття книги читачем. В аспекті даного контексту абстрактні ілюстрації стають значним інструментом передачі тематики і стилю твору; вони здатні створювати візуальний ритм, аналогічний текстовому, або бути символами доповнення розуміння читача.

Оформлення обкладинки є важливим елементом дизайну книги: абстрактні зображення можуть привернути увагу потенційного читача та викликати у нього емоційний відгук. Книга з яскравою, неординарною абстрактною обкладинкою швидше викличе цікавість, оскільки читач прагне зрозуміти, що стоїть за цими нетиповими образами. Наприклад, у книгах про сучасне мистецтво, наукову фантастику чи психологію абстрактна обкладинка допомагає створити потрібну атмосферу для занурення у складні ідеї тексту.

Можна навести приклад у художньому оформленні книги, де використовується

абстрактні прийоми. Один з найяскравіших представників – це книжкове видавництво “Penguin Modern Classics”. Дизайн книг Британського видавництва відрізняються абстрактними зображеннями серед конкурентів (рис. 1). Вони передають загальну атмосферу та тему книги без заглиблення у конкретні елементи сюжету.



Рис. 1. Обкладинки серії книг видавництва “Penguin Modern Classics”

Мистецтво абстракції створене групою художників Де Стайль (Стиль) було унікальним і впливовим напрямом у мистецтві ХХ століття. Серед видатних майстрів цієї групи були Піт Мондріан (Piet Mondrian), Тео Ван Дусбург (Theo van Doesburg), Варт Ван-дер-Лек (Bart van der Leck) та Вільмос Гушар (Vilmos Huszár), які зробили значний внесок у розвиток абстракціонізму. Піт Мондріан як визнаний геній руху «Де Стайль» пройшов довгий шлях творчості: від натуралізму через символізм та імпресіонізм до кубізму та фовізму перш ніж остаточно переступити у світ абстрактного мистецтва. Особисто хочеться відзначити роботи Марка Ротко (американського художника литовського походження), який є автором кольорових полів, які вплинули на сучасний дизайн обкладинок книг завдяки своєму підходу до кольору як самостійного об'єкта, що викликає емоції.

Мистецтво абстракції у книгах відкриває нові грані тексту та його структури. Вони не обмежують уяву конкретними зображеннями чи подіями, як це роблять реалістичні ілюстрації, а натомість пропонують простір для власних інтерпретацій. Наприклад, геометричні фігури або асиметричні композиції

можуть виражати напругу та агресію, тоді як плавні лінії зазвичай передають спокій та гармонію. Саме такий підхід особливо актуальний для ілюстрування художньої літератури, поезії чи філософських творів, де важливим є емоційний резонанс та складність змісту, які не завжди можна передати через чіткі образи.

У світі книжкового дизайну абстрактні малюнки можуть допомогти читачеві поринути в атмосферу твору ще до його прочитання. Вони викликають певні очікування та настрої з першого погляду: чорно-білі образи можуть підкреслити серйозність чи драматизм сюжету, тоді як яскраві та барвисті ілюстрації надають тексту легкості чи оптимізму. Ілюстратор не просто переносить текст візуально; його мета – це передати глибоке розуміння структури книги, її суті та змісту через свої зображення.

Мистецтво викликає емоційний відгук і формує багату палітру почуттів, що впливають на наше сприйняття. Як зазначають дослідники, сприймання мистецтва не лише викликає почуття, а й активізує емоційну пам'ять, створюючи незабутні переживання. О. М. Отич в своїй роботі «Психологія мистецтва і художньої творчості як методологічна основа мистецької освіти» підкреслює, що «сприймаючи об'єкт, людина доповнює його, «домальовує» в уяві, по-своєму трактує», що робить процес сприйняття особистим і унікальним для кожного індивіда.

Абстрактне мистецтво, у тому числі й у книжковому дизайні, вимагає активної участі глядача у процесі інтерпретації. На відміну від конкретних зображень або явного сенсу, тут читач повинен самостійно розшифрувати елементи ілюстрації для того, щоб активізувати свою уяву та відчувати емоційне піднесення від абстракції у творі мистецтва. Абстракція може викликати сильні емоції у людей за рахунок того, що вона впливає на підсвідомість шляхом уникнення прямої ідентифікації об'єктів чи образів на полотні чи сторінках книги. Ця особливість абстрактного мистецтва нагадує методологію використання популярного психодіагностичного тесту Роршаха.

Тест Роршаха або тест “чорнильних плям” ґрунтується на інтерпретації абстрактних

візуальних образів, які викликають різні асоціації у тих, хто на них реагує. Подібно абстрактним ілюстраціям, ці плями не несуть у собі конкретного чи певного сенсу – вони покликані викликати підсвідомі асоціації та емоції в людей і можуть розповісти про людину як особистість. Аналогічно тому як читач інтерпретує абстрактні зображення в дизайні книги, людина, яка проходить тест, проектує свій особистий досвід і внутрішні процеси на зображення, які є невизначеними і мають безліч можливих значень. Це зміцнює зв'язок між абстрактними візуальними образами та суб'єктивним досвідом людини, стимулюючи глибокі механізми сприйняття. Можна провести паралель між абстракціями та тестом Роршаха: вони допомагають читачеві розширити свої межі традиційних інтерпретацій та поринути у власні внутрішні асоціації та переживання. Люди функціонують як візуальні істоти, тому сприйняття образів відбувається швидше, ніж читання текстової інформації.

Психологія сприйняття кольору – це область досліджень впливу різних кольорів та відтінків на психіку людини. Основне завдання полягає у виявленні того, як кольори можуть вплинути на поведінку людини та її емоційний стан. Згідно з принципами психології кольору, дизайнери можуть оптимізувати свої проєкти з метою викликати певну реакцію у глядачів. Наприклад, використання теплих кольорів, таких як червоний і помаранчевий, може створити відчуття терміновості та хвилювання, тоді як холодні кольори, такі як синій і зелений, можуть викликати відчуття спокою та розслаблення. При володінні базовими знаннями колірної психології дизайнер може розробляти продукти, які успішно взаємодіють із цільовою аудиторією. Ілюстратор по суті є співавтором і висуває свою концепцію – своє бачення тексту. Дизайн, що ґрунтується на психологічних аспектах, здатен викликати різні почуття у людей та встановити глибокий зв'язок з аудиторією. Такий підхід дозволяє художникам створювати не лише гарні візуально твори мистецтва, а й незабутні роботи з глибоким змістом та емоційною наповненістю.

Психологічні дослідження показують, що колір здатний впливати на настрій та викликати певні асоціації у читача для глибшого сприйняття змісту книги. Вивчення впливу кольору свідчать, що поєднання кольорів можуть створювати ще сильніший ефект. В абстрактних ілюстраціях часто використовують контрастні комбінації кольорів для підкреслення емоційної напруги або створення гармонії візуального образу. Наприклад, якщо подивитися на твори німецького художника Йозефа Альберса (рис.2), можна помітити, як взаємодія кольорових квадратів викликає різні емоції, залежно від того, як вони поєднуються між собою.

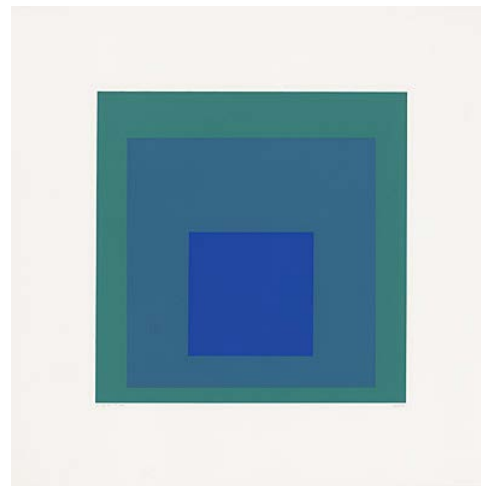


Рис. 2. Йозеф Альберс, кольоровий естамп, 1969 рік

Розміщення елементів на сторінці впливає на те, як читач сприймає інформацію та взаємодіє з текстом. У дизайні книги композиція ілюстрацій допомагає структурувати простір, виділяти ключові моменти та привертати увагу читача. Якщо композиція виконана збалансовано та гармонійно, це сприяє легкому засвоєнню тексту; однак напружена або асиметрична композиція викликає занепокоєння чи інтерес до твору. Важливим є баланс між текстом і зображенням: вони повинні гармонійно поєднуватися один з одним без домінування одного над одним для досягнення цілісного ефекту.

У кожному елементі ілюстрації полягає свій власний зміст та значення. Як стверджує Сьюзен Лангер, філософ ХХ ст., яка розви-

нула ідеї символізму в мистецтві у своїй праці “Philosophy in a New Key” (1957 р.), мистецтво є символічною формою вираження емоцій, які неможливо передати за допомогою прямої мови чи інших дискурсивних засобів [1]. Лангер вважала, що мистецтво не відтворює реальність, а створює символічні форми, які передають внутрішні емоційні ідеї, незалежно від об'єктивного світу. Для неї символи в мистецтві не мають фіксованого значення, а натомість служать для вираження «невимовного» – того, що складно висловити за допомогою слів або інших логічних структур.

Абстракція у графічній мові книжкових ілюстрацій викликає більше питань, ніж відповідей, що стимулює до активного сприйняття тексту. Такий підхід допомагає художнику чи дизайнеру створити візуальне оточення, яке доповнює текст без повторення його суті. У психологічних дослідженнях встановлено, що технічні ілюстрації сприяють легкому розумінню складних концепцій та запам'ятовуванню інформації.

Обкладинка книги – це перше враження про книгу, яке отримує читач. Один з класичних прикладів абстрактної обкладинки – це дизайн книги Джорджа Оруелла «1984» від видавництва “Penguin Modern Classics”. Дизайнер відтворює мінімалізм та геометричні форми для передачі ідей контролю та спостереження – ключових моментів сюжету. Інший приклад – обкладинки до книг Франца Кафки, в яких часто використовують абстрактні лінії та форми, що передають відчуття абсурду та відчуження.

Отже, кожній людині абстрактне мистецтво видається по-різному через його особисте сприйняття світу. Воно не просто відображає конкретні об'єкти чи події; воно запрошує нас інтерпретувати те, що ми бачимо через власні емоції та асоціації. Коли ми розглядаємо абстрактну картину, у нас формується певне уявлення про її зміст у свідомості

навіть тоді, коли воно не є очевидним. Ці уявлення засновані на нашому досвіді, почуттях й думках. Важливо, що вплив абстрактного мистецтва не обмежується лише тим, що ми можемо бачити на поверхні. Через особливу форму і стиль, абстрактні твори допомагають нам зрозуміти і висловити те, що ми часто не усвідомлюємо на глибшому рівні. Абстракція залишає простір для уяви, підштовхуючи читача до самостійного інтерпретування не лише тексту, а й образів, що супроводжують його. Така взаємодія тексту та абстрактних ілюстрацій збагачує досвід читання за рахунок нових перспектив. Зміни у кольорі картини можуть викликати різноманітні емоційні та пізнавальні реакції у глядача залежно від обраного кольору та художнього стилю роботи з елементами символіки.

Зважаючи на результати досліджень, можна стверджувати, що абстрактні ілюстрації у книжковому дизайні активно впливають на сприйняття, сприяючи більш глибокому зануренню у світ книги та створюючи унікальні візуально-емоційні зв'язки.

Використовуючи колір, форму, композицію та символіку, дизайн створює емоційний фон, який готує читача до зустрічі з текстом і допомагає глибше зрозуміти його ідеї. Абстракція також сприяє розвитку фантазії та особистих асоціацій, роблячи книги більш багатозначними та універсальними в інтерпретації читачів.

Ця стаття має на меті підкреслити значення абстрактних ілюстрацій для формування емоційного зв'язку між книгою та її аудиторією, а також показати, яким чином різні елементи абстрактного дизайну можуть впливати на сприйняття читача. Сучасні дослідження та приклади з літератури вказують на те, що абстрактні ілюстрації відіграють важливу роль не тільки з естетичної точки зору, але й змістовно, допомагаючи книгам набути більш глибокого та емоційного характеру.

Література:

1. Langer S. K. K. *Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite and art*. 3-тє вид. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1957. 313 с.
2. Newell K. *Adaptation and Illustration: A Cross-Disciplinary Approach*. Oxford Academic. URL: <https://academic.oup.com/edited-volume/35187/chapter-abstract/299546096?redirectedFrom=fulltext&login=false> (дата звернення: 16.09.2024).

3. The Psychology of Book Cover Design for Self-Publishers. QinPrinting. URL: <https://www.qinprinting.com/blog/psychology-of-book-cover-design/> (дата звернення: 16.09.2024).
4. Жовтянська В. В. Психологічні механізми розуміння абстрактного мистецтва. *Theory and practice of modern psychology*. 2019. Т. 3, № 1. С. 44–49. URL: <https://doi.org/10.32840/2663-6026.2019.3-1.8> (дата звернення: 03.09.2024).
5. Отич О. М. Психологія мистецтва і художньої творчості як методологічна основа мистецької освіти: монографія. Бердянськ: [б. в.], 2013. 32 с. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/3949> (дата звернення: 21.09.2024).
6. Рудик Г. Б. Основні напрями розвитку абстрактного живопису: історичний огляд. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*. 1999. Т. 13. С. 69–78.
7. Сиротюк П. Психологія кольору в дизайні: ТОП 20 секретів застосування. Психолог Онлайн. URL: <https://psihologonline.pro/psykholohiya-koloru-v-dyzayni-100-sekretiv/> (дата звернення: 21.09.2024).

References:

1. Langer, S. K. (1957). *Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite, and art* (3rd ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
2. Newell, K. (2024). *Adaptation and Illustration: A Cross-Disciplinary Approach*. Oxford Academic. Retrieved from <https://academic.oup.com/edited-volume/35187/chapter-abstract/299546096?redirectedFrom=fulltext&login=false>
3. QinPrinting. (2024). *The Psychology of Book Cover Design for Self-Publishers*. Retrieved from <https://www.qinprinting.com/blog/psychology-of-book-cover-design/>
4. Zhovtyanska, V. V. (2019). *Psykhologichni mekhanizmy rozuminnia abstraktnoho mystetstva* [Psychological mechanisms of understanding abstract art]. *Theory and Practice of Modern Psychology*, 3(1), 44–49. <https://doi.org/10.32840/2663-6026.2019.3-1.8>
5. Otych, O. M. (2013). *Psykholohiia mystetstva i khudozhnoi tvorchosti yak metodolohichna osnova mystetskoi osvity* [Psychology of art and artistic creativity as a methodological basis of art education]: Monograph. Berdyansk: [b.v.]. Retrieved from <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/3949>
6. Rudyk, H. B. (1999). *Osnovni napriamy rozvytku abstraktnoho zhyvopysu: Istorychnyi ohliad* [Main directions of development of abstract painting: A historical review]. *Naukovi Zapysky NaUKMA. Teoriia ta Istoriiia Kultury*, 13, 69–78.
7. Syrotiuk, P. (2024). *Psykholohiia koloru v dyzaini: TOP 20 sekretyv zastosuvannia* [Psychology of color in design: TOP 20 application secrets]. *Psikholog Online*. Retrieved from <https://psihologonline.pro/psykholohiya-koloru-v-dyzayni-100-sekretiv/>

УДК 004.92:007.5:004.94

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.6>**Галишич Руслан Ярославович,**

кандидат мистецтвознавства

доцент кафедри візуального дизайну і мистецтва

Національного університету «Львівська політехніка»

ORCID ID: 0000-0002-2459-7580

ruslan.y.halyshych@lpnu.ua

Богуславський Максим Володимирович,

аспірант,

асистент кафедри візуального дизайну і мистецтва

Національного університету «Львівська політехніка»

ORCID ID: 0009-0006-9435-8311

maksym.v.bohuslavskiy@lpnu.ua

ПРИНЦИПИ КОМУНІКАТИВНОГО ДИЗАЙНУ ІНТЕРАКТИВНОЇ МУЛЬТИМЕДІЙНОЇ ВЕБІНФОГРАФІКИ В СУЧАСНИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ СИСТЕМАХ

Комунікативний дизайн інтерактивної мультимедійної вебінфографіки є важливим елементом сучасних цифрових комунікаційних систем, оскільки забезпечує ефективне представлення складної інформації через різноманітні формати. Дане дослідження є актуальним у контексті дедалі більшого практичного застосування інтерактивних елементів та мультимедійних технологій у вебдизайні, що дозволяє поглибити взаємодію користувачів із контентом та покращити передачу інформації. Метою дослідження є визначення принципів комунікативного дизайну інтерактивної мультимедійної вебінфографіки, які сприятимуть підвищенню ефективності передачі інформації та покращенню користувацького досвіду в сучасних інформаційних системах. Основні завдання полягають в аналізі теоретичних основ комунікативного дизайну, оцінку сучасних мультимедійних технологій та їх впливу на інтерактивність, а також вивчення тенденцій розвитку вебінфографіки. У ході дослідження використовуються кількісний та якісний контент-аналіз, порівняльний аналіз та методи проектування інтерактивних прототипів. Особлива увага приділяється принципам візуальної ієрархії, мультимедійної інтерактивності та адаптивності, що підвищують ефективність комунікації та забезпечують поліпшення користувацького досвіду у різних цифрових контекстах. Результати дослідження свідчать про значний потенціал інноваційних технологій для розширення можливостей комунікативного дизайну мультимедійної вебінфографіки. Вони сприяють створенню більш персоналізованих інформаційних продуктів адаптуючись під потреби користувачів. Перспективи подальших досліджень полягають у подальшій інтеграції нових технологічних рішень у візуальну комунікацію для підвищення ефективності інформаційних потоків у різних сферах цифрового середовища.

Ключові слова: комунікативний дизайн, інтерактивна вебінфографіка, мультимедійні технології, візуальні комунікації, доповнена реальність, анімована графіка, користувацький досвід, адаптивний дизайн, інформаційні системи, цифрове середовище.

Halyshych Ruslan, Bohuslavskiy Maksym. PRINCIPLES OF COMMUNICATIVE DESIGN OF INTERACTIVE MULTIMEDIA WEB INFOGRAPHICS IN MODERN INFORMATION SYSTEMS

The communicative design of interactive multimedia web infographics is a vital component of modern digital communication systems, as it enables the effective representation of complex information through various formats. This research is particularly relevant due to the growing practical application of interactive elements and multimedia technologies in web design, which enhances user engagement with content and improves information transmission. The objective of this study is to define the principles of communicative design for interactive multimedia web infographics that contribute to increasing the efficiency of information delivery and improving the user experience in contemporary information systems. The main tasks include analysing the theoretical foundations of communicative design, evaluating modern multimedia technologies and their impact on interactivity, as well as examining the development trends in web infographics. The research employs quantitative and qualitative content

analysis, comparative analysis, and methods for designing interactive prototypes. Special attention is given to the principles of visual hierarchy, multimedia interactivity, and adaptability, which enhance communication efficiency and improve the user experience across different digital contexts. The results of the study demonstrate the significant potential of innovative technologies, such as augmented reality, big data, and animated graphics, to expand the capabilities of communicative design in web infographics. These technologies allow the creation of more adaptive and personalized information products, which increase user engagement and optimize the process of information transmission. The prospects for further research involve the continued integration of new technological solutions into visual communication to enhance the efficiency of information flows in various sectors of the digital environment.

Key words: *communicative design, interactive web infographics, multimedia technologies, visual communications, augmented reality, animated graphics, user experience, adaptive design, information systems, digital environment.*

Вступ. Комунікативний дизайн інтерактивної мультимедійної вебінфографіки інтегрує передові технології та принципи візуальної комунікації для створення ефективних інформаційних рішень у цифровому середовищі. Ця дисципліна не просто поєднує різні форми даних – текст, графіку, анімацію, – а й пропонує нові шляхи їх подання через інтерактивні інтерфейси, що змінюють сприйняття інформації користувачами. В епоху інформаційного переважання, інтерактивність та мультимедійність стають вирішальними факторами, які визначають, наскільки швидко і якісно користувач зможе засвоїти дані. Сучасні підходи до вебінфографіки дозволяють не лише забезпечити доступність складних даних, але й створити захопливий користувацький досвід, в якому технології віртуальної та доповненої реальності відкривають нові можливості для глибшої інтеракції та персоналізації цифрових продуктів.

Актуальність дослідження продиктована стрімким розвитком інформаційних технологій та постійним збільшенням обсягу даних, які потребують візуалізації, здатної передати складну інформацію швидко та зрозуміло. У цьому контексті інтерактивна мультимедійна вебінфографіка стає не лише інструментом, а й необхідною умовою ефективної комунікації в цифровому просторі. Зростаюча популярність доповненої та віртуальної реальності акцентує увагу на важливості науково обґрунтованих принципів комунікативного дизайну, які відповідають викликам сучасного технологічного середовища. Крім того, особливої уваги набуває здатність вебінфографіки адаптуватися до різних платформ і пристроїв, а також інтегрувати мультимедійні та інтерактивні елементи для покращення

якості комунікації та підвищення залученості користувачів.

Метою дослідження є визначення принципів комунікативного дизайну інтерактивної вебінфографіки для підвищення ефективності інформаційної передачі та покращення користувацького досвіду.

Аналіз сучасних досліджень у сфері комунікативного дизайну інтерактивної мультимедійної вебінфографіки підтверджує важливість інтерактивності, мультимедійних технологій та візуальних комунікацій для покращення користувацького досвіду і передачі інформації. Так, дослідження Fonseca (2014) акцентує на ролі доповненої реальності для адаптивності контенту на різних пристроях [1]. Sun et al. (2023) розглядають віртуальну реальність як інструмент, що підвищує інтерактивність візуальних комунікацій, особливо при роботі з динамічним контентом [2]. Siricharoen (2015) досліджує ефективність інфографіки в мультимедійному середовищі, пропонуючи методи її оцінки [3]. Робота Lu et al. (2020) фокусується на візуальних інформаційних потоках, акцентуючи на використанні Гештальт-принципів для чіткого сприйняття даних [4]. Всі вищевказані дослідження підкреслюють значущість сучасних технологій у комунікативному дизайні для ефективної взаємодії користувачів з інформацією.

Методи та матеріали дослідження. У ході дослідження використано комплекс методів. Теоретичний аналіз наукової літератури дозволив вивчити сучасні підходи до комунікативного дизайну та мультимедійних технологій, які застосовуються у вебінфографіці. Порівняльний аналіз мультимедійних технологій, таких як віртуальна і доповнена реальність, анімаційні елементи, дав змогу оцінити

їх вплив на інтерактивність та користувацький досвід. Для дослідження тенденцій розвитку вебінфографіки проведено кількісний і якісний контент-аналіз сучасних інтерактивних рішень. На основі синтезу результатів сформульовано методичні рекомендації щодо впровадження мультимедійних та інтерактивних елементів у вебінфографіку для підвищення ефективності комунікації в цифрових середовищах.

У дослідженні використано джерела, що відображають різні аспекти мультимедійних технологій. Google Arts & Culture. Pocket Gallery: The Art of Color демонструє віртуальну реальність у мистецьких галереях. У статті Ustor описано, як доповнена реальність допомагає покупцям уявити меблі в інтер'єрі. Портал Шевченка забезпечує інтерактивність для дослідження історичних даних, а Animagraffs використовує анімацію для пояснення технічних процесів. Google Arts & Culture. Passage of Water показує адаптивність візуалізації природних процесів, а Infografix застосовує штучний інтелект для створення персональних інфографік (див. рис. 1, 2).

Результати дослідження демонструють, що комунікативний дизайн ґрунтується на поєднанні теорій візуальної комунікації, когнітивних наук і мультимедійних технологій для ефективної передачі інформації. Важливу роль відіграє візуальна ієрархія, яка допомагає структурувати контент так, щоб ключова інформація була легко сприймана. Цей принцип підтримується теорією когнітивного навантаження, яка підкреслює необхідність мінімізації зайвих елементів для покращення сприйняття. Автор J. Lasa досліджує використання віртуальної реальності для візуалізації даних, демонструючи, як VR створює імерсивний досвід та нові можливості для взаємодії з інформацією, особливо в журналістиці, освіті та дослідженнях [6].

Сучасні мультимедійні технології значно розширили можливості інтерактивної вебінфографіки. Віртуальна реальність дозволяє занурюватися в тривимірні простори та взаємодіяти з даними на глибинному рівні. Використання VR у вебінфографіці надає можливість буквально "поринути" в дані та

аналізувати їх у тривимірному середовищі, що є ефективним для візуалізації наукових та інженерних даних, хоча вимагає спеціального обладнання для використання. Зокрема, вона може бути використана для демонстрації творів мистецтв (див. рис. 1). Доповнена реальність (англ. "Augmented reality") інтегрує цифрові елементи з реальним середовищем, дозволяючи користувачам переглядати інфографіку за допомогою камери мобільного пристрою. Наприклад, у додатках для візуалізації меблів або архітектурних об'єктів (див. рис. 1). Порівняльний аналіз вищевказаних технологій показує, що VR забезпечує глибше занурення, але вимагає спеціального обладнання, що робить її менш доступною. Своєю чергою, AR дозволяє ефективно інтегрувати інформацію в реальний світ, що особливо корисно для маркетингових та архітектурних проєктів.

Актуальні тенденції розвитку вебінфографіки виявляються через контент-аналіз, який дозволяє зрозуміти ключові технологічні рішення. Поряд із VR та AR-технологією, однією з найбільш помітних тенденцій є інтерактивність, яка дозволяє користувачам активно взаємодіяти з інфографікою, змінювати параметри та отримувати різні візуалізації. Зокрема, варто відзначити сайт присвячений Т. Г. Шевченку, де користувачі можуть досліджувати хронологію його життя та творчості через інтерактивний інтерфейс (див. рис. 2). Анімація допомагає структурувати інформацію поступово, що сприяє кращому сприйняттю користувачами складної інформації. До прикладу можна навести динамічну інфографіку на Animagraffs, яка пояснює роботу гучномовця за допомогою рухомих візуальних елементів, ефективно ілюструючи складні технічні процеси (див. рис. 2). Адаптивність вебінфографіки до різних розмірів екранів є важливою через зростання використання мобільних пристроїв для споживання контенту. Вебдизайнери забезпечують оптимізацію інфографіки, щоб вона зберігала свою функціональність та зручність незалежно від типу пристрою. Крім цього, даний підхід забезпечує належний рівень доступності та корисності вебінфографіки в будь-яких умовах використання. Прикладом цього є проєкт Passage of Water на Google Arts & Culture, де візуалізації природних процесів підлаштовуються під різні

екрани, забезпечуючи зручність використання та доступність контенту в будь-яких умовах (див. рис. 2). Технології штучного інтелекту (англ. "Artificial intelligence") починають відігравати значну роль у створенні персоналізованих інфографік. Такі ресурси, як Infografix дозволяють генерувати персоналізовані інфографіки під конкретні запити користувачів (див. рис. 2).

Формування методологічних рекомендацій для використання інтерактивної мультимедійної вебінфографіки ґрунтується на синтезі сучасних технологій і принципів комунікативного дизайну з метою підвищення ефективності подання інформації в цифрових середовищах. Перш за все, необхідно адаптувати мультимедійні елементи, такі як анімація, інтерактивні карти та відео, під специфіку даних, щоб покращити користувацький досвід. Наприклад, для візуалізації статистичних даних анімовані графіки можуть продемонструвати динаміку змін, а інтерактивні карти допоможуть користувачам досліджувати географічну інформацію самостійно. Важливим аспектом є вибір технологічної платформи, яка відповідає вимогам інтерактивності та адаптивності. Прикладами можуть слугувати як популярні сервіси, такі як Infogram або Tableau, що дозволяють створювати вебінфографіки без глибоких технічних знань, так і спеціалізовані рішення на базі D3.js для розробників. Наступним етапом є оптимізація вебінфографіки для різних пристроїв і екранів, що забезпечує доступність інформації незалежно від технічних засобів користувача. Це включає створення адаптивних макетів, які тестуються на мобільних пристроях для зручного перегляду. Особливу увагу слід приділити зручності користування (англ. "usability") та доступності: інтерактивні елементи мають бути інтуїтивно зрозумілими, кольорові схеми – контрастними, а всі елементи керування повинні відповідати принципам доступності для різних категорій користувачів, включаючи людей з обмеженими можливостями. Зрештою, важливо застосовувати аналітичні програмні рішення, як Google Analytics, для відстеження залученості користувачів, ефективності використання вебінфографіки та постійного вдосконалення інтерактивних рішень на основі зібраних даних. Даний інструмент дозволяє вчасно реагувати на

зміни потреб аудиторії та підтримувати високий рівень комунікативної ефективності мультимедійної вебінфографіки.

Наукова новизна дослідження полягає у розробці принципів комунікативного дизайну інтерактивної вебінфографіки, яка поєднує мультимедійні технології, такі як доповнена та віртуальна реальність, з інтерактивними елементами для покращення передачі інформації та користувацького досвіду. Вперше проведено комплексний аналіз впливу цих технологій на ефективність інформаційних систем і запропоновано нові підходи до адаптивного дизайну вебінфографіки. Подальші дослідження зосереджені на інтеграції штучного інтелекту та великих даних для персоналізації інформаційних потоків і розширення використання віртуальних технологій. Практичні результати можуть бути застосовані у вебдизайні, маркетингу та освіті для покращення візуальної комунікації.

Висновки дослідження свідчать, що поєднання теорій візуальної комунікації, когнітивних наук і мультимедійних технологій значно підвищує ефективність передачі інформації. Ключову роль відіграє візуальна ієрархія та мінімізація зайвих елементів для зниження когнітивного навантаження. Комбінація тексту, графіки та інтерактивних компонентів покращує засвоєння інформації. Мультимедійні технології, такі як VR, AR та анімація, роблять вебінфографіку інтерактивнішою. VR забезпечує глибше занурення, але потребує спеціального обладнання, тоді як AR і анімація є більш доступними та ефективними. Тенденції розвитку вебінфографіки акцентують на інтерактивності, адаптивності та персоналізації. Інтерактивні елементи підвищують залученість, а анімація полегшує сприйняття даних. Адаптивний дизайн забезпечує зручність на різних пристроях, а штучний інтелект сприяє персоналізації контенту. Методологічні рекомендації наголошують на інтеграції мультимедійних елементів, виборі платформ і забезпеченні адаптивності. Важливо враховувати доступність та використовувати аналітичні інструменти для покращення вебінфографіки на основі даних користувачів.

Література:

1. Fonseca D. User experience and access using augmented and multimedia technologies: special issue of UXeLATE (2012) Workshop and HCI International Conference (2013) special sessions. *Universal Access in the Information Society*. 2015. Vol. 14. № 3. P. 307–310. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10209-014-0360-5>.
2. Sun Y., Ke L. Virtual Reality-Based Interactive Visual Communication Media Design and User Experience. *Computer-Aided Design and Applications*. 2023. P. 209–221. DOI: <https://doi.org/10.14733/cadaps.2023.s13.209-221>.
3. Siricharoen W., Siricharoen N. How Infographic should be evaluated. *The 7th International Conference on Information Technology*. 2015. P. 558–564. DOI: <https://doi.org/10.15849/ICIT.2015.0100>.
4. Lu M., Wang C., Lanir J., Zhao N., Pfister H., Cohen-Or D., Huang H. Exploring Visual Information Flows in Infographics. *Proceedings of the 2020 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. 2020. P. 1–12. DOI: <https://doi.org/10.1145/3313831.3376263>.
5. Lasa J. VR Infographic: Immersive experiences, data and news visualization in VR [Інфографіка VR: Занурюючий досвід, візуалізація даних та новин у VR]. *Medium*. 2017. URL: https://medium.com/@javier_lasa/vr-infographic-immersive-experiences-data-and-news-visualization-in-vr-4cb14f3caab0 (дата звернення: 05.09.2024).
6. Pocket Gallery: The Art of Color [Карманна галерея: Мистецтво кольору]. *Google Arts & Culture*. URL: <https://artsandculture.google.com/pocketgallery/OgXx2zFx2akbyQ?pgs=eyJZYyI6InRoZWw0ZXItZmldyJ9> (дата звернення: 05.09.2024).
7. 5 трендів меблевого ритейлу 2020. *Ustor*. URL: <https://www.ustor.com.ua/furniture2020trends/> (дата звернення: 05.09.2024).
8. Хронологія життя і творчості Тараса Шевченка. *Портал Шевченка*. URL: <http://kobzar.ua/timeline> (дата звернення: 05.09.2024).
9. How a loudspeaker works [Як працює гучномовець]. *Animagraffs*. URL: <https://animagraffs.com/loudspeaker/> (дата звернення: 05.09.2024).
10. Passage of Water [Проходження води]. *Google Arts & Culture*. URL: <https://artsandculture.google.com/experiment/passage-of-water/dAEIPEyEjuE9XQ> (дата звернення: 05.09.2024).
11. Infografix. *Infografix*. URL: <https://infografix.app/app/> (дата звернення: 05.09.2024).

References:

1. Fonseca, D. (2014). User experience and access using augmented and multimedia technologies: special issue of UXeLATE (2012) Workshop and HCI International Conference (2013) special sessions. *Universal Access in the Information Society*, 14, 307–310. <https://doi.org/10.1007/s10209-014-0360-5>.
2. Sun, Y., & Ke, L. (2023). Virtual reality-based interactive visual communication media design and user experience. *Computer-Aided Design and Applications*. <https://doi.org/10.14733/cadaps.2023.s13.209-221>.
3. Siricharoen, W., & Siricharoen, N. (2015). How infographic should be evaluated. *Proceedings of ICIT 2015*, 558–564. <https://doi.org/10.15849/ICIT.2015.0100>.
4. Lu, M., Wang, C., Lanir, J., Zhao, N., Pfister, H., Cohen-Or, D., & Huang, H. (2020). Exploring visual information flows in infographics. *Proceedings of the 2020 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. <https://doi.org/10.1145/3313831.3376263>.
5. Lasa, J. VR Infographic: Immersive experiences, data and news visualization in VR [Infografika VR: Zanuryuiuchy dosvid, vizualizatsiia danykh ta novyn u VR]. *Medium*. https://medium.com/@javier_lasa/vr-infographic-immersive-experiences-data-and-news-visualization-in-vr-4cb14f3caab0 [Accessed: 05.09.2024].
6. Google Arts & Culture. Pocket Gallery: The Art of Color. *Google Arts & Culture*. <https://artsandculture.google.com/pocketgallery/OgXx2zFx2akbyQ?pgs=eyJZYyI6InRoZWw0ZXItZmldyJ9> [Accessed: 05.09.2024].
7. Ustor. 5 trendiv meblevoho riteilu 2020 [5 trends of furniture retail 2020]. *Ustor*. <https://www.ustor.com.ua/furniture2020trends/> [Accessed: 05.09.2024] [in Ukrainian].
8. Portal Shevchenka. Khronolohiia zhyttia i tvorchosti Tarasa Shevchenka [Chronology of the life and works of Taras Shevchenko]. *Kobzar.ua*. <http://kobzar.ua/timeline> [Accessed: 05.09.2024] [in Ukrainian].
9. Animagraffs. How a loudspeaker works. *Animagraffs*. <https://animagraffs.com/loudspeaker/> [Accessed: 05.09.2024] [in English].
10. Google Arts & Culture. Passage of Water. *Google Arts & Culture*. <https://artsandculture.google.com/experiment/passage-of-water/dAEIPEyEjuE9XQ> [Accessed: 05.09.2024].
11. Infografix. *Infografix*. <https://infografix.app/app/> [Accessed: 05.09.2024].

Додатки

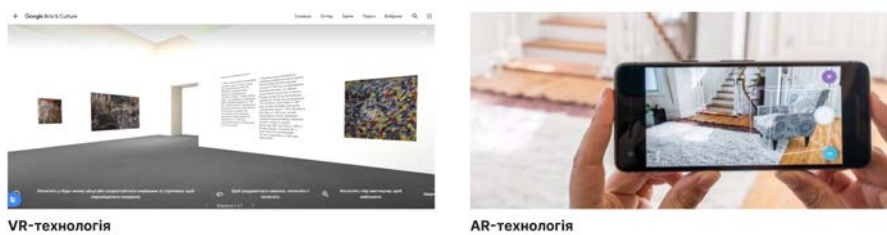


Рис. 1. Використання віртуальної та доповненої реальності у вебінфографіці: порівняльний аналіз

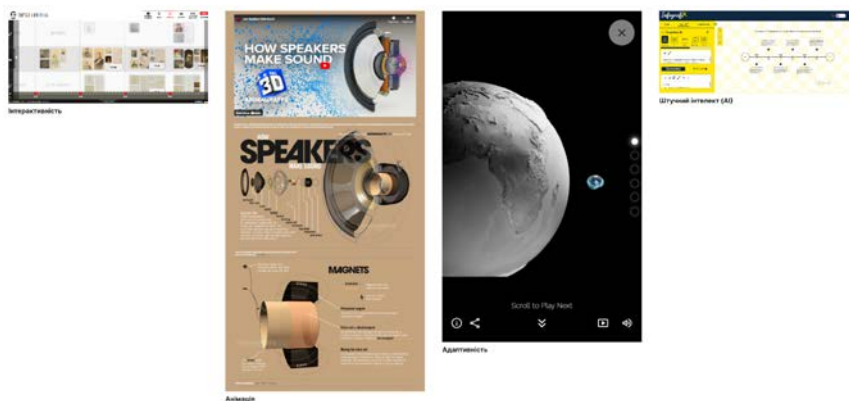


Рис. 2. Сучасні технології у вебінфографіці: інтерактивність, анімація, адаптивність та штучний інтелект

УДК 7.05:766.05

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.7>**Гальчинська Ольга Сергіївна,**

PhD з дизайну, доцент,

доцент кафедри графічного дизайну

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

ORCID: 0000-0002-3030-6911

galchinskaya_olga@kdidpamid.edu.ua

Мунтян Вікторія Віталіївна,

магістрант

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

ORCID: 0009-0008-1896-5181

vitamuntan@gmail.com

Костенко Ігор Олегович,

кандидат технічних наук,

доцент кафедри графічного дизайну

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

ORCID: 0009-0006-3846-462x

iokostenko3@gmail.com

ПРОДУКТИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ СТВОРЕНІ НА ОСНОВІ ТРАДИЦІЙНИХ УКРАЇНСЬКИХ РОЗПИСІВ

Метою статті є дослідження авторських проєктів створених на основі традиційних українських розписів, з ціллю виявлення способів збереження та переосмислення національної культурної спадщини в сучасному дизайні. У статті розглядаються способи інтеграції традиційних орнаментів, стилей і технік народного розпису у проєкти графічного дизайну адаптовані до потреб сучасного суспільства. Також досліджується виявлення впливу авторських інтерпретацій на розвиток української національної ідентичності, популяризацію традиційного мистецтва та його роль у глобальному культурному контексті.

Варто відзначити, важливу роль орнаменту, що містить також і культурно-просвітницьку та виховну функції, окрім того, наділену традиційними сакральними властивостями, які формують естетично позитивний візуальний образ у продукції графічного дизайну на глибокому, психологічному рівні сприйняття споживачем. Ефективність цього дизайнерського підходу обумовлена тим, що традиційні, національні мотиви, які заковдані на генетичному рівні, сприймаються українським споживачем без свідомого аналізу, викликаючи підсвідому довіру та позитивне враження.

Специфіка даного дослідження передбачає детальний аналіз низки літературних та ілюстративних джерел, що вимагає систематичного підходу до їх вивчення та дозволяє отримати глибше розуміння досліджуваного питання з метою забезпечення більш комплексного огляду теми. Перша група джерел пов'язана з теоретичними дослідженням застосування найбільш поширених та вивчених в наш час українських розписів в дизайн проєктах. До другої групи джерел належать зразки продукції графічного дизайну, розроблені сучасними авторами з використанням мотивів традиційного українського розпису.

Символіка українського традиційного розпису має особливий контекст, тому некоректна інтерпретація у творах дизайну може призвести до викривлення сенсів. Проте, грамотне доповнення традиційних орнаментів новими елементами, або надання їм нових контекстів, з дотриманням традиційного стилю та його головних рис, сприятиме збереженню культурної спадщини, відобразатиме сучасні дизайнерські підходи та матиме попит серед споживацької аудиторії.

Ключові слова: український орнамент, символ, дизайн, етностиль, айдендика, графічний дизайн.

Galchynska Olga, Muntian Viktoriia, Kostenko Igor. GRAPHIC DESIGN PRODUCTS CREATED BASED ON TRADITIONAL UKRAINIAN PAINTINGS

The purpose of the article is to research author's projects created on the basis of traditional Ukrainian paintings, with the aim of identifying ways of preserving and reinterpreting the national cultural heritage in modern design.

The article examines ways of integrating traditional ornaments, styles and techniques of folk painting into graphic design projects adapted to the needs of modern society. It also explores the impact of author's interpretations on the development of Ukrainian national identity, popularization of traditional art and its role in the global cultural context.

It is worth noting the important role of ornament, which also contains cultural, educational and educational functions, in addition to being endowed with traditional sacred properties, which form an aesthetically positive visual image in graphic design products at a deep, psychological level of perception by the consumer. The effectiveness of this design approach is due to the fact that traditional, national motives, which are coded at the genetic level, are perceived by the Ukrainian consumer without conscious analysis, causing subconscious trust and a positive impression.

The specificity of this study involves a detailed analysis of a number of literary and illustrative sources, which requires a systematic approach to their study and allows to gain a deeper understanding of the researched issue in order to provide a more comprehensive overview of the topic. The first group of sources is related to theoretical studies of the application of the most common and studied Ukrainian paintings in design projects. The second group of sources includes samples of graphic design products developed by modern authors using motifs of traditional Ukrainian painting.

The symbolism of Ukrainian traditional painting has a special context, so an incorrect interpretation in design works can lead to a distortion of meaning. However, the competent addition of traditional ornaments with new elements, or providing them with new contexts, while respecting the traditional style and its main features, will contribute to the preservation of cultural heritage, reflect modern design approaches and be in demand among the consumer audience.

Key words: *Ukrainian ornament, symbol, design, ethnic style, identity, graphic design.*

Вступ. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю глибокого аналізу спадкоємності та зв'язку з древніми символами і значеннями, які відображені в українському народному орнаменті та продуктами сучасного графічного дизайну. Елементи традиційних українських орнаментів несуть у собі глибокі культурні та духовні значення, які формувалися протягом століть. У наш час орнаментальні мотиви, які колись були переважно пов'язані з декоративно-ужитковим мистецтвом, починають знаходити нове застосування в інших сферах мистецтва та дизайну. Це відкриває нові можливості для їх інтерпретації та адаптації в сучасних культурних контекстах, підкреслюючи значущість історичної спадщини та її актуальність у сьогоденні.

Сучасні дизайнери активно впроваджують традиційні елементи у свої проекти з розробки поліграфічної продукції, що стало помітною тенденцією в галузі. Поліграфічну продукцію можна поділити на кілька ключових категорій: книжково-журнальні видання, рекламна продукція, календарі, представницька продукція та інші. Традиційні елементи, такі як орнаменти, знаходять широке застосування в кожній з цих категорій, надаючи продукції особливого колориту та автентичності.

На початку ХХІ століття в графічному дизайні спостерігався підйом патріотичних

настроїв, що суттєво вплинуло на подальший розвиток графічної мови. Це також сприяло переосмисленню ролі орнаментальних розписів, які стали невід'ємною частиною сучасного дизайну, збагачуючи його новими смислами та естетичними акцентами. Український орнамент став важливим інструментом для дизайнерів, які прагнуть підкреслити національну самобутність та культурну спадщину у своїх роботах. Орнамент сприймається митцями не лише як декоративний елемент, але й як своєрідна система символів, що несе в собі глибоке художнє та культурне значення. В зразках різних видів декоративного мистецтва орнамент виступає як виразний засіб передачі національної ідентичності.

Матеріали та методи.

Методи:

Аналіз джерел і стилістики:

– вивчення традиційних розписів, таких як петриківський розпис, опішнянський розпис, самчиківський розпис, косівська кераміка, та інші регіональні види українського мистецтва;

– аналіз структурних елементів, орнаментів та кольорових гам у традиційних стилях;

– порівняння старовинних зразків з сучасними авторськими інтерпретаціями.

Етнографічні дослідження:

– вивчення культурних, історичних і соціальних контекстів, у яких виникли традиційні розписи;

– інтерв'ю з майстрами, що займаються традиційними видами розпису, та збір усних свідчень про техніки й процес створення робіт.

Візуальний аналіз:

– порівняння візуальних елементів авторських робіт з автентичними зразками, виявлення новаторських підходів та змін;

– вивчення впливу сучасних матеріалів і технологій на естетику та композицію робіт.

Морфологічний аналіз:

– виявлення змін у формах і лініях в авторських роботах у порівнянні з традиційними техніками;

– оцінка того, як нові елементи інтегруються у традиційну стилістику.

Порівняння стилів і шкіл:

– дослідження регіональних відмінностей у традиційних розписах і аналіз, як вони впливають на сучасні авторські інтерпретації.

Матеріали:

Фізичні зразки розписів:

– вивчення артефактів або сучасних репродукцій традиційного розпису на кераміці, стінах, тканинах тощо;

Фотографії та каталоги:

– використання фотоархівів, музейних каталогів та альбомів із зображенням традиційних українських розписів.

Документи та книги:

– книги з мистецтвознавства та етнографії, що описують історію та техніки українських розписів (наприклад, праці з дослідження петриківського розпису, книги про народне мистецтво України).

Цифрові архіви та бази даних:

– використання цифрових архівів, таких як онлайн-колекції музеїв або спеціалізовані бази даних народного мистецтва.

Дослідження авторських дизайн-проектів, заснованих на традиційних українських розписах, вимагає міждисциплінарного підходу. Воно поєднує мистецтвознавчий аналіз, етнографію та сучасні технології для глибшого розуміння процесів трансформації та інтерпретації традиційних мотивів у сучасному мистецтві.

Результати. Використання українського орнаменту в графічному дизайні стало однією

з найпомітніших тенденцій останніх років, особливо коли йдеться про підкреслення національної ідентичності та автентичності брендів. Цей підхід поєднує багаті культурні традиції з сучасними дизайнерськими рішеннями, дозволяючи створювати унікальні та виразні візуальні образи. Як наслідок, орнаментальні мотиви стають не просто декоративними елементами, а символами, які додають дизайну глибини та змісту, роблячи його частиною національної ідентичності [1, с. 110–118].

Геометричні орнаменти та їхні окремі елементи широко застосовуються в різних видах графічного дизайну. Вони відіграють ключову роль у процесах знакоутворення, розробці айдентики, створенні плакатів та інших візуальних матеріалів. Окрім того, значну популярність мають рослинні орнаменти, які були поширені в Наддніпрянщині завдяки багатому розмаїттю флори цього регіону.

Особливо цікавим і популярним нині є використання елементів традиційних українських розписів, таких як петриківський, самчиківський, яворівський, миколаївський, косівський та інші. Ці розписи є візитівкою української культури і мають великий попит у дизайні поліграфічної продукції [4, с. 274]. Вони додають роботам дизайнерів унікальності та допомагають підкреслити національну ідентичність, створюючи міцний зв'язок між минулим і сучасним.



Рис. 1. Зразки дизайну логотипів з використанням орнаментальних мотивів: а – бренд «Вишиванка», б – бренд «Чернікова», в – бренд «Сварга»

Геометричні орнаменти та їхні окремі складові активно використовуються в різних сферах графічного дизайну. Ці елементи займають важливе місце в процесах створення логотипів, айдентики (рис. 1), а також у розробці плакатів та інших візуальних матері-

алів [2, с. 10–15]. Значну популярність мають також рослинні орнаменти, які часто зустрічаються у творчості дизайнерів. Особливою популярністю вони користуються в Наддніпрянщині, де багате різноманіття флори надихало на створення унікальних декоративних мотивів. Варто окремо відзначити інтерес до використання елементів традиційних українських розписів, таких як петриківський, самчиківський, яворівський, миколаївський, косівський тощо. Ці мистецькі стилі, що стали своєрідною візитівкою української культури, нині широко застосовуються в дизайні поліграфічної продукції, користуючись значним попитом як в Україні, так і за її межами.

Для аналізу авторських проєктів було розглянуто дизайн упаковки цукерок «Асорті» ТМ «Пригощайся» (рис. 2). Позиціонування: дизайн упаковки цукерок орієнтований на преміальний сегмент, оскільки створювався спеціально для сувенірної продукції. Основною метою є розробка продукту, який буде універсальним подарунком для як чоловіків, так і жінок. Дизайн повинен відображати українські традиції, викликати асоціації з Україною та її культурною спадщиною, створюючи міцний зв'язок із українським краєм.

Тенденції ринку показують, що більшість сувенірних дизайн-проєктів характеризуються яскравістю та насиченістю кольорів. У контексті українських сувенірних цукерок дизайн часто включає синьо-жовті тони, зображення герба України та фотографічні елементи українських пам'яток. Також популярними є ретро-стиль та використання орнаментів вишиванки [5, с. 200].



Рис. 2. Дизайн упаковки цукерок «Асорті» ТМ «Пригощайся»

У цьому проєкті команда брендингової агенції «JDesign» разом із компанією-замовником вирішила відійти від традиційних підходів, які часто використовують конкуренти [7]. Було прийнято рішення не включати в

дизайн вишиванку та образ козаків. Однак, важливим залишалося завдання чітко передати українську ідентичність продукту та підкреслити його національне походження.

В дизайні використали мотиви петриківського розпису та основу «дерева життя». Петриківський розпис – це традиційне українське народне мистецтво декоративного розпису, яке бере свій початок у селі Петриківка на Дніпропетровщині. Цей стиль відомий своїми яскравими, візерунковими мотивами, які зазвичай відображають природу та рослинні орнаменти, і є невід'ємною частиною української культурної спадщини.

Також в роботі проведено аналіз дизайну пакування продукції торгової марки «Слов'яночка». Саме в цьому випадку досліджено ребрендинг упакування, яке відійшло від геометричного орнаменту (рис. 3, а) на користь рослинного (рис. 4, б).



Рис. 3. Дизайн пакування торгової марки «Слов'яночка»: а – дизайн 2002 р., б – дизайн 2022 р.

Новий образ «Слов'яночки» – це втілення ідеалу української жінки, яка поєднує в собі красу, жіночність і духовну силу. Вона виступає символом Берегині роду – ніжної та турботливої матері, яка створює атмосферу родинного затишку, піклується про сім'ю та несе в собі мудрість поколінь. Ця жінка передає своїм нащадкам знання, досвід та цінності, даруючи їм любов, життя та натхнення [6].

Вінок і квіти, що оточують «Слов'яночку», виступають символами краси, природності та відродження, підкреслюючи природну гармонію і зв'язок з традиціями. Водночас ці елементи роблять бренд яскравим і легко впізнаваним. Кожен вид продукції має власну колірну гаму, яка метафорично відображає пори року, що не тільки додає естетичної привабливості, але й допомагає споживачам швидко знайти потрібний продукт на полицях магазинів.

Серед сучасних дизайнерів користується популярністю самчиківський розпис (рис. 4), який є таким же яскравим, витонченим та самобутнім. Самчиківський розпис, також відомий як самчиківка, є видом декоративно-ужиткового мистецтва, що виник у селі Самчики наприкінці XIX – на початку XX століття. Цей унікальний стиль розпису набув поширення на південно-східній Волині, поблизу межі з Поділлям. Проте з плином часу кількість таких розписів почала зменшуватися, і після Другої світової війни традиція самчиківки занепадала, майже зникнувши з культурного ландшафту. Самчиківський розпис, хоча і не поступається в художньому плані петриківському, залишається менш відомим як в Україні, так і за її межами. Попри свою мистецьку цінність, самчиківка не набула такого широкого визнання, як петриківський розпис, який здобув значну популярність і став символом української культури на міжнародній арені.

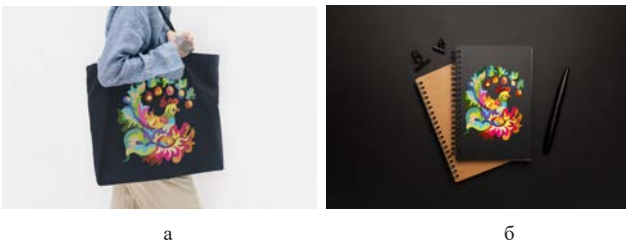


Рис. 4. Авторський проєкт В. Мунтян з використанням самчиківського розпису:
а – друк на шопері, б – друк на блокноті

Отже, одним з основних завдань українського дизайнера є відновлення почуття спадкоємності та зв'язку між поколіннями, повернення родової пам'яті і надання елементам традиційної культури нового, сучасного вигляду. Цей зв'язок є важливою частиною національної ідентичності та культурної спадщини, яка вимагає ретельного збереження та передачі наступним поколінням. Застосування орнаментальних мотивів і символів-оберегів у сучасному графічному дизайні може сприяти цьому процесу, допомагаючи повернути колективну пам'ять народу до давніх знань і традицій, які слугували джерелами самозбереження та захисту спільноти.

Ці символи-коди, які часто мають глибоке коріння в історії та культурі українського

народу, не тільки відповідають культурним потребам сьогодення, але й мають важливе значення для майбутнього розвитку та стійкості українського суспільства. Їхнє використання в сучасному дизайні сприяє відновленню національної свідомості, зміцненню соціальних зв'язків і підтримці культурної спадщини, що є ключовими аспектами для збереження та процвітання української нації.

Інформація, яка подається за допомогою глибоко вкорінених національних метафоричних елементів, легше сприймається суспільством, оскільки вона резонує з внутрішніми культурними кодами. Це спрощує процес самовизначення для окремої людини і допомагає їй відчувати власну значимість, адже присутність таких культурних атрибутів в інформаційному просторі сприяє зміцненню почуття самоцінності. Саме тому символіка певної культури має особливе значення для її представників і відіграє важливу роль у формуванні їхньої ідентичності.

Висновки.

Під час роботи, присвяченої дослідженню авторських дизайн-проєктів, створених на основі традиційних українських розписів, було досліджено кілька ключових аспектів:

Аналіз традиційних українських розписів:

- вивчено основні стилі традиційних українських розписів, такі як петриківський розпис, самчиківський розпис, косівська кераміка та ін;

- проаналізовано їхні ключові елементи: орнаменти, символіка, техніки виконання, характерні кольорові гами, матеріали (фарби, основи) та стилістичні особливості кожного регіону;

- проведено дослідження історичних та культурних контекстів, у яких виникли ці стилі розпису, їх роль у побуті та народній культурі.

Порівняльний аналіз авторських дизайнів та традиційних зразків:

- вивчено, як сучасні автори інтерпретують і переосмислюють традиційні мотиви в своїх роботах;

- проаналізовано зміни у формах, кольорових поєднаннях та техніках у порівнянні з автентичними зразками.

– визначено вплив сучасних художніх технік, цифрових технологій та новітніх матеріалів на авторські дизайни.

Роль української ідентичності в сучасному дизайні:

– досліджено, як авторські дизайн-проекти сприяють відродженню та популяризації національної ідентичності через звернення до традиційної естетики;

– визначено, як використання традиційних українських розписів допомагає підкреслити

унікальність української культури у сучасному світі.

Практичне застосування авторських інтерпретацій:

– вивчено конкретні приклади успішної адаптації традиційного розпису для потреб сучасного ринку, включно з продуктами модної індустрії, харчування;

– проаналізовано роль співпраці між митцями, дизайнерами та ремісниками у створенні авторських робіт.

Література:

1. Прищенко С. Етностиль у рекламному дизайні: методологія та творчі стратегії. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 38. С. 110–118.
2. Телетов О. С., Шатова В. М. Упаковка як об'єкт інноваційного маркетингу. *Маркетинг і менеджмент інновацій*. 2014. № 2. С. 10–15.
3. Хмельовський О. М. Вступ у дизайн. Підручник з дисципліни Основи проектування систем. Луцьк: Луцький державний технічний університет, 2002. 205 с.
4. Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. В. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «Великого стилю». Київ: Либідь, 2005. 274 с.
5. Кульчицька А. Я. Орнамент Трипільської культури і українська вишивка ХХ століття. Львів, 1995. 200 с.
6. Сайт бренду «Слов'яночка». URL: <https://mmr.ua/show/brend-slov-yanochka-zminyv-dyzajn-ta-rozuczionuvannya> (дата звернення: 10.09.2024).
7. Сайт дизайн студії JGesign URL: <https://jdesign.ua/uk/portfolio/dizajn-upakovki-cukerok/> (дата звернення: 13.09.2024).

References:

1. Pryshchenko, S. (2018). Ethnostyl u reklamnomu dyzaini: metodolohiia ta tvorchi stratehii [Ethnostyle in advertising design: methodology and creative strategies]. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, (38), 110–118 [in Ukrainian].
2. Teletov, O. S., & Shatova, V. M. (2014). Upakovka yak ob'iekt innovatsiinoho marketynhu [Packaging as an object of innovative marketing]. *Marketing and Management of Innovations*, (2), 10–15 [in Ukrainian].
3. Khmelovsky, O. M. (2002). Vstup u dyzain. Pidruchnyk z dystsypliny Osnovy proektuvannia system [Introduction to design. Textbook on the discipline of System Design Fundamentals]. Lutsk: Lutsk State Technical University [in Ukrainian].
4. Kara-Vasilyeva, T. V., & Chegusova, Z. V. (2005). Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy KhKh stolittia. U poshukakh «Velykoho stiliu» [Decorative art of Ukraine in the 20th century. In search of "Great Style"]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
5. Kulchytska, A. Ya. (1995). Ornament Trypilskoï kultury i ukrainska vyshyvka KhKh stolittia [Ornament of the Trypillian culture and Ukrainian embroidery of the 20th century]. Lviv [in Ukrainian].
6. Slovyanochka brand website. Retrieved from <https://mmr.ua/show/brend-slov-yanochka-zminyv-dyzajn-ta-rozuczionuvannya> (Accessed: 10.09.2024).
7. Website JGesign. Retrieved from <https://jdesign.ua/uk/portfolio/dizajn-upakovki-cukerok/> (Accessed: 13.09.2024).

УДК 76 : 7.08(477)+76.071.1*Верг
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.8>

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

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ГРАФІЧНИХ ТВОРІВ НАТАЛІ ВЕРГУН

У статті досліджується окремий аспект творчості народної художниці України Наталі Вергун, яка здобула визнання у мистецьких колах своїми живописними роботами. Увага дослідження зосереджена на графічних творах мисткині, розглянуто їхні художні та технічні особливості, здійснено аналіз робіт. **Мета статті** – дослідити художні особливості графічних творів Наталі Вергун, звернути увагу на її індивідуальний стиль і технічні прийоми, а також розкрити значимість цього виду мистецтва в контексті загального творчого доробку мисткині. **Методологія дослідження.** Задля досягнення поставленої мети було використано методи системного аналізу, історичний метод, методи порівняння і синтезу, а також метод мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна** проведеного дослідження полягає у всебічному підході до вивчення творчості мисткині, зокрема до її графічних робіт. В процесі роботи було проаналізовано та систематизовано художні особливості обраних творів. **Висновки.** Встановлено, що творчість Наталі Вергун демонструє багатогранність її таланту, виявляється як у живописі, так і в графіці. Графіка Вергун відрізняється від її живопису своєю інтимністю, подекуди незакінченістю, що надає їй більш особистісного характеру. Виявлено, що провідною технікою художниці є рисунок кольоровими олівцями, ретуш та вугілля на папері. Особливим засобом виразності для Наталі Вергун є лінія, яка домінує в композиції та акцентує увагу на формах і силуетах. Художниця зосереджується на пошуках гармонії між лінією та кольором, зокрема в пейзажних зображеннях українського села, де акцент робиться на єдності простору неба та землі. В її пейзажах можна простежити вплив європейських фовістів, що проявляється у спрощенні форми та експериментуванні з яскравими колористичними поєднаннями.

Ключові слова: графіка, станкова графіка, рисунок, малюнок, графіка Наталі Вергун, українське мистецтво.

Hudziienko Liudmyla. NATALIYA VERHUN: ARTISTIC FEATURES OF GRAPHIC WORKS

This article focuses on a specific aspect of the creative heritage people's artist of Ukraine Natalia Vergun. Although it is widely known in the artistic world with her paintings, the article discusses her graphic works. The study examines the artistic and technical features of her drawings, analyzing her graphic art in chronological order. **The aim of the article** is to explore the artistic features of Natalia Vergun's graphic works, to draw the attention of the scientific community to her individual style and techniques. Additionally, it seeks to highlight the significance of this aspect of her work within the context of her overall creative heritage. **Research methodology.** To achieve this goal, the methods of system analysis, the historical method, methods of comparison and synthesis, as well as the method of art history analysis were used. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the study lies in a comprehensive approach to the study of the artist's work, in particular, to her graphic pieces. In the course of the work, the artistic features of the selected works were analyzed and systematized. **Conclusions.** It is established that the work of Natalia Vergun demonstrates the versatility of her talent both in painting and graphics. Vergun's graphics differs from her painting through its intimacy and often unfinished quality, which lends it a more personal character. It is revealed that the leading technique of the artist is drawing with colored pencils, retouching and charcoal on paper. The key element in Verhun's graphic works is the line, which forms the composition and focuses on shapes and silhouettes. The artist focuses on finding harmony between line and color, particularly in her landscape depictions of Ukrainian villages, where the unity of the sky and the earth is emphasized. In her landscapes, the influence of European Fauvism is evident, which is manifested in simplifying the form and experimenting with bright color combinations.

Key words: graphics, easel graphics, drawing, sketch, Nataliia Verhun's graphics, Ukrainian art.

Вступ. Дана стаття репрезентує творчість народної художниці Наталі Вергун з незвичного ракурсу. Наталя Вергун відома, як живописець, випускниця монументального відділення Ленінградського інституту живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна, представниця «суворого» стилю. Доробок мисткині включає численні живописні твори, серед яких найпоширенішими є етюди. Водночас художниця демонструє тяжіння до рисунку, проте цей бік творчих уподобань майстрині оминув увагу мистецтвознавців, які досліджували творчість Наталі Вергун, що зумовлює актуальність обраної тематики.

Матеріали та метод. Творчий доробок Наталі Вергун привертав увагу дослідників та поціновувачів українського мистецтва від самого початку її творчої діяльності. В працях, присвячених вивченню творчості мисткині, основний інтерес авторів зосереджений на стильових особливостях живопису художниці, еволюції її стилю, дослідженню творчості на тлі доби. Графічні роботи художниці представлені в альбомах, які супроводжували виставки авторки, а особливо важливим джерелом виступає альбом, упорядником якого виступила сама Наталя Вергун [3] – в ньому зібрані саме малюнки. Також важливим джерелом дослідження є самі твори мистецтва, які зберігаються в колекції Харківського художнього музею, Національного художнього музею України [7; 9].

В дослідженні провідним методом виступає метод мистецтвознавчого аналізу творів мистецтва, також було використано методи системного аналізу, історичний метод, методи порівняння та синтезу.

Мета статті – висвітлення художніх особливостей графічних творів художниці Наталі Вергун як важливого напрямку її творчої діяльності.

Результати. Графічні роботи, як органічна і невід’ємна складова творчості Наталі Вергун, потребують детального вивчення та глибокого аналізу. Якщо розглядати творчий доробок мисткині, зосереджуючись лише на її живописних творах, ми оминаємо частину єдиного творчого процесу і можемо дійти помилкового висновку, що художниця є більш вправною у живописі, аніж у графіці. Утім, графічні

роботи Вергун відзначаються майстерністю виконання та оригінальністю, демонструючи глибоке розуміння техніки рисунка та виразні можливості лінії, що в повній мірі розкриває багатогранність її художньої майстерності. У малярстві пріоритетом авторки є живописність, водночас малюнок вона спрощує та свідомо уникає зайвої деталізації, що можна охарактеризувати як своєрідний графічний аскетизм. Такий підхід сприяє акцентуації на ключових елементах роботи.

Серед усіх можливих технік, які використовувались графіками у роки становлення Н. Вергун, вона обирає рисунок на папері кольоровими олівцями, іноді використовує вугілля, ретуш чи звертається до акварелі.

У своєму доробку майстриня розкривається як прекрасна рисувальниця, що досконало опанувала це мистецтво. Головним засобом художньої виразності у її малюнках виступають лінія та штрих. На відміну від живопису, художник створює малюнки, найчастіше, для себе, вони подібні внутрішньому монологу та віддзеркалюють особисті задачі та цілі митця. Саме тому малюнки іноді виглядають незакінченими, не добудованими, але більш інтимними та особистими. Виходячи з творчої спадщини Наталії Вергун, ми можемо прийти до висновку, що у малюнку її найбільше цікавить форма, побудова композиції, в той час як в етюдах, написаних олією, вона зосереджена на кольорі.

З дитинства постійним супутником мисткині був альбом і олівці. В ньому вона фіксувала ті враження, які бачила у природі та які зачепили її душу. Так, у своїх спогадах вона описує, як вперше відкрила у собі художника. Це сталося після прогулянки на відпочинку, коли вражена неосяжним простором та кольоровим поєднанням смарагдового луку і синього неба, Наталя Вергун вирішила відтворити це на папері. Вона намалювала небо, але для луку не було зеленого олівця і тоді вона почала зривати траву, розминати її у руках і втирати у папір [4, с. 2].

Перші рисунки, які збереглися – «Човник» і «Моя бабуся» – щирі та по-дитячому наївні. Вони представляють цінність, перш за все, для самої художниці, яка зобразила своїх

рідних – сестричку Лесю на борту човника та стареньку бабусю у хустинці. У роботах 1957–1959 року помітним стає бажання мисткині «піймати» мить та виокремити головне, зафіксувати емоції. Не менш важливою стає і робота над формоутворенням – вона намагається чіткою лінією охопити силует людини, підкреслити форму. Незважаючи на таку ретельність у підкресленні силуету, її моделі узагальнені, позбавлені портретної схожості.

З середини ХХ ст. на теренах України набуває популярності так званий «фольклорний стиль» або «фольклорний реалізм» [8, с. 61]. Найхарактернішою рисою в мистецтві художників цього напрямку стає яскраво виражений демократизм, який проявився, передусім, у глибокій зацікавленості мистців повсякденним життям та простим побутом. Митці збагатили жанровий живопис новими темами та сюжетами, виступили новаторами в галузі форми, виробили нові принципи композиційного вирішення жанрового полотна, проявили нові прийоми розкриття образів. Певним зверненням до «фолькстилю» в творчій спадщині Наталі Вергун є серія рисунків на тему ярмарки в Ярьськах (Рис. 1). Проте зображення жінок у традиційному одязі (вишиванки, хустки, намиста та віночки) не є поверхневим зверненням до зображення матеріальних українських атрибутів, а лише фіксує справжню подію. У роботах Н. Вергун поєднує лінію з тональним малюнком, а колір – червоний, синій, жовтий – розставляє композиційні акценти. Схожими за технікою є роботи «Розмова» та «Дві дівчинки», зроблені у цей же час.



Рис. 1. Вергун Н. На Ярмарок в Ярьськах. 1957

У подальшому в рисунках художниці з'являється міський пейзаж. Впровадження нової тематики пов'язане з поїздкою до Ленінграду на навчання. Ці роботи справляють враження дорожніх нотаток – з кожного міста, яке вона відвідала на шляху до мети, залишився малюнок-етюд. За роботами можна простежити маршрут подорожі. У Псково-Печерському монастирі Наталя Вергун зробила замальовку монастирської брами та дзвіниці, над брамою вгадується ікона Божої матері з немовлям (Рис. 2). У цій роботі Н. Вергун робить акцент на композиції, вона будує її за класичною схемою «золотого перетину».

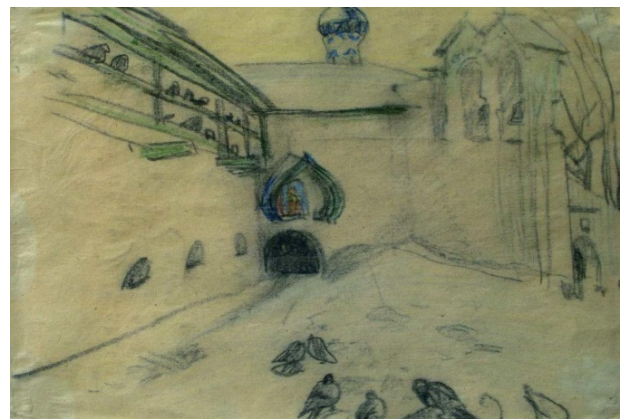


Рис. 2. Вергун Н. Монастирська брама. Печори. 1959

Але місто не втілюється у її роботах так яскраво, як село. З 1960 року збереглися рисунки, створені, напевно, під час літніх канікул в Україні, адже назва однієї роботи співпадає з назвою українського села Хатки. В цей час в українській графіці зберігаються тенденції тоталітарної культури, які певним чином обмежують тематичний простір митців, проте утвердження національної культури на противагу режимним настановам все частіше можна побачити у творчості молодих митців [5, с. 86]. Хоча Наталя Вергун і не ставить графічні роботи в основі своєї творчості, проте аналіз її доробку свідчить про дотримання цих загальних тенденцій графічного мистецтва. В харківській станковій графіці зазначеного періоду популярною є воєнна тематика, але в цьому мисткиня відходить від загальної тенденції, слідуючи власному поклику до пейзажу. Саме пейзаж, який виступає як «сво-

ерідний компроміс між політикою та свободою виразу»[5, с. 53], стає провідним жанром у творчості Наталі Вергун. Про це свідчать рисунки авторки 1960-70-х років, в яких, як і в її живописі, на перший план виступає тема села. «Старе й нове» та «Стара хата» зображені схематично, це етюдні рисунки, виконані на єдиному пориві. Роботи «Краєвид з хатою» та «Село Хатки» (Рис. 3) – більш мальовничі, незважаючи на техніку виконання олівцем, вони сприймаються як закінчені пейзажі. Ретельна штриховка у «Краєвиді з хатою» задає середню тональність рисунку, насичує його повітрям та рухом. Білою плямою вирізняються білі стіни хатки та вигин стежини. У порівнянні з цією роботою, краєвид рисунку «Село Хатки» подається більш структуровано. У ньому зображено більше деталей та елементів, які органічно складені в єдину композицію. На перший план виходить співзвуччя неба і землі, побудоване на тональному контрасті. Здається, що зображення неба є домінуючим в роботі, проте воно не нависає над селом, а, завдяки світлим плямам, передає відчуття легкості та повітряності. Побудова рисунку наводить на аналогії з роботами майстрів Відродження, творчістю яких завжди захоплювалась Наталя Вергун [6].

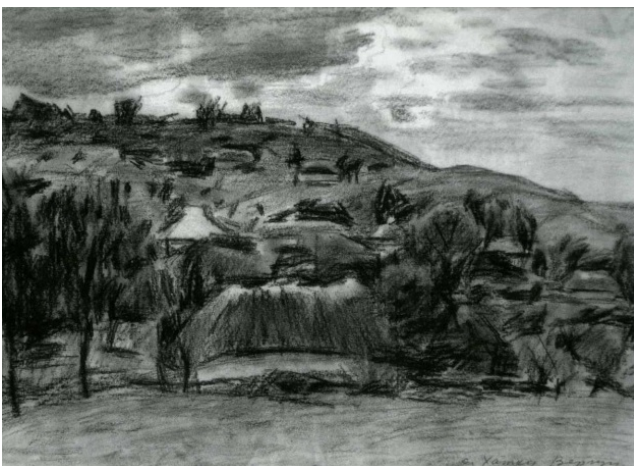


Рис. 3. Вергун Н. Село Хатки. 1960

У роботі «Жінка з граблями» майстриню цікавить, перш за все, форма, вона максимально використовує простір білого аркушу. На аркуші зображені чотири жіночі фігури

у різних положеннях тіла. Ця робота сприймається як підготовча до більш масштабного зображення, адже в ній майстриню не цікавить ані композиція, ані колір чи зміст – тільки вивчення людини, яка займається трудовою діяльністю. Підготовчі роботи завжди створюються майстрами на етапі планування, у них художник вирішує завдання, пов'язані з пошуком та втіленням форми, світлотіньовими побудовами, ритмом, композицією.

Малюнки 1971 року започатковують у творчості майстрині паралелі з роботами європейських фовістів. Як і фовісти, Наталя Вергун вдається до навмисного спрощення форми задля потужнішої виразності кольору. У роботах «Дорога» та «Краєвид з білим дахом» авторка перебуває у пошуку співзвучності кольорів та працює з плямами світла. Плями стають повноцінним композиційним елементом, це тінь, яка може змінюватись, проте має чітку форму. До штрихів, зроблених кольоровими олівцями, мисткиня додає окреслені вугіллям контури, це надає роботі динамічності та закінченості.

Пошуки потрібних колористичних рішень художниця подовжує в етюдах 1972 року, адже у цих роботах об'ємність зображення зовсім не має прояву, рисунок розвивається лінійно і залишається лише формальне окреслення силуетів. У пейзажах цього періоду вона зосереджує свою увагу на звучанні чистого кольору, що наближує її, на думку харківської дослідниці В. Немцової, до інтуїтивного відкриття теорії «чистої дії кольору» Кандинського. У роботі «Квіти коло хати» (Рис. 4) художниця сміливо спрощує малюнок до примітивізму, а композицію будує на контрасті локальних кольорів – зеленого та червоного. При цьому кольори перебувають в одній тональності та теплохолодності – це холодні, світлі відтінки. В той же час художниця працює над рисунками, у яких створює справжні «портрети» рослин. У роботах цього циклу художниця виходить за формат рисунку і залишає післямак незакінченості, фрагментарності зображення, яке сприймається як частина більшого.



Рис. 4. Вергун Н. Квіти коло хати. 1972

Протилежні задачі художниця ставить у роботі «Автопортрет» (Рис. 5), де активною, експресивною штриховкою створює глибокий простір. Цей рисунок побудований на поєднанні зеленого, чорного, червоного кольорів, виконаний у темному тональному забарвленні. На сьогодні це єдиний малюнок майстрині, представлений в колекції Національного художнього музею України [6].



Рис. 5. Вергун Н. Автопортрет. 1972

У 1980-ті роки Наталя Вергун постійно перебуває у пошуках ідеального співвідношення між чистим кольором та формою. В той же час її цікавить і побудова об'єму, вона активно шукає нові композиційні рішення, досягає вершин у володінні штрихом, що можна побачити у численних копіях робіт старих майстрів та у роботі «Кераміка.

Натюрморт». Та ж сама композиція, що і в однойменному етюді, була втілена з акцентом на форму та світло-тіньову гру. Тоновий діапазон звужений до чистого теплого, це передає відчуття фактури і теплоти матеріалу.

Протягом 1983–1986 р. мисткиня створює низку рисунків, у яких розвиває тему розробки композиції не за класичними канонами, а за власними художньо-естетичними потребами та відображає рух до примітивізму. Репрезентативним є рисунок «Хлібне поле» (Рис. 6), в якому аркуш розділений лінією небосхилу майже посередині. Горизонтальний ритм, якому підпорядкований увесь композиційний стрій роботи, урівноважується нерегулярним розташуванням хмар.



Рис. 6. Вергун Н. Хлібне поле. 1986

Окрім композиційних завдань, Н. Вергун продовжує хвилювати колір, все більш цікавими стають колористичні рішення її малюнків. У роботі «Дві хати» зелений та синьо-фіолетовий кольори немов переходять один в одного, а червоний здається органічно зануреним у це поєднання. Горизонталь ритмів у цій роботі порушують гострі дахи хат та високий стовбур дерева біля синього даху.

У роботі «Дорога в лісі» з'являється чітка, акцентована перспектива, яка направлена вглиб лісу. Найпотужніше звучить салатний колір, він чистий і насичений. Співвідношення кольорів будуються на нюансах відтінків зеленого, коричневого, жовтого, рожевого. Пошуки вдалих кольорових поєднань призводять до відмови від традиційного розуміння форми. Так, у натюрморті «Троянди та ягоди»

форма не пов'язана з фактичною формою реальних предметів, вона спрощена до графічного підкреслення обрисів предметів. Впевнено будується композиція, яка навмисно виходить за контури роботи. Такий прийом доволі часто зустрічається у роботах художниці, як у рисунках, так і в живописних роботах. Побудова відкритої композиції зумовлює прочитання роботи від центру, але за значимістю в рисунку всі частини рівноважні. У роботі мисткиня досягає ефекту мерехтіння кольору завдяки грі кольорових краплень на ягодах, а троянди у склянці виконують роль елемента, що єднає частини композиції. Також поєднуючим елементом виступає фіолетово-коричнева поверхня, на якій розташовані тарілки з ягодами та склянка. Ці предмети сприймаються зануреними у цей простір, в той час як тло роботи залишається повністю чистим і на ньому вигідно виділяються квіти. Тяжіння до спрощення форми задля звучання кольору продовжується і в наступні роки рисування. Це, перш за все, «Лугові квіти» 1991 року, «Вулиця в Литовці» 1992 року, «Конюшина» та інші. У роботі «Верба» Н. Вергун знову звертається до композиційного рішення, яке часто повторюється в її зображеннях краєвидів – лінія горизонту поділяє аркуш практично навпіл, земля і небо знаходяться у рівнозначному положенні, а з боку розташовує елемент, в даному випадку – вербу, яка своєю кроною виходить за межі композиції. Рисунок виконаний комбінованими штрихами, які розташовуються під різними кутами незалежно від поверхні, яку вони заповнюють. Незважаючи на статичність самого краєвиду, завдяки активній, різкій штриховці художниці передає прихований в роботі внутрішній динамізм об'єктів.

Рефлексія на творчість фовістів простежується в рисунках 2000-х років, таких, як «Провулок» і «Дорога в лісі» (Рис. 7). Виконані кольоровими олівцями на картоні, рисунки мають підкреслені чіткими широкими лініями контури, зроблені вугіллям. Строкате кипіння кольору та контраст фарбових поверхонь втілені за допомогою штрихів і створених ними кольорових плям, які мають чіткі обриси. За колоритом рисунок «Дорога в лісі»

нагадує пейзаж А. Матісса «Корсиканський пейзаж. Оливи» – блідо-фіолетові тіні дерев перетинають звивисту дорогу, що спрямована вдалину, плями світла м'якого жовтого і салатого кольору немов віддруковані на траві і дорозі. Композиція рисунку розгортається всередину та вгору, спрямованість підкреслена ритмом, що повторюється з двох боків у прорисовці контурів дерев.



Рис. 7. Вергун Н. Дорога в лісі. 2000

У графічних роботах Наталі Вергун можна виділити кілька ключових напрямів. Перший напрям – це підготовчі ескізи до живописних полотен та етюдів, а також лінійні рисунки, де основну увагу мисткиня приділяє врівноваженості композиції та точній побудові форми. Тема села стає простором для мистецьких пошуків художниці у царині графіки, як і в живописі. Другий напрям – спрощення форми до рівня примітивізму, що сприяє пошуку гармонійних колористичних рішень, близьких до естетики фовізму. У цих роботах форма створюється через взаємодію чистих кольорів і їх тональних варіацій. Як і в живописі, художниці часто використовує чорні контури, підкреслені вугіллям або ретушшю, для посилення виразності кольорових акцентів.

Висновки. Графічний доробок Наталі Вергун є невід'ємною складовою її художньої спадщини. Незважаючи на те, що більша увага дослідників була спрямована на її живописні роботи, рисунки мисткині демонструють високий рівень майстерності у володінні лінією, штрихом та композицією і потребують глибокого аналізу у дискурсі дослідження творчості художниці. У своїх графічних роботах авторка

поєднує традиційний рисунок з особистими пошуками гармонії між формою та кольором, виявляючи особливе чуття до деталей та нюансів. Відмінність графіки Вергун полягає в інтимності та особистості її рисунків, які сприймаються як внутрішній монолог автора.

Мисткиня віддає перевагу рисункам на папері, виконаним кольоровими олівцями та вугіллям. Її графічні роботи вирізняються глибиною побудови простору, акцентом на силуетах і лініях, що є особливостями її художньої мови. Особливо варто відзначити її пейзажні рисунки, в яких поєднання неба та землі створює відчуття рівноваги, підсилене контрастами світла та тіні. Вона зосереджується на тональних відтінках і світлотіньових градаціях, що додає її роботам динаміки і глибини, незважаючи на застосування простих графічних технік.

Серед творчих пошуків Н. Вергун простежується вплив європейського фовізму, зокрема через спрощення форми та акцент на кольорових контрастах. Вона сміливо експериментує з кольором, надаючи йому ключового значення у формуванні композиції, активно використовує техніку комбінованого штриха, завдяки якій досягає ефекту мерехтіння кольору та динамічності поверхні, що наближує її роботи до живописних етюдів. У зрілих роботах мисткиня досягає вершин у володінні композицією та штрихом. Графічні твори Наталії Вергун представляють її як майстриню, здатну розкрити глибокий зміст і композиційну побудову за допомогою лінії та штриха, що робить графіку невід'ємним і важливим елементом для повного розуміння її творчого самобутнього доробку.

Література:

1. Вергун Н. Виставка творів (етюди, малюнки, ескізи): Каталог / Автор передм. Н. Вергун. Х.: ХХМ, 2008. 34 с.
2. Вергун Н. Виставка творів. Живопис, малюнок: Каталог/ Автор передм. Н. Мизгіна. Х.: Харківська друкарня № 13, 1998. 11 с.
3. Вергун Н. Етюди. Малюнки: Альбом / Автор передм. Н. Мизгіна. Х. : ТОВ «Майдан», 2009.
4. Вергун Н. Живопис. малюнок: Альбом / Автор передм. Н. Мизгіна. Х. : ТОВ «Майдан», 2008. 63 с.
5. Гладун О. Харківська школа графіки (друга половина ХХ століття): дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.05. Харків, 2005. 172 с.
6. Гудзієнко Л. Інтерв'ю із Н. Вергун, 1938 р.н. (м. Харків, 3 жовтня 2019 року, аудіозапис). Особистий архів автора. Харків, 2019.
7. Національний художній музей України. Автопортрет. Паспорт експонату твору Наталі Вергун з фонду музею (графіка). Інв. № Грс – 10723.
8. Петрова О. Фольклорні традиції в українській ілюстрації 70-80-х років ХХ сторіччя. *Magisterium. Bun. 5. Культурологія*. Національний університет "Києво-Могилянська академія". Київ : Стилос, 2000, С. 61–68.
9. Харківський художній музей. Інвентарні картки творів Наталі Вергун. Харків: ХХМ.

References:

1. Verhun, N. (2008). Vystavka tvoriv (etiudy, maliunky, eskizy): Kataloh [Exhibition of Artworks (Studies, Drawings, Sketches): Catalog]. Kh.: KhKhM [in Ukrainian].
2. Verhun, N. (1998). Vystavka tvoriv. Zhyvopys, maliunok: Kataloh [Exhibition of Artworks. Painting, Drawing: Catalog]. Kh.: Kharkivska drukarnia No 13 [in Ukrainian].
3. Verhun, N. (2009). Etiudy. Maliunky: Albom [Studies. Drawings: Album]. Kh.: TOV «Maidan» [in Ukrainian].
4. Verhun, N. (2008). Zhyvopys. maliunok: Albom [Painting. Drawing: Album]. Kh.: TOV «Maidan» [in Ukrainian].
5. Hladun O. (2005). Kharkivska shkola hrafiky (druha polovyna KhKh stolittia): dys. ... kandydata mystetstvoznavstva: 17.00.05. Kh [in Ukrainian].
6. Hudziienko, L. (2019). Interviu iz N. Verhun, 1938 r.n. [Interview with N. Vergun, born in 1938]. m.Kharkiv: Osobystyi arkhiv avtora [in Ukrainian].
7. Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy. Avtoportret. Pasport eksponatu tvoriv Natali Verhun z fondu muzeiu (hrafika). Inv.№ Hrs – 10723 [in Ukrainian].
8. Petrova O. (2000). Folklorni tradytsii v ukrainskii iliustratsii 70-80-kh rokiv 20 storichchia. *Magisterium. Kulturolohiia. Natsionalnyi universytet "Kyievo-Mohylianska akademiia "*. Kyiv : Stylos, 5, 61-68 [in Ukrainian].
9. Kharkivskiy khudozhnii muzei. Inventarni kartky tvoriv Natali Verhun z fondu muzeiu [Inventory cards for artworks by Natali Verhun from the museum's collection]. Zhyvopys, maliunky. Kharkiv: HNM [in Ukrainian].

УДК 7.01:659.126

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.9>**Давиденко Олександр Михайлович,**

магістрант

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

ORCID ID: 0009-0001-5580-8264

cawada02@gmail.com

ПРОБЛЕМАТИКА ДИЗАЙНУ РЕКЛАМИ В ГРОМАДСЬКИХ ОРГАНІЗАЦІЯХ

У статті розглянуто проблематику дизайну реклами в громадських організаціях, зокрема її специфіку та виклики, з якими стикаються дизайнери під час створення рекламних матеріалів для некомерційних проєктів. Рекламна діяльність у громадському секторі має свої унікальні аспекти, оскільки її головна мета полягає не стільки в отриманні прибутку, як у просуванні ідей, приверненні уваги до соціальних проблем та залученні активної аудиторії до участі в ініціативах.

Основна увага приділяється аналізу таких факторів, як емоційне сприйняття повідомлень, вибір графічних елементів, шрифтових рішень та кольорових палітр, які мають відповідати етичним стандартам і водночас ефективно комунікувати з цільовою аудиторією. У статті обговорюється також значення адаптивного дизайну, який дозволяє рекламним матеріалам бути доступними на різних платформах та пристроях, а також важливість використання соціальних медіа для поширення повідомлень громадських організацій.

Основний наголос спрямований на необхідності балансування між привабливістю реклами та її відповідністю місії організації. Особлива увага приділяється пошуку креативних рішень, які допомагають виділятися в умовах обмеженого бюджету, що є характерним для багатьох некомерційних організацій. У статті також проаналізовані приклади успішних рекламних кампаній, що сприяли зростанню впізнаваності організації та залученню нових учасників до соціальних ініціатив.

Ключові слова: дизайн реклами, громадські організації, соціальна реклама, креативність, адаптивний дизайн, етичні стандарти, шрифтові рішення, графічний дизайн, соціальні медіа, просування соціальних ініціатив.

Davydenko Oleksandr. PROBLEMS OF ADVERTISING DESIGN IN NON-GOVERNMENTAL ORGANIZATIONS

The article discusses the issues of advertising design in non-governmental organizations, including its specifics and the challenges that designers face when creating advertising materials for non-profit projects. Advertising in the public sector has its own unique aspects, as its main goal is not so much to make a profit as to promote ideas, draw attention to social problems and attract an active audience to participate in initiatives.

The article focuses on the analysis of such factors as emotional perception of messages, choice of graphic elements, fonts and color palettes that should meet ethical standards and at the same time effectively communicate with the target audience. The article also discusses the importance of responsive design, which allows advertising materials to be accessible on different platforms and devices, as well as the importance of using social media to spread the messages of civil society organizations.

The main emphasis is on the need to balance the attractiveness of advertising with its relevance to the organization's mission. Particular attention is paid to finding creative solutions that help to stand out on a limited budget, which is typical for many non-profit organizations. The article also analyzes examples of successful advertising campaigns that have contributed to the growth of organizations' awareness and the involvement of new participants in social initiatives.

Key words: advertising design, non-governmental organizations, social advertising, creativity, adaptive design, ethical standards, font solutions, graphic design, social media, promotion of social initiatives.

Вступ. У сучасному суспільстві громадські організації відіграють ключову роль у вирішенні соціальних, екологічних, культурних та правових питань. Одним із важливих інструментів у цьому процесі є реклама, яка в громадському секторі, на відміну від комерційної

реклами, має інші цілі: підвищувати обізнаність, формувати соціальну відповідальність та заохочувати активну участь громадян. Дизайн рекламних матеріалів для таких організацій повинен мати не лише естетичну складову, але й відповідати етичним нормам

та ефективно доносити зміст, який резонує з аудиторією.

Соціальна політика є частиною соціального управління, яка зосереджена на прийнятті і реалізації рішень, спрямованих на створення суспільно прийнятних соціальних умов для реалізації можливостей і потреб членів суспільства. Окрім цього важливим аспектом соціальної політики є формування свідомості людей і моральних установок соціуму в цілому [1, с. 10].

Дизайн реклами для громадських організацій стикається з багатьма викликами, зокрема з обмеженими фінансовими ресурсами, труднощами у формуванні основних повідомлень та необхідністю привертати увагу до тем, що не завжди мають комерційну привабливість. Важливим також є питання відповідності рекламних матеріалів місії та цінностям організації, оскільки кожен візуальний компонент не лише повинен зацікавити аудиторію, але й точно відображати суть її діяльності.

Мета цієї статті – проаналізувати основні проблеми, пов'язані з дизайном реклами громадських організацій, та знайти креативні рішення, які допоможуть їм ефективно комунікувати з цільовою аудиторією, не перевищуючи при цьому виділений бюджет.

Матеріали та метод. Реклама відіграє ключову роль у діяльності неурядових організацій, сприяючи поширенню їхніх ідей, місій та соціальних ініціатив серед широких верств населення. На відміну від комерційної реклами, головною метою якої є продаж товарів або послуг, реклама у громадському секторі спрямована на привертання уваги до суспільних проблем, стимулювання соціальних змін і залучення громадян до активної участі в суспільному житті. Основне завдання таких рекламних кампаній – сприяти відповідальному ставленню до важливих суспільних проблем і створити позитивний імідж організації, яка прагне зробити світ кращим.

Успішна реклама дозволяє не лише підвищити розуміння громади про їхні ініціативи, але й залучити нових прихильників, волонтерів та партнерів. Вона слугує ефективним інструментом для комунікації, впливає на громадську думку та сприяє зміцненню довіри до організації.

Загалом, реклама у громадських організаціях є не просто інструментом комунікації, а потужним засобом впливу на суспільство, що допомагає просувати важливі соціальні цінності та формувати колективну відповідальність за майбутнє. «Соціальна політика – це діяльність державних і громадських інститутів, суспільних груп і окремих осіб (суб'єктів соціальної політики), спрямована на реалізацію природних прав людини, що забезпечують її життєдіяльність і розвиток як соціальної істоти з невід'ємного дотримання її громадянських прав і бажань» [6, с. 126].

Соціальна реклама, що виробляється в Україні, не завжди виконує покладені на неї завдання. В основному, вона розробляється зусиллями працівників третього сектора, які завдяки своїй спеціалізації не можуть професійно розробити повідомлення, визначити канали комунікації, а також розробити цілісну та дієву рекламну кампанію, спрямовану на вирішення соціальної проблеми. Тому актуальною є активізація діяльності органів влади у процесі реалізації соціальної політики через інститут соціальної реклами [9, с. 26].

Громадські організації, на відміну від комерційних, не мають великих бюджетів на рекламу, оскільки більшість їхнього фінансування спрямовується на реалізацію проектів. Це часто обмежує можливості найняти професіоналів для створення якісного контенту. Як результат, організації змушені покладатися на волонтерів або використовувати доступні ресурси для створення матеріалів, що може впливати на якість кінцевого продукту.

Поняття «ідентичність» означає усвідомлення людиною своєї належності до будь-якої групи, що дає змогу їй визначити своє місце в соціокультурному просторі і вільно орієнтуватися в навколишньому середовищі. Для цього вона добровільно сприймає ті елементи свідомості, звички, норми, цінності та інше, що є головними у цій спільноті. Їхнє сприйняття надає життю людини упорядкованого та передбачуваного характеру [2].

Через те, що громадські організації зазвичай працюють з дуже різними аудиторіями, це за собою несе додаткові труднощі для дизайнерів, які мають знайти універсальні рішення,

що будуть зрозумілими та привабливими для всієї аудиторії. Наприклад, молодь може надавати перевагу сучасним, яскравим і мінімалістичним дизайнам, тоді як старше населення може краще сприймати традиційні та більш консервативні підходи.

Слід зазначити, що соціальна реклама як інструмент комунікації між суб'єктами управління як найповніше реалізується саме у сфері соціальної політики. Деякі дослідники, що вивчають соціально орієнтовані рекламні комунікації, вважають, що соціальна реклама є необхідним інформаційним відгалуженням соціальної політики держави [8, с. 59].

Грошові обмеження також обмежують доступ до сучасних інструментів для створення реклами, таких як передові графічні редактори чи професійні фотостоки. Це змушує дизайнерів працювати з безкоштовними ресурсами, які часто не мають достатньої якості чи оригінальності. Як результат, громадські організації можуть втратити можливість виділитися серед конкурентів або донести свою ідею у максимально ефективний спосіб.

Спонсори та волонтери, залучені до розробки реклами, іноді покладають на дизайн високі очікування, не розуміючи складності процесу та його реального потенціалу. Це може призвести до непорозумінь і навіть конфліктів між клієнтами та дизайнерами. Крім того, очікування від рекламного матеріалу можуть не збігатися з реальними результатами. Цього не завжди можна досягти в рамках одного рекламного проекту, особливо коли організація прагне швидких змін і негайного залучення аудиторії.

Таким чином, дизайн реклами в громадських організаціях стикається з багатьма проблемами, пов'язаними з обмеженими ресурсами, різноманітністю аудиторії та необхідністю дотримання етичних стандартів. Однак, незважаючи на ці виклики, грамотний підхід до розробки рекламних матеріалів може допомогти організаціям досягти своїх цілей і ефективно комунікувати з аудиторією.

Сучасна українська соціальна реклама орієнтована на задоволення культурних запитів населення шляхом впровадження певних цін-

ностей і стандартів. Рекламні стандарти, цінності, які вона просуває, претендують на роль загальнолюдських норм поведінки, які треба наслідувати. Реклама сприяє формуванню стереотипного мислення, особливо в молоді. Вона є потужним інструментом впливу на ціннісні установки й орієнтири адресатів, створюючи стереотипи, що відповідають цій системі. При цілеспрямованому впливі на формування ціннісних орієнтацій споживача можна відповідно спрямовувати його поведінку. Інакше кажучи, якщо реклама для досягнення цілей апелює до панівних у суспільстві соціально-психологічних цінностей і мотивацій, то вона, в свою чергу, може бути прикладом цінностей і мотивацій, поширених у суспільстві [7, с. 44]. «Соціальна політика – це сукупність ідеологічних уявлень суспільства і держави про цілі соціального розвитку та діяльність щодо досягнення соціальних показників, які відповідають цим цілям» [10, с. 58].

Сенсорна система, або органи чуття, відіграють ключову роль у формуванні вражень та емоцій у людини. Вона включає такі основні види сприйняття, як слух, зір, нюх, смак, дотик та рівновагу. Взаємодія всіх цих органів і систем дозволяє людині отримувати інформацію про навколишній світ і відповідно реагувати на нього, формуючи враження та емоції. Поєднання роботи цих систем також викликає різноманітні відчуття, що допомагають нам краще розуміти і сприймати навколишній світ [3].

Емоційний аспект відіграє центральну роль у створенні ефективної реклами для громадських організацій. На відміну від комерційних кампаній, де основною метою є стимулювання продажів, реклама у громадському секторі спрямована на виклик емоційної відповіді та формування глибокого емоційного зв'язку з аудиторією. Соціальна реклама часто має справу з проблемами, що зачіпають базові людські цінності: справедливість, права людини, захист природи, здоров'я та благополуччя. Саме тому важливо правильно використовувати емоційні елементи для того, щоб посилити вплив реклами та мотивувати людей до дії.

Д. Олтаржевський пише про важливість використання креативних інструментів у реалізації сучасних соціальних кампаній [4].

Схожий вплив здійснюється за допомогою нових рекламних технологій, наприклад, Г. Цуканова пише, що «інтерактивна соціальна реклама не викликає такого роздратування, як реклама на традиційних носіях, адже не має форми прямого нав'язування чи повчання; розважаючи, така реклама на підсвідомому рівні формує в людей стійкий набір позитивних асоціацій із запропонованим соціальним рішенням» [5, с. 62].

За для виклику потрібних емоцій аудиторії організації зазвичай використовують зображення та історії реальних людей, які стикаються з певними труднощами або потребують допомоги. Такий підхід дозволяє створити ефект близькості, коли глядач відчуває себе співучасником або частиною вирішення проблеми. Емпатія може стати потужним стимулом для дії, спонукаючи людей до волонтерської роботи або підтримки ініціатив організації.

Кольорові рішення також мають значний вплив на емоційне сприйняття реклами. Кольори можуть як заспокоювати, так і викликати почуття тривоги чи ургентності. Наприклад, червоний колір часто асоціюється з небезпекою або терміновістю, тоді як зелений або блакитний може викликати відчуття надії або гармонії. Вибір кольорової гами має відповідати тематиці реклами, підсилюючи її емоційне послання.

Шрифт також грає важливу роль у формуванні емоційного настрою. Великі, жирні шрифти можуть додати рекламі відчуття терміновості або важливості, тоді як легкі, плавні шрифти можуть створити відчуття спокою або довіри. Підбір правильного шрифту та його поєднання з іншими елементами дизайну має велике значення для створення гармонійного емоційного впливу.

Текстове наповнення соціальної реклами також має бути емоційно насиченим, щоб ефективно взаємодіяти з аудиторією. Меседжі, які використовують слова, що викликають емоційні реакції, можуть мати більший вплив. Така стратегія допомагає краще

привернути увагу та викликати в аудиторії почуття невідкладності й відповідальності.

Головна мета емоційної складової реклами – мотивувати до дії. Відчуття терміновості, потреба допомогти або змінити ситуацію повинні підштовхувати аудиторію до конкретних кроків. Емоції важливі саме тому, що він не просто інформує, а змушує людину відчути проблему на особистому рівні, ставлячи її перед необхідністю прийняття рішень.

Таким чином, емоційний аспект є одним з найбільш важливих факторів успішності реклами громадських організацій. Використання правильних емоційних елементів дозволяє не тільки привернути увагу аудиторії, але й ефективно комунікувати з нею, викликаючи бажання діяти і змінювати світ на краще.

Результати. На сьогоднішній день мобільні телефони є основним джерелом споживання інформації для багатьох користувачів, тому критично важливо адаптувати матеріалів під мобільні платформи. Це стосується як візуальних елементів, так і текстових повідомлень. Наприклад, шрифти повинні бути чіткими і легкими для читання, зображення – добре оптимізованими для швидкого завантаження, а інтерфейс – простим та інтуїтивно зрозумілим. Забезпечення мобільної адаптації не тільки підвищує зручність сприйняття контенту, але й сприяє кращій взаємодії з аудиторією.

Окрім цього, важливо також враховувати кросплатформність. Матеріали повинні бути створені таким чином, щоб вони коректно відображалися на комп'ютерах, планшетах та телевізорах. Для цього дизайнери часто використовують гнучкі макети, що автоматично підлаштовуються під розмір екрана, зберігаючи зручність навігації та естетику.

Соціальні мережі це один з головних сучасних шляхів поширення інформації для громадських організацій. Це дає можливість залучити широку аудиторію з мінімальними витратами. Але кожна платформа має свої унікальні вимоги до формату та розміру контенту. Наприклад, відео для Instagram має бути вертикальним, а для Facebook – горизонтальним. Важливо створювати гнучкий контент, який можна адаптувати під різні

соціальні платформи, зберігаючи ключовий меседж. Такий підхід дозволяє підвищити ефективність реклами.

Останнім часом громадські організації все частіше використовують інтерактивні елементи в рекламі. Це можуть бути інтерактивні сторінки в соціальних мережах, опитування або ігрові механіки, що дозволяють аудиторії не лише отримувати інформацію, але й активно брати участь у процесі комунікації. Такий підхід дозволяє не просто інформувати, але й утримувати увагу користувачів, роблячи їх більш залученими до вирішення проблеми.

Оповідання історій є ще одним потужним інструментом у креативній рекламі громадських організацій. Використання реальних історій людей або ситуацій допомагає зробити рекламу більш персоналізованою та емоційною. Історії можуть показувати конкретні досягнення організації або виклики, з якими стикаються її бенефіціари, що створює тісний зв'язок між аудиторією та організацією, мотивуючи до активних дій.

Висновки. Отже, реклама у громадських організаціях має свої характерні особливості, які відрізняються від традиційної комерційної реклами. Основна функція якої наголос на приверненні уваги до суспільних проблем,

залучення волонтерів та вплив на покращення життя суспільства. Під час дослідження було проаналізовано ключові аспекти, які будуть ефективніше впливати на громадську думку. Крім того, адаптивний дизайн забезпечує ширше охоплення аудиторії та підвищує зручність сприйняття інформації. Креативні рішення у поєднанні з обмеженими ресурсами допомагають громадським організаціям виділитися та залучати нових прихильників.

Основні проблеми з якими зіштовхуються громадські організації під час дизайну реклами це досягнення балансу між емоційним впливом і відповідальністю в умовах обмежених ресурсів. Роль емоційного аспекту є особливо важливою, оскільки саме емоції сприяють активній взаємодії аудиторії з організаціями.

Перспективи подальших досліджень у цьому напрямку можуть зосередитися на вивченні впливу нових технологій, таких як штучний інтелект та віртуальна реальність, на дизайн реклами громадських організацій. Також важливо досліджувати зміну поведінкових моделей аудиторії під впливом нових медіа та соціальних мереж, що дозволить адаптувати рекламні стратегії до потреб і очікувань сучасного суспільства.

Література:

1. Березовець Л. В. Сучасний стан некомерційної реклами в Україні: автореф. дис. на здобуття наук. ст. канд. філос. наук. Л.В. Березовець. Київ, 1999. 18 с.
2. Чайка Г. Л. Культура ділового спілкування менеджера: навч. посіб. Г.Л. Чайка. Київ: Знання, 2005. 422 с.
3. Жигало І. І. Використання кольору в рекламі: психологічні аспекти впливу на споживачів. *Вісник Хмельницького національного університету*. 2023. № 5. С. 146–150.
4. Олтаржевський Д. О. Соціальна реклама. Київ: Центр вільної преси, 2016. 120 с.
5. Цуканова Г. О. Інтерактивна соціальна реклама у міському середовищі. *Інформаційне суспільство*. 2014. № 19. С. 59–63.
6. Державне управління: словник-довідник. за ред. В.М. Князева, В.Д. Бакуменка. Київ: Вид-во УАДУ, 2002. 228 с.
7. Колядюк Р. Соціальна реклама – інструмент впливу на масову свідомість та стиль життя у суспільстві. *Теорія і практика соціальної реклами в Україні: тези доповідей наук. конф.* Київ, 2004. С. 44–45.
8. Бугрим В. Соціальна реклама в інформаційному суспільстві. *Актуальні проблеми міжнародних відносин*. 2004. № 50. С. 58–62.
9. Курбан О. В. Соціальна реклама: держзамовлення, ринок маркетингових комунікацій чи сфера громадської відповідальності суспільства? *Дзеркало тижня*. 2007. С. 26.
10. Гаман Т. В. До проблеми захисту інформації в інформаційному суспільстві: управлінський аспект. *Університетські наукові записки*. 2007. № 3. С. 56–62.

References:

1. Berezovets, L. V. (1999). Suchasnyi stan nekomertsiinoi reklamy v Ukraini: Avtoref. dys. na zdobuttia nauk. st. kand. f. nauk [The current state of non-commercial advertising in Ukraine]. *Abstract of dissertation for the degree of Candidate of Philosophical Sciences*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Chaika, H. L. (2005). Kultura dilovoho spilkuvannia menedzhera: Navchal'nyi posibnyk [Manager's business communication culture]. *Textbook Znannia*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Zhygalo, I. I. (2023). Vykorystannia kol'oru v reklamii: Psykholohichni aspekty vplyvu na spozhyvachiv [The use of color in advertising: Psychological aspects of consumer influence]. *Visnyk Khmelnytskoho Natsional'noho Universytetu*, (5), 146–150 [in Ukrainian].
4. Oltarzhevskiy, D. O. (2016). Sotsial'na reklama [Social advertising]. *Tsentr Vil'noi Presy*. Kyiv [in Ukrainian].
5. Tsukanova, H. O. (2014). Interaktyvna sotsial'na reklama u mis'komu seredovyschi [Interactive social advertising in the urban environment]. *Informatsiyne Suspilstvo*, (19), 59–63 [in Ukrainian].
6. Kniazev, V. M., & Bakumenko, V. D. (Eds.). (2002). Derzhavne upravlinnia: Slovnyk-dovidnyk [Public administration]. *Dictionary-reference book*. Kyiv: Vydavnytstvo UADU [in Ukrainian].
7. Koliadiuk, R. (2004). Sotsial'na reklama – instrument vplyvu na masovu svidomist' ta styl zhyttia u suspil'stvi [Social advertising as a tool for influencing mass consciousness and lifestyle in society]. In *Teoriia i praktyka sotsial'noi reklamy v Ukraini: Tezy dopovidei naukovykh konferentsii* (pp. 44–45). Kyiv [in Ukrainian].
8. Buhrim, V. (2004). Sotsial'na reklama v informatsiinomu suspil'stvi [Social advertising in the information society]. *Aktual'ni Problemy Mizhnarodnykh Vidnosyn*, (50), 58–62 [in Ukrainian].
9. Kurban, O. V. (2007). Sotsial'na reklama: Derzhavne zamovlennia, rynek marketynhovykh komunikatsii chy sfera hromads'koi vidpovidal'nosti suspil'stva? [Social advertising: State order, marketing communication market, or public responsibility?]. *Dzerkalo Tyzhnia*, (26) [in Ukrainian].
10. Haman, T. V. (2007). Do problemy zakhystu informatsii v informatsiinomu suspil'stvi: Upravlins'kyi aspekt [On the problem of information security in the information society: Management aspect]. *Universytets'ki Naukovi Zapysky*, (3), 56–62 [in Ukrainian].

УДК 77.04(02.029.1):73/76]:616-036.21COVID-19]](477-87)"20"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.10>

Довганич Роберт Габрієлович,
аспірант кафедри історії і теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-4441-1261
robert.dovganych@gmail.com

УКРАЇНСЬКА ФОТОГРАФІЯ У ЗАКОРДОННИХ ВИДАННЯХ У ПЕРІОД COVID-19: ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ТВОРЧІ КОНЦЕПЦІЇ

У статті здійснено аналіз художніх підходів та творчих інтенцій, що були реалізовані в українській фотографії, опублікованій у закордонних книжкових виданнях під час пандемії COVID-19. Особлива увага приділена вивченню естетичних рішень, концептуальних стратегій та візуальних прийомів, які застосовувалися українськими фотографами у фотопроєктах, що вийшли за межами України. Ці роботи не лише демонструють творчий потенціал українських авторів, але й відображають актуальні теми глобальної ізоляції, соціальної дистанції та кризи. Стаття також розкриває, як ці підходи сприяють інтеграції української фотографії у світовий художній дискурс та відображають загальні тенденції розвитку сучасного мистецтва. Фотокнижки, опубліковані у закордонних виданнях та в яких йдеться у публікації, включають роботи Бориса Михайлова, Юлії Поляшенко, Тараса Бичка, Саші Курмаза, Олександра Чекменьова та Сергія Мельниченка. Ці фотографії представляють широкий спектр стилістичних та концептуальних підходів, від документальної фотографії до експериментальних форм візуальної репрезентації. Їхні роботи відображають як локальні, так і глобальні соціокультурні процеси, що виникли під час пандемії, та показують, як мистецтво може реагувати на такі виклики, як ізоляція, зміна взаємовідносин і трансформація соціальної реальності. Аналіз підтверджує, що українські фотографії не лише зберігають свою унікальну ідентичність, але й успішно взаємодіють із загальносвітовими мистецькими процесами, пропонуючи нові форми візуального осмислення різноманітних суспільних та соціокультурних явищ. Це сприяє подальшій популяризації української фотографії на міжнародній арені. Окрім того, дослідження показує, що в контексті світової фотографії, українські митці здатні впливати на формування нових підходів до осмислення колективного досвіду кризи, поєднуючи елементи локальної культури з глобальними проблемами. Творчі пошуки українських фотографів не тільки відображають поточні виклики, але й закладають основу для подальшого розвитку візуальної культури в умовах глобальних трансформацій.

Ключові слова: образотворчий, фотографія, фотопроєкт, фотокнига, нарратив, книжкове видання, концепція, творчість, художні особливості, мистецтво 21 століття.

Dovganych Robert. UKRAINIAN PHOTOGRAPHY IN FOREIGN PUBLICATIONS IN THE PERIOD OF COVID-19: ARTISTIC FEATURES AND CREATIVE CONCEPTS

The article analyzes the artistic approaches and creative intentions that were implemented in Ukrainian photography published in foreign book publications during the COVID-19 pandemic. Special attention is paid to the study of aesthetic solutions, conceptual strategies and visual techniques used by Ukrainian photographers in photo projects that took place outside of Ukraine. These works not only demonstrate the creative potential of Ukrainian authors, but also reflect the current topics of global isolation, social distance and crisis. The article also reveals how these approaches contribute to the integration of Ukrainian photography into the world artistic discourse and reflect the general trends in the development of modern art. The photo books published in foreign publications and referred to in the publication include the works of Borys Mykhaylov, Yulia Polyashenko, Taras Bychko, Sasha Kurmaz, Oleksandr Chekmenyev, and Serhii Melnichenko. These photographers represent a wide range of stylistic and conceptual approaches, from documentary photography to experimental forms of visual representation. Their works reflect both local and global socio-cultural processes that have arisen during the pandemic and show how art can respond to challenges such as isolation, changing relationships and transforming social reality. The analysis confirms that Ukrainian photographers not only preserve their unique identity, but also successfully interact with global artistic processes, offering new forms of visual understanding of various social and sociocultural phenomena. This contributes to the further popularization of Ukrainian photography in the international arena. In addition, the study shows that in the context of world photography, Ukrainian artists are able to influence the formation of new approaches to understanding the collective experience of the crisis, combining elements of local culture with global problems. Creative searches of Ukrainian photographers not only reflect current challenges, but also lay the foundation for the further development of visual culture in the conditions of global transformations.

Key words: fine art, photography, photo project, photo book, narrative, book edition, concept, creativity, artistic features, art of the 21st century.

Вступ. В умовах пандемії COVID-19, яка значно вплинула на всі сфери суспільного життя, українська фотографія отримала нові можливості для інтеграції в міжнародний художній контекст. Особливий інтерес викликають фотопроекти, представлені у закордонних книжкових виданнях, які не лише фіксують реалії кризи, але й розкривають унікальні художні підходи та творчі інтенції українських фотографів. Фотографи дедалі частіше обирають фотокнигу як засіб постійного збереження своїх робіт у фізичному форматі, що важливо для фіксації художніх концепцій у періоди світової кризи. У цьому дослідженні аналізуються естетичні особливості, концептуальні рішення та візуальні стратегії, що застосовувалися у фотопроектах, опублікованих у цей період. Основним завданням є виявлення тенденцій розвитку української фотографії, її взаємодії з глобальними мистецькими процесами та впливу на сучасний мистецький дискурс в умовах світової кризи.

Мета. Виявлення та аналіз художніх підходів і творчих інтенцій, які втілюються в українській фотографії, представленої у закордонних книжкових виданнях під час пандемії COVID-19. Дослідження спрямоване на розкриття естетичних особливостей, концептуальних рішень та візуальних стратегій, що використовувались українськими фотографами у фотопроектах, які були опубліковані у цих фотокнигах. Також досліджується, як ці підходи відображають загальні тенденції розвитку української фотографії та її інтеграцію в міжнародний художній контекст, а також їх вплив на глобальні мистецькі дискурси в умовах світової кризи.

Матеріали та методи. У процесі дослідження використано кілька наукових методів, зокрема іконографічний аналіз, візуальний аналіз, документальний підхід, соціокультурний аналіз, порівняльний метод та інтерпретацію художніх символів.

У рамках дослідження було проаналізовано фотокниги таких авторів, як Julie Poly («Ukrzaliznytsia / Ukrzaliznytsia», 2020), Тарас Бичко («Out of Time», 2020), Борис Михайлов («Viscidity», 2020), Саша Курмаз («Lust», 2020), Олександр Чекменьов («Pharmakon»,

2021) та Сергій Мельниченко («Fundamental Space Explorations of Naked Singularity», 2021). Ці видання стали основою для дослідження сучасних українських фотокниг, що були опубліковані в міжнародних виданнях під час пандемії COVID-19. Кожна з них репрезентує різноманітні художні підходи та візуальні стратегії, що сприяли розвитку української фотографії в глобальному мистецькому контексті. Крім того, було використано наукові праці Паоли Руш (Paula Roush), Дуга Споварта (Doug Spowart) та Тіма Фавнса (Tim Fawns), які досліджують взаємодію фотографії, архівів та пам'яті, що додало глибини розумінню сучасної української фотографії, як частини міжнародного художнього дискурсу.

Результати. Фотографії не просто фіксують моменти з минулого, але стають частиною «правди», формуючи наше сприйняття подій і людей. З кожним новим відтворенням у нових середовищах фотографії змінюють свій первісний контекст, що впливає на те, як ми пам'ятаємо ті чи інші події. Цей процес є важливою частиною формування колективної та індивідуальної пам'яті, коли зображення, спочатку зафіксоване в певних умовах, отримує нове значення в іншому культурному чи соціальному контексті [6, с. 2–3].

Важливим є розуміння того, як фотографія та архіви впливають на створення нових наративів і переосмислення минулого. Як зазначає Пола Рауш (7, с. 80), фотоархіви не просто фіксують минуле, а радше створюють нові інтерпретації та розповіді. Вони є своєрідними «руїнами пам'яті», які, попри втрачений первісний контекст, допомагають заново конструювати історію через призму сучасності. Це безпосередньо корелює з українськими фотопроектами, опублікованими під час пандемії COVID-19, де фотографія не тільки документує, але й формує нові художні наративи. Таким чином, ці роботи стають частиною глобального мистецького дискурсу, відображаючи індивідуальні та колективні переживання.

Фотокнига «Ukrzaliznytsia» («Ukrzaliznytsia») української фотографки Julie Poly (справжнє ім'я – Юлія Поляшенко) була видана

лондонським видавництвом Antennebooks у 2020 році. Проєкт знятий у 2017–2019 роках та є візуальним дослідженням подорожей в українських потягах. Маючи особистий досвід роботи провідницею, Юлія через фотографії передає атмосферу та соціальну динаміку, характерну для цього середовища. Важливим іконографічним аспектом проєкту є те, що він не просто документує подорожі, а створює своєрідну мозаїку української культури та суспільства через образи типових пасажирів та реальні ситуації [11].

Іконографія проєкту будується на певних стереотипах і типажах пасажирів українських потягів, що авторка відтворює у своїх знімках. Серед них – солдати, бізнеследі, спортсмени та інші персонажі, які втілюють соціальні та культурні риси, що характеризують сучасне українське суспільство. Відзначаючи різні соціальні групи, фотографка створює образи, які одночасно є типовими й символічними, відображаючи внутрішній соціокультурний ландшафт України.

Світлини в проєкті поєднують документальність з інсценованими елементами, які художниця називає «псевдодокументальними». Це відображає процес трансформації реальних подій та персонажів у художні символи. Важливим іконографічним моментом є сам простір потяга, який символізує перехідний стан, де стираються звичні соціальні межі й норми поведінки. Звичка пасажирів переодягатися у зручний одяг, змінювати взуття на капці або навіть подорожувати напівголеними втілює деформацію особистих кордонів, які в потязі стають розмитими.

З художнього погляду, проєкт «Укрзалізниця» використовує цілий ряд візуальних прийомів для створення специфічної атмосфери. Julie Poly застосовує кольорову фотографію, що підкреслює різноманітність та яскравість сцен, а також посилює реалістичність і виразність зображених моментів. Велика частина фотографій має еротичний підтекст, що пов'язано з унікальними умовами подорожей в українських потягах, де особистий простір пасажирів є вкрай обмеженим. Ця атмосфера тісних купе, у яких межі приватності фактично зникають, створює відчуття напруги й

інтимності, яке є однією з головних художніх особливостей проєкту.

Естетично проєкт вирізняється контрастами між формальністю поїздів як транспортного засобу та неформальністю поведінки пасажирів. Це протиставлення створює цікаву художню динаміку, де дисципліна та порядок перетинаються з хаосом і спонтанністю. Полі активно експлуатує цю межу між офіційним і особистим, роблячи акцент на еротичному аспекті подорожей – інтимність та близькість між пасажирами, що опиняються в замкненому просторі. Це поєднання документальної правдивості та художньої інтерпретації дозволяє їй підкреслити не тільки культурні особливості українських потягів, але й розкривати психологічні та емоційні стани.

Книга «Укрзалізниця» включає 13 історій, кожна з яких присвячена конкретній подорожі до певного місця. Кожна історія супроводжується текстами, написаними Лізаветою Готтфрік та Ольгою Баленсіагою, що дозволяє інтернаціональній аудиторії краще зрозуміти контекст зображених сцен. Проєкт також залучив міжнародну команду художників: британський видавець Бен Дітто виступив артдиректором, а дизайнером був Маркус Ваткінсон, що підкреслює глобальне значення та інтерес до української культури.

Проєкт та книга «Укрзалізниця» Julie Poly є важливим соціокультурним феноменом, що через фотографію вивчає та інтерпретує унікальний досвід подорожей в українських потягах. Використовуючи псевдодокументальні техніки та естетичні контрасти, авторка створює багатшаровий візуальний наратив, що поєднує документальну точність з художньою інтерпретацією. Це дозволяє глядачеві глибше усвідомити соціальні та культурні особливості України, а також підкреслює складні аспекти міжособистісної взаємодії у просторі потягів, що виступає метафорою соціальної структури українського суспільства.

Видання «Out of Time» зі світлинами львівського фотографа Тараса Бичка було надруковане за сприяння лондонського видавництва Vump Books у 2020 році [13]. Сам проєкт розпочався в Дрогобичі, де автор звернув увагу на місцевий салон краси, який, здавалосьь,

застиг у часі. Цей момент став поштовхом для створення серії фотографій, які досліджують вплив часу на простір та його здатність зберігати сліди минулого. Основною ідеєю є відтворення атмосфери, де минуле продовжує існувати поруч із сучасністю через об'єкти, що здаються «замороженими» в часі – старі інтер'єри, автомобілі та вивіски [5].

Візуал базується на образах часу, які символізують епоху 1980–1990-х років. Ключові елементи – будівлі, вивіски, транспортні засоби – стають візуальними маркерами цієї епохи, зберігаючи культурні й побутові артефакти минулого. Фотографії функціонують як «капсули часу», що зберігають атмосферу інших десятиліть у сучасному середовищі. Бичко наголошує на тих деталях, які часто залишаються непоміченими, але водночас є важливими для збереження пам'яті про минуле.

Сприйняття зображень може викликати у глядачів відчуття ностальгії за радянським періодом, однак сам автор відкидає ідеалізацію цього часу. Його роботи фіксують реальність артефактів, які ще не втрачені під впливом сучасності. Іконографія проєкту не стільки спрямована на відображення часу як ностальгійного переживання, скільки як засіб документування чинної паралельної реальності. Художній стиль Тараса Бичка у проєкті «Out of Time» відзначається документальним підходом до зображення об'єктів і просторів. Автор не втручається у ситуації, не організовує постановні кадри, прагнучи зберегти автентичність навколишнього середовища. Це дозволяє передати природність сцен, в яких застиглий час стає головним об'єктом художнього інтересу.

Важливим прийомом тут є використання диптихів – парних знімків, які створюють візуальний діалог між різними аспектами часу. Ці диптихи зіставляють різні об'єкти або сцени, але при цьому підтримують єдиний настрій та атмосферу, що підсилює ефект застигlosti часу. Такий спосіб дозволяє автору не лише фіксувати об'єкти, але й створювати власну художню мову, яка наголошує на співіснуванні минулого й сучасного. Особлива увага до деталей, таких як старі автомобілі, виві-

ски або інтер'єри, дозволяє автору передати настрої часів, які вже минули, але залишили свій відбиток у сучасній реальності. Простота і мінімалізм у композиції підкреслюють красу буденного і вказують на важливість дрібниць, які створюють загальну картину часу, що застиг.

Проєкт також відображає соціальну реальність малих міст Заходу України, де збережені артефакти минулого є невід'ємною частиною повсякденного життя. Спілкуючись із місцевими жителями під час зйомок, фотограф дізнається їхні історії, пов'язані з об'єктами, що стали об'єктом його фотографій. Це дозволяє глибше зрозуміти соціальний контекст проєкту, де фотографії відображають не лише фізичні об'єкти, але й живу пам'ять людей, для яких ці артефакти є частиною їхньої історії.

Часто місцеві жителі критикують автора за те, що він фокусується на старих, непримітних об'єктах, замість того щоб знімати нові кафе чи будівлі. Однак для Т. Бичко важливо зафіксувати ту паралельну реальність, яку багато хто не помічає, але яка є важливою частиною сучасного міського ландшафту.

Книга Тараса Бичка «Out of Time» є змістовним візуальним дослідженням часу через призму фотографії, де минуле співіснує із сучасністю. Завдяки документальній точності та художній чутливості, автор створює багатоплановий візуальний наратив, що відображає культурні та соціальні трансформації в малих містах Західної України. Іконографія та художня концепція проєкту наголошують на важливості фіксації тих об'єктів і явищ, які, попри плин часу, продовжують формувати атмосферу сучасного українського міського простору.

Фотокнига Бориса Михайлова «Viscosity» («В'язкість») [9], видана американським видавництвом PPP Editions у 2020 році, є важливою роботою в контексті української концептуальної фотографії, яка поєднує текстуральні та візуальні елементи для створення багатовимірного художнього та соціального дискурсу. Фотографії, створені в Харкові в 1982 році, відображають стан суспільства під час політичного застою в Радянському Союзі. Оригінальні зображення були відтворені в

їхньому початковому масштабі з перекладом тексту з російської на англійську мову, що розширює їхній контекст і аудиторію [3].

Іконографія серії будується на відображенні застійного стану радянського суспільства на початку 1980-х років. Фотографії служать візуальними метафорами суспільної та політичної стагнації, де буденні сцени фіксують уповільнення або навіть зупинку соціальних процесів. Основними іконографічними елементами є прості, на перший погляд, сцени повсякденного життя, які в контексті суспільного застою набувають нового, символічного змісту. Михайлов звертає увагу на ті деталі реальності, які зазвичай лишаються поза увагою, перетворюючи їх на символи стагнації та очікування змін.

Значущим аспектом іконографії є інтеграція тексту в композицію фотографій. Спочатку текст виконує функцію тавтологічного опису того, що зображено на фотографії, але з часом він стає більш поетичним та філософським, відображаючи глибші роздуми автора про суспільні процеси та їхній вплив на індивіда. Цей іконографічний спосіб дозволяє поглибити зміст зображень, додаючи до візуальних символів вербальний вимір, що розширює інтерпретаційні можливості.

З художньої точки зору «В'язкість» є прикладом концептуального підходу до фотографії, де зображення та текст взаємодіють, створюючи багатшарову наративну структуру. Автор розвиває свою фотографічну техніку через поступову еволюцію текстуального супроводу зображень: від описових до більш філософських і поетичних. Ця трансформація текстуальної частини відображає зміну мислення митця та його погляду на суспільство, що застигло в стані очікування.

Світлина серії використовують елементи як документальної, так і концептуальної фотографії. З одного боку, Михайлов фіксує об'єктивну реальність суспільного життя в період політичної стагнації. З іншого боку, через поєднання тексту і зображень він створює нові художні сенси, які виходять за межі простої документальності. Використання тексту як інструменту для розширення значення фотографій демонструє багатшаровість авторського

задуму і водночас надає його роботам більш абстрактний та філософський вимір.

У фотокнизі «В'язкість» Борис Михайлов використовує ряд прийомів, які акцентують на відсутності динаміки та розвитку: статичність композиції, порожні простори та однотипність об'єктів створюють відчуття застою та циклічності. Приглушена колірна палітра та фокус на буденних сценах підсилюють атмосферу соціальної стагнації, а мінімалізм у зображенні людей або їхня відсутність підкреслюють ізоляцію та відчуженість. Ці прийоми візуалізують застиглість часу та стан загальної «в'язкості» у радянському суспільстві. Це підкреслює не лише соціальний, але й психологічний стан людей у контексті суспільного застою. Важливим елементом у композиції є використання статичних, часто порожніх просторів, що візуально передають відчуття застиглого часу.

Фотокнига «В'язкість» була створена в контексті політичного та соціального застою в Радянському Союзі, коли суспільство перебувало в стані невизначеності та очікування. Цей період відзначався відсутністю кардинальних змін у політичному житті, водночас накопичувався соціальний та економічний тиск, що призводило до загального відчуття застою. Б. Михайлов вдало фіксує цей стан, передаючи його через візуальні символи буденності та статичності.

У своїй творчості Б. Михайлов завжди вирізнявся критичним поглядом на радянське суспільство, що відображалось в його попередніх роботах, таких як «Червона серія» та «Історія хвороби». Серія «В'язкість» є продовженням цієї лінії, де автор фіксує не тільки зовнішні ознаки застою, але й досліджує його глибші соціальні й психологічні аспекти. У той час як попередні серії Михайлова зосереджувалися на більш драматичних і політично заряджених зображеннях, «В'язкість» пропонує інший погляд – на застій як на явище, що пронизує суспільство на глибинному рівні, створюючи відчуття загального очікування і бездіяльності.

Фотокнига «В'язкість» Бориса Михайлова є хорошим прикладом концептуальної фотографії, де текст і зображення створюють єди-

ний художній простір для дослідження соціальних та політичних процесів. Іконографічні та художні елементи цієї роботи акцентують на застої як соціальному та психологічному феномені, що пронизує радянське суспільство початку 1980-х років. Завдяки поєднанню філософських роздумів та візуальної фіксації буденних сцен, Михайлов створює складний наратив, що відображає глибину суспільних проблем того часу, надаючи своїм роботам універсального характеру.

Фотокнига 2020 року під назвою «Lust» («Жадання») українського мультидисциплінарного художника Саші Курмаза, італійського видавництва 89books, є візуальним дослідженням феномену домашньої еротичної фотографії в пострадянському просторі, де аматорський контент стає своєрідним культурним артефактом [8]. Курмаз пропонує систематичний підхід до класифікації домашнього порно, фокусуючись на повторюваних візуальних шаблонах та іконографічних структурах, які формують цей жанр.

Візуальна частина фотокниги базується на ретельно підібраних архетипах домашньої еротичної фотографії, які стали характерними для початку 2000-х років [1]. Ключові мотиви – жінки на спині, в ванній кімнаті, у ліжку, вкритому пелюстками троянд, або на природі – відображають стереотипні уявлення про інтимність і сексуальність. Окремі сцени часто супроводжуються символами пострадянського побуту: килими на стінах, типові меблі та депресивні інтер'єри, що додають контексту соціальної реальності, в якій ці зображення виникають. Такі атрибути підкреслюють не лише сексуальну відвертість, але й культурну та соціальну тяглість часу, де еротика стикається з елементами буденності.

Чоловіча оголеність у книзі також присутня, але вона менш поширена, що відображає зсув у гендерному погляді на еротичну. Попри стереотипи про те, що порно створене виключно для чоловіків, книга демонструє взаємний інтерес до оголеності обох статей, наголошуючи на складності іконографії жіночого та чоловічого поглядів.

Художній підхід С. Курмаза полягає у створенні класифікації цих зображень, що дозво-

ляє сприймати їх не як окремі сцени, а як культурний феномен, де еротична фотографія стає засобом самовираження та відображення інтимних стосунків у певному соціальному контексті. Автор не просто збирає зображення, а формує з них візуальні наративи, що розкривають певні аспекти інтимності, які в інших умовах могли б бути приховані або маргіналізовані.

Використання повторюваних мотивів і образів дозволяє говорити про створення своєрідного канону домашньої еротичної фотографії, який є водночас особистим і універсальним. Курмаз створює відчуття документальної точності, але водночас його фотографії виводять глядача за межі звичної візуальної естетики, звертаючи увагу на соціальний і культурний контекст, у якому цей жанр існує.

Фотокнига «Жадання» Саші Курмаза є мистецьким проєктом, що досліджує феномен домашньої еротичної фотографії через іконографічний та художній аналіз. Вона поєднує елементи пострадянської буденності з інтимністю, створюючи візуальний наратив, що виходить за межі порнографічного контексту і підкреслює соціальні, культурні та гендерні аспекти цього жанру. Курмаз класифікує зображення, надаючи їм новий статус – як об'єктів для дослідження та критичного осмислення, що демонструє значення еротичної фотографії як культурного феномену в пострадянському просторі.

Проєкт Олександра Чекменьова «Pharmakon» [12], заснований на серії фотографій «Швидка допомога», є важливим прикладом документальної фотографії, який демонструє глибокий соціальний контекст та екзистенційні питання через засоби іконографії та художньої виразності.

Іконографія проєкту базується на протиставленні життя та смерті, болю й байдужості. Зображені на фотографіях сцени не просто документують події, вони виконують роль символів соціальних та моральних проблем, притаманних пострадянському суспільству. Одним із ключових елементів тут є людське тіло – воно виступає об'єктом фізичної вразливості та соціальної маргіналізації. Зображення тіл у стані смерті або важкого травму-

вання стають метафорою людської крихкості та беззахисності перед суспільними викликами, такими як насильство, бідність та соціальна несправедливість.

На фотографіях автора лікарі й поліціанти часто виступають як посередники між життям і смертю, однак у багатьох випадках вони зображені в стані емоційного дистанціювання або навіть байдужості. Це додає додатковий символічний вимір зображенням, підкреслюючи дегуманізацію людей у суспільстві, яке стає індиферентним до болю та страждань.

З художньої точки зору, серія «Швидка допомога» відзначається використанням кольору та композиції для створення візуальної напруги та драматизму. Спочатку О. Чекменьов використовував чорно-білу плівку, що створювало певну абстрагованість зображених сцен, акцентуючи на формах і текстах. Перехід до кольорової фотографії став важливим художнім прийомом, що дозволив автору додати зображенням реалістичний вимір. Особливо помітні елементи червоного кольору, що символізують кров і небезпеку, слугують візуальними акцентами, які підсилюють емоційний ефект від перегляду фотографій.

Композиційно фотографії побудовані таким чином, щоб глядач відчував себе частиною сцени. Використання широких планів і глибоких перспектив дає можливість занурення у простір події, створюючи відчуття співпричетності до подій, що відбуваються. Художній прийом розташування героїв на задньому плані зображень або включення об'єктів, що відвертають увагу, акцентують на буденності подій, які можуть виглядати звичайними, але при глибокому аналізі відкривають драматичні соціальні процеси.

Використання світла й тіні в фотографіях підсилює відчуття відчуженості та невизначеності. Світлові контрасти підкреслюють відсутність ясності та порядку в ситуаціях, зображених на світлинах, що додає драматизму і підсилює емоційний вплив.

Проєкт О. Чекменьова «Pharmakon» є глибоким візуальним дослідженням людських страждань і соціальної дезінтеграції. Через іконографічний і художній аналіз серія

«Швидка допомога» демонструє не лише фізичну вразливість індивіда перед екстремальними обставинами, але й підкреслює байдужість соціальних інститутів до цих проблем. Чекменьов використовує візуальні та символічні засоби для того, щоб викликати глядача на роздуми про соціальні виклики та моральну відповідальність.

Проєкт «Fundamental Space Explorations of Naked Singularity» [10] або українською «Фундаментальні дослідження простору оголеної сингулярності» репрезентує складний симбіоз філософської рефлексії та візуальної абстракції, вираженої через фотографічні зображення, 3D-анімацію та графічні елементи. Візуальний ряд функціонує як метафоричне відображення стану індивідуального пошуку ідентичності в межах космічної та внутрішньої реальностей.

З погляду іконографії, проєкт оперує концептом сингулярності, яка втілена через серію зображень із затемненою колірною гамою, де домінують холодні тони, що асоціюються з відчуженням і невизначеністю [2]. Візуальні елементи – такі як туманні людські фігури, пейзажі з мінімалістичними деталями та композиції з акцентованими джерелами світла – виступають метафорами людської самотності та втрати ідентичності. Використання невизначених контурів людських постатей підкреслює фрагментацію суб'єктності, де індивід втрачає чіткість самовизначення у своїй нескінченній внутрішній боротьбі.

Оголена фігура у світлинах слугує символом первинної людської сутності, очищеної від культурних і соціальних нашарувань, що підкреслює вразливість і ізоляцію особистості. Художнє рішення побудоване на контрастах між яскравими й холодними відтінками, наприклад червоними й рожевими акцентами, що увиразнюють протиставлення природного й техногенного середовищ. Це протиставлення підсилює семантику внутрішнього пошуку, де індивід перебуває на межі свідомого та підсвідомого, відображаючи концепцію горизонту подій.

Ключовий акцент у візуальній структурі проєкту – це аналогія з горизонтом подій, який виступає символом непереборної межі

між особистим світом індивіда та зовнішньою реальністю. Локальні джерела світла на темному фоні виступають у ролі маркерів іншої, прихованої реальності, що перебуває за межами осягнення спостерігача. У поєднанні з псевдодокументальними елементами, проєкт відкриває глядачеві візуалізацію метафізичного пошуку, який відбувається за межами звичної реальності.

Проєкт у фотокнизі функціонує на перетині іконографічного аналізу екзистенційної ізоляції через художні засоби абстракції та концептуалізації, формуючи нову візуальну мову для відображення пошуку особистісної ідентичності в контексті сучасної філософії та космології.

Висновки. Дослідження художніх підходів та творчих інтенцій української фотографії, представленої у закордонних виданнях під час пандемії COVID-19, показує, що цей період

став важливим для інтеграції українських фотопроектів у міжнародний мистецький контекст. Пандемія сприяла активному використанню фотокниги як засобу збереження та поширення робіт у фізичному форматі. Фотографи, працюючи в умовах глобальної кризи, змогли розкрити нові художні підходи та візуальні стратегії, що відображають як соціальні трансформації, так і особистісні переживання. Їхні роботи не лише документували події, а й створювали нові наративи, які вийшли за межі локальних контекстів і стали частиною ширшого міжнародного дискурсу. Фотокниги українських авторів, опубліковані під час пандемії, продемонстрували різноманіття візуальних стилів і концептуальних рішень, що свідчить про поступальний розвиток української фотографії та її здатність взаємодіяти з глобальними мистецькими процесами навіть в умовах світової кризи.

Література:

1. Навіщо таке знімати? URL: <https://birdinflight.com/nathnennya-2/dosvid/ambulance-chekmenev.html> Bird In Flight, (дата звернення: 04.09.24).
2. Fundamental space explorations of naked singularity: URL: <https://melnitzenko.com/gallery/fundamental-space-explorations-of-naked-singularity/> Sergey Melnitzenko, (дата звернення: 04.09.24).
3. Сідаш Я. Фотокнига «В'язкість» Бориса Михайлова: URL: <https://www.untitled.in.ua/post/viscosity-boris-mikhailov-book> Untitled, (дата звернення: 04.09.24).
4. Мироненко В. Жадання Саші Курмаза: URL: <https://www.untitled.in.ua/post/lust-sasha-kurmaz> Untitled, (дата звернення: 04.09.24).
5. Andrea Rattos. OUT OF TIME: URL: <https://woofermagazine.com/2023/05/09/elementor-684/> Woofermagazine, (дата звернення: 04.09.24).
6. Fawns T. Photography and the disruption of memory and meaning. Ubiquity: The Journal of Pervasive Media. 2014.
7. Roush P. Chaos of Memories: Surviving Archives and the Ruins of History According to the Found Photo Foundation: ORDER AND COLLAPSE THE LIVES OF ARCHIVES. Valand Academy, Gothenburg, Sweden, Art And Theory Publishing, 2016.
8. Sasha Kurmaz. Вожделение (Lust): Palermo: 89books, 2020. 296с.
9. Mikhailov B. Viscidity: New York: PPP Editions, 2020.
10. Melnitzenko S. Fundamental Space Explorations of Naked Singularity: Palermo: 89books, 2021.
11. Julie Poly. Ukrzaliznytsia: London: Antennebooks, 2020. 224с.
12. Chekmenev A. Pharmakon / Ambulance: Palermo: 89books, 2021. 132с.
13. Bychko T. Out of Time: / за ред. D. Solomons. United Kingdom: Bump Books, 2020. 32 с.

References:

1. *Navishcho take zniematy?* [Why shoot this?]. birdinflight.com. Retrieved from <https://birdinflight.com/nathnennya-2/dosvid/ambulance-chekmenev.html> [in Ukrainian].
2. *Fundamental space explorations of naked singularity*. melnitzenko.com. Retrieved from <https://melnitzenko.com/gallery/fundamental-space-explorations-of-naked-singularity/>.
3. *Fotoknyha «Viazkist» Borysa Mykhailova*. [Photobook «Viscosity» by Boris Mykhaylov.]. untitled.in.ua. Retrieved from <https://www.untitled.in.ua/post/viscosity-boris-mikhailov-book> [in Ukrainian].
4. *Zhadannia Sashi Kurmaza* [Lust of Sasha Kurmaz]. untitled.in.ua. Retrieved from <https://www.untitled.in.ua/post/lust-sasha-kurmaz> [in Ukrainian].

5. Out Of Time. woofermagazine.com. Retrieved from Woofermagazine. <https://woofermagazine.com/2023/05/09/elementor-684>.
6. Fawns, T. (2014). Photography and the disruption of memory and meaning. *Ubiquity: The Journal of Pervasive Media*. academia.edu. Retrieved from https://www.academia.edu/32398912/Photography_and_the_disruption_of_memory_and_meaning.
7. Roush, P. (2016). *Chaos of Memories: Surviving Archives and the Ruins of History According to the Found Photo Foundation*. In *ORDER AND COLLAPSE THE LIVES OF ARCHIVES. Order and Collapse*, Valand Academy, Gothenburg, Sweden. Art And Theory Publishing. openresearch.lsbu.ac.uk. Retrieved from <https://openresearch.lsbu.ac.uk/item/8746q>.
8. Sasha Kurmaz. (2020). *Vozhdelenye (Lust) [Lust]*. Palermo, Italy: 89books.
9. Mikhailov, B. (2020). *Viscidity*. NY, USA: PPP Editions.
10. Melnitchenko, S. (2021). *Fundamental Space Explorations of Naked Singularity*. Palermo, Italy: 89books.
11. Julie Poly. (2020). *Ukrzaliznytsia*. London, UK: Antennebooks.
12. Chekmenev, A. (2021). *Pharmakon / Ambulance*. Palermo, Italy: 89books.
13. Bychko, T. (2020). *Out of Time* (D. Solomons, Ed.). London, UK: Bump Books.

УДК 725.8:004:796.01(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.11>**Жорняк Вікторія Олександрівна,**

аспірант

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-2948-6927

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ДИЗАЙНУ СПОРТИВНО-ІГРОВИХ ПРОСТОРІВ: ІНТЕГРАЦІЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ І МОДУЛЬНИХ РІШЕНЬ

У статті проаналізовано сучасний стан використання інноваційних підходів до проектування дизайну спортивно-ігрових просторів на прикладі низки закордонних об'єктів. Установлено, що особливо популярними в цьому контексті є цифрові технології, фітнес-трекери, різноманітні пристрої для відстеження досягнень і моніторингу стану здоров'я, кіберспорт, а також використання віртуальної реальності й фітнес-технологій. Крім того, інновації в спорті стосуються й таких аспектів, як розроблення спеціалізованих спортивних систем і пристроїв, а також застосування цифрових рішень для покращення тренувань спортсменів і розвитку їхніх фізичних здібностей. Модульні рішення, застосовані в дизайні спортивно-ігрових просторів, можуть бути представлені як у концептуальних проєктах потужних модульних спортивних комплексів (проєкт від архітекторів Pendulum із Канзас-Сіті, що виграв категорію Future Stadia на Rethinking the Future Awards), так і являти собою проєкти створення громадських спортивних об'єктів для різних видів спорту в умовах ущільненої забудови (на прикладі проєкту Undefined Playground від корейської фірми BUS Architecture у місті Сеул). Серед інноваційних підходів, які доцільно використовувати для розкриття трансформаційного потенціалу спортивно-ігрових просторів, можна виділити такі: телескопічні трибуни, які можна засувати, якщо вони не використовуються; м'які підлоги різних кольорів для окреслення зон для різних видів спорту; автоматизовані та керовані системи природного та штучного освітлення. У разі створення модульних рішень дитячих ігрових просторів доцільно використовувати прийоми комбінаторики, тобто метод проектування, який передбачає знаходження різних сполучень (комбінацій), поєднань, розміщень з обмеженою кількістю елементів у певному порядку. Комплексне використання всіх зазначених вище інноваційних підходів дозволить мотивувати мешканців сучасних мегаполісів приділяти більше уваги своєму здоров'ю та заняттям фізичною культурою, що у свою чергу сприятиме підвищенню їх стресостійкості в умовах повномасштабного російського вторгнення на територію України.

Ключові слова: дизайн у спорті, інновації, спортивно-ігровий простір, цифрові технології, модульні методи проектування, комбінаторика.

Zhorniak Viktoriia. INNOVATIVE APPROACHES TO THE DESIGN OF SPORTS AND GAMING SPACES: INTEGRATION OF DIGITAL TECHNOLOGIES AND MODULAR SOLUTIONS

The article analyzes the current state of innovative approaches to the design of sports and gaming spaces, using the example of several foreign facilities. It has been established that digital technologies, fitness trackers, various devices for tracking achievements and monitoring health, e-sports, and virtual reality and fitness technologies are prevalent in this context. In addition, innovations in sports also include the development of specialized sports systems and devices and the use of digital solutions to improve athletes' training and develop their physical abilities. Modular solutions used in the design of sports and gaming spaces can be presented both in conceptual designs of powerful modular sports complexes (a project by Pendulum Architects from Kansas City that won the Future Stadia category at the Rethinking the Future Awards) and in projects for the creation of public sports facilities for various sports in dense development (for example, the Undefined Playground project by the Korean firm BUS Architecture in Seoul). Among the innovative approaches that can unlock the transformational potential of sports and play spaces are the following: telescopic stands that can be retracted when not in use; soft floors of different colours to delineate areas for different sports; automated and controlled natural and artificial lighting systems. When creating modular solutions for children's play spaces, it is advisable to use combinatorial techniques, i.e. a design method that involves finding different combinations, combinations, and placements with a limited number of elements in a particular order. The integrated use of the above innovative approaches will motivate residents of modern megacities to pay more attention to their health and physical education, which will help increase their stress resistance in the context of a full-scale Russian invasion of Ukraine.

Key words: design in sports, innovation, sports and gaming space, digital technologies, modular design methods, combinatorics.

Вступ. Останнім часом проблема дизайну спортивно-ігрових просторів стоїть особливо гостро, адже підвищення рухової активності, а саме заняття фізичною культурою і спортом, справляє величезний вплив на психічне і фізичне здоров'я мешканців сучасних мегаполісів, тим паче в умовах критичних ситуацій 2020–2024 рр. Спочатку введені карантинні заходи під час пандемії COVID-19 обмежили доступ дітей та молоді до закладів освіти й об'єктів фізичної культури і спорту, що знизило кількість будь-яких форм руху взагалі. Потім російське вторгнення на територію України в лютому 2022 року спричинило значну зовнішню і внутрішню міграцію, в тому числі сімей з дітьми, на певний час припинилося не тільки навчання в закладах освіти, але й робота спортивних гуртків та секцій. Діти, що вимушені знаходитися значний період часу у бомбосховищах, залишаються без необхідного рівня рухової активності [7, с.4]. Про актуальність теми запропонованого дослідження також свідчить Стратегія розвитку фізичної культури і спорту на період до 2028 року, затверджена постановою Кабінету Міністрів України від 4 листопада 2020 р. № 1089. Цей документ серед пріоритетів державної політики, зокрема, визначає такі напрями, як забезпечення рівних прав і можливостей до занять фізичною культурою і спортом усіх категорій населення України, стимулювання створення спортивної інфраструктури, вдосконалення державної політики у сфері фізичної культури і спорту, а також сприяння популяризації та поширенню здорового способу життя, організації змістовного дозвілля. Як указано в Стратегії, регулярні заняття фізичною культурою допомагають на 36% знизити рівень захворюваності населення на хвороби серцево-судинної системи, зменшують негативний вплив шкідливих звичок на організм людини, підвищують стресостійкість й дозволяють уникнути проявів асоціальної поведінки громадян, сприяють розвитку всіх сфер суспільства [6]. Аналіз інноваційних підходів до дизайну спортивно-ігрових просторів у контексті інтеграції цифрових технологій і модульних рішень певною мірою сприятиме вирішенню означених питань.

Аналіз досліджень. Аналізу закордонного та вітчизняного практичного досвіду архітектурно-містобудівного формування спортивно-дозвіллевих комплексів із визначенням їх основних перспективних тенденцій розвитку присвячено наукову розвідку Д. О. Байбак [1]. У колективній праці П. Є. Лівак, О. М. Павлова, Р. Г. Кушнір досліджують сучасні тенденції розвитку сфери фізичної культури і спорту та визначають роль інновацій у цьому процесі [2].

Основні типи та особливості просторів тимчасового перебування дітей у громадських інтер'єрах сімейного відвідування описано в дослідженні О. І. Малік, В. А. Абизова, Т. В. Булгакової, а також розкрито такі поняття, як «громадський заклад сімейного відвідування» та «дитячий простір у громадських закладах сімейного відвідування» [3].

Проблематику дизайну дитячих ігрових майданчиків в структурі мегаполісів КНР досліджено в дисертаційній роботі Ш. Цяо [8]. Актуальні питання щодо використання інновацій у галузі фізичної культури і спорту, зокрема й в умовах воєнного стану, та особливостей реалізації авторських спортивних методик висвітлено в роботі О. В. Юденко [9].

Однак огляд наукової літератури за темою дослідження дозволяє зробити висновок про те, що тема інноваційних підходів до дизайну спортивно-ігрових просторів натепер є ще не досить дослідженою.

Мета статті – на прикладі закордонних реалізованих об'єктів дослідити сучасні інноваційні підходи до дизайну спортивно-ігрових просторів у контексті інтеграції цифрових технологій і модульних рішень.

Матеріали та методи. У цьому дослідженні застосовано комплексний підхід до аналізу інноваційних підходів до дизайну спортивно-ігрових просторів з інтеграцією цифрових технологій і модульних рішень. Основними матеріалами для аналізу слугували наукові публікації, архітектурні проекти, технічні нормативи та інші джерела, що стосуються інновацій у сфері фізичної культури і спорту.

Застосовувався метод аналізу і синтезу для узагальнення існуючих теоретичних і практичних підходів до дизайну спортивних про-

сторів з урахуванням інноваційних технологій. Порівняльний аналіз реалізованих закордонних об'єктів у галузі формування спортивно-ігрових просторів дозволив оцінити переваги застосування модульного проектування на прикладі різних за розміром об'єктів (потужні спортивні комплекси та невеликі майданчики в межах ущільненої міської забудови).

Також використовувався системний підхід, що розглядає спортивно-ігрові простори як інтегровані системи, де поєднуються фізичні, інформаційні та цифрові компоненти з метою підвищення функціональності і оптимізації використання простору. Спостереження і вивчення конкретних прикладів дало змогу проаналізувати реалізацію модульних і цифрових рішень на прикладі закордонних об'єктів.

Результати дослідження. У межах дослідження під терміном «інновації» розуміємо «новостворені (застосовані) і (або) вдосконалені конкурентоздатні технології, продукція або послуги, а також організаційно-технічні рішення виробничого, адміністративного, комерційного або іншого характеру, що істотно поліпшують структуру та якість виробництва і (або) соціальної сфери» [4]. Інноваційний підхід передбачає використання новаторських методів вирішення проблем і досягнень цілей із застосуванням нових засобів, технологій і стратегій.

Найпопулярнішими інноваційними підходами в спорті й фізичній культурі України є цифрові технології, фітнес-трекери, різноманітні пристрої для відстеження досягнень і моніторингу стану здоров'я, кіберспорт, а також використання віртуальної реальності й фітнес-технологій. Крім того, інновації в спорті стосуються й таких аспектів, як розроблення спеціалізованих спортивних систем і пристроїв, а також застосування цифрових рішень для покращення тренувань спортсменів і розвитку їхніх фізичних здібностей. Цифрові й інформаційні технології широко використовуються як у професійному, так і в аматорському спорті, що активно сприяє загальній мотивації українців до здорового способу життя й активних занять фізичною культурою і спортом. У світовій спортивній індустрії постійно з'являються нові техноло-

гії та пристрої, за допомогою яких можливо підвищити ефективність тренувань і відстежувати їх прогрес у спортсменів. Наприклад, розумні тренажери з функцією моніторингу пульсу й інших показників здоров'я призначені для адаптації тренувань до потреб користувача та здатні регулювати їх інтенсивність у процесі занять. Для підвищення результативності фізичних тренувань компанія Athos створила спортивний одяг із вбудованими цифровими датчиками, які відстежують рухи та м'язову активність людини. Компанія Peloton розробляє велотренажери з екраном і додатком, що дозволяє брати участь в онлайн-тренуваннях із тренером [2].

Заслуговує на увагу і сучасне інноваційне мобільне обладнання у сфері фізичної культури і спорту, яке можна використовувати для облаштування спортивно-ігрових просторів. Зокрема, спеціалізовані пристрої для виконання вправ за системою Дж. Пілатеса використовують відповідно до їх різновидів. Базові вправи з малим обладнанням (фітболами, еспандерами, бодибарами, Нудлсами, ізотонічними кільцями) виконують індивідуально та в групах. Великим обладнанням у пілатесі вважаються громіздкі зовні тренажери (кадилак, реформер, стілець) зі спеціальними ручками, ланцюгами, затискачами для фіксації кінцівок тощо. Головною особливістю обладнання для пілатесу є його нестабільна опора, тому потрібно докладати чималих зусиль, щоб тримати рівновагу [9, с. 74, 75]. Не втрачають своєї популярності й інноваційні платформи для розвитку координаційних здібностей людини: BOSU, балансери, степ-платформи. Завдяки тому, що балансувальний круглий диск є нестійким на підлозі, й відбувається тренування координації та балансу. Балансувальні диски та платформи мають певні позитивні аспекти їх використання: 1) вправи на такому тренажері розвивають поставу і гнучкість; 2) розвивають опорно-руховий апарат; 3) нарощують суглобову тканину і відновлюють зв'язки; 3) гармонійно і рівномірно розвивають тіло; 4) впливають на рецептори, що відповідають за рівновагу; 5) допомагають підтримувати психологічний баланс; 6) тонізують організм,

заряджаючи його енергією; 7) дають корисне кардіонавантаження на серцево-судинну систему; 8) моделі з шипами роблять точковий масаж [9, с. 91].

Не менш важливим у дизайні сучасних спортивно-ігрових просторів є аспект модульного формоутворення, що передбачає використання модульних елементів і компонентів, які допомагають трансформувати простір залежно від вимог і потреб користувачів. В інформаційному посібнику з будівництва «Спортивні споруди», розробленому з урахуванням низки нормативних документів (ДБН В.2.2-13-2003 Будинки і споруди. Спортивні і фізкультурно-оздоровчі споруди; ДБН В.2.2-3:2018 Будинки і споруди. Заклади освіти; ДБН В.2.2-40:2018 Інклюзивність будівель і споруд. Основні положення), розглянуто такі питання, як загальні рекомендації до комплектації спортивних споруд, благоустрій території, організація функціональних зон, безбар'єрність простору, облаштування дитячих майданчиків, проте тему модульних рішень тут не розкрито [5]. Натомість у світовій дизайнерській та архітектурно-будівельній практиці концепції модульних рішень є досить популярними та затребуваними.

Своєрідним історичним прототипом сучасного гнучкого, варіативного спортивного простору можна вважати Римський Колізей. Хоча ця споруда не була призначена для спортивних подій, на ній проводилися різноманітні заходи – від відомих гладіаторських боїв до театральних вистав і драматичних наумай (морських битв). Це свідчить про те, що гнучке використання простору було актуальним з давніх часів. Століттями пізніше, в контексті постійно змінюваного антропогенного середовища та розвитку міст, спортивні об'єкти розвивалися так само, ставши видатними прикладами багатоцільових просторів. Ці спортивні комплекси з вузькоспеціалізованих майданчиків перетворилися на динамічні багатофункціональні споруди [12].

Показовим сучасним прикладом є концептуальний проект модульного спортивного комплексу від архітекторів Pendulum з Канзас-Сіті, що виграв категорію Future Stadia на Rethinking the Future Awards. Нагороди,

які відзначають міжнародні архітектурні та дизайнерські проекти, увінчали проект «Спорт і відпочинок» (концепція) завдяки інноваційному способу будівництва спортивних комплексів місткістю від 3000 до 10 000 місць. Дизайн було створено з орієнтиром на громади, які бажають сприяти економічному розвитку суспільства за допомогою спорту як каталізатора зростання (рис. 1).



Рис. 1. Проект модульного спортивного комплексу від архітекторів Pendulum з Канзас-Сіті, що виграв категорію Future Stadia на Rethinking the Future Awards (Tovar, 2024)

Проект передбачає шість етапів будівництва з модульними елементами, як-от сидіння та зручності, які можна додати для збільшення розміру та складності. Комплекс починається з центрального робочого ядра трибуни на 3000 місць з ігровою поверхнею. Центральні приміщення для приготування їжі, туалети, загальні зручності, вертикальна циркуляція й адміністративні функції існують у цьому ядрі для розміщення кількох конфігурацій спортивних майданчиків із чіткою видимістю на 360 градусів навколо будівлі. Оскільки додат-

кові модулі надаються поетапно, можна додати нові зручності для сидіння, щоб збільшити місткість спорткомплексу. Щоб пристосуватись до конфігурації полів для бейсболу, футболу та регбі, конструкція включає висувні сидіння в головній чаші для швидкої зміни. Пізніші етапи будівництва пропонують зони для продажу їжі та напоїв, командні магазини, цифрове табло, аж до останнього етапу, що завершується фасадом, що обертається навколо, і подвійною спортивною можливістю із двома полями, прилеглими одне до одного [10].

Серед інноваційних підходів, які доцільно використовувати для розкриття трансформаційного потенціалу спортивно-ігрових просторів, можна виділити такі: телескопічні трибуни, які засуваються, якщо вони не використовуються; м'які підлоги різних кольорів для окреслення зон для різних видів спорту; автоматизовані та керовані системи природного та штучного освітлення; великі двері, які можна відкривати або закривати [12].

Цікавим зразком реалізації модульного ігрового комплексу для міст з обмеженим простором є проєкт Undefined Playground від корейської фірми BUS Architecture (команда дизайнерів включає: Vyungyup Lee, Hyemi Park, Jihyun Park, Seonghak Cho) (рис. 2).



Рис. 2. Проєкт Undefined Playground від корейської фірми BUS Architecture (дизайнери: Vyungyup Lee, Hyemi Park, Jihyun Park, Seonghak Cho) (Tucker, 2016)

Мета проєкту полягала в перетворенні ущільненого міського простору в громадський спортивний об'єкт для футболу, тенісу, баскетболу чи фрісбі. Рекреаційна конструкція підтримується

легкою сталеву рамою та має складні дерев'яні панелі, які можна відкривати або закривати для створення різних просторів (рис. 3).

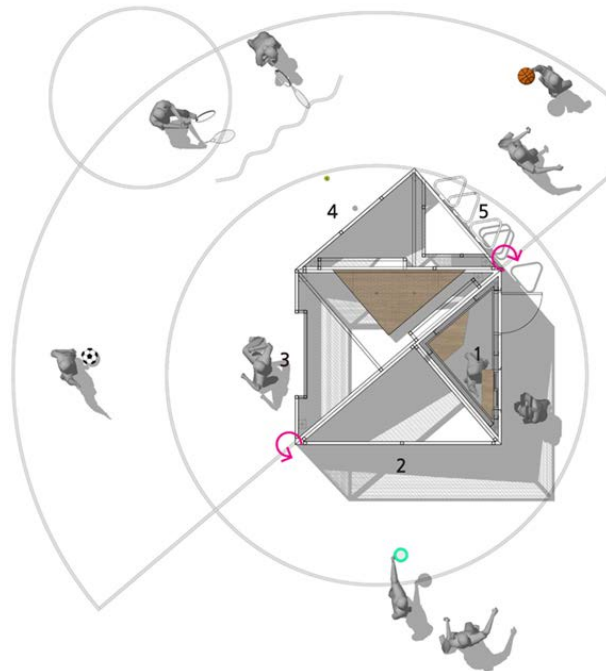


Рис. 3. Складений план: 1 – буфет; 2 – літаючий диск; 3 – футбол; 4 – теніс; 5 – теніс; 6 – баскетбол (Tucker, 2016)

Металеві обручі, прикріплені до однієї панелі, дозволяють гравцям створити баскетбольний майданчик, тоді як інші секції приховують ніші, які можна перетворити на зони для відвідувачів, щоб посидіти та відпочити. Двері в конструкції також відкриваються в невелику офісну зону (рис. 4).

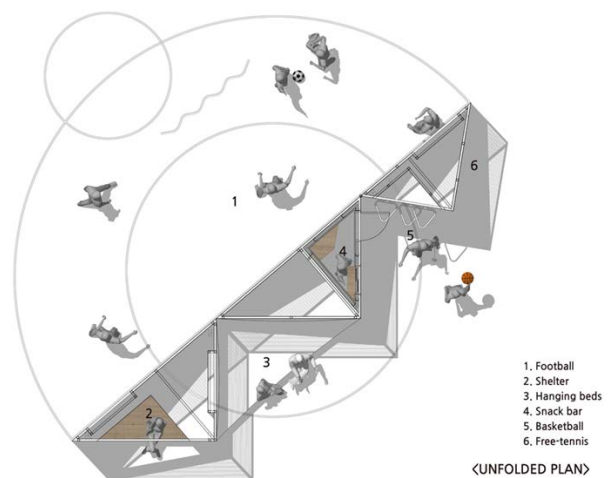


Рис. 4. Розгорнутий план: 1 – футбол; 2 – місце для відпочинку; 3 – підвісні ліжка; 4 – буфет; 5 – баскетбол; 6 – теніс (Tucker, 2016)

Фірма створила Undefined Playground у відповідь на обмежені можливості для занять спортом для жителів міста Сеул і зараз тестує його в столичному Інноваційному парку [13].

Експериментальний дизайн представлено в дипломному проєкті «The City Is A Playground» (Місто – це ігровий майданчик) від Еріка Трейларда (Eric Treillard), який розробляв його в Академії дизайну в Ейндховені (Нідерланди), де автор проєкту навчався на магістерській програмі контекстного дизайну. Концепція полягає у створенні мобільного набору для перетворення невикористаних ділянок міста на дитячі пересувні баскетбольні майданчики, щоб запропонувати молодим людям легкий доступ до занять спортом (рис. 5).

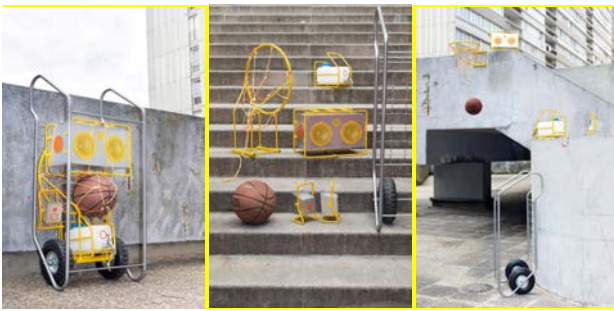


Рис. 5. Проєкт «The City Is A Playground» від Еріка Трейларда: 1 – візок на колесах як спосіб переміщення набору; 2 – склад комплекту (м'яч, обруч, колонка, ємність для води та лампи на батарейках); 3 – реалізація проєкту (перетворення міського простору на майданчик для стрітболу) (Frearson, 2023)

Трейлард розробив дизайн на основі власного досвіду, адже він виріс у передмісті Парижа, де стрітбол був важливою частиною молодіжної культури. У набір входять не тільки м'яч, обруч і сітка, необхідні для гри, а також об'єкти, які підтримують культуру стрітболу: акустична система, лампи на батарейках та ємність для води. Е. Трейлард взяв візуальні підказки з модерністської архітектури, яка домінує в передмісті Парижа. Об'єкти мають дуже утилітарний дизайн, виготовлені з металу та встановлені в міцні жовті рами, які дозволяють легко прикріпити їх до візка на колесах. Обруч поставляється з регульованими гвинтами, тому його можна закріпити на будь-якій стіні чи парапеті й так само легко зняти [15].

Поряд з аспектом модульних рішень не менш важливим є естетичний складник дизайну сучасних спортивно-ігрових просторів. Студія Ill-Studio у співпраці з французьким модним брендом Pigalle створила різнокольоровий баскетбольний майданчик між рядом будівель у 9-му окрузі Парижа (Франція). Корт, названий на честь свого розміщення, розташований на вулиці Дюперре і вперше був відремонтований засновником Pigalle Стефаном Ешпулом і Nike у 2009 році. У 2014 році дві паризькі студії об'єдналися, щоб оновити корт і створити фон для презентації Pigalle Basketball Spring Summer 2015. Ill-Studio черпала натхнення з картини художника Казимира Малевича 1930-х років «Спортсмени», виконаної олійними фарбами яскравих кольорів, на якій зображено чотири фігури, що стоять пліч-о-пліч. На підлогове покриття застосовано панелі із синього, білого, червоного та жовтого (EPDM) каучуку – синтетичного матеріалу, який зазвичай використовується на ігрових і спортивних майданчиках [11] (рис. 6).



Рис. 6. Баскетбольний майданчик Pigalle Duperré (Париж), створений із використанням кольорової гами, запозиченої з картини Казимира Малевича (Morby, 2015)

Нині різноманітні спортивно-дозвілєві комплекси відносяться до суспільного простору (англ. public space). Вони інтегровані в міську тканину та виступають інтерактивними просторами, що мають тактильні поверхні: скейт-парки, площадки для воркауту, паркуру, споруди для велоспорту та ін. Поступово такі суспільні простори формують наше уявлення про міський дизайн [1, с. 76].

На території України виявлено дві типологічні групи спортивно-дозвіллевих комплексів із використанням закордонного досвіду проектування. Першу групу становлять відкриті майданчики, які містять вуличні тренажери або спортивний комплекс-воркаут для тренувань, як для професійних спортсменів, так і для аматорів. Такі майданчики найчастіше розташовують у житлових комплексах. Найбільші з них отримують назву «Урбан двір». До другої групи спортивно-дозвіллевих комплексів можна віднести «Урбан парки» як осередки розвитку вуличної культури, де широко представлено скейтбординг, BMX, роллерблейдінг і трюковий самокат – екстремальні вуличні культури, які захоплюють молодь з усієї України [1, с. 79].

У разі створення модульних рішень дитячих ігрових просторів доцільно використовувати прийоми комбінаторики, тобто метод проектування, який передбачає знаходження різних сполучень (комбінацій), поєднань, розміщень з обмеженою кількістю елементів у певному порядку. Оригінальним прикладом реалізації даного прийому є ігровий простір «Модульні коробки для збирання» («Modular Climbing Boxes», Японія, Йокогама) [8, с. 61, 218]. Серед актуальних сучасних підходів до формування дитячих ігрових просторів у міському середовищі науковець Ш. Цяо відзначає такі, як: функціонально-прагматичний підхід, в основі якого лежать традиційно-стандартні принципи проектування, зорієнтовані на реалізацію певної функції; креативно-нарративний підхід, що базується на яскравих, оригінальних образах й історіях, які закладено в основу візуальної концепції майданчику, прив'язаних до різних ігрових сценаріїв; техніко-технологічний підхід, коли в основу проекту дитячого ігрового майданчика закладено використання сучасного, іноді склад-

ного і специфічного, технічного обладнання й новітніх технологій [8, с. 85, 86, 87].

Дитячі спортивно-ігрові простори в громадських закладах сімейного відвідування вітчизняні дослідники класифікують за такими критеріями: 1) за характером архітектурного простору (замкнений простір, напіввідкритий простір, відкритий простір); 2) за ступенем «ізоляції» (закрита зона (ігрова кімната), відкрита зона (ігровий простір)); 3) диференціація за віком дітей; 4) за видами занять – функціональне наповнення простору (активні ігри, пасивні ігри та розвивальні заняття, перегляд відео, художніх та спортивних виступів; прийняття їжі) [3, с. 115, 116].

Висновки. Підсумовуючи зазначене вище, можемо констатувати, що в процесі дизайн-проектування сучасних спортивно-ігрових просторів використовується широкий асортимент різноманітних інноваційних підходів, які, зокрема, включають: функціонально-прагматичний, креативно-нарративний, техніко-технологічний підходи, застосування цифрових технологій, фітнестрекерів і платформ, різноманітних пристроїв для відстеження досягнень і моніторингу стану здоров'я спортсменів, використання віртуальної реальності, фітнес-технологій, використання інноваційного мобільного обладнання сфери фізичної культури і спорту, а також модульних рішень. Комплексне використання всіх зазначених вище інноваційних підходів дозволить мотивувати мешканців сучасних великих міст приділяти більше уваги своєму здоров'ю та заняттям фізичною культурою, що у свою чергу сприятиме підвищенню їх стресостійкості в критичних умовах повномасштабного російського вторгнення на територію України.

Перспективами подальших досліджень може бути вивчення проблеми адаптації модульних рішень для різних вікових груп у спортивно-ігрових просторах.

Література:

1. Байбак Д. О. Аналіз закордонного та вітчизняного практичного досвіду архітектурно-містобудівного формування спортивно-дозвіллевих комплексів. *Комунальне господарство міст*. 2021. Т. 3. Вип. 163. С. 75–82. DOI: 10.33042/2522-1809-2021-3-163-75-82
2. Лівак П. Є., Павлова О. М., Кушнір Р. Г. Спорт та інновації: розвиток фізичної культури та здоров'я через новаторські підходи в Україні. *Академічні візії*. 2024. Вип. 30. С. 1–12. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10996774>

3. Малік О. І., Абизов В. А., Булгакова Т. В. Типологічні особливості дитячих просторів в інтер'єрах громадських закладів сімейного відвідування. *Art and Design*. 2022. № 3. С. 111–119. DOI:10.30857/2617-0272.2022.3.9.
4. Про інноваційну діяльність : Закон України від 31.03.2023, підстава 2849-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/40-15#Text> (дата звернення: 23.09.2024).
5. Спортивні споруди: інформаційний посібник з будівництва. Київ: Міністерство розвитку громад та територій України, 2021. 29 с.
6. Стратегія розвитку фізичної культури і спорту на період до 2028 року. Постанова Кабінету Міністрів України від 4 листопада 2020 р. № 1089. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1089-2020-p#Text> (дата звернення: 22.09.2024).
7. Тілікіна Н. В. Рівень залученості дітей та молоді до рухової і фізичної активності та вплив спорту на фізичне і ментальне здоров'я: Звіт за результатами дослідження. Київ, 2023. 60 с.
8. Цяо Ш. Дизайн дитячих ігрових майданчиків в структурі мегаполісів КНР : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Харків, 2019. 264 с.
9. Юденко О. В. Інноваційні технології фізичного виховання і спорту: навч. посіб. Київ : Національний університет оборони України, 2024. 360 с.
10. Billington J. Modular sports complex design concept wins international award. URL: <https://www.stadia-magazine.com/news/architecture-design/modular-sports-complex-design-concept-wins-international-award.html> (date of access: 22.09.2024).
11. Morby A. Pigalle Duperré is a colourful basketball court tucked between a row of Parisian apartments. URL: <https://www.dezeen.com/2015/08/12/pigalle-duperre-ill-studio-paris-basketball-court-multicoloured-installation/> (date of access: 22.09.2024).
12. Tovar E. From Wooden Shells to Polycarbonate Panels: The Materials Shaping Flexible Sports Spaces. 27 Aug 2024. ArchDaily. Accessed 23 Sep 2024 URL: <https://www.archdaily.com/1020243/from-wooden-shells-to-polycarbonate-panels-the-materials-shaping-flexible-sports-spaces> (date of access: 22.09.2024).
13. Tucker E. BUS Architecture designs modular play facility for cities with limited space. URL: <https://www.dezeen.com/2016/05/30/bus-architecture-undefined-playground-modular-play-facility-football-tennis-basketball-seoul-korea/> (date of access: 22.09.2024).
14. Frearson A. Eric Treillard designs mobile kit for turning unused plots into playgrounds. URL: <https://www.dezeen.com/2023/11/09/eric-treillard-streetball-kit/> (date of access: 22.09.2024).

References:

1. Baibak, D. O. (2021). Analiz zakordonnoho ta vitchyznianoho praktychnoho dosvidu arkhitekturno-mistobudivnoho formuvannia sportyvno-dozvillievkykh kompleksiv [Analysis of foreign and domestic practical experience of architectural and urban development of sports and leisure complexes]. *Komunalne hospodarstvo mist – Communal management of cities*, 3(163), 75–82. DOI: 10.33042/2522-1809-2021-3-163-75-82 [in Ukrainian].
2. Livak, P. Ye., Pavlova, O. M., & Kushnir, R. H. (2024). Sport ta innovatsii: rozvytok fizychnoi kultury ta zdorovia cherez novatorski pidkhody v Ukraini [Sport and innovation: development of physical culture and health through innovative approaches in Ukraine]. *Akademichni vizii – Academic visions*, 30, 1–12. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10996774> [in Ukrainian].
3. Malik, O. I., Abyzov, V. A., & Bulhakova, T. V. (2022). Typolohichni osoblyvosti dytiachykh prostoriv v interierakh hromadskykh zakladiv simeinoho vidviduvannia [Typological features of children's spaces in the interiors of public institutions for family visits]. *Art and Design*, 3, 111–119. DOI: 10.30857/2617-0272.2022.3.9 [in Ukrainian].
4. Pro innovatsiinu diialnist: Zakon Ukrainy vid 31.03.2023, pidstava 2849-IX [On innovative activity: Law of Ukraine dated 31.03.2023, basis 2849-IX] [in Ukrainian].
5. Sportyvni sporudy: informatsiinyi posibnyk z budivnytstva (2021) [Sports facilities: an informational guide to construction]. Kyiv: Ministerstvo rozvytku hromad ta terytorii Ukrainy [in Ukrainian].
6. Stratehiia rozvytku fizychnoi kultury i sportu na period do 2028 roku: Postanova Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 4 lystopada 2020 r. № 1089 (2020) [Strategy for the development of physical culture and sports for the period until 2028: Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated November 4, 2020 No. 1089]. Kyiv [in Ukrainian].
7. Tilikina, N. V. (2023). Riven zaluchenosti ditei ta molodi do rukhovoi i fizychnoi aktyvnosti ta vplyv sportu na fizyчне i mentalne zdorovia: Zvit za rezultatamy doslidzhennia [The level of involvement of children and youth in motor and physical activity and the impact of sports on physical and mental health: Report on the results]. Kyiv [in Ukrainian].

8. Tsiao, Sh. (2019). Dyzain dytiachykh ihrovykh maidanchykyv v strukturi mehapolisiv KNR [Design of children's playgrounds in the structure of megacities of the People's Republic of China]. Kharkiv [in Ukrainian].
9. Yudenko, O. V. (2024). Innovatsiini tekhnolohii fizychnoho vykhovannia i sportu [Innovative technologies of physical education and sports]. Kyiv: National University of Defense of Ukraine. 360 p. [in Ukrainian].
10. Billington, J. (2020). Modular sports complex design concept wins international award. Retrieved from <https://www.stadia-magazine.com/news/architecture-design/modular-sports-complex-design-concept-wins-international-award.html>. Accessed 22.09.2024.
11. Morby, A. (2015). Pigalle Duperré is a colourful basketball court tucked between a row of Parisian apartments. Retrieved from <https://www.dezeen.com/2015/08/12/pigalle-duperre-ill-studio-paris-basketball-court-multicoloured-installation/>.
12. Tovar, E. (2024). From Wooden Shells to Polycarbonate Panels: The Materials Shaping Flexible Sports Spaces. ArchDaily. Accessed 23 Sep 2024. Retrieved from <https://www.archdaily.com/1020243/from-wooden-shells-to-polycarbonate-panels-the-materials-shaping-flexible-sports-spaces>.
13. Tucker, E. (2016). BUS Architecture designs modular play facility for cities with limited space. Retrieved from <https://www.dezeen.com/2016/05/30/bus-architecture-undefined-playground-modular-play-facility-football-tennis-basketball-seoul-korea/>.
14. Frearson, A. (2023). Eric Treillard designs mobile kit for turning unused plots into playgrounds. Retrieved from <https://www.dezeen.com/2023/11/09/eric-treillard-streetball-kit/>.

УДК 75.03 (477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.12>**Карпов Віктор Васильович,**

доктор історичних наук,

завідувач кафедри дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0002-3446-9187

vvkarpoff@ukr.net

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА АВАНГАРДУ УКРАЇНСЬКОГО МИТЦЯ ДАВИДА БУРЛЮКА

Моделювання теорії українського живописного авангарду на основі дослідження теоретичних поглядів митців авангардного мистецтва є актуальним науковим завданням мистецтвознавства. Теорія авангарду об'єднує низку концепцій співіснуючих художніх течій із своїми ідеалами людини-творця та складає певну цілісну сутність різноманітних естетичних і художніх особливостей. Авангардне мистецтво, як мистецтво нового і незвіданого майбутнього, потребувало теоретичного підґрунтя пояснення природи художньої творчості, трактування її як синтезу свідомого та несвідомого, ролі митця та глядача в їх діалектичній єдності, значення мистецького процесу в суспільному прогресі. Давид Бурлюк став яскравим послідовником ідей авангарду, який виділявся окрім мистецької творчості й його теоретичним обґрунтуванням. Український авангард побудований на концепції руху і змін Давида Бурлюка. У центрі теоретичних поглядів митця є творча особистість з її свободою вибору індивідуального самовираження. Погляди митця на сутність авангардного мистецтва постали теоретичною основою авангарду у сонмі традиційного, що дозволило новому мистецтву зайняти власне окремішне місце. Теоретичні канони Давида Бурлюка на побудову композиції твору способом зрушеної конструкції, множинної перспективи, фактури, колірнього простору, вільного рисунку є основою творення нової живописної мови, нової естетики і реконструкції художнього простору культури та внеском у його розвиток. Формування світоглядної основи творчості митця відбулося на основі традицій власної національної культури в органічній єдності із європейськими тенденціями оновлення мистецького простору, що є вагомим внеском у розвиток світового авангарду.

Ключові слова: теорія авангарду, Давид Бурлюк, український авангард, футуризм, антропологія мистецтва, початок XX століття.

Karpov Viktor. THEORY AND PRACTICE OF THE AVANT-GARDE OF THE UKRAINIAN ARTIST DAVID BURLYUK

Modeling the theory of the Ukrainian pictorial avant-garde based on the study of the theoretical views of avant-garde artists is an urgent scientific task of art history. The theory of the avant-garde unites a number of concepts of co-existing artistic currents with its ideals of the human creator and constitutes a certain integral essence of various aesthetic and artistic features. Avant-garde art, as the art of a new and unknown future, needed a theoretical basis for explaining the nature of artistic creation, interpreting it as a synthesis of the conscious and unconscious, the role of the artist and the viewer in their dialectical unity, the importance of the artistic process in social progress. Davyd Burliuk became a bright follower of the ideas of the avant-garde, which stood out in addition to artistic creativity and its theoretical justification. The Ukrainian avant-garde is built on David Burliuk's concept of movement and change. At the center of the artist's theoretical views is the creative personality with its freedom of choice of individual self-expression. The artist's views on the essence of avant-garde art became the theoretical basis of the avant-garde in the crowd of traditional ones, which allowed the new art to occupy its own separate place. David Burlyuk's theoretical canons for the construction of the composition of the work by the method of shifted construction, multiple perspective, texture, color space, free drawing are the basis of the creation of a new pictorial language, new aesthetics and the reconstruction of the artistic space of culture and a contribution to its development. The formation of the worldview basis of the artist's creativity took place on the basis of the traditions of his own national culture in organic unity with the European trends of renewal of the artistic space, which is a significant contribution to the development of the world avant-garde.

Key words: avant-garde theory, David Burliuk, Ukrainian avant-garde, futurism, anthropology of art, the beginning of the 20th century.

Вступ. В оновленні мистецького простору європейської культури початку ХХ століття взяла участь і Україна. Українське самобутнє авангардне мистецтво виростає під впливом ідей французької та італійської художньої школи в лоні та на тлі деструкції російського мистецтва і вияву української національної школи на основі суспільно-політичних та економічних подій початку ХХ століття. Або, як висловився Олександр Богомазов на основі «динамічних сил навколишнього середовища» [1]. Теорія авангарду об'єднує низку концепцій співіснуючих художніх течій кожна із своїм ідеалом людини-творця та складає певну цілісну сутність різноманітних естетичних і художніх особливостей.

У студіюванні теоретичних поглядів митців нового мистецтва, виявлення питання його національного означення є важливою науковою проблемою у моделюванні теорії українського живописного авангарду. До приміру, Бенедикт Лівшиць уважав це явище мистецького життя узагалі космополітичним і позбавленим національного забарвлення. Дмитро Горбачов навпаки, прагне виокремити українське з російського простору мистецтва і наголошує на національній означеності мистецтва авангарду, яке творилося на теренах України у час Російської імперії, попри національність самих митців. Євген Кириченко стверджує, що в архітектурі поняття нового мистецтва архітектори персофінікували в поняття національне і були зайняті не стільки пошуком нового, скільки національного, апелюючи до вітчизняної спадщини, як доказу існування власної національної традиції, яка відроджується у нових формах [2, 101]. Митці художнього авангарду також у своїх пошуках нового зверталися до первісного, до національної традиції і можемо констатувати, що цей феномен є характерною особливістю українського авангардного мистецтва. Привітивізм у мистецтві слугував вираженням чистого антропологічного сенсу в народному мистецтві, чогось архаїчного та невідомого і підсвідомого. Привітимізм Давида Бурлюка, як зазначає Мирослав Шкандрій, пов'язаний з його розумінням емоційного, несвідомого та містичного, яке відчуті можуть творчі

особистості. Саме тому вітчизняне авангардне мистецтво, яке увібрало в себе кращі традиції національної культури, розглядається як власне українське, самобутнє і неповторне явище в річищі світової культури. Наталія Канішина у своєму дослідженні підкреслює, що народна творчість, український іконопис, мистецька спадщина українського бароко вплинули на становлення світогляду українських митців-авангардистів, зумовили самобутність і національну специфіку їх творчості [3, 19].

Дискурс національного в авангарді можливий й за територіальною ознакою [4], тобто місця де він народився і мав поширення поза Європою, але постать Давида Бурлюка з його несамовитою волею до змін канонів мистецької творчості, безперервного творчого кіпіння енергії його особистості та натхнення підіймає питання і ролі митця у визначенні національного в «космополітичному». Його самоіндефікацію як нащадка козацького роду (носив у правому вусі сережку) помітив В. Хлебніков і у 1919 році присвятив йому вірш «Бурлюк» у якому й написав: «И, богатырь, ты вышел из кургана Родины древней твоей». До пошуку українського коріння засновника українського авангарду та батька російського авангарду Давида Бурлюка долучилися Савицький І. та Нога О. [5]. Найбільш повну бібліографію за темою дослідження українського художнього авангарду представила Публічна бібліотека імені Лесі Українки [6].

Метою запропонованої статті є дослідження оприлюднених поглядів Давида Бурлюка на розвиток мистецтва в Україні початку ХХ століття та формування теорії українського авангарду.

Матеріали та методи. Авангардне мистецтво, як мистецтво нового і незвіданого майбутнього, потребувало теоретичних пошуків пояснення природи художньої творчості, трактування її як синтезу свідомого та несвідомого, ролі митця та глядача в їх діалектичній єдності, значення мистецького процесу в суспільному прогресі. Давид Бурлюк став яскравим послідовником ідей авангарду, який виділявся окрім мистецької творчості й його теоретичним обґрунтуванням розриву

з академічними традиціями. «Впертість моя спрямована до подолання старих перебутих уподобань і до проповіді, до втілення в життя нового мистецтва, дикої краси», – писав він [7, 155]. Мирослав Шкандрій підкреслив, що вислів Давида Бурлюка «дика краса» по суті став його мистецьким ідеалом і ця дикість йшла пліч-о-пліч з інтенсивністю, енергійністю, любов'ю до життя та еротизмом особистості митця [8, 113].

На своєму шляху до утвердження авангарду митець написав тисячі реалістичних та імпресіоністських, неоімпресіоністських, кубістичних і футуристичних полотен. І було би історично недостовірним звужувати його творчість лише до естетики футуризму. Сучасники порівнювали його з Ван Гогом, а Олександра Екстер в межах імпресіонізму називала його «російським Сіслеєм» [9, 138]. Все ж, як висловився Олександр Богомазов, під впливом навколишнього середовища, ось це його мистецтво «дикої краси» наповнювалося українським звучанням.

Авангард формувався в процесі взаємного проникнення елементів української та російської культур, носіями яких і були митці [10, 11]. Сам Давид Бурлюк не поривав зв'язків із російським мистецтвом і вбачав свою роль у ньому подібно до тої великої очисної ролі Клода Моне, яку той виконав у світовому масштабі. На його думку авангард в російському мистецтві виникає на основі нових західних ідеалів і мав повільний поступ.

У дисертаційному дослідженні Ірина Кузьменко також доходить висновку, що європейські течії стали лише лабораторним матеріалом для розвитку самобутності українського авангарду [10, 11] і пропонує проміжну категорію визначення авангарду у його національному значенні – російсько-український авангард та доходить до дивного узагальнення, називаючи авангардне мистецтво слов'янським [11, 36]. Вона зауважує, що теоретичні засади авангардного мистецтва, що розвивався на теренах Російської імперії відрізнялися від європейських стандартів. На відміну від політико-агресивного італійського футуризму, у слов'янському виявлялося соціальне підґрунтя його «протинаяправленських виступів».

Доходимо висновку, що національною ознакою авангарду є його походження, територіальне побутування, а в значенні українського нарративу, пошуком митців нового в первісності народної творчості. В сучасних історичних умовах авангард постав із забуття і під впливом українського державотворення трансформувався у національне культурне надбання, як частка українського мистецтва [12].

Відлік авангардному поступу мистецтва покладено у 1899 році виставкою «Світ мистецтва». Давид Бурлюк пов'язував «надії російського оновленого мистецтва» [13, 126] із досягненнями західних митців, у яких черпалися та навчалися новому митці із Російської імперії. Вповні сказати, що авангард утверджувався в мистецькому просторі одночасно із виверженням національних традицій і утвердженням українського мистецтва біля витоків якого поруч із іншими митцями стояв Давид Бурлюк. Проте вже у 1919 році Федір Шмідт констатує розрив індивідуалізму авангардного мистецтва із колективізмом соціалістів, пояснюючи тим, що з моменту утвердження їх влади руйнівне мистецтво авангарду увійшло у протиріччя із бажанням зберегти створене соціалістами в результаті революції і доходить у забуття [14].

Давид Бурлюк виділяв відмінність у стилі українських та російських митців. Українські степи мимоволі диктували йому горизонтальний формат його картин, він став «оспівувачем кобил» написавши безліч «українських коней-скакунів», любив Україну «мою дорогу Батьківщину», колорит його картин глибоко національний у якому переважають жовтогарячі, зелено-жовті, сині відтінки. Як він сам зізнався: «У моїй творчості, я мушу зазначити, Україна в моїй особі має свого найвірнішого сина» [15, 147]. Його українська душа жила і у час творіння поза Україною. І ось ця українська сутність світогляду митця є основою утвердження національного нарративу в авангардному мистецтві.

Мирослав Шкандрій зауважує, що споглядання степу із нечисленними його формами життя збуджували творчу натуру Давида Бурлюка, що стимулювало митця до творення нового мистецтва. Бурлюк відчував степ як

непорушні землі наповнені слідами архаїчних прадавніх культур [8, 124]. Звідси митець запозичив ідею варварської енергії та сили для свого футуристичного мистецтва, мистецтва «дикої краси» [8, 108].

Давид Бурлюк залишив і своє бачення шляху до розриву із академізмом та поступу до авангарду. Чистий живопис у його розумінні є виявом його елементів у художньому творі. Кожне мистецтво має свої особливості і лише йому притаманні риси. Живопис ґрунтується на властивих йому таких елементах як лінія, барва, світло і тіні, площинна побудова і фактура, які використовує у своїй творчості художник. Таке його бачення чистого мистецтва збігається із твердженням Олександра Богомазова про живопис та його елементи. Отже, точкою відліку нової живописної мови вони обидва вбачають в трактуванні ролі елементів живопису, які й утворюють «чисте мистецтво» [9, 128]. І як підкреслив Михайло Гершенфельд у березні 1914 року у каталозі до Одеської весняної виставки картин, живописці у пошуках нової духовності людини шукають її вираження у створенні нової живописної мови [16].

В основі авангардного мистецтва у Давида Бурлюка лежить антропологічний підхід та філософська категорія мислення. Він стверджував, що говорячи про природу будь-якого мистецтва слід торкатися не лише людської свідомості, а й «таємниць буття, глибин мислення» [9, 129]. Такі його роздуми у ХХІ столітті втілені в теорії нейроестетики Вілейанура С. Рамачандра та Семіра Зекі, нейроартісторії Джона Оньянса, нейрографіки Павла Піскарьова та нейроарту Люка Деланоу, Наталії Сиротинської і Віктора Карпова [17].

Авангард базується на антропологічному підході до творчості. У центрі авангардного мистецтва панує вже не об'єктивна природа, а людина з її новою свідомістю. Об'єктом живописного тлумачення постає не лише видимий світ, а й безмежний, прихований світ людської душі. Естетика краси мистецтва живопису є засобом та майстернею, «де здатна викуватися надлюдина» [9, 131]. Можемо підкреслити, що Давид Бурлюк вбачав головне завдання нового мистецтва у сприянні творенню над-

людини, що прямо відсилає нас до концепції надлюдина Фрідріха Ніцше у центрі якої стоїть вільна людина не обмежена традиційними цінностями, які руйнують її антропологічну здатність буття в природі [18].

Людина в теоретизуванні авангардистів – це образ збірний, центральне смислоутворююче визначення філософії авангарду. Принципові відмінності в баченні людини відбуваються внаслідок прагнення кожного автора до абсолютного новаторства і нескінченного втілення «свого» мистецтва або «свого» погляду на розвиток культури та мистецтва і самоствердження в цій новій сучасній культурі [19].

В теорії авангарду важливим є визначення сутності базових категорій «нового» та «традиції» у контексті протистояння нового авангардного та традиційного мистецтв. На думку Тетяни Чоп основною метою цього дуалізму було створення однорідного життєвого середовища, в якому б гармонійно поєднувалась штучність механістичного прагматизму та чуттєвість, пристрасність природного світу [20].

Давид Бурлюк висловив власне оригінальне бачення розвитку мистецтва. На його думку мистецтво живопису є революційним за своїми новими, незаними раніше формами в конкретно-історичних умовах, але в загальному це «називається найбільш повним проростанням, еволюцією» мистецтва, що шириться [9, 133]. Нові революційні форми мистецтва стали бунтом проти академічного мистецтва. Проте, нові погляди та ідеї розвитку мистецтва, пов'язані із авангардними його течіями, Давид Бурлюк розглядав як процес життя мистецтва і доповнення до існуючих його форм в їх єдності попри мистецький антагонізм форм. Михайло Гершенфельд також наголошує, що, попри свою революційність, авангард відіграє еволюційну роль у розвитку мистецтва: «коли художник говорить нам про свої сприйняття у формі новій та ще незвіданій, його досягнення розширюють зовнішній видимий світ» [16, 180], а отже не заперечують.

Погляди на еволюційну роль розвитку мистецтва загалом і роль у цьому авангардного

мистецтва поділяє також Михайло Драган, який відзначив, що імпресіоністи, які перші розпочали пошуки суб'єктивного переживання навколишнього світу, роздробили світло і його змінний рух на поодинокі елементи барвних кольорів [21, 199]. Це стало основою нової мистецької концепції та нового образу світу. Але імпресіонізм дійшовши до меж форми ніколи не сховався за цілковиту безреальність притаманну футуризму. Суб'єктивне відображення дійсності в імпресіонізмі не дійшло до відображення суб'єктивних переживань та уявлень в авангарді. Проте, імпресіонізм проторував шлях до суб'єктивного Я в мистецтві.

В теоретичних роздумах Давида Бурлюка знаходимо пояснення термінів авангарду. Зокрема, поняття простір він розглядає у якості простору кольору в трьох вимірах. Площинне начало у живописі митець перетворює у просторове, об'ємне завдяки фактурі, характеру поверхні картини, у якій живописець стає «скульптором на годину» [9, 135].

Манера передачі руху в авангарді призводить до оптичної руйнації форми, що спостерігається у його картинах написаних у період з 1908 до 1930 років. Зокрема, рух передається повторенням однієї форми поряд з іншою в площині проходження рухомого предмета, або як розпад, розклад форми видимих предметів в кубістичних творах. На противагу митцям епохи раннього авангарду з «Бубнового валету» Бурлюк писав картини зі змістом, переслідуючи суто живописну мову виділенням живописних елементів до яких він відносить колір, лінії, площини і фактури. Несвідомий вияв внутрішніх переживань художника за допомогою барв і ліній в авангарді знаходить ритм і народжує зміст картини.

Символічними представниками світла на картинах митця виступають колір і фарба. Тут доречно згадати його імпресіоністську методику розфарбування, коли фарба тече по полотну, «як ллється світло, змиваючи та знімаючи контури і форми предметів». Художник писав, що глядачі не побачать на його картинах спокою, адже вони сповнені руху та за композиційними прийомами ворожі

геометричній побудові. Як він висловлювався – «просувався шляхом імпресіоністів – «від плями». Михайло Гершенфельд у цьому вбачає нову художню свідомість, яка прагне передавати власні відчуття способом простим, вдаючись до узагальнення або беручи фарби в їх первинних основах, які не мають нічого спільного із локальним забарвленням предметів [15, 181]. Сукупність плям набуває свого значення, яке походить з уяви та внутрішнього світу художника.

Український авангард побудований на концепції руху і змін Давида Бурлюка, почерпнутої із спостереження ним оновлення природи. «Історія мистецтв – не послідовно розгорнута стрічка, а багатогранна призма, яка крутиться навколо своєї осі, повертається до людини то однією, то іншою своєю стороною. Ніякого прогресу в мистецтві не було, нема і не буде! Етрусські істукани ні в чому не поступаються Фідію. Кожна епоха має право визнавати себе Відродженням!» – заявляв митець [21].

Футуризм Давида Бурлюка полягав у антропологічному перетворенні живої природи силою уявлень, чуттєвих переживань, натхнень у новий світ, світ який відображає новою живописною мовою внутрішній світ людини. До арсеналу цієї мови Бурлюк відносить канон зрушеної конструкції. Як приклад, у портреті Бенедикта Лівшиця, написаного Володимиром Бурлюком у час перебування у Чорнянці і підготовки до виставки «Бубновий валет» у Москві, його ліве око було перенесено «для більшої виразності» у вухо. Оця «більша виразність» виявляється у необхідності ускладнити сприйняття, відірвати його від звичного рефлексу, відмовитися від традиційної перспективи та умовних ракурсів. Важливим у каноні зрушеної конструкції є не сам зсув конструкцій, а те як речі побудовані за цим каноном. Для досягнення такого завдання предмет розкладають на основні площини, поділяють на дрібні частини до втрати зовнішньої схожості і таким чином виявляється футуристичний характер речі [22, 303].

До канонів Давида Бурлюка слід віднести і вчення про множинну перспективу виражену у відносності проекції на площині. Це коли

пейзаж одночасно міг передаватися із кількох точок зору. У цьому втілювалося прагнення кубістів віднайти «у четвертому вимірі ключі до оволодіння першими трьома» [22, 305]. По суті за цією теорією кубізму простір, як поняття класичного академічного живопису, зникав.

Велике значення у теорії авангарду Давида Бурлюка приділене поняттю фактури живописного твору. Канон фактури вимагає аби поверхня твору не була спокійною і мала свій ландшафт близький до барельєфного зображення. Бенедикт Ліфшиць наводить приклад створення такої фактури – коли Володимир, на зауваження Давида про дуже спокійну поверхню твору, кидає полотно у калюжу, а згодом залишки піску, глини, землі перебиває густим шаром фарби [22, 306]. Тактильна, текстурна властивість картин Бурлюка пов'язана з його одноокістю, пояснює Мирослав Шкандрій, але не через це митець поверхні творів називає їх обличчям та лабіринтами життя. В поверхнях своїх творів та авангардистських творах загалом він бачить діалог з глядачем, тактильну, чуттєву передачу власних естетичних переживань побудованих на спостереженнях природи: «у кожній калюжі є запах океану, у кожному камені – подих пустелі» [8, 116].

Поруч із канонами зрушеної конструкції, множинної перспективи і фактури в теорії Давида Бурлюка існує канон формування кольором об'ємів. Колір і лише колір розпоряджався формами і об'ємами. Живописний простір твору митець визначав як «Колірний Простір» [9, 135], який переходить від площинного до об'ємного начала. Колір і фарба стають символічними представниками світла. «Коли я пишу, мені здається, що я дикун, який тре сук однієї фарби об інший, щоб отримати колірний ефект» – зізнається Давид Бурлюк. Цей колірний ефект, ефект чуттєвого збудження сповнений однієї фарби, характерних рис і особливостей іншої митець назвав ефектом палання [9, 137]. Його картини сповнені інтенсивного протиставлення кольорів і глядачеві відкривається загадковий та життєвий світ.

Давид Бурлюк, у поясненнях до власних картин часто звертається до поняття «вільний

малюнок»: «Рисунок, який тримається на передачі характеру, поза межами академічних понять пропорцій та понять про симетрію. На цьому каноні вільного рисунку побудовано все архаїчне мистецтво, ікони, лубок, усвідомлена чуттєвість стилю і різноманіття доступних зображенню творчого пензлика форм (як сукупність загальних понять)» [11].

Сам Давид Бурлюк при усьому запереченні канонів традиційного мистецтва не заперечував можливість його існування, як і інших видів виявлення творчості людини. У статті «Звернення до молодих художників» надрукованій на шпальтах «Газети футуристів» Д. Бурлюк пише: «Будемо завжди поважати творчу особистість, яка тягнеться до волі. ... Усі напрямки повинні бути представлені на своєрідному конкурсі сердець, приречених на красу» [23, 8].

Висновки. Отже, в основі теорії авангардного мистецтва Давида Бурлюка лежить антропологічне поняття чуттєвого переосмислення живої природи силою уявлень, чуттєвих переживань, натхнень і створення нового світовідчуття, що новою живописною мовою відображає внутрішній світ людини. У центрі теоретичних поглядів митця є творча особистість з її свободою вибору індивідуального самовираження. Погляди митця на сутність авангардного мистецтва постали теоретичною основою авангарду у сонмі традиційного, що дозволило новому мистецтву зайняти власне окремішне місце. Погляди Давида Бурлюка на побудову композиції твору способом зрушеної конструкції, множинної перспективи, фактури, колірного простору, вільного рисунку є основою творення нової живописної мови, нової естетики і реконструкції художнього простору культури та внеском у його розвиток. Формування світоглядної основи творчості митця відбулося на основі традицій власної національної культури в органічній єдності із європейськими тенденціями оновлення мистецького простору, що є вагомим внеском у розвиток світового авангарду. Ідейні концепти Давида Бурлюка разом із мистецьким дискурсом Олександра Богомазова [25] становлять теоретичну основу теорії українського авангарду.

Література:

1. Богомазов О. Основні завдання розвитку мистецтва живопису в Україні. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 97–112.
2. Ханко В. Деяко з призабутого мистецького процесу (1900-1920-ті рр.). *Образотворче мистецтво*, № 3-4. 2023. С. 100–103.
3. Канішина Н. Художньо–естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст. *Авторф. дис. на здобут. ступ. канд. філософ. наук*. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка. 1999. 20 с.
4. Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові. Харків: Графпром, 2015.
5. Савицький І., Нога О. Давид Бурлюк. Українські корені засновника світового авангарду. Поезія, малярство, театр, спорт. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2018. 168 с.
6. Український художній авангард : підручна бібліогр. до теми : бібліогр. покажч. [уклад.: Л. С. Криворучко, М. Г. Іванова]. (2008). Київ : Публічна б-ка імені Лесі Українки, 74 с.
7. Бурлюк Д. Предки мої. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 149–155.
8. Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні. 1910-1930 : пам'ять, за яку варто боротися / пер. з англ. І.Семенюк. Харків : ВД Фабула, 2023. 224 с.
9. Бурлюк Д. Живопис – колірний простір. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 127–146.
10. Кузьменко І. В. Д. Бурлюк в історії українського авангарду (1907-1920 рр.). *Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. іст. наук*. Миколаїв: Чорноморський державний університет імені Петра Могили. 2014. 19 с.
11. Кузьменко І. В. Теоретичні засади російсько-українського авангарду в творах його засновників та ідеологів. *Історичний архів. Наукові студії : збірник наукових праць*. Вип.134. Т.147. *Історія*. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили. 2011. С. 19–21.
12. Лимар Г. М. Антропологія мистецтва українського авангарду першої третини ХХ ст. *Дис. на здоб. наук. ступ. док. філософ.* Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2024. 219 с.
13. Бурлюк Д. Голос імпресіоніста на захист живопису. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 125–126.
14. Шміт Ф. Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2023. 456 с.: 40 іл.
15. Бурлюк Д. Фрагменти зі спогадів футуриста 1929-1930 років. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 147–148.
16. Гершенфельд М. Мова живопису. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 179–182.
17. Карпов В., Сиротинська Н. Neuroart: мистецтво пізнання людини. К. НАКККіМ. 2019. 80 с.
18. Ніцше Ф. Ранкова зоря. Думки про моральні передсуди. *Переклад В.Кебуладзе*. К.: Темпора. 2018. 800 с.
19. Щокіна О. П. Гуманізм та уявлення про «людину» у філософських трактуваннях мистецтва авангарду. *Вісник ХДАДМ*. № 2. 2020. С. 85–93.
20. Чоп Т.О. Концептуалізація традиції та новації у дискурсі футуризму. *Perspective Innovations In Science, Education, Production And Transport*. 2013. URL: www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/archives-of-individual-conferences/dec-2013 (Дата звернення: вересень 2024).
21. Драган М. Футуризм. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 179–182.
22. Лівшиць Б. Півтораокий стрілок (фрагмент). *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 287–320.
23. Балатова Н., Никитин А. Возвращенное имя. *Огонек*. № 27. 1989. С. 6–12.
24. Горбачов Д.О. Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття. К.: Мистецтво, 2017. 320 с. : іл.
25. Карпов В. В. Теорія українського авангардного мистецтва Олександра Богомазова. *Український мистецтвознавчий дискурс : наук. журнал*, 2024. № 3. С. 43–53.

References:

1. Boghomazov, O. (2020). Osnovni zavdannja rozvytku mystectva zhyvopysu v Ukrajinі [The main tasks of the development of the art of painting in Ukraine]. *Ukrajinsjkyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty*. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 97–112 [in Ukrainian].

2. Khanko, V. (2023). Deshho z pryabutogho mystecjkogho procesu (1900-1920-ti rr.) [Something from the forgotten artistic process (1900-1920s)]. *Obrazotvorche mystectvo*, # 3-4. S. 100–103 [in Ukrainian].
3. Kanishyna, N. (1999). Khudozhnjo–estetychni zasady ukrajinsjkogho avanghardnogho mystectva pershoji tretyny XX st. [Artistic and aesthetic principles of Ukrainian avant-garde art of the first third of the 20th century]. Avtorf. dys. na zdobut. stup. kand. filosof. nauk. Kyjiv: Kyjivskij nacionalnyj universytet imeni Tarasa Shevchenka. 20 s [in Ukrainian].
4. Pavlova, T. (2015). Mystci ukrajinsjkogho avanghardu v Kharkovi [Artists of the Ukrainian avant-garde in Kharkiv]. Kharkiv: GhrAFProm, [in Ukrainian].
5. Savycykj, I., Nogha, O., & Burljuk, D. (2018). Ukrajinsjki koreni zasovnyka svitovogho avanghardu. Poezija, maljarstvo, teatr, sport [David Burljuk. Ukrainian roots of the founder of the world avant-garde. Poetry, painting, theater, sports]. Ljviv: Vydavnytvo Ljvivskoji politekhniki, 168 s [in Ukrainian].
6. Ukrajinsjkij khudozhnij avanghard: pidručna bibliogr. do temy : bibliogr. pokazhch. (2008). [uklad.: L. S. Kryvoruchko, M. Gh. Ivanova] [Ukrainian artistic avant-garde: handy bibliography]. Kyjiv: Publichna b-ka imeni Lesi Ukrajinky. 74 s [in Ukrainian].
7. Burljuk, D. (2020). Predky moji [My ancestors]. *Ukrajinsjkij khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty*. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 149–155 [in Ukrainian].
8. Shkandrij, M. (2023). Avanghardne mystectvo v Ukrajinі. 1910-1930: pam'jatj, za jaku varto borotysja / per. z anghl. I.Semenjuk [Avant-garde art in Ukraine. 1910-1930: a memory worth fighting for]. Kharkiv: VD Fabula, 224 s [in Ukrainian].
9. Burljuk, D. (2020). Zhyvopys – kolirnyj prostir [Painting is a color space]. *Ukrajinsjkij khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty*. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 127–146 [in Ukrainian].
10. Kuzjmenko, I.V. (2014). D.Burljuk v istoriji ukrajinsjkogho avanghardu (1907-1920 rr.) [D. Burljuk in the history of the Ukrainian avant-garde (1907-1920)]. Avtorf. dys. na zdob. nauk. stup. kand. ist. nauk. Mykolajiv: Chornomorsjkij derzhavnyj universytet imeni Petra Moghyly. 19 s [in Ukrainian].
11. Kuzjmenko, I.V. (2011) Teoretychni zasady rosijsko-ukrajinsjkogho avanghardu v tvorakh jogho zasovnykiv ta ideologiv [Theoretical foundations of the Russian-Ukrainian avant-garde in the works of its founders and ideologues]. *Istorychnyj arkhiv. Naukovi studiji: zbiryk naukovykh pracj*. Vyp.134. T. 147. Istorija. Mykolajiv : Vyd-vo ChDU im. Petra Moghyly. S. 19–21 [in Ukrainian].
12. Lymar, Gh.M. (2024). Antropologhija mystectva ukrajinsjkogho avanghardu pershoji tretyny XX st. [Anthropology of Ukrainian avant-garde art of the first third of the 20th century]. Dys. na zdob. nauk. stup. dok. filosof. Kyjiv: Nacionaljna akademija kerivnykh kadriv kuljture i mystectv. 219 s [in Ukrainian].
13. Burljuk, D. (2020). Gholos impresionista na zakhyst zhyvopysu [The voice of an impressionist in defense of painting]. *Ukrajinsjkij khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty*. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 125–126 [in Ukrainian].
14. Shmit, F. (2023). Mystectvo: jogho psykhologhija, jogho stylistyka, jogho evoljucija [Art: its psychology, its stylistics, its evolution]. Kyjiv: DUKh I LITERA, 456 s.: 40 il [in Ukrainian].
15. Burljuk, D. (2020). Fraghmenty zi spoghadyv futurysta 1929-1930 rokiv [Fragments from the memoirs of the futurist in 1929-1930]. *Ukrajinsjkij khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty*. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 147–148 [in Ukrainian].
16. Ghershenfeljd, M. (2020). Mova zhyvopysu [The language of painting]. *Ukrajinsjkij khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty*. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 179–182 [in Ukrainian].
17. Karpov, V., & Syrotynsjska, N. (2019). Neuroart: mystectvo piznannja ljudy ny [Neuroart: the art of human cognition]. K. NAKKKiM. 80 s [in Ukrainian].
18. Nicshe, F. (2018). Rankova zorja. Dumky pro moraljni peredsudy [Dawn. Thoughts on moral prejudices]. Pereklad V.Kebuladze. K.: Tempora. 800 s [in Ukrainian].
19. Shhokina, O. P. (2020). Ghumanizm ta ujavlennja pro «ljudy ny» u filosofskjykh traktuvannjakh mystectva avanghardu [Humanism and the concept of "man" in philosophical interpretations of avant-garde art]. *Visnyk KhDADM*. #2. S. 85–93 [in Ukrainian].
20. Chop, T.O. (2013) Konceptualizacija tradycii ta novacii u dyskursi futurizmu [Conceptualization of tradition and innovation in the discourse of futurism]. Perspective Innovations In Science, Education, Production And Transport. Retrieved from www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/archives-of-individual-conferences/dec-2013 (Data zvernennja: veresenj 2024) [in Ukrainian].
21. Draghan, M. (2020). Futuryzm [Futurism]. *Ukrajinsjkij khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty*. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 179–182 [in Ukrainian].
22. Livshycj, B. (2020). Pivtoraokij strilok (fraghment) [One-and-a-half-eyed arrow (fragment)]. *Ukrajinsjkij khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty*. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 287–320 [in Ukrainian].
23. Balatova, N., & Nykytyn, A. (1989). Vozvrashhennoe ymja [Returned name]. Oghonek. # 27. S. 6–12.

24. Ghorbachov, D.O. (2017). Avanghard. Ukraïnsjki khudozhnyky pershoji tretyny XX stolittja [Avant-garde. Ukrainian artists of the first third of the 20th century]. K.: Mystectvo. 320 s. : il.

25. Karpov, V.V. (2024). Teorija ukraïnsjkoĝo avanghardnoĝo mystectva Oleksandra Boghomazova [Oleksandr Bogomazov's theory of Ukrainian avant-garde art]. *Ukraïnsjkyj mystectvoznavchyj dyskurs: nauk. zhurnal.* # 3. S. 43–53.

Ілюстрації.



Рис. 1. Давид БУРЛЮК. Карусель. 1921. Олія на полотні. Колекція Національного художнього музею України [24, 120]



Рис. 2. Давид БУРЛЮК. Час. 1910-ті. Олія на полотні. Колекція Дніпровського художнього музею [24, 110]



Рис. 3. Давид БУРЛЮК. Весна. 1913. Олія на полотні. Приватна колекція. [24, 112]

УДК 748.5(477-87)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.13>**Копанський Юрій Юрійович,**

аспірант кафедри теорії та історії мистецтв

Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури

ORCID ID: 0009-0002-3663-8818

iurii.kopanskyi@naoma.edu.ua

ВІТРАЖНА ОЗДОБА КОСТЕЛУ СВ. ЮРІЯ В УЖГОРОДІ

Стаття присвячена дослідженню вітражів костелу св. Юрія в Ужгороді, які є важливим елементом сакрального мистецтва Закарпаття кінця XIX – початку XX століття. Автор розглядає історичний контекст створення вітражів, їх іконографію, стилістичні особливості і символічне значення. Проаналізовано шість вітражних композицій: два вівтарних вітражі та по два вітражі в лівій і правій навах храму.

Дослідження базується на комплексному підході, що поєднує методи мистецтвознавчого, історичного і культурологічного аналізу. Автор розкриває зміст релігійних сюжетів, представлених у вітражах, їх зв'язок з локальною духовною традицією. Особлива увага приділяється технічним аспектам виконання вітражів, зокрема використанню техніки розпису сріблом та протравлювання скла.

У статті висвітлюється роль окремих донаторів у створенні вітражів, що дозволяє розглядати ці твори мистецтва в контексті соціально-культурних процесів того часу. Автор аналізує композиційні особливості вітражів, їх кольорову гаму та символіку, демонструючи синтез різних мистецьких традицій – від готики до модерну.

Дослідження розкриває багатошаровість символічної мови вітражів, які виконують не лише естетичну, але й дидактичну функцію в сакральному просторі храму. Автор підкреслює високий рівень майстерності виконання вітражів, особливо у використанні складних технік розпису та обробки скла.

У висновках автор наголошує на значній художній цінності та важливому культурно-історичному значенні вітражів костелу св. Юрія. Вони розглядаються як унікальне джерело для вивчення сакрального мистецтва Закарпаття та важлива складова культурної спадщини регіону, що заслуговує на подальше детальне дослідження та збереження.

Ключові слова: вітражне мистецтво, костел св. Юрія, Ужгород, іконографія, символізм, сакральне мистецтво, техніки вітражу, композиція, колористика, монументальне мистецтво, вітраж, декоративність.

Kopanskyi Yurii. STAINED GLASS DECORATION OF ST. GEORGE'S CHURCH IN UZHGOROD

The article is dedicated to the study of stained glass windows in St. George's Church in Uzhhorod, which are an important element of sacred art in Transcarpathia from the late 19th to early 20th centuries. The author examines the historical context of the stained glass creation, their iconography, stylistic features, and symbolic meaning. The paper analyzes six stained glass compositions: two altar windows and two windows each in the left and right naves of the church.

The research is based on a comprehensive approach that combines methods of art history, historical, and cultural analysis. The author reveals the content of religious subjects presented in the stained glass windows and their connection to local spiritual traditions. Special attention is paid to the technical aspects of stained glass execution, particularly the use of silver staining and glass etching techniques.

The article highlights the role of individual donors in the creation of stained glass windows, allowing these artworks to be considered in the context of socio-cultural processes of the time. The author analyzes the compositional features of the stained glass, their color scheme, and symbolism, demonstrating a synthesis of various artistic traditions – from Gothic to Art Nouveau.

The study reveals the multi-layered nature of the symbolic language of stained glass, which performs not only an aesthetic but also a didactic function in the sacred space of the church. The author emphasizes the high level of craftsmanship in the execution of the stained glass, especially in the use of complex painting and glass processing techniques.

In conclusion, the author emphasizes the significant artistic value and important cultural and historical significance of the stained glass windows in St. George's Church. They are regarded as a unique source for studying the sacred art of Transcarpathia and an important component of the region's cultural heritage, deserving further detailed research and preservation.

Key words: stained glass art, St. George's Church, Uzhhorod, iconography, symbolism, sacred art, stained glass techniques, composition, color scheme, monumental art, stained glass, decorativeness.

Вступ. Костел св. Юрія в Ужгороді являє собою об'єкт значної історичної цінності, що відіграв істотну роль у різні періоди розвитку міста. Згідно з історіографічними даними, наведеними Кароєм Мейсарошем у монографії «Історія Унгвара від найдавніших часів до сьогодення», присутність римо-католицької громади в місті датується щонайменше 1332 роком [1, с. 133]. Важливо зазначити, що сучасна будівля костелу на його теперішньому розташуванні з'явилася значно пізніше. Архітектурна споруда була зведена 1611 року для задоволення релігійних потреб реформатської громади. Подальша зміна конфесійної приналежності храму відбулася у 1695 році, коли новий власник міста, граф Міклош Берчені, передав будівлю у користування римо-католицькій громаді [2].

Суттєва реконструкція архітектурної споруди відбулася в період 1762–1766 років. Карой Мейсарош, посиляючись на документальні джерела парафіяльних протоколів, зазначає, що церемонія закладення наріжного каменя нової будівлі храму була проведена 23 квітня, що співпадає з днем вшанування св. Георгія (Юрія).

Подальша значна реконструкція була здійснена 1831 року внаслідок масштабної пожежі, яка призвела до майже повного руйнування споруди. Варто відзначити, що на той час габарити церкви були суттєво меншими порівняно з сучасними. Розширення будівлі шляхом добудови бічних частин було реалізовано у 1880–1881 роках за ініціативи плебана Ондраша Будіша та під технічним керівництвом місцевого архітектора Ондраша Турнера. Історіографічні дані щодо подальшого розвитку храму були опубліковані у виданні «*Natárszéli Ujság*» у 1925 році. Стаття, авторства Бейли Мочарі-молодшого, базувалася на дослідженнях Шандора Фібігера та висвітлювала історію римо-католицької церкви св. Юрія. У публікації зазначалося, що після структурного розширення будівлі, починаючи з 1884 року, під час адміністрування плебана Кароя Гегелайна, були ініційовані роботи з оформлення інтер'єру храму [2].

У період керівництва храмом настоятелем Йозефом Бенкьо було реалізовано низку

модернізацій інтер'єрного простору сакральної споруди. Зокрема, було впроваджено електричне освітлення, придбано 27-регістровий орган виробництва фірми братів Рігер, а також виготовлено перші вітражні композиції, виконані у кольорі, які збереглися донині по обидва боки центрального вівтаря.

Матеріали та методи. Дослідження базуються на комплексному підході, що поєднує методи мистецтвознавчого, історичного та культурологічного аналізу. Іконографічний метод застосовано для розкриття змісту релігійних сюжетів та символіки вітражів. Формально-стилістичний аналіз дозволив вивчити композиційні та колористичні особливості. Історико-культурний метод використано для розгляду вікон у контексті епохи їх створення та локальної духовної традиції. Компаративний метод застосовано для порівняння стилістичних особливостей вітражів костелу св. Юрія з аналогічними творами європейського сакрального мистецтва. Технологічний аналіз дозволив дослідити техніки виконання та оцінити рівень майстерності їх творців. Системний підхід забезпечив цілісне розуміння ролі вітражів у формуванні сакрального простору храму.

Виклад основного матеріалу. Центром вітражної оздоби храму святого Юрія в Ужгороді є два вікна що розташовані у вівтарі. Сюжетні зображення гармонійно поєднані з орнаментальними площинами, добре підібрана кольорова гама, використання технології розпису та протрав вдало підкреслює композицію, справляючи враження вишуканості, багатства, особливої живописності.

Розміщений праворуч вітраж є виразним візуальним оповіданням про легендарного угорського короля Ласло I (1077–1095), одного з найшанованіших монархів династії Арпадів. Зображена сцена, в якій король, звернувшись з молитвою, розсікає скелю сокирою, щоб втлумувати спрагу свого війська, є класичним прикладом героїчного епосу, що пронизує історію багатьох народів [3]. Художник вдало передає динаміку моменту, використовуючи різкі контури фігур та перспективне скорочення.

Емоції здивування та благоговіння, які охоплюють воїнів, відчуються в кожному елементі композиції. У центрі уваги постає

король Ласло, вбраного в пишні шати: червоні одержі з золотим кантом символізують владу та велич, а зелена сорочка з золотим візерунком, виконана за допомогою техніки травлення, підкреслює його духовність. Детальна проробка портретних рис надає образу короля реалістичності та індивідуальності. Особливістю цього вітражу є його цілісність. Всі елементи композиції – фігури людей, пейзаж, – тісно взаємопов'язані, створюючи цілісне враження. Ця досягається використанням єдиної кольорової гами, ритмічною структурою композиції.

Ліва композиція вітварного ансамблю візуалізує сюжет із життя святої Єлизавети Угорської (1207–1231) – представниці династії Арпадів, яка здобула шану завдяки своїй невтомній благодійницькій діяльності та самовідданому служінню знедоленим і нужденним. Згідно з середньовічною легендою, оповідь про життя святої Єлизавети змальовує чудесне видіння: одного разу, коли вона таємно від чоловіка, який забороняв їй займатися милосердними справами, несла під фартухом хліб для роздачі бідним, її супутник зустрівши її на дорозі вирішив перевірити і побачив замість хлібів троянди.

Даний епізод став іконографічною основою для символічного зображення королеви (це диво також приписується Єлизаветі Португальській) [4]. У центральній частині вітража зображена жіноча фігура в характерному для святої хітоні синього та червоного кольорів, який символізує її приналежність до правлячої династії. В руках вона тримає троянди, що є іконографічним атрибутом, пов'язаним з легендою про чудесне видіння святої під час роздачі милостині нужденним. Центральну постать св. Єлизавети оточують група людей, деякі з яких вбрані в монаший одяг, що дозволяє ідентифікувати їх як представників духовенства або святих осіб (рис. 1).

Єдність художніх засобів та візуалізація християнських чеснот, уособлених в образі святої Єлизавети, ефективно транслює релігійні повчання й ідеали благодійності для широких верств парафіян в межах сакрального простору. Композиції дійсно можна розглядати як своєрідні «вікна у світ віри»,

через які відкривається доступ до біблійних історій, житій святих, інших релігійних текстів. Зображення мучеництва, чудес і подвигів святих мали на меті не лише прикрасити інтер'єр храму, а й нагадувати парафіянам про приклади благочестя та жертвовності на шляху служіння Богу. Особливістю вітражів, заснованих на агіографічних сюжетах, безперечно є те, що вони слугують способом вшанування пам'яті святих і поширення знань про їхні життєписи.



Рис. 1. Вітварні вітражі костелу св. Юрія в Ужгороді

Композиція тражного полотна відзначається багаторівневістю та складністю, де кольорова поліхромія яскравих барв гармонійно поєднується з вишуканими архітектурними елементами, утворюючи декоративне обрамлення для центральних фігуративних сюжетних мотивів з чітким розподілом на три виразні секції, слугуючи для розподілу віконної поверхні на окремі сегменти, створюючи відчуття глибини та простору. Верхня секція прикрашена багатим геометричним орнаментом та витонченими архітектурними елементами, що утворюють складний балдахін прикрашений вітражам періоду високої готики. Водночас орнаментально-архітектурні елементи втілюють прагнення митців дотримуватися стилістичного коду сакральної споруди.

Найважливіші елементи, зображення фігур святих та інших релігійних персонажів розміщені у центрі вітража. Вони виконані в романтичному дусі, з увагою до деталей та май-

стерним м'яким розписом складок одягу та облич. Обидва вівтарні вітражі в нижній частині композиції містять архітектурний фриз із зображенням герба Королівства Угорщини, в оточенні рослинного середньовічного орнаменту. Геральдичний знак як маркер патронажу свідчить про інтеграцію світської традиції в сакральний простір і засвідчує можливе меценатство чи індивідуальне замовлення від конкретної особи або інституції. Обидва вітражі містять в нижній частині композиції написи про належність їх саме цим персонажам [5, с. 4].

Кольорова гама демонструє характерне для класичного вітражного мистецтва поєднання насичених відтінків синього, червоного, жовтого та зеленого скла, які гармонійно взаємодіють, утворюючи візуальну симфонію світла та тіні. Яскраві відтінки і складний орнамент тла повторюють середньовічні прототипи. Створюючи образи художники багато часу приділили деталям, використовуючи емалеві фарби. Технікою гризайль опрацьовані руки, портрети, складки одягу. Вітраж виконаний в традиційній техніці з застосуванням свинцевих двотаврів. Загальна композиція вікна має арочну форму, що підкреслює її монументальний характер та інтеграцію в архітектурний простір будівлі.

Вікна демонструють виразний зв'язок з традиціями вітражного мистецтва кінця XV століття, одним із ключових аспектів є його композиційна структура, яка організовує візуальні елементи та визначає загальний вираз твору. Художники та критики, особливо французькі, були переконані, що велике мистецтво має дотримуватись абстрактних принципів та незмінності (яким би суперечливим не здавалось визначення) природи матеріалу, функції будівлі та культурно-географічного контексту. Для художників неоготика була стилем, який найбільше відповідав вимогам урбаністичного суспільства XIX ст. та створював необхідні моральні настанови духовного піднесення для нових міських класів [6, с. 218].

Однак, неоготичні варіанти XIX століття не були простим копіюванням старих зразків. Художники того часу внесли в нього нові

елементи, що відповідали духу своєї епохи. Зокрема, вони використовували нові матеріали та технології, розробляли нові композиційні рішення.

Пластичні якості вітражів костелу дуже схожі по композиції, кольоровій палітрі, стилістиці образів з «мюнхенськими» вікнами в соборі Кельна, Регенсбурга, або в абатстві Святого Хреста в Австрії. Втілення таких масштабних інтер'єрних трансформацій засвідчує прагнення духовенства храму до осучаснення середовища шляхом впровадження новітніх на той час технічних рішень і декоративних елементів. Водночас, залучення сюжетів з місцевої історико-культурної спадщини у вітражному оздобленні вказує на намагання інтегрувати локальні традиції у сакральний простір задля зміцнення ідентичності релігійної громади.

Наступним етапом оформлення інтер'єру костелу святого Юрія стало встановлення вітражних композицій на бічних стінах. Створені в епоху еклектики, ці вітражі відзначаються поєднанням різноманітних стилістичних елементів. У них органічно поєднуються витончені лінії сецесії з відтінками рококо та бароко і класичною орнаментикою. Центральним елементом кожного вітражного полотна є сюжетна композиція з декоративною облямівкою. Єдина композиційна концепція, що лежить в основі всіх чотирьох вітражів, забезпечує їхню гармонійну взаємодію. Орнаментальний пояс, навколо сюжетів, виокремлює кожен вітраж та покращує загальну структуру вітражу і водночас об'єднує в єдину композиційну систему. Цей прийом є характерним для створення циклічних композицій у декоративно-прикладному мистецтві і дозволяє сприймати вітражі як окремі твори мистецтва та водночас як частину цілісного декоративного ансамблю.

Слід зауважити, що в ансамблі вітражних вікон костелу св. Юрія рослинні мотиви та геометричні орнаменти, характерні для класицизму та інших популярних стилів XIX–XX століть, надають вітражам вишуканості та підкреслюють їх приналежність до певної епохи. Орнамент виконаний за допомогою техніки розпису сріблом. Представ-

лений розпис є нащадком середньовічного вітражного мистецтва. Технологія нанесення срібла на скло, розроблена арабськими майстрами ще в VIII столітті і визнана одним з найбільших відкриттів у галузі розпису по склу, зазнала значних удосконалень завдяки подальшим дослідженням французьких митців. Вона дозволила створювати вітражі й інші декоративні елементи зі скла [6, с. 47].

Декорування дорогоцінними металами відбувається шляхом нанесення на тильну сторону скла спеціального розчину, до складу якого входить оксид срібла, після чого підпалюється. У процесі горіння іони срібла проникають у структуру скла, створюючи тонку блискучу плівку. Далі розчинник забирається і скло стає прозоро-жовтим. Цей процес дозволяє отримати широкий спектр кольорів – від блідо-жовтого до насиченого червоного, залежно від складу скла, барвника та температурного режиму обпалу [7, с. 58].

Використання низько плавких компонентів у складі фарб забезпечувало кращу адгезію до скляної поверхні. Завдяки цьому майстри мали змогу створювати складні орнаменти та зображення з плавними переходами кольору. Срібні фарби дозволяють досягти блиску та глибини кольору, що робило вітражі особливо ефектними при денному освітленні.

Структура всіх бічних вітражів демонструє чітку триєдиність, поділяючись на три горизонтальні яруси. Верхній ярус традиційно відданий зображенню ангелів, які парять серед хмар, символізуючи небесну сферу та божественне натхнення. Центральний та нижній яруси побудовані за діагональною схемою, що створює відчуття руху та динаміки. Саме тут розміщені центральні фігури композиції – образ Христа та постать черниці. Букет лілій з'являється в кожній з цих трьох композицій і слугує їх завершенням.

В іконографічній традиції пізнього середньовіччя спостерігається диференціація атрибутів святих: мученики зображувалися з пальмовими гілками, тоді як інші святі почали асоціюватися з білою лілією. Історичні джерела вказують на те, що поява зображень лілій в Європі відбулася у XII столітті завдяки хрестоносцям, які транспортували цю рослину зі

Святої Землі. У християнській символіці лілія набула полісемантичного значення. Вона стала асоціюватися з образом Діви Марії, та трансформувалася в універсальний символ, що втілює ідеали невинності, простоти та моральної чистоти людського буття.

Кольорова гама вітражів побудована на контрасті яскравих, насичених кольорів – червоного та синього – на світлому тлі. Червоний колір традиційно асоціюється з любов'ю, стражданням та воскресінням, тоді як синій символізує небеса, духовність і вічність. Таке поєднання кольорів створює глибокий емоційний резонанс і підкреслює сакральний характер зображень.

Варто зазначити, що діагональна композиція, яка використовується в центральних і нижніх ярусах вітражів, є характерною рисою багатьох творів мистецтва різних епох. Вона створює відчуття руху та динаміки, а також підкреслює важливість центральних фігур композиції. Крім того, діагональні лінії візуально розширюють простір і надають композиції глибини.

Використання трьох горизонтальних ярусів є типовим для релігійного мистецтва і символізує трійцю: Бога Отця, Сина і Святого Духа. Верхній ярус, присвячений ангелам, уособлює небесну сферу, центральний – земну, а нижній – підземний світ. Така символіка була широко розповсюджена в середньовічному мистецтві.

Образи святих, виконані в реалістичній манері з використанням принципів світлотіні, створюють враження об'ємних фігур, що ніби виступають з площини вітража. Цей натуралістичний підхід різко контрастує з декоративними елементами, виконаними в традиційній для вітражів площинній манері. Майстри вдало поєднують світлі та темні тони, зокрема, насичені чорний та коричневий кольори, щоб моделювати глибину й об'ємність фігур. Такий контраст між реалістичними та декоративними елементами створює динамічну композицію і підкреслює багатогранність вітражного мистецтва.

Два вітражні панно, розташовані на лівій стороні нави, були спонсоровані каноніком Імре Шолтесом. Одна з цих композицій

цій репрезентує іконографічний образ святого Імре – благочестивого принца угорської династії Арпадів, життя якого трагічно обірвалося під час полювання 1031 року. На цьому вітражному творі до сьогодні збереглася монограма мецената «S. I.» (що розшифровується як "Szoltes Imre") та хронологічні маркери «1856–1906». Ці дати, ймовірно, позначають темпоральні межі канонічного служіння Імре Шолтеса, хоча точна інтерпретація цих часових індикаторів залишається предметом наукової дискусії. У контексті даного храму, вітражна композиція, присвячена святому Імре, може розглядатися, як елемент локальної духовної традиції та відображення особистого благочестя каноніка Шолтеса.

Яскраві кольори одягу святого Імре, пластичні деталі орнаменту, досягнуті завдяки техніці протравлювання скла кислотами та розпису чорними фарбами, створюють ілюзію об'ємності та ефект дорогоцінних тканин і підкреслюють його високий соціальний статус. На тлі драматичного, насиченого темними фарбами неба, в обрамленні сяючого німба, постає фігура Діви Марії, одягнена в білі шати. В її обіймах спочиває Немовля Ісус. Плавні лінії складчастості тканин, нагадуючи мотиви сецесії, надають композиції динаміки та ритму, підкреслюючи емоційний настрій сцени. Контраст між білосніжною фігурою Богородиці та похмурим небом символізує протистояння світла і темряви, чистоти і гріха.

Другий вітраж зображує сцену Благовіщення – звістку Діви Марії про непорочне зачаття від Святого Духа та народження Сина Божого. Під цією композицією монограма відсутня, проте присутні дві дати: «1833–1856» та «1906.III.25». Остання позначає день свята Благовіщення та час встановлення вітража у 1906 році, тоді як перша залишається загадковою (рис. 2). У християнській іконографії лілії традиційно інтерпретуються як символи чистоти та невинності Діви Марії. Однак, семантичне поле цього символу є значно ширшим і може включати алюзії на смерть, воскресіння, народження, материнство та інші концепти чи події сакрального характеру. У контексті аналізованого твору мистецтва особливу увагу привертає зображення

щойно погашеної свічки з димовим шлейфом. Цей елемент композиції викликав різноманітні інтерпретації серед дослідників та мистецтвознавців. Одна з гіпотез пропонує розглядати цей мотив як візуальну репрезентацію моменту мовчазної згоди Марії, тобто прийняття нею місії стати матір'ю Христа. Альтернативні інтерпретації цього символічного елемента включають прочитання його як пророчого передбачення смерті Христа, алегорії людської смертності в загалом, а також метафори ефемерності та швидкоплинності життя як універсального феномену [8].



Рис. 2. Вітражі лівої нави костелу св. Юрія в Ужгороді

Обидва вітражі розміщені в нішах, обрамлених аркатурою, що завершується фортечною баштою в романському стилі. Правий неф костелу прикрашають два вітражі з подібною композиційною структурою. На одному з вітражів представлено сцену явлення Христа черниці Маргариті Марії Алякок (1647–1690). Фінансування цього твору забезпечив викладач гімназії та духівник Шандор Фібігер. Вітраж був встановлений 1906 року, що підтверджується датою та монограмою «F.S.», які збереглися на склі до сьогодні. У 1911 році друге вікно було оздоблено вітражем, на якому зображено успіння Йосипа, кошти на створення якого пожертвував колишній священник Бенкьо Йожеф (рис. 3). На той час він уже обіймав посаду сотмарського каноніка. На нижній частині вітражу можна побачити монограму «BJ», яка є ініціалами Бенкьо Йожефа [2].



Рис. 3. Вітражі правої нави костелу св. Юрія в Ужгороді

Вітраж має арокну форму, що відповідає архітектурним особливостям церковної споруди. Він зображує багатофігурну композицію, яка є зразком сакрального мистецтва, втіленого в монументальній формі вітражного панно. Композиція вітражу структурована ієрархічно та містить кілька смислових рівнів. У верхньому просторі зображено серафима з розпростертими крилами, що символізує небесну сферу. Іконографія вітражу побудована на чітко вираженій ієрархії образів. Верхня частина композиції, зображає фігуру серафима, що символізує безпосередню присутність божественного. Середня частина, де зображена група ангелів на хмарах, виконує роль перехідної зони між земним і небесним, підкреслюючи ідею посередництва небесних сил.

Нижня частина вітражу, є ключовою для розуміння його змісту. Вона зображує успіння святого Йосифа, оточеного фігурами Христа, Діви Марії й ангелів. Колористична гама вітражу насичена символічними значеннями:

червоний колір асоціюється з жертвністю та божественною любов'ю, синій – з небом та чистотою, золотий – з божественністю та величчю. Також у нижній частині вітражу присутній медальйон з написом «B-S», що може вказувати на ініціали донатора або майстра-виконавця. Технічно вітраж виконаний з використанням свинцевих двотаврів, що з'єднують окремі фрагменти кольорового скла.

Висновки. Проведене дослідження вітражів костелу св. Юрія в Ужгороді дозволяє зробити висновок про їх значну художню цінність та важливе культурно-історичне значення. Вітражі являють собою яскравий приклад синтезу різних мистецьких традицій, органічно поєднуючи елементи готики, бароко та модерну. Вони відображають ключові релігійні та культурні тенденції своєї епохи та вшанування національних святих. Технічне виконання вітражів демонструє високий рівень майстерності, особливо у використанні складних технік розпису та протравлювання скла. Символічна мова вітражів створює багатошаровий об'єкт, що виконує не лише естетичну, але й дидактичну функцію в контексті сакрального простору. Дослідження виявило важливу роль місцевої громади й окремих донаторів у створенні вітражів, що свідчить про тісний зв'язок між мистецтвом та соціально-культурним контекстом епохи. Іконографічний аналіз вітражів дозволив розкрити глибину їх символічного змісту та зв'язок з європейською традицією сакрального мистецтва. Вітражі костелу св. Юрія є унікальним джерелом для вивчення сакрального мистецтва Закарпаття та заслуговують на подальше детальне дослідження і збереження як важлива складова культурної спадщини регіону.

Література:

1. Панов А. Перша книжка про Ужгород. Поліграфцентр Ліра. Ужгород, 2021. 216 с.
2. Літераті Т. Втрачений Ужгород: інтер'єр римо-католицької церкви св. Юрія. 2022. URL: <https://prozahid.com/vtrachenyj-uzhhorod-inter-ier-rymo-katolytskoi-tserkvy-sv-iurii-a-foto>.
3. Ковач Ж. Найбільша легенда Угорщини, король Святий Владислав. 2018. URL: <https://dailynewshungary.com/uk/hungarys-greatest-legend-king-saint-ladislaus> (дата звернення: 20.09.24).
4. Свята Єлизавета Угорська. URL: <https://rkc.org.ua/events/svyata-yelyzaveta-ugorska-obovyazkovyj-sptomun> (дата звернення: 21.09.24).
5. Гах І. Вітражі фірми Tiroler Glasmalerei und Mosaikanstalt у церквах Львова, *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтвознавство. 2002. Вип. 2. 343 с.
6. Raguin V. The History of Stained Glass. London: Thames and Hudson Ltd. 2008. 288 с.

7. Грималюк Р. Вітражі Львова кінця XIX – початку XX століття. Інститут народознавства Національної Академії Наук. Львів, 2004.
8. Sachant P., Blood P., LeMieux J., Tekippe R., "Introduction to Art: Design, Context, and Meaning". Fine Arts Open Textbooks. 2016. 3. URL: <https://oer.galileo.usg.edu/arts-textbooks/3>.

References:

1. Panov, A. (2021). Persha knyzhka pro Uzhhorod [The first book about Uzhhorod]. Polihraftsentr Lira.
2. Literati, T. (2022.). Vtrachenyi Uzhhorod: Inter'ier rymo-katolyts'koi tserkvy sv. Yuriiia. Retrieved from <https://prozahid.com/vtrachenyj-uzhhorod-inter-ier-rymo-katolytskoi-tserkvy-sv-iuriiia-foto>
3. Kovach, Z. (2018, June 27). Naibilsha lehenda Uhorshchyny, korol Sviatyi Vladyslav [Hungary's greatest legend, King Saint Ladislaus]. *Daily News Hungary*. Retrieved from <https://dailynewshungary.com/uk/hungarys-greatest-legend-king-saint-ladislaus>.
4. Sviata Yelyzaveta Uhorska [Saint Elizabeth of Hungary]. (n.d.). Roman Catholic Church in Ukraine. Retrieved from <https://rkc.org.ua/events/svyata-yelyzaveta-ugorska-obovyazkovyj-spomyn>.
5. Hakh, I. (2002). Vitrazhi firmy Tiroler Glasmalerei und Mosaikanstalt u tserkvakh Lvova [Stained-glass windows by Tiroler Glasmalerei und Mosaikanstalt in Lviv churches]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznavstvo*, 2.
6. Ragin, V. (2008). Mystetstvo vitrazhu. In Ragin, V., *The History of Stained Glass* (p. 288). London: Thames and Hudson Ltd.
7. Hrymaliuk, R. (2004). Vitrazhi Lvova kintsia XIX – pochatku XX stolittia [Stained glass windows of Lviv in the late XIX – early XX century]. Instytut narodoznavstva Natsional'noi Akademii Nauk, Lviv.
8. Sachant, P., Blood, P., LeMieux, J., & Tekippe, R. (2016). *Introduction to Art: Design, Context, and Meaning*. Fine Arts Open Textbooks, 3. Retrieved from <https://oer.galileo.usg.edu/arts-textbooks/3>

УДК 7.01:659.126

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.14>**Кравченко Олег Вадимович,**

кандидат архітектури,
доцент кафедри графічного дизайну
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0000-0001-9267-3138
e-mail: o_krav@ukr.net

Безмеліцина Катерина Володимирівна,

магістрант
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0009-0007-7078-791X
e-mail: k.bezmelitsyna@gmail.com

СИМВОЛІКА ТА ГРАФІЧНІ ПРИЙОМИ У ВІЙСЬКОВО-ПАТРІОТИЧНІЙ АЙДЕНТИЦІ

Метою статті є окреслення особливостей застосування української символіки у дизайні сучасної айден-тики військово-патріотичного спрямування. У публікації автори досліджують ключові візуальні елементи, що використовуються для формування впізнаваної та емоційно зарядженої айдентики у військово-патріотичному контексті.

Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань: як аналіз наукового дослідження теми та літературних джерел; характеристику символів і знаків; розкриття особливостей їх використання в інфографіці та структурі логотипу; проведення аналізу логотипів у військово-патріотичному контексті на сучасному етапі в практиці українських дизайнерів; визначення особливостей взаємодії засобів ідентифікації брендів у міському середовищі; окреслення прийомів відображення української історичної і національної символіки у композиційній структурі логотипів патріотичного спрямування.

Автори статті аналізують роль символіки в гербах, прапорах, військової атрибутиці та інших знакових образах у створенні патріотичного настрою та підсиленні емоційного впливу на аудиторію. Особливу увагу приділено графічним прийомам, включаючи використання кольору, типографіки, композиційних рішень та текстур, які сприяють посиленню військово – патріотичних асоціацій та за допомогою яких досягається трансформація символічного образу.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у виявленні графічних способів інтеграції знаково-символічних елементів у композиційну структуру об'єктів візуальної комунікації брендів. Отримані результати сприяють більш глибокому розумінню специфіки й ролі застосування знаків і символів, особливостей образно-асоціативного їх розкриття у військово-патріотичній айдентиці України.

Ключові слова: військово-патріотична айдентика, символіка, графічні прийоми, військові символи, візуальна комунікація, національні образи, кольорова гамма, типографіка, емоційний вплив.

Kravchenko Oleg, Bezmelitsyna Kateryna. SYMBOLS AND GRAPHIC TECHNIQUES OF MILITARY-PATRIOTIC IDENTITY

The purpose of the article is to outline the peculiarities of using Ukrainian symbols in the design of modern military-patriotic identity. In the publication, the authors explore the key visual elements used to create a recognizable and emotionally charged identity in the military-patriotic context.

Achieving the goal involves solving the following tasks: analyzing scientific research on the topic and literary sources; characterizing symbols and signs; revealing the peculiarities of their use in infographics and logo structure; analyzing logos in the military-patriotic context at the present stage in the practice of Ukrainian designers; determining the peculiarities of interaction between brand identification tools in the urban environment; outlining the methods of displaying Ukrainian historical and national symbols in the compositional structure of logos.

The authors of the article analyze the role of symbolism in coats of arms, flags, military attributes and other iconic images in creating a patriotic mood and enhancing the emotional impact on the audience. Particular attention is paid to graphic techniques, including the use of color, typography, compositional solutions and textures,

which contribute to the strengthening of military-patriotic associations and through which the transformation of the symbolic image is achieved.

The practical significance of the research results is to identify graphic ways to integrate iconic and symbolic elements into the compositional structure of visual communication objects of brands. The obtained results contribute to a deeper understanding of the specifics and role of the use of signs and symbols, the peculiarities of their figurative and associative disclosure in the military-patriotic identity of Ukraine.

Key words: military-patriotic identity, symbolism, graphic techniques, military symbols, visual communication, national images, color scheme, typography, emotional impact.

Вступ. Проблематика національної ідентичності в дизайні розглядається мистецтвознавцями та дизайнерами-практиками впродовж останніх 150-ти років, з різним ступенем інтенсивності та коливаннями між захопленням локальністю і тяжінням до глобального. Основна мета цих науково-практичних розвідок – осмислення та переосмислення традиційних культурних коренів задля формування унікальних інновацій в локальних осередках та презентації конкурентних пропозицій у міжнародному просторі.

Візуальні комунікації є дієвим інструментом управління соціокультурним процесом поширення інформації і формування думки цільової аудиторії споживача. Зростання конкуренції серед компаній на ринку сприяє пошуку дизайнерами виразних засобів і способів подання інформації. Візуальна ідентифікація бренду – це зорове розпізнавання бренду через його характерні ознаки, зміст і значення для цільової аудиторії в конкурентному середовищі ринку. У всьому розмаїтті засобів проектної культури при створенні складових фірмового стилю та інфографіки символам завжди відводилось особливе місце. Як смислові феномени, вони фіксують й відображають цінності у просторі, часі, а відтак, є стійким показником спільних соціальних уподобань [8, с. 5].

Важливим є також аналіз давніх національних символів, оберегової функції, які використовуються не лише у декоративно-прикладному мистецтві, а й у графічному дизайні. Так, останнім часом українські дизайнери все частіше використовують символи-обереги при розробленні логотипів, фірмових стилів для ідентифікації національних брендів. Проблематика використання символів і семіотичних моделей при розробці засобів ідентифікації бренду на сьогоднішній день є

мало дослідженою, але актуальною. Вагомими працями щодо аналізу понять «символ» і «знак» в культурі стали роботи філософів та теоретиків культури Ч. Пірса, Ч. Морріса, У. Еко. Особливості прояву знаково-символічної природи в графічному дизайні досліджували П. Ренд, В. Косів та ін.

Сучасні тенденції мистецтва графіки розкрито у працях В. Даниленка, В. Лесняка, О. Колісник, Т. Божко, Н. Удріс-Бородавко та ін. Специфіку проектування об'єктів графічного дизайну вивчено у працях В. Лідвела, Б. Меггса, Н. Сбітневої, К. Пашкевич, Т. Кротової, Н. Скляренко та ін. Питання застосування українських національних мотивів у розробках сучасних форм дизайну проаналізовано у працях Т. Кари-Васильєвої, Л. Закалюжнової, В. Сергійчука, І. Довженка та ін [3, с. 4].

Дослідженням військової символіки, військових аспектів айдентики України, характерних ознак використання її у військово-патріотичному контексті, присвятили свої наукові праці К. Гломозда, А. Гречило, В. Бузало, Л. Лепкий, В. Карпов, В. Чепак, М. Чмир та ін [4, с. 165].

Встановлено, що незважаючи на бурхливий розвиток інформаційних технологій, які дозволяють розробляти об'єкти візуальних комунікацій швидко і якісно, на даний момент існує протиріччя між потребою компаній у змістовному насиченні айдентики естетикою, філософією, історією та буквальною відповідністю графічних елементів назві компанії. Тобто проблема полягає у відсутності знаково-символічного змісту у логотипах і відповідних носіях фірмового стилю брендів. Отже, актуальність дослідження зумовлена посиленням вимог до візуального контенту в інформаційно-комунікаційному просторі та необхідністю вдосконалення графічних засо-

бів виразності щодо включення знаку і символу у структуру візуального дизайнерського рішення.

Мета дослідження полягає у комплексному дослідженні способів та прийомів застосування символічного контексту у розробках об'єктів візуальної ідентифікації брендів військово-патріотичного спрямування із врахуванням сучасних соціокультурних вимог та тенденцій. Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань: аналіз наукового дослідження теми та літературних джерел; характеристику символів і знаків; розкриття особливостей їх використання в інфографіці та структурі логотипу; проведення аналізу логотипів в військово-патріотичному контексті на сучасному етапі в практиці українських дизайнерів; визначення особливостей взаємодії засобів ідентифікації брендів у міському середовищі; окреслення прийомів відображення української історичної і національної символіки у композиційній структурі логотипів патріотичного спрямування.

Таким чином, об'єктом нашого дослідження є знаково-символічна складова у дизайні сучасної айдентики військово-патріотичного спрямування; предметом дослідження стали прийоми та засоби застосування символічного контексту у розробках об'єктів візуальної ідентифікації брендів військово-патріотичного спрямування.

Крім того, дослідження цієї теми сприяє збереженню та розвитку національних символів, які є важливою частиною культурної спадщини. У світлі сучасних викликів, пов'язаних з глобалізацією та інформаційною війною, вивчення символіки та графічних прийомів допомагає не тільки зберегти національну ідентичність, але й протистояти дезінформації та зовнішнім впливам.

Отже, ця тема є не лише актуальною, але й стратегічно важливою для збереження та зміцнення національної ідентичності, а також для створення потужних візуальних меседжів, що здатні впливати на широкі маси людей.

Результати дослідження. Розуміння того, як символіка та графічні прийоми можуть впливати на емоції, переконання та поведінку людей, дозволяє створювати більш ефективні

візуальні комунікації, які здатні не лише повернути увагу, але й залишити глибокий емоційний відгук. Це знання є особливо цінним для дизайнерів, маркетологів та комунікаторів, які працюють над створенням військово-патріотичних проектів, що вимагають точного та продуманого підходу до візуальних рішень.

У сучасному світі, де інформаційний простір переповнений візуальними образами, символіка та графічні прийоми стали основними інструментами для формування національної ідентичності та патріотичної свідомості. Військово-патріотична айдентика є особливим напрямком дизайну, що акцентує увагу на військовій тематиці та використанні відповідних символів для передачі певних ідеалів та цінностей.

В ході даного дослідження було проаналізовано айдентичку декількох українських закладів харчування, які мають військову тематику, а саме: «Криївка», «Правий Сектор», кафе – галерея «Горіла Шина» [7].



Рис. 1. Логотип закладу «Криївка» м. Львів

Логотип кафе-пабу «Криївка» має дизайн, який вдало передає атмосферу місця у підвалі одного із будинків сучасного Львова. Концепція кнайпи полягає у висвітленні подій часів ОУН–УПА і має характерну символіку – від логотипу до театралізованого дійства входу до закладу з гаслом «Боротьба триває»!

Основні елементи логотипу – це шрифтовий напис червоним кольором, що символізує життєву силу, енергію, прагнення до успіху і перемоги, і графічне зображення автомата часів II світової війни (пістолет-кулемет), яке асоціюється з військово-визвольною тематикою. Зображення автомата є ключовим елементом цього логотипу. Воно підкреслює військову спрямованість закладу, а також додає логотипу динамічності та емоційності, що

може сприйматися як відображення сили та мужності. Літери, розташовані щільно, символізують єдність, плече побратима, стійкість, а графічний елемент доповнює їх, не перекриваючи текст. Логотип побудований так, що текст і зображення взаємодіють, створюючи цілісний і впізнаваний образ.



Рис. 2. Логотип закладу «Правий сектор» м. Львів

На зображенні представлені елементи дизайну військового кафе-галереї «АРТ-11» з виразним логотипом «Правий сектор», що став ознакою патріотизму та націоналістичного руху України.

Логотип кафе «Правий сектор» побудований на символіці, що має глибокі історичні корені та традиції українського народу. Виконаний у червоно-чорних кольорах, які мають сильну асоціацію з військово-патріотичною тематикою та використовуються у символіці Українського націоналістичного руху, логотип має зміст ідеологічного забарвлення. Літери в логотипі зображені шрифтом «Калина» (автори Л. Турецький, А. Александрова, 2014 р.), виконаний за мотивами шрифтів Г. Нарбути, має характерне символічне прочитання. Його назва походить від слова «калити», тобто «загартовувати». А в цьому процесі воєдино зливаються дві могутні стихії – вогонь та вода і сходяться вони в найміцнішій речовині – металі. Умовне зображення Тризуба з мечем в середині, є продовженням цього символічного ряду. Меч символізує силу, гідність, вищу справедливість, мужність, пильність. Одночасно меч, який складається з леза й рукояті, є символом єднання, союзу, особливо якщо приймає форму хреста. В логотипі «Правого сектору» зображено двусічний меч – важливий образ божественної мудрості й правди. Символіка айдентики «Правий сектор» є потужним інструментом, що здатен об'єднати людей навколо спільних

цінностей, підтримати бойовий дух і зміцнити національну єдність.



Рис. 3. Логотип закладу «Горіла Шина» м. Львів

Революційний паб «Горіла шина» – культове місце в міському середовищі Львова, яке асоціюється з Революцією гідності, яка запалила патріотичні настрої у мільйонів українців.

Логотип виконаний у яскравих і контрастних кольорах – червоному, чорному та жовтому, що має певні асоціації неспокою, напруги, застереження та миттєво привертає увагу. Слова «Горіла шина» зображено рубленим шрифтом, щільно зімкнутими літерами, що асоціюються з укріпленням – барикадою, з певною динамікою, що додає відчуття міцності, сили, напруження та енергії. Назва, стилістика шрифту, композиційне поєднання чіткої геометрії стилізованої шини і не приборканої пластики вільного полум'я, асоціюється з бойовим настроєм, і викликає відчуття напруження та прагнення перемоги.

Отже, логотипи всіх трьох закладів ефективно відображають їхню військово-патріотичну тематику та створюють відповідну атмосферу для відвідувачів.

«Криївка» має виразний і сильний візуальний образ, який одразу асоціюється з військовою тематикою. Використане зображення зброї в поєднанні з акцидентним гротесковим написом червоним кольором, надає логотипу особливого рівня візуального контакту – кричущої наполегливості дій та життєвих цінностей – сили, впевненості і прагматизму, що підкреслює патріотичний дух закладу.

«Правий сектор» – Кафе-галерея «АРТ-11» має чітку політичну орієнтацію, що відображає патріотичні настрої ідеології. Поєднання червоного, чорного та білого кольорів, а також використання символіки тризуба, надає лого-

типу потужного емоційного впливу та впізнаності.

«Горіла шина» звертає увагу за рахунок використання вогняного ефекту, що підсилює відчуття активності та енергії. Тематика пов'язана з протестними настроями та революційними подіями, що добре підходить для концепції закладу.

Усі три логотипи успішно виконують свою основну функцію – відображають концепцію закладів, що пов'язана з національно-визвольним рухом, створюють патріотичний настрій та привертають увагу цільової аудиторії. Вони чітко ідентифікують військово-патріотичну тематику, що є ключовим елементом у створенні іміджу кожного з цих закладів.

Аналізуючи символіку, композиційні та кольорові особливості логотипів цих закладів, їх місії, цінностей та позиціонування, було виявлено такі творчі прийоми, застосовані при розробці:

– звернення до образно-асоціативної уяви цільової аудиторії (прояв зв'язків між графічним зображенням логотипу та місією закладу, історичними подіями та життєвими цінностями, що відображають настрої та психо-емоційний стан;

– апелювання до найвищих цінностей людини (воля, перемога, мир, любов, добробут, щастя), що пов'язані з національно-визвольним рухом, звитягою, проявом патріотизму;

– звернення до військово-патріотичних символів (прапор, герб – тризуб, військова атрибутика і техніка, колір як символ), які стають засобом візуальної комунікації, що дозволяє відразу впізнавати певні національні ідеали, історичні події та героїв;

– посилення на почуття співпричетності до ціннісних пріоритетів держави (кольорова гама айдентики, дизайн елементів зовнішньої реклами, унікальний дизайн інтер'єрів та його раритетне предметне оздоблення, зображення національних героїв та важливих історичних битв), які асоціюються з мужністю, героїзмом і військовою доблестю.

Перелічені прийоми та їх сприйняття цільовою аудиторією, активізують її емоційну сферу та являються стимулюючим ефектив-

ним інструментом у боротьбі за національну самосвідомість та відчуття національної гідності особливо у контексті військових конфліктів.

Символи військово-патріотичної айдентики відіграють важливу роль у візуальній комунікації, передаючи інформацію через певні візуальні образи та графічні прийоми.

Символіка військово-патріотичної айдентики має цілий спектр функцій, значень, смислів:

– *комунікативна функція*: вирішує цілу низку завдань при створенні елементів айдентики, орієнтуючись на певну цільову аудиторію, що забезпечує оптимальний вибір художньо-композиційних виразних засобів; створення оригінального, образного графічного рішення, яке може впливати на громадську думку, стимулювати патріотичні настрої та підтримувати моральний дух;

– *психологічно-емоційний вплив*: символи, їх асоціації та графічні прийоми сприяють формуванню патріотичного духу, викликають відчуття гордості за свою країну, стимулюють позитивні емоції, пов'язані з національною ідентичністю, та підсилюють громадські настрої;

– *соціальний контекст* – має важливе значення у сприйнятті символів, які набувають особливого значення, стають частиною громадської свідомості та важливим інструментом мобілізації населення у періоди політичної нестабільності або військових конфліктів;

– *збагачення поведінкової культури та створення нових цінностей* – символи та графічні прийоми допомагають залучити увагу громадськості, волонтерського руху, стимулювати участь у благодійних акціях, в соціальних кампаніях, спрямованих на підтримку військовослужбовців або допомогу ветеранам;

– *патріотично-виховна функція* – використання відповідних символів та графічних прийомів дозволяє ефективно комунікувати з аудиторією, створювати позитивний імідж бренду, підвищувати його лояльність, особливо для брендів, що пов'язані з національною безпекою, обороною або патріотичним вихованням, можуть використовувати військовою айдентику для підвищення своєї впізнаності та залучення цільової аудиторії.

Графічні прийоми у військово-патріотичній айдентичності спрямовані на створення емоційного впливу на аудиторію та підсилення символічного значення використовуваних елементів. Вони включають в себе різні стилістичні рішення, що допомагають досягти бажаного ефекту:

– *використання контрастних кольорів* – загострення уваги, підсилення впливу, вираження різних емоцій (червоний – символізує пролиту кров, героїзм і боротьбу; чорний – душевну втрату, біль, скорботу, білий – чистоту та мир, синій та жовтий – національну гордість та державність);

– *рублені шрифти* – підкреслюють серйозність, силу, непохитність та асоціюються з військовою дисципліною, рішучістю, згуртованістю та готовністю до дій; вони виконують вербальну функцію айдентики, добре читаються на відстані, що робить їх ефективними у сприйнятті;

– *стилізація військової атрибутики і символіки* – додає лаконічності, впізнаваності, варіативності використання, автентичності та підкреслює військову тематику та національні бойові традиції;

– *ефекти динаміки та руху* – зображення, що імітують рух, вибухи, спалахи або інші дії, додають дизайну військової айдентики енергії та виразності, викликають відчуття напруженості, що відповідає духу військових дій та підвищують емоційний вплив на глядача;

– *використання текстур*: зображення, що імітують камуфляж, метал, іржаве залізо, полум'я або інші матеріали, додають дизайну глибини та реалістичності, допомагають створити атмосферу військового середовища, підкреслюючи зв'язок з реальністю.

Висновки. Символіка та графічні прийоми є невід'ємною частиною військово-патріотичної айдентики, що відіграє важливу роль у формуванні національної ідентичності та патріотичної свідомості. Вони дозволяють ефективно комунікувати з аудиторією, створювати емоційний вплив та підсилити символічне значення використовуваних елементів. Військово-патріотична айдентика також має важливе значення у маркетингових комунікаціях, особливо для брендів, що пов'язані з національною безпекою або патріотичним вихованням.

Отже, результати дослідження засвідчують актуальні зміни в дизайні військово-патріотичної символіки, прийомів її використання в проектах айдентики, плакатів, рекламних заходах, волонтерському русі під час військової агресії з боку росії.

Таким чином, розуміння та використання символіки у військово-патріотичній айдентичності, певних візуальних образів та графічних прийомів, широкого спектру її функцій, значень і смислів, є необхідним для створення ефективних візуальних комунікацій, що сприяють зміцненню національного духу та підтримці громадських настроїв.

Дослідження виявило, що використання української символіки в дизайні військово-патріотичної айдентики може бути ефективним інструментом у боротьбі за національну самосвідомість та відчуття національної гідності в умовах війни. Українська символіка знову набуває популярності й попиту не лише на теренах Батьківщини, а й далеко за її межами. Така тенденція свідчить про зміну свідомості українців та цінність національних традицій та унікальної історичної спадщини України.

Література:

1. Айдентика: все, що створює індивідуальність. URL: <https://rocketmen.com.ua/ua/article/identity>. (дата звернення 26.08.2024).
2. Айдентика: навщо бренду візуальне «обличчя» і як його створити. URL: <https://sendpulse.ua/blog/creating-a-brand-identity>. (дата звернення 25.08.2024).
3. Знаково-символічні засоби візуальної ідентифікації бренду URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/25973/1/ZSZVIB_mono_2024.pdf (дата звернення 25.08.2024).
4. Карпов В. В. Українська звитяга у символах.: Видавець Олег Філюк. Київ, 2016. С. 133–144.
5. Перерва П. Г. Проблеми управління інноваційним розвитком. Маркетинг і менеджмент інновацій. 2019. № 4. С. 230–235.

6. Стулень К. Нова айдентика українського війська: як реалізується ідея «не виглядати так, як ворог». URL: <https://novynarnia.com/2020/10/14/nova-ajdentyka1/>. (дата звернення 02.10.2024).
7. Слободянюк М.В. Військова символіка. Українське геральдичне товариство. URL: http://uht.org.ua/ua/part/vijsjkova_symvolika/ (дата звернення 28.09.2024).
8. Топ-3 заклади у Львові із революційними мотивами. URL: https://tvoemisto.tv/news/top3_zaklady_u_lvovi_iz_revolyuetsyunymu_motyvamy_69432.html (дата звернення 25.08.2024).
9. Удріс-Бородавко Н. С. Графічний дизайн з українським обличчям. «ArtHuss». 2023. С. 5.

References:

1. Aidentyka: vse, shcho stvoriuie indyvidualnist [Identity: everything that creates individuality]. Retrieved from <https://rocketmen.com.ua/ua/article/identity>. (data zvernennia 26.08.2024) [in Ukrainian].
2. Aidentyka: navishcho brendu vizualne «oblychchia» i yak yoho stvoryty [Identity: why a brand needs a visual ‘face’ and how to create it]. Retrieved from <https://sendpulse.ua/blog/creating-a-brand-identity>. (data zvernennia 25.08.2024) [in Ukrainian].
3. Znakovo-symvolichni zasoby vizualnoi identyfikatsii brendu [Sign and symbolic means of visual brand identification]. Retrieved from https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/25973/1/ZSZVIB_mono_2024.pdf (data zvernennia 25.08.2024) [in Ukrainian].
4. Karpov, V.V. (2016). Ukrainska zvytiaha u symvolakh [Ukrainian Victory in Symbols: Publisher Oleh Filyuk]: Vydavets Oleh Filiuk. Kyiv, S. 133–144 [in Ukrainian].
5. Pererva, P. H. (2019). Problemy upravlinnia innovatsiynym rozvytkom [Problems of managing innovative development. Marketing and management of innovations]. *Marketynh i menedzhment innovatsii*. № 4. S. 230–235 [in Ukrainian].
6. Stulen, K. Nova aidentyka ukrainskoho viiska: yak realizuietsia ideia «ne vyhliadaty tak, yak voroh» [New identity of the Ukrainian army: how the idea of ‘not looking like the enemy’ is implemented]. Retrieved from <https://novynarnia.com/2020/10/14/nova-ajdentyka1/>. (data zvernennia 02.10.2024) [in Ukrainian].
7. Slobodianiuk, M.V. Viiskova symbolika [Military symbols]. *Ukrainske heraldychnе tovarystvo*. Retrieved from http://uht.org.ua/ua/part/vijsjkova_symvolika/ (data zvernennia 28.09.2024) [in Ukrainian].
8. Top-3 zaklady u Lvovi iz revoliutsiiny my motyvamy [Top 3 institutions in Lviv with revolutionary motifs]. Retrieved from https://tvoemisto.tv/news/top3_zaklady_u_lvovi_iz_revolyuetsyunymu_motyvamy_69432.html (data zvernennia 25.08.2024) [in Ukrainian].
9. Udris-Borodavko, N.S. (2023). Hrafichnyi dyzain z ukrainskym oblychchiam [Graphic design with a Ukrainian face]. *ArtHuss*. С. 5 [in Ukrainian].

УДК 7.01:659.126

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.15>**Миронова Аліна Сергіївна,**

магістрант

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

ORCID ID: 0009-0006-7001-1444

sem7y9@gmail.com

Гальчинська Ольга Сергіївна,

PhD з дизайну, доцент,

доцент кафедри графічного дизайну

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

ORCID ID: 0000-0002-3030-6911

galchinskaya_olga@kdidpamid.edu.ua

Маковська Олександра Анатоліївна,

старший викладач кафедри графічного дизайну

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

ORCID ID: 0009-0000-9642-2395

alexgord@ukr.net

ІДЕНТИЧНІСТЬ БРЕНДУ ЯК КЛЮЧОВИЙ ЕЛЕМЕНТ МАРКЕТИНГОВОЇ СТРАТЕГІЇ ДЛЯ МАГАЗИНУ КРАФТОВОГО МИЛА

Метою статті є дослідження процесу створення ефективного фірмового стилю для магазину крафтового мила. У статті розглядаються основні елементи фірмового стилю, включаючи логотип, кольорову палітру, типографіку, сувенірну продукцію, елементи зовнішньої реклами та слоган, їх роль у формуванні бренду. Висвітлено значення кожного з цих компонентів у створенні цілісного образу компанії та забезпеченні впізнаваності на конкурентному ринку. Особлива увага приділяється тому, як споживачі сприймають візуальну ідентичність бренду і яким чином це впливає на їхню довіру до компанії та лояльність до її продукції. На прикладі магазину крафтового мила аналізуються особливості проектування фірмового стилю для малого бізнесу, який працює в сегменті натуральної косметики. Стаття демонструє, як ефективний фірмовий стиль може допомогти малому бізнесу диференціюватися від великих брендів і створити унікальну нішу на ринку. У статті висвітлюються сучасні тенденції графічного дизайну. Зокрема, розглядається, як новітні технології та інноваційні підходи впливають на розробку фірмового стилю. Важливим аспектом є використання цифрових технологій для проведення маркетингових досліджень та створення інтерактивних елементів бренду. Окрім візуальної частини, у статті проаналізовані особливості та методи маркетингових досліджень, які застосовуються для створення ефективного фірмового стилю. Розглянуто такі методи, як аналіз цільової аудиторії, конкурентний аналіз, опитування та фокус-групи, які допомагають отримати глибше розуміння споживчих потреб та очікувань. Ці методи дозволяють виявити, які елементи фірмового стилю є найбільш важливими для цільової аудиторії та які рішення допоможуть бренду стати впізнаваним і привабливим для споживачів. Таким чином, дана стаття представляє комплексний підхід до розробки фірмового стилю для малого бізнесу, що працює в галузі натуральної косметики. Вона не лише розглядає теоретичні аспекти брендингу, але й пропонує практичні інструменти для їх реалізації на основі аналізу ринку, споживчих потреб та сучасних тенденцій у дизайні.

Ключові слова: брендинг, візуальна ідентичність, маркетинг, дизайн, соціальні мережі.

Mironova Alina, Galchynska Olga, Makovska Oleksandra. BRAND IDENTITY AS A KEY ELEMENT OF MARKETING STRATEGY FOR A CRAFT SOAP STORE

The aim of the article is to explore the process of creating an effective corporate identity for a handcrafted soap store. The article examines key elements of corporate identity, including the logo, color palette, typography, promotional products, outdoor advertising elements, and the slogan, as well as their role in brand development. It highlights the significance of each of these components in creating a cohesive company image and ensuring brand recognition in a

competitive market. Special attention is paid to how consumers perceive the brand's visual identity and how it affects their trust in the company and loyalty to its products. Using the handcrafted soap store as an example, the article analyzes the unique features of designing a corporate identity for small businesses in the natural cosmetics sector. It demonstrates how an effective corporate identity can help small businesses differentiate themselves from large brands and carve out a unique niche in the market. The article also highlights modern trends in graphic design, focusing on how the latest technologies and innovative approaches influence corporate identity development. An important aspect discussed is the use of digital technologies for conducting market research and creating interactive brand elements. In addition to the visual aspect, the article analyzes the specifics and methods of marketing research used to create an effective corporate identity. Methods such as audience analysis, competitive analysis, surveys, and focus groups are examined, helping to gain a deeper understanding of consumer needs and expectations. These methods help identify which corporate identity elements are most important to the target audience and which decisions will make the brand recognizable and appealing to consumers. Thus, this article presents a comprehensive approach to developing corporate identity for small businesses operating in the natural cosmetics industry. It not only discusses the theoretical aspects of branding but also offers practical tools for their implementation based on market analysis, consumer needs, and current design trends.

Key words: branding, visual identity, marketing, design, social media.

Вступ. Ідентичність бренду (фірмовий стиль) – це набір візуальних, вербальних та інших елементів, які створюють єдиний образ компанії та роблять її впізнаваною серед конкурентів. Це комплексна система ідентифікації, яка відображає цінності, місію та унікальність бренду [1, с. 49].

Основні компоненти фірмового стилю включають: логотип, кольорову палітру, типографіку (шрифти), графічні елементи [3], слоган, корпоративний дизайн (візитки, бланки, упаковка тощо) [2, с. 152].

Формування корпоративного дизайну [4] охоплює наступні ключові аспекти: ідентифікацію та диференціацію серед конкурентів; формування іміджу та створення певного образу компанії в очах споживачів, партнерів та конкурентів; підвищення впізнаваності; формування лояльності клієнтів та внутрішньої корпоративної культури; економічну ефективність та конкурентну перевагу; комунікативні якості візуальних елементів фірмового стилю транслюють споживачу ключові цінності та повідомлення бренду.

Таким чином, фірмовий стиль є не просто набором візуальних елементів [2], а потужним інструментом маркетингу та комунікації, який допомагає бізнесу ефективно взаємодіяти з цільовою аудиторією та досягати своїх стратегічних цілей.

Дизайн бренду косметичних засобів, зокрема, для магазину крафтового мила, має певні особливості, які формують для розробника наступні завдання:

- передати натуральність та екологічність продукції;
- виділити продукцію серед масового виробництва;

– створити емоційний зв'язок з цільовою аудиторією;

– підкреслити унікальність виробництва засобу та ручну працю.

Актуальність розробки фірмового стилю для малого бізнесу, особливо для магазинів крафтового мила, зумовлена кількома ключовими факторами, які включають зростання конкуренції, підвищення попиту на натуральну продукцію, обмежені маркетингові бюджети, персоналізацію та автентичність [5], вихід на нові ринки, конкуренцію з великими брендами, розвиток онлайн-присутності, підвищення цінності продукту, адаптацію до змінних трендів, створення спільноти навколо бренду тощо.

Отже, розробка ідентичності бренду для магазину крафтового мила полягає не лише у вирішенні естетичних завдань, а і у врахуванні стратегічно необхідних аспектів для успішного розвитку бізнесу в конкурентному середовищі.

Мета дослідження. аналіз процесу розробки ідентичності бренду для магазину крафтового мила, як ключового елементу маркетингової стратегії.

Матеріали та методи. Дослідження процесу розробки фірмового стилю базувалося на загальнонаукових методах аналізу та синтезу. Для цього було проведено глибоке вивчення літератури, статей і кейсів, пов'язаних із брендингом у сегменті натуральної косметики. Зокрема, було систематизовано інформацію про ключові елементи фірмового стилю.

Використовуючи загальнонауковий метод, вдалося визначити, як ці компоненти впливають на формування єдиного образу бренду і його сприйняття споживачами. Ця систематизація дозволила структурувати процес

розробки фірмового стилю, щоб він став потужним маркетинговим інструментом, спрямованим на підвищення впізнаваності бренду та створення конкурентної переваги на ринку крафтового мила.

Використання методу історичного аналізу допомогло дослідити еволюцію фірмового стилю в контексті розвитку ринку натуральної косметики. Історичний аналіз дозволив простежити, як бренди в сегменті натуральної косметики змінювали підхід до своїх візуальних ідентичностей під впливом суспільних тенденцій, зокрема, екологічної свідомості та підвищеного попиту на натуральні продукти. Виявлено, що історично бренди спочатку робили акцент на яскраві й кричущі візуальні елементи, але з часом переходили до більш натуральних, мінімалістичних стилів, що краще відображають екологічну спрямованість. Визначено оптимальні підходи до створення фірмового стилю для магазину крафтового мила, які враховують сучасні тенденції та очікування споживачів щодо натуральних продуктів.

У контексті дослідження фірмового стилю для магазину крафтового мила було застосовано кілька емпіричних технік, які допомогли

отримати практичну інформацію про реакції споживачів на різні елементи бренду. Зокрема шляхом проведення опитувань та фокус-груп серед потенційних споживачів, поєднуючи ці техніки з методами маркетингових досліджень. Він містить такі етапи, як: аналіз цільової аудиторії та конкурентний аналіз.

Метод моделювання дозволив створити можливі сценарії розвитку бізнесу шляхом побудови моделей, які імітують реальні умови та процеси. У випадку з розробкою фірмового стилю для магазину крафтового мила цей метод полягає в оцінці потенційного впливу змін у візуальній ідентичності на продажі, впізнаваність бренду та лояльність клієнтів.

Результати. Сучасні тенденції на ринку натуральної косметики [6–8] створюють широкий спектр можливостей для всіх бізнесів у даній сфері, тому створення ефективного фірмового стилю може допомогти підприємствам виділитися на ринку та побудувати міцні зв'язки з цільовою аудиторією. Процес розробки айдентики бренду для магазину крафтового мила полягають у застосуванні певних засобів та методів дизайн-проекування (табл. 1).

Таблиця 1

Засоби та методи дизайн-проекування фірмового стилю магазину крафтового мила

Назва засобу, методу	Способи застосування	Очікуваний результат
Мудборди та дошки натхнення	Для візуалізації ідей фірмового стилю створюється декілька варіацій мудбордів, які відобразатимуть різні напрямки дизайну: від мінімалістичного до більш складного. Мудборди можуть включати зображення природних текстур, кольорові палітри та приклади типографіки.	Врогідно, що для поставленої задачі, найбільш відповідним буде варіант, що поєднує мінімалістичний дизайн з елементами природних текстур у стриманих пастельних кольорах, наближених до природних, що свідчитиме про натуральність продукту.
Скетчинг та прототипування	Процес скетчингу може включати розробку 10+ варіантів логотипу та інших елементів фірмового стилю. Найбільш перспективні ідеї буде відібрано для подальшого опрацювання.	Серед варіантів логотипу, найбільш вдалі, можуть бути протестовані на фокус-групах для подальшого впровадження.
Комп'ютерне моделювання	Фінальну розробку елементів фірмового стилю доцільно проводити з використанням професійних графічних редакторів, таких як Adobe Illustrator, Photoshop тощо.	Застосування сучасного програмного забезпечення є необхідною складовою дизайн-проекування бренду подальшого виробництва продукції.
Опитування	Дає кількісні дані про демографію, купівельні звички та преференції споживачів через онлайн- та офлайн- опитування [6].	Мінімалістичний дизайн із використанням природних текстур та земних тонів найбільше асоціюється з екологічною продукцією.
Фокус-групи	Забезпечують якісні дані, допомагаючи глибше зрозуміти мотивації споживачів і їх ставлення до натуральної косметики.	Споживачі цінують прозорість інформації про склад та автентичність бренду [8].
SWOT-аналіз	Виявляє сильні та слабкі сторони магазину, а також можливості й загрози на ринку.	Сильні сторони: унікальність продукції та персоналізований підхід, Слабкі сторони: обмежена та низька впізнаваність бренду;
Бенчмаркінг	Порівнює візуальну ідентичність з іншими успішними брендами.	Успішні конкуренти активно використовують соціальні медіа та освітній контент.

На основі запропонованих методів дослідження та оцінки ефективності фірмового стилю для магазину крафтового мила, також було запропоновано потенційні результати (табл. 1). Отже, проектування фірмового стилю [10] для магазину крафтового мила є комплексним процесом, який вимагає глибокого розуміння цільової аудиторії, ринкових тенденцій та особливостей продукту, а також застосування різних методів та засобів проектування. Застосування зазначених методів дозволить комплексно оцінити різні аспекти розробки фірмового стилю та сформулювати стратегію, яка допоможе бізнесу виділитися на конкурентному ринку натуральної косметики та успішно комунікувати зі своєю аудиторією.

Серед перспектив для подальшого дослідження слід розглядати довгострокову ефективність та проведення більш тривалого дослідження для оцінки довгострокового впливу фірмового стилю на лояльність клієнтів та розвиток бренду; крос-культурну адаптацію, що включає аналіз способів адаптації фірмового стилю для нішевих продуктів для різних культурних контекстів при виході на міжнародні ринки [9]; інтеграцію з цифровими технологіями, такими як доповнена реальність чи інтерактивна упаковка [11]; дослідження принципів сталого розвитку у дизайні можуть бути більш глибоко інтегровані у ідентичність бренду нішевих еко-продуктів; перспективним напрямком є вивчення можливостей персоналізації елементів фірмового стилю для різних сегментів цільової аудиторії.

Таким чином, ідентичність бренду є не лише естетичним його компонентом, але й стратегічним інструментом маркетингу, здатним впливати на ключові показники

бізнесу. На основі проведеного аналізу та застосованих методів були розроблені практичні рекомендації для створення ефективного фірмового стилю, що відповідає сучасним ринковим тенденціям і потребам цільової аудиторії. Загалом, дане дослідження демонструє важливість стратегічного підходу до розробки фірмового стилю для нішевих продуктів, таких як крафтове мило. Воно підкреслює необхідність балансу між автентичністю, естетикою та функціональністю у створенні ефективної візуальної айдентики бренду. Подальші дослідження в цій галузі можуть значно збагатити розуміння ролі фірмового стилю у розвитку нішевих брендів та їх взаємодії зі споживачами.

Висновки. Досліджено процес розробки айдентики для магазину крафтового мила як ключового елементу маркетингової стратегії. Розглянуто основні компоненти фірмового стилю, включаючи логотип, кольорову палітру, типографіку та упаковку, а також їх роль у формуванні бренду. Проаналізовано сучасні тенденції та методи дизайн-проектування для сегменту натуральної косметики, включаючи використання мудбордів, скетчингу та комп'ютерного моделювання. Встановлено, що ефективний фірмовий стиль може значно підвищити впізнаваність бренду, покращити його сприйняття споживачами та збільшити продажі. Виявлено, що ключовими аспектами успішного фірмового стилю для крафтового мила є автентичність, екологічність, візуальна привабливість та інформативність. Визначено перспективні напрямки для подальших досліджень, включаючи довгострокову ефективність фірмового стилю, його адаптацію та інтеграцію з цифровими технологіями.

Література:

1. Гальчинська Ольга, Миронова Аліна. Концептуальний підхід у проектуванні фірмового стилю онлайн магазину. Сучасні художні практики: традиції, новації, перспективи: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції науково-педагогічних працівників і молодих вчених, 25 квітня 2024 р. Київ: КДАДМППД ім. М.Бойчука. 2024. С. 48–51.
2. Гальчинська О. С. Дизайн-проектування основних компонентів айдентики бренду. *Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі*. Кол. моногр. Київ: КНУТД, 2022. 226 с. С. 149–170.
3. Ruth E. Iskin. *The Poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860–1900*. Hanover, NH : Dartmouth College Press, 2014. 408 p.
4. Прищенко С. В. Основи рекламного дизайну: підручник. 2-ге вид., випр. і доповн. Київ : Видавничий дім «Кондор», 2019. 400 с.
5. Mosendz O., Ponomarevska O., Tereshchenko O., Mykhailiuk O., Gula Y. Strategic perspectives of design development in Ukraine: theory, practice and development innovations. *Amazonia Investiga*, 2023, 12(63), 310–318. <https://doi.org/10.34069/AI/2023.63.03.29>

6. Grand View Research. Natural Cosmetics Market Size, Share & Trends Analysis Report By Product, By Distribution Channel, By Region, And Segment Forecasts, 2020–2027. URL: <https://www.reportlinker.com/>
7. Natural Cosmetics Market Size, Share & Trends Analysis Report By Product (Color Cosmetics), By Price Range (Low, Medium, High), By Distribution Channel (Online, Offline), By Region, And Segment Forecasts, 2024–2030 URL: <https://www.grandviewresearch.com/industry-analysis/natural-cosmetics-market>
8. Beauty & Personal Care – Worldwide URL: <https://www.statista.com/outlook/cmo/beauty-personal-care/worldwide>
9. Galchynska O., Petrova I., Martynenko A., Kvasnytsya R., Kryvoruchko M. (2023). Comparative analysis of aesthetic and functional aspects of design approaches in the context of contemporary art. *Amazonia Investiga*, vol.12(72), С. 216–225 DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2023.72.12.19>
10. Єжова О. В., Яковлев М. І. Дизайн-проекування графічних елементів фірмового стилю бренду. Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі : монографія / за заг. ред. М. В. Колосніченко. Київ, 2022. С. 79–90.
11. Landa Robin. Advertising by design: generating and designing creative ideas across media. Hoboken, N.J.: John Wiley & Sons, 2010. 271 p.

References:

1. Galchynska, O., & Myronova, A. (2024). Kontseptualnyi pidkhd u proektuvanni firmovoho styliu onlain mahazynu [Conceptual approach in designing the corporate style of an online store]. In *Suchasni khudozhni praktyku: tradytsii, novatsii, perspektyvy: zbirnyk materialiv Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii naukovo-pedahohichnykh pratsivnykiv i molodykh vchenykh – Modern artistic practices: traditions, innovations, perspectives: Proceedings of the All-Ukrainian scientific-practical conference.* (pp. 48–51). KDADMPID im. M.Boichuka [in Ukrainian].
2. Galchynska, O. S. (2022). Dyzaïn-proiektuvannia osnovnykh komponentiv aidentyky brendu [Design of the main components of brand identity]. In *Hrafichnyi dyzaïn v informatsiinomu ta vizualnomu prostori* [Graphic design in information and visual space] (pp. 149–170). KNUTD [in Ukrainian].
3. Iskin, R. E. (2014). *The Poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860–1900.* Dartmouth College Press [in Ukrainian].
4. Pryshchenko, S. V. (2019). *Osnovy reklamnoho dyzainu: pidruchnyk* [Fundamentals of advertising design: textbook] (2nd ed.). Kondor [in Ukrainian].
5. Mosendz, O., Ponomarevska, O., Tereshchenko, O., Mykhailiuk, O., & Gula, Y. (2023). Strategic perspectives of design development in Ukraine: theory, practice and development innovations. *Amazonia Investiga*, 12(63), 310–318. Retrieved from <https://doi.org/10.34069/AI/2023.63.03.29>
6. Grand View Research. (n.d.). Natural Cosmetics Market Size, Share & Trends Analysis Report By Product, By Distribution Channel, By Region, And Segment Forecasts, 2020–2027. Retrieved from <https://www.reportlinker.com/>
7. Grand View Research. Natural Cosmetics Market Size, Share & Trends Analysis Report By Product (Color Cosmetics), By Price Range (Low, Medium, High), By Distribution Channel (Online, Offline), By Region, And Segment Forecasts, 2024–2030. Retrieved from <https://www.grandviewresearch.com/industry-analysis/natural-cosmetics-market>
8. Statista. (n.d.). Beauty & Personal Care – Worldwide. Retrieved from <https://www.statista.com/outlook/cmo/beauty-personal-care/worldwide>
9. Galchynska, O., Petrova, I., Martynenko, A., Kvasnytsya, R., & Kryvoruchko, M. (2023). Comparative analysis of aesthetic and functional aspects of design approaches in the context of contemporary art. *Amazonia Investiga*, 12(72), 216–225. Retrieved from <https://doi.org/10.34069/AI/2023.72.12.19>
10. Yezhova, O. V., & Yakovliev, M. I. (2022). Dyzaïn-proiektuvannia hrafichnykh elementiv firmovoho styliu brendu [Design of graphic elements of the brand's corporate style]. In M. V. Kolosnichenko (Ed.), *Hrafichnyi dyzaïn v informatsiinomu ta vizualnomu prostori – Graphic design in information and visual space.* (pp. 79–90). Kyiv [in Ukrainian].
11. Landa, R. (2010). *Advertising by design: generating and designing creative ideas across media.* John Wiley & Sons.

УДК 745.4:004.92:658.5

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.16>**Мільчевич Сергій Іванович,**

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри візуального дизайну і мистецтва

Інституту архітектури та дизайну

Національного університету «Львівська політехніка»

ORCID ID: 0000-0001-7455-7694

serhii.i.milchevych@lpnu.ua

ЕВОЛЮЦІЯ ІНФОГРАФІКИ У ПРОМИСЛОВОМУ ДИЗАЙНІ: ВІД СТАТИЧНИХ КРЕСЛЕНЬ ДО ІНТЕРАКТИВНИХ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Інфографіка відіграє ключову роль у промисловому дизайні, ефективно транслюючи складну інформацію від концептуальних креслень до інтерактивних мультимедійних рішень. Сучасна індустрія дизайн – проектування розвивається у напрямку інтерактивних візуальних інструментів, що вимагає дослідження їх впливу на проектування, презентацію та розуміння структури виробів, особливо в умовах цифрового середовища. Метою дослідження є визначення еволюційних етапів застосування інфографіки у промисловому дизайні. Ключова увага в дослідженні приділяється впровадженню інфографіки в проектуванні технологічних виробів, зокрема використанню статичних креслень для передачі технічної інформації. Також розглядається перехід до сучасних цифрових візуалізацій, що покращують комунікацію та презентацію дизайнерських рішень. У дослідженні застосовано методи художньо-композиційного та порівняльного аналізу прикладів візуалізації промислових виробів різних історичних періодів. Результати дослідження висвітлюють ключові етапи еволюції художньо-проектного мислення в промисловому дизайні. Спершу використовувалися статичні креслення для візуалізації технічних даних та рішень. З розвитком технологій відбувся перехід до інтерактивної візуалізації, що значно покращило комунікативну ефективність дизайну. Інноваційні технології, зокрема розширена та доповнена реальність, стали ключовими засобами сучасного проектування, забезпечуючи точне й динамічне відображення складних рішень. Майбутні дослідження можуть зосередитися на інтеграції доповненої та віртуальної реальності для візуалізації різних промислових виробів. Крім цього, одним із напрямків може стати вивчення оптимізації адаптивного дизайну користувацьких інтерфейсів для різних платформ, що сприятиме підвищенню персоналізації та зручності використання інтерактивних інфографік у проектуванні.

Ключові слова: інфографіка, візуальні комунікації, візуалізація, промисловий дизайн, мультимедійний дизайн, віртуальна реальність, доповнена реальність.

Milchevych Serhiy. EVOLUTION OF INFOGRAPHICS IN INDUSTRIAL DESIGN: FROM STATIC DRAWINGS TO INTERACTIVE MULTIMEDIA TECHNOLOGIES

Infographics are crucial for effectively communicating complex information in industrial design, from conceptual drawings to interactive multimedia solutions. In light of the current design movement toward interactive visual tools, particularly in the digital domain, an investigation of their implications on product presentation, design, and comprehension is necessary. The purpose of the study is to determine the evolutionary stages of using infographics in industrial design. Key attention in the research is given to the implementation of infographics in the design of technological products, in particular; the use of static drawings to convey technical information. Also considered is the transition to modern digital visualizations that improve communication and presentation of design solutions. The research uses methods of artistic composition and comparative analysis of examples of visualization of industrial products from different historical periods. The study's results highlight the key stages of the evolution of creative and project thinking in industrial design. Static drawings were initially used to depict technical facts and solutions. Technology progressed to the point where interactive visualization became the norm, greatly enhancing the design's ability to communicate. Modern design requires new tools, and augmented and virtual reality in particular have become indispensable, providing accurate and dynamic representations of complex issues. Future research may focus on the integration of augmented and virtual reality for the visualization of various industrial products. In addition, one of the directions can be the study of optimizing the adaptive design of user interfaces for different platforms, which will contribute to increasing the personalization and ease of use of interactive infographics in design.

Key words: infographics, visual communications, visualization, industrial design, multimedia design, virtual reality, augmented reality.

Вступ. Інфографіка відіграє ключову роль у розвитку промислового дизайну, забезпечуючи ефективну візуалізацію складних технічних рішень. Історично дизайнери спиралися на статичні креслення для передачі технічної інформації, однак з появою цифрових технологій відкрилися нові можливості, зокрема інтерактивні та мультимедійні інструменти. Ця еволюція значно покращила комунікацію між дизайнерами, інженерами та споживачами, сприяючи глибшому розумінню продуктів та технологічних процесів. Основним завданням цього дослідження є визначення ключових етапів розвитку інфографіки в промисловому дизайні, що досягається через художньо-композиційний та порівняльний аналіз.

Актуальність дослідження зумовлена стрімким розвитком цифрових технологій, які докорінно змінюють підходи до промислового дизайну. В умовах зростання рівня складності виробництва сучасних виробів і потреби у точній візуалізації технічної інформації, інфографіка стає важливим інструментом для ефективної комунікації між різними учасниками процесу проектування. Від статичних креслень до інтерактивних мультимедійних рішень – цей шлях ілюструє, як сучасні технології, зокрема доповнена та віртуальна реальність, покращують розуміння складних дизайнерських концепцій.

Метою дослідження є визначення ключових етапів еволюції інфографіки в проектуванні технічних виробів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Еволюція інфографіки в промисловому дизайні пов'язана з розвитком мультимедійних технологій, які значно покращують візуальну комунікацію, сприяючи ефективній передачі інформації. Застосування мультимедійних платформ для обробки зображень дозволяє поліпшити динамічні аспекти дизайну, забезпечуючи більше можливостей для візуалізації складних даних (Yu & Guo, 2023). Водночас інфографіка спрощує сприйняття складної інформації та активно використовується для полегшення процесів навчання і комунікації в сучасному світі (Mohamed et al., 2023). Недоліком багатьох досліджень є те, що вони в основному зосереджені на технічних або

освітніх аспектах мультимедійної інформаційної візуалізації, без огляду її еволюційного розвитку в контексті промислового дизайну.

Матеріали та методи. У дослідженні використано комплексний підхід, що поєднує методи художньо-композиційного аналізу та порівняльного аналізу. Художньо-композиційний аналіз дозволяє оцінити естетичні та візуальні аспекти інфографіки в контексті промислового дизайну, звертаючи увагу на структуру, колірну гаму та композицію візуальних елементів. Порівняльний аналіз дає змогу простежити еволюцію використання інфографіки від статичних креслень до сучасних інтерактивних мультимедійних рішень, порівнюючи різні історичні етапи та технологічні підходи з метою їх чіткої диференціації.

Емпіричні матеріали дослідження включають різні приклади візуалізацій технічних виробів певного історичного періоду. Насамперед це відкриті вебресурси, такі як "Inside A Genius Mind" (Google Arts & Culture), в якому презентовано велику колекцію манускриптів з рисунками Леонардо да Вінчі; схема парової машини Джеймса Ватта; креслення перших експериментів Александра Грехема Белла з телефоном; креслення літака братів Райтів 1903 року; технічне креслення лайнерів «Олімпік» і «Титанік»; креслення військового американського есмінця класу Fletcher; детальна схема снігоочисної машини та приклади AR-візуалізації (рис. 1).

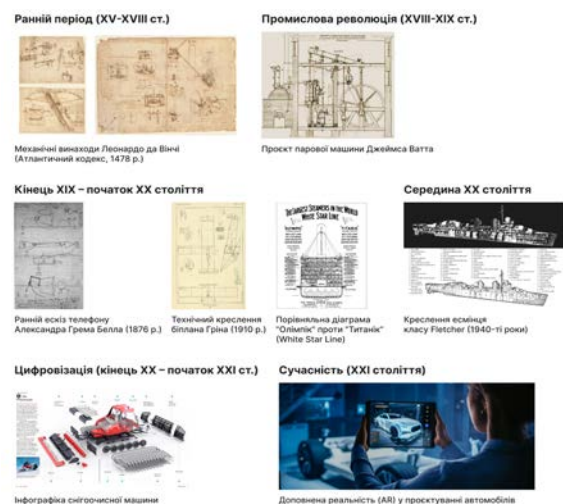


Рис. 1. Еволюційні етапи формування інфографіки технічних виробів

Результати дослідження. У сучасному процесі проєктування технологічних виробів інфографіка набуває дедалі більшого значення як інструмент для передачі технічної інформації. Еволюція візуалізації пройшла шлях від статичних креслень до інтерактивних цифрових рішень. Ця трансформація підкреслює важливість візуальних засобів як інженерної комунікації, що поєднує естетичні та технічні аспекти сучасного промислового дизайну.

Одним із перших прикладів інформаційної візуалізації є «Атлантичний кодекс» (Codex Atlanticus, 1478) Леонардо да Вінчі, який вражає гармонійною композицією та високою технікою. Креслення арбалетів балансують між інженерними деталями та ескізною формою. Перший аркуш показує кілька варіантів арбалетів, центральний з яких вирізняється пропорціями, що підкреслюють його масивність. Другий аркуш зображує інженерні механізми, де чіткі мінімалістичні лінії акцентують на функціональності та естетиці. Креслення парової машини Джеймса Ватта, створене під час промислової революції, поєднує технічну точність із художньою композицією. Горизонтальна структура збалансовує елементи, як-от поршень, вал і маховик, полегшуючи розуміння механізму. Тонкі, чіткі лінії розмежовують геометричні форми, підкреслюючи важливість кожної деталі, особливо конденсатора. Симетрія та пропорційність креслення додають глибини й гармонії, поєднуючи функціональність з естетикою. Також варто відзначити замальовки телефону Олександра Грема Белла 1876 року, які характеризуються вільною композицією та простими лініями, що передають експериментальні ідеї винахідника. Основні елементи – передавач, приймач і дроти, розташовані в різних ракурсах, створюють відчуття просторової глибини. Конусоподібні форми пристроїв символізують механізми для передачі звуку, а тонкі лінії з'єднань показують електричні дроти. Людський профіль на кресленні додає контекст використання та підкреслює практичність винаходу. Креслення Greene Viplane від травня 1910 року демонструють ранні підходи до авіаційного проєктування. Робота

детально показує ключові елементи біплана з різних ракурсів – зверху, збоку та в розрізі, що допомагає зрозуміти його конструкцію в об'ємі. Порівняння двох найбільших пароплавів свого часу – "Olympic" та "Titanic" є важливим прикладом візуалізації технічного мислення. Центральний секційний розріз кораблів показує кожну палубу, від сонячної до машинних відділень, з акцентом на їх розміри та внутрішню структуру. Симетрична композиція підкреслює організованість конструкції, а товсті лінії чітко розмежовують частини корабля. Текстові блоки пояснюють ключові характеристики (довжину, ширину та водотоннажність), створюючи візуальну ієрархію за допомогою великих шрифтів. Технічні креслення з 1940-х та 1950-х років, такі як військові кораблі класу Fletcher та Cleveland, демонстрували високу точність та деталізацію, необхідну для масового виробництва складної військової техніки. Вони включали перерізи корпусів, компоненти механічних вузлів і систем озброєння, забезпечуючи інженерам і військовим повне розуміння конструкцій. З початком цифровізації у 2000-х інфографіка набула сучасних форм і стала важливим засобом візуалізації технічних процесів. Наприклад, інфографіка снігоприбиральної машини, яка демонструє її в розібраному вигляді з чітко підписаними компонентами, такими як фрезерний вал, колеса, гусениці та лопати. Доповнена (англ. "Augmented Reality") та віртуальна реальність (англ. "Virtual Reality") відкривають нові можливості в дизайні, виробництві та навчанні. AR дозволяє інженерам накладати 3D-моделі на реальні простори, зменшуючи потребу у фізичних прототипах та прискорюючи розробку продуктів. Своєю чергою, VR створює віртуальні середовища для моделювання виробничих процесів, оптимізуючи робочі потоки.

Порівняльний аналіз технологічних візуалізацій, як історичних, так і сучасних, виявляє суттєві відмінності в підходах до передавання технічної інформації та використання інфографіки, що дозволяє чітко сформулювати історичну періодизацію. У минулому, коли інженери користувалися статичними креслен-

нями, як-от роботи Леонардо да Вінчі, акцент робився на деталізованому та естетично гармонійному зображенні механізмів, що надавало їм індивідуального характеру. Його креслення передають не лише технологічні рішення, а й художню цінність. Сучасна інфографіка, завдяки цифровим технологіям, орієнтована на функціональність і точність, ставши більш інтерактивними та мультимедійними.

На підставі проведеного аналізу можна визначити етапи еволюції технічної інфографіки, кожен з яких відображає зміни у технологіях та підходах до візуалізації складних технічних рішень, а саме:

Ранній період (XV–XVIII століття). На цьому етапі домінували статичні креслення, що відображали індивідуальне бачення автора, як це можна побачити в роботах Леонардо да Вінчі. Вони поєднували технічну точність та художню естетику, демонструючи не лише механічні інновації, але й глибоке авторське розуміння естетики та пропорцій.

Промислова революція (XVIII–XIX століття). Це період розвитку масового виробництва, що викликало необхідність у більш функціональних кресленнях. Роботи Джеймса Ватта демонструють інженерну точність із використанням чіткої геометрії та структурованості, що полегшувало процеси розуміння та виробництва.

Кінець XIX – початок XX століття. Розвиток нових технологій, таких як телекомунікації та авіація, призвів до появи креслень, що показують взаємодію між окремими компонентами в різних ракурсах. Замальовки Олександра Грема Белла та креслення біпланів є прикладами більш деталізованих і багатопланових візуалізацій, де важливу роль почала відігравати точна передача просторових взаємозв'язків.

Середина XX століття. Технічні креслення військових машин, таких як кораблі класу Fletcher та Cleveland, продовжували тенденцію до стандартизації, з чіткою структурою і геометричною точністю. У цей період акцент робився на масовому виробництві складних технічних систем і детальній документації їх складників.

Цифровізація (кінець XX – початок XXI століття). Впровадження комп'ютерних технологій у 1970–1990 роках дало можливість

створювати дво- та тривимірні моделі з більшою точністю та інтерактивністю. З'явилися нові засоби візуалізації, які дозволяли деталізовано відображати технічні об'єкти та надавати можливість для інтерактивної взаємодії.

Сучасність (XXI століття). Сучасні технології, такі як AR і VR, радикально змінюють підходи до візуалізації. Сьогодні інфографіка не обмежується статичними кресленнями, а надає можливість користувачам взаємодіяти з 3D-моделями в реальному часі.

Наукова новизна дослідження полягає в систематизованому аналізі інфографіки в промисловому дизайні – від статичних креслень до сучасних інтерактивних рішень. Вперше проведено художньо-композиційний аналіз технічних візуалізацій та їх порівняння, що дозволило визначити етапи еволюції інфографіки технічних виробів. **Практична значущість** – у можливості використання результатів для оптимізації комунікативних стратегій у промисловому дизайні, що сприятиме підвищенню ефективності проектування, візуалізації та презентації технічних продуктів через інтеграцію попереднього досвіду й новітніх підходів.

Висновки. На основі проведеного дослідження було отримано наступні результати, а саме: Встановлено, що інфографіка відіграла вирішальну роль у промисловому дизайні, забезпечивши ефективну передачу технічної інформації та покращивши комунікативні процеси завдяки еволюції від статичних креслень до інтерактивних рішень; Визначено, що візуалізація технічних виробів пройшла кілька етапів розвитку: від статичних креслень до динамічних цифрових візуалізацій, що поєднують естетичні та технічні аспекти, сприяючи покращенню презентації складних рішень; Показано, що впровадження доповненої та віртуальної реальності стало ключовим етапом у розвитку інфографіки, дозволивши створювати точні 3D-моделі та оптимізувати виробничі процеси, знижуючи витрати на прототипи й підвищуючи точність проектування; Рекомендовано провести подальші дослідження, зосередивши увагу на впливі AR і VR на різні етапи проектування, включно з візуалізацією технічних рішень і вдосконаленням користувацьких інтерфейсів.

Література:

1. Yu N., Guo S. Visual Communication Design Method Based on Multimedia Information Processing Technology and Its Application. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*. 2023. Vol. 8, P. 3055–3071. DOI: <https://doi.org/10.2478/amns.2023.2.00021>
2. Fang L. Innovative Development of Multimedia Technology and Visual Communication Design. *Proceedings of the 2nd International Conference on Humanities Science and Society Development (ICHSSD 2017)*. 2018. Vol. 155. P. 303–305. DOI: 10.2991/ichssd-17.2018.63
3. Mohamed E., Osman Ali M. A., Mohamed M. H. A. The communicative dimension of graphic design elements - Such as infographics. *Brazilian Journal of Science*. 2023. Vol. 2. №7. P. 84–91. DOI: <https://doi.org/10.14295/bjs.v2i7.283>
4. Siricharoen W. V., Siricharoen N. How Infographic should be evaluated. *Proceedings of the 2015 International Conference on Information Technology*. 2015. P. 558–564. DOI: http://icit.zuj.edu.jo/icit15/DOI/Multimedia_and_Its_Applications/0100.pdf
5. Inside A Genius Mind [Всередині геніального розуму]. Google Arts & Culture. URL: <https://artsandculture.google.com/experiment/ТАЕРZtXK2s139g?cp=1> (дата звернення: 15.09.2024).
6. Technical Drawing of Watt's Steam Engine [Технічний рисунок парової машини Уатта]. Shopify's content delivery network. URL: https://cdn.shopify.com/s/files/1/2328/7233/files/watt_480x480.jpg?v=1634394357 (дата звернення: 15.09.2024).
7. First Drawing of the Telephone by Alexander Graham Bell [Перший рисунок телефону Александра Грэма Белла]. The Library of Congress. URL: <https://www.loc.gov/static/managed-content/uploads/sites/16/2018/09/alexander-graham-bell.jpg> (дата звернення: 15.09.2024).
8. The Greene Biplane Technical Drawing [Технічний рисунок біплана Гріна]. Wikimedia Commons. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Greene_1910_Biplane_3-view.jpg (дата звернення: 15.09.2024).
9. White Star Line Advertisement for the RMS Olympic and Titanic [Реклама White Star Line для RMS Olympic і Titanic]. Твіттер. URL: <https://pbs.twimg.com/media/GGZjFUDXyAAyNoH?format=jpg&name=medium> (дата звернення: 15.09.2024).
10. Blueprint of a Fletcher-Class Destroyer [Креслення есмінця класу Fletcher]. Wikimedia Commons. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4b/Fletcher-class_destroyer_technical_drawing_1954.jpg/1280px-Fletcher-class_destroyer_technical_drawing_1954.jpg (дата звернення: 15.09.2024).
11. Snowplow Infographic [Інфографіка снігоочисної машини]. Behance. URL: https://mir-s3-cdn-cf.behance.net/project_modules/max_3840/3fb9c551079233.65a7be42b587a.jpg (дата звернення: 15.09.2024).
12. Augmented Reality (AR) in Car Design [Доповнена реальність (AR) у проектуванні автомобілів]. SmartTek Solutions. URL: https://smarttek.solutions/wp-content/uploads/AR_Car_Prototyping-1170x516.jp (дата звернення: 15.09.2024).

References:

1. Yu, N., & Guo, S. (2023). Visual Communication Design Method Based on Multimedia Information Processing Technology and Its Application. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, 8, 3055–3071.
2. Fang, L. (2018). Innovative Development of Multimedia Technology and Visual Communication Design. *Proceedings of the 2018 International Conference on Humanities and Social Science Development*.
3. Mohamed, E., Osman Ali, M. A., & Mohamed, M. H. A. (2023). The communicative dimension of graphic design elements - Such as infographics. *Brazilian Journal of Science*, 2(7).
4. Siricharoen, W. V., & Siricharoen, N. (2015). How Infographic should be evaluated. *Proceedings of the 2015 International Conference on Information Technology*.
5. Inside A Genius Mind. Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/experiment/ТАЕРZtXK2s139g?cp=1> [Accessed: 15.09.2024].
6. Technical Drawing of Watt's Steam Engine. Shopify's content delivery network. https://cdn.shopify.com/s/files/1/2328/7233/files/watt_480x480.jpg?v=1634394357 [Accessed: 15.09.2024].
7. First Drawing of the Telephone by Alexander Graham Bell. The Library of Congress. <https://www.loc.gov/static/managed-content/uploads/sites/16/2018/09/alexander-graham-bell.jpg> [Accessed: 15.09.2024].
8. The Greene Biplane Technical Drawing. Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Greene_1910_Biplane_3-view.jpg [Accessed: 15.09.2024].
9. White Star Line Advertisement for the RMS Olympic and Titanic. Twitter. <https://pbs.twimg.com/media/GGZjFUDXyAAyNoH?format=jpg&name=medium> [Accessed: 15.09.2024].
10. Blueprint of a Fletcher-Class Destroyer. Wikimedia Commons. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4b/Fletcher-class_destroyer_technical_drawing_1954.jpg/1280px-Fletcher-class_destroyer_technical_drawing_1954.jpg [Accessed: 15.09.2024].
11. Snowplow Infographic. Behance. https://mir-s3-cdn-cf.behance.net/project_modules/max_3840/3fb9c551079233.65a7be42b587a.jpg [Accessed: 15.09.2024].
12. Augmented Reality (AR) in Car Design. SmartTek Solutions. https://smarttek.solutions/wp-content/uploads/AR_Car_Prototyping-1170x516.jp [Accessed: 15.09.2024].

УДК 75.071.1(477)"19"Ябл

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.17>**Москвітін Роман Володимирович,**

здобувач освітнього рівня PhD кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0001-7502-542X

moskvitin.rv@gmail.com

**ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МОТИВУ КВІТІВ НА ПІДВІКОННІ В ЖИВОПИСІ
ТЕТЯНИ ЯБЛОНСЬКОЇ 1945–2000 РОКІВ:
ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО**

У статті висвітлено результати дослідження інтерпретації мотиву квітів на підвіконні в живописі видатної української художниці Тетяни Яблонської (1917–2005), творчість якої посідає виняткове місце в історії українського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. У статті аналізуються використання мисткинею елементів образно-пластичної мови живопису, за допомогою яких вона знаходила вирішення в композиції, колірних і тональних співвідношень. Метою даного дослідження є виявлення особливостей стилістичних трансформацій художньої мови живопису Т. Яблонської на прикладі аналізу трактування мисткинею зазначеного мотиву у творах 1945–2000 років. Розв'язання поставленої мети дослідження обумовило комплексне застосування наукової методології, зокрема – іконографічного методу, порівняльного, художньо-стилістичного аналізу.

Інтерпретаціям мотиву квітів на підвіконні належало особливе місце в живописі Т. Яблонської впродовж десятиліть її довгого творчого шляху. Розмаїття варіацій зображення цього мотиву в живописі є оригінальним явищем творчої спадщини мисткині. У численних картинах Т. Яблонської художня інтерпретація мотиву квітів на підвіконні є вираженням багатогранності проявів краси й поезії повсякденного життя. В трактуванні зазначеного мотиву в живописі мисткині простежується розмаїття художньої взаємодії різних чинників: традиції та новаторства, своєрідність авторської манери, реалістичність зображення та використання методів декоративної стилізації, наслідування мистецьким ідеям французького імпресіонізму.

Наукова новизна статті полягає в аналізі стилістичних трансформацій та особливостей еволюції образно-пластичної мови живопису Т. Яблонської на прикладі інтерпретацій мотиву квітів на підвіконні, створених нею впродовж 1945–2000 років. Виокремлено та конкретизовано оновлення мисткинею художньо-виражальних засобів живопису. Простежено її особливу увагу до світла і кольору в організації живописного середовища полотен. Аналіз особливостей інтерпретацій мотиву квітів на підвіконні у творчості Т. Яблонської сформував нові грані розуміння своєрідності етапів трансформації образно-пластичної мови її живопису.

Ключові слова: живопис Тетяни Яблонської, українське мистецтво ХХ ст., творчий метод, образно-пластична мова, стилістика.

**Moskvitin Roman. INTERPRETATIONS OF FLOWERS ON THE WINDOWSILL MOTIF
IN TETIANA YABLONSKA'S PAINTING 1945–2000: TRADITIONS AND INNOVATIONS**

The paper highlights the results of the research of interpretations of flowers on the windowsill motif in Tetiana Yablonska's painting 1945–2000. T. Yablonska (1917–2005) was an outstanding Ukrainian artist. Her work is extremely important in the history of Ukrainian art of the second half of the 20th and early 21st centuries. The paper analyzes visual elements and methods of painting by which the artist solves the problem of composition, colour and tonal relations. The aim of this research is to reveal the stylistic transformations of visual language. The development of the declared research purpose involves the application of the comprehensive scientific approach, iconographic method, and comparative, artistic and stylistic analyses.

The image of the motif of flowers on the windowsill occupied a special place in the painting of T. Yablonska during decades of her long art career. The variety of interpretations of this motif in painting is an original phenomenon of the artist's creative heritage. In numerous paintings, T. Yablonska's artistic interpretation of the motif of flowers on the windowsill is an expression of the diversity of beauty and poetry of everyday life. In the variations of the image of this motif in the artist's painting, it has been traced a variety of artistic interaction between tradition and innovation, the originality of the author's manner, realistic representation and methods of decorative-convention stylization, imitation of french impressionism's artistic ideas.

The scientific novelty of paper is to research the stylistic transformations and distinguishing features of the evolution of figurative-plastic language of T. Yablonska's painting using analysis example on the interpretations of motif flowers on the windowsill created by artist during the years 1945–2000. It distinguishes and describes the characteristic features of the artist's search for expressive means of painting. It has been traced the special attention to the light and color when organizing the painting environment of the painting. Analysis of distinguishing features of this motif interpretations in T. Yablonska's painting gives a new scientific aspects for broad understanding of the originality of the stages of transformation of figurative-plastic language in her artworks.

Key words: Tetiana Yablonska's painting, Ukrainian art of the 20th century, creative method, figurative-plastic language, stylistics.

Вступ. Творча спадщина видатної української художниці Тетяни Нилівни Яблонської (1917–2005) є унікальною за своєю багатогранністю та масштабністю. Визначне місце творчості мисткині в історії українського живопису ХХ ст. обумовлено комплексом чинників – виразністю та оригінальністю художніх вирішень у творах, прагненням до оновлення образно-пластичної мови живопису та пошуками нових форм виразності, розмаїттям сюжетів.

Багатство та винятковий обсяг живописної спадщини Т. Яблонської сприяли формуванню низки тенденцій в дослідженні її творчості. Серед таких – концентрація наукової уваги насамперед на найбільш хрестоматійних творах мисткині. Художня виразність програмних полотен Т. Яблонської нерідко позбавляє дослідницької уваги численні приклади її творчої уваги до відображення скромних мотивів в камерних творах живопису. Водночас в розробці художницею таких мотивів яскраво втілились виняткова універсальність та самотутність її таланту.

Інтерпретації мотиву квітів на підвіконні – оригінальний аспект жанрового розмаїття живопису Т. Яблонської. Дослідження цієї частини творчості художниці надає широкий спектр мистецтвознавчих можливостей. По-перше, варіації зображення мотиву квітів на підвіконні знаходимо в полотнах мисткині починаючи від середини 1940-х років та впродовж усього її творчого шляху. По-друге, в художньо-образних вирішеннях цього мотиву в різні десятиліття яскраво втілились особливості образно-пластичної мови живопису кожного з періодів творчості Т. Яблонської. Нарешті істотним є те, що в радянську добу подібний мотив належав до тем, на яких в найменшому ступені позначався ідеологічний

тиск. Наведені фактори в сукупності надають можливість на прикладі аналізу інтерпретації мотиву квітів на підвіконні поглибити наукове розуміння трансформації образно-пластичної мови та художньо-стилістичної еволюції в живописі мисткині 1945–2000 років. Зауважимо, що творчість Т. Яблонської 2000-х років також позначена увагою до зображення мотиву квітів на підвіконні. Водночас інтенсивність творчої уваги мисткині до цього мотиву у 2000–2005 роках та розмаїття його художніх інтерпретацій вимагають окремого цілеспрямованого дослідження та викладення його результатів у відповідній науковій статті.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Багатогранність мистецької спадщини Т. Яблонської обумовили постійність зацікавлення українських мистецтвознавців її творчістю. Серед дослідницьких праць останніх років, присвячених творчості мисткині, важливою науковою роботою є дисертаційне дослідження мистецтвознавиці І. Ситник «Творча діяльність Тетяни Яблонської у контексті культурно-мистецьких процесів України середини ХХ – початку ХХІ ст.» (2023), в якому автор зосередилась на розкритті феномену творчості Т. Яблонської на тлі культурно-мистецьких зрушень в Україні середини ХХ – початку ХХІ ст. Серед опублікованих останнім часом наукових статей увага до різних граней творчості Т. Яблонської концентрувалась в публікаціях докторів мистецтвознавства О. Роготченка та М. Юр, науковців В. Зайцевої, Т. Зіненко, О. Опанасюка. В статті «Живописні твори «Хліб» Тетяни Яблонської та «Хліб – державі» Тетяни Старосельської: порівняльний аналіз» О. Роготченко виклав результати порівняльного аналізу програмного твору «Хліб» Т. Яблонської

з присвяченим аналогічній тематиці полотном «Хліб – державі» Старосельської. Також О. Роготченко в співавторстві з В. Зайцевою та О. Опанасюком дослідили питання жанрової варіативності в статті «Мультижанровість живописних полотен Тетяни Яблонської». У фокусі наукової уваги М. Юр зі співавторами Т. Зіненко, В. Зайцевою – пастелі пізнього періоду творчості Т. Яблонської, результати дослідження яких викладені в публікації «Творчі пошуки Тетяни Яблонської в її пастелях 2003–2005 років». Питання віддзеркалення творчості художниці в мистецькій критиці висвітлюється в роботі «Творчість Тетяни Яблонської у дзеркалі мистецької критики» авторства М. Юр, О. Опанасюка, Т. Зіненко. Частина художньої спадщини Т. Яблонської, виконана в акварельній техніці, стала предметом розгляду О. Роготченка, М. Юр та В. Зайцевої в статті «Акварельна спадщина Тетяни Яблонської як приклад багатогранної художньої майстерності». Зазначені наукові матеріали свідчать про актуальність вивчення творчості Т. Яблонської в її різноманітних аспектах.

Мета. На основі мистецтвознавчого аналізу інтерпретацій мотиву квітів на підвіконні в живописі Т. Яблонської 1945–2000 років виявити характерні прояви трансформації образно-пластичної мови та художньо-стилістичної еволюції в живописі мисткині зазначеного періоду. Для реалізації мети дослідження використано комплексне застосування мистецтвознавчого наукового інструментарію, в тому числі порівняльний та іконографічний методи, художньо-стилістичний аналіз.

Результати. Букет квітів на підвіконні – простий та камерний сюжет, органічний вияв у малій формі невичерпного розмаїття природи. Такий мотив належить до жанру натюрморту. Втім, розміщення букета квітів на підвіконні виводить мотив за традиційні жанрові рамки натюрморту. А в разі творчої уваги митця до зображення на підвіконні вазонів з кімнатними рослинами доцільно класифікувати квіти як частину інтер'єру. Окремим аспектом зазначеного мотиву є ступінь залучення художником до композиції твору зображення пейзажу за вікном. Таким чином мотив

квітів на підвіконні займає в живописі специфічне місце – на перетині жанрів, на межі внутрішнього простору інтер'єру та безмежного пейзажу за вікном. Зазначимо, що впродовж століть і жанру натюрморту, і зображенням інтер'єру відводилось другорядне місце у суворій ієрархії класичного живопису. Від кінця XIX ст. та впродовж всього XX ст. в європейському мистецтві відбувався процес переосмислення, а врешті й кардинального заперечення принципів ієрархічності в мистецтві – зокрема в системі жанрів. Проте доводиться констатувати, що і до теперішнього часу відношення до зображення подібних мотивів у творах не позбулося повністю інерційного відтінку «другорядності».

В європейському живописі мотив квітів на підвіконні укорінився серед розмаїття сюжетів і жанрів в кінці XIX – на початку XX століть. Важливою передумовою цього були мистецькі ідеї французьких імпресіоністів. Поряд з революційними змінами в сприйнятті художньо-виражальних можливостей кольору в живописі художники-імпресіоністи у своїх творах запропонували кардинально новий погляд на вибір мотиву. Об'єктом творчої уваги митців стало розмаїття проявів природної краси в буденному житті. Відповідно до зазначеного погляду й характер розташування букета або вазону з квітами на підвіконні позбавлений відчуття штучної постановки.

В європейському живописі першої половини XX століття періодична увага до зображення зазначеного мотиву простежується, зокрема, у творчості видатних французьких живописців Анрі Матісса (1869–1954) та Альбера Марке (1875–1947), які в період 1900-х років були представниками мистецької групи художників-фовістів. У творах А. Матісса знаходимо різні варіанти інтерпретацій мотиву квітів на підвіконні. Наприклад в полотні «Квіти на підвіконні» (1912–1913) вони стали головним об'єктом творчої уваги майстра. Водночас здебільшого А. Матісс трактував мотив квітів на підвіконні як художній елемент композиції, який поєднує внутрішній світ інтер'єру з безмежною глибиною пейзажу за вікном – зокрема в картині «Від-

чинене вікно» (1905). Аналогічне художньо-композиційне вирішення знаходимо в картині «Вид з вікна. Танжер», яка є лівою частиною «Марокканського триптиха» (1912). Джерелом натхнення для створення полотна «Вид з вікна. Танжер» послугував вид з вікна танжерського готелю «Villa de France». Зображення простих вазонів з квітами, розміщених на підвіконні, А. Матісс майстерно використав як виразну декоративну пляму, кольоровий акцент та водночас орієнтир для позначення просторової глибини пейзажу по той бік вікна. Варіації використання подібного художнього вирішення – поєднання у творі зображення яскравих квітів на підвіконні та колористичної розкоші пейзажів Середземного узбережжя країн Північної Африки – віднаходимо також в живописній спадщині А. Марке. Зокрема, в таких полотнах як «Вікно в Ла-Гулетт, Туніс» (1926), «Вікно в Алжирі» (1932) та «Вікно в Алжирі, Капуцини» (1945).

У творчості Т. Яблонської композиційна основа інтерпретацій мотиву гранична проста: мисткиня зображувала розміщені на підвіконні кімнатні рослини у вазонах, рідше – букети квітів. Іноді художниця розширювала межі мотиву до зображення кількох вазонів. Водночас варіативність композиційної основи у кожному конкретному творі відрізняється гостротою та виразністю.

Серед живописної спадщини Т. Яблонської 1940-х років оригінальну інтерпретацію мотиву квітів на підвіконні знаходимо в полотні «Зимове вікно» (рис. 1), створеному в повоєнному 1945 році. Варто окремо зосередитись на детальному мистецтвознавчому аналізі цього твору. По-перше, в художньому вирішенні картини «Зимове вікно» відбилися характерні риси авторської манери живопису мисткині середини 1940-х років. Другий важливий аспект уваги до твору – оригінальність його композиційної побудови. Нарешті, аналіз полотна надає можливість зафіксувати характерні ознаки концепції образно-пластичної інтерпретації мотиву, варіації якої простежується у трактуваннях мотиву зазначеного впродовж всього творчого шляху художниці.



Рис. 1. Т. Яблонська. Зимове вікно. 1945

В композиційному вирішенні мотиву квітів на підвіконні в полотні «Зимове вікно» Т. Яблонська використала оригінальне поєднання двох жанрів – натюрморту та пейзажу. В картині художниця зобразила на підвіконні два вазони з квітами на тлі зимового пейзажу за вікном. Основа виразності твору полягає в живописно-пластичній взаємодії за принципом контрасту двох світлів – просторів інтер'єру та пейзажу. Живописне вирішення картини «Зимове вікно» відрізняється колористичною вишуканістю та збереженням свіжості у втіленні мисткинею враження від натурального мотиву. У творі художниця переконливо відобразила красу живописного контрасту яскравих відтінків зеленого кольору листя рослин на підвіконні та сріблясто-сірої гармонії зимового пейзажу за вікном. Істотним аспектом виразності твору стало майстерне відтворення ефектів освітлення – переконливе зображення живописної гри на підвіконні кольорових рефлексів від холодного зимового освітлення. Красу живописно-пластичного вирішення картини Т. Яблонська збагатила вибагливим розмаїттям рослинних форм – загострений графічно-пластичний ритм примхливих стеблів рослини мисткиня поєднала з ажурністю яскравого листя.

В зображенні мотиву квітів на підвіконні у творі «Зимове вікно» слід окремо акцентувати значення пейзажу. В інтерпретації

мотиву Т. Яблонська перетворила пейзаж на рівноправного учасника образно-пластичного діалогу двох просторів картині. Тонку настроєвість пейзажу за вікном художниця підсилила веденням жанрової сценки – зображенням людей, що катаються на лижах та санках. Okремо підкреслимо майстерність Т. Яблонської у відтворенні пластики та виразності руху людини, переконливість яких вона досягла лише за допомогою декількох мазків пензля. Художниця узагальнила форму до силуету та вписала його в цілісний ритмічний візерунок гілля дерев на білому снігу. В художньому вирішенні твору простежено ознаки активного образно-пластичного сприйняття природи молодого художницею та майстерність у відтворенні побаченого. Слід окремо зазначити, що неординарність інтерпретацій жанрів в живописі та стертя граней між ними стало однією з характерних рис творчості Т. Яблонської. Один з проявів наукової уваги до цього питання знаходимо в статті мистецтвознавців О. Роготченка, В. Зайцевої та О. Опанасюка. Дослідники в статті акцентували ознаки мультижанровості живописних полотен художниці [1].

Середина 1950-х років у творчій біографії Т. Яблонської – складний час за спогадами мисткині. В зазначений період вона все більше відчувала себе скованою неволею жорсткої регламентації офіційного мистецтва доби панування методу соціалістичного реалізму. Власні відчуття періоду першої половини 1950-х років художниця описувала, зокрема, наступним чином «...і якось я зовсім зав'яла, відчула, що минув кульмінаційний момент мого життя та творчості і так я буду доживати. Такий був стан» [2, с. 22]. В такій ситуації Т. Яблонська гостро відчувала професійне незадоволення через обмеженість можливостей для творчої реалізації в роботі над багатофігурними композиціями – творами, яких в найбільшій мірі торкалася жорстка державна регламентація. З огляду на зазначені обставини художниця шукала нові джерела натхнення для творчості. Врешті мисткиня у своєму живописі зосередилась на найменш регламентованих класичних жанрах – портретах та зображеннях сцен буденного життя.

Внаслідок цього в 1954 році Т. Яблонською серед інших творів були написані полотна «Вдома за книгою» та «На вікні весна». В контексті дослідження важливою є наступна особливість – у художньому вирішенні вказаних творів важливе значення належить введенню до їх композиції мотиву квітів на підвіконні.

Виразну настроєвість в інтерпретації мотиву читання книги у творі «Вдома за книгою» художниця збагатила зображенням кімнатних квітів на підвіконні. В цьому полотні Т. Яблонська використала спосіб, подібний до художнього вирішення твору «Зимове вікно» – мисткиня акцентувала ефект живописного контрасту між насиченими кольорами зеленого листя рослини на вікні та сріблястої гама зимового пейзажу.

В полотні «На вікні весна» (рис. 2) виявляємо іншу образно-пластичну варіацію трактування мотиву квітів на підвіконні. Сюжетом цього твору є зображення біля вікна маленької дівчинки – дочки художниці. На підвіконні мисткиня зобразила рослини та гілля верби в різноманітних за кольором та формою сосудах – разом вони створили різноколірну натюрмортну симфонію. В живописному вирішенні твору Т. Яблонська трактувала мотив як витончену колористичну гру.



Рис. 2. Т. Яблонська. На вікні весна. 1954

В пануючому охристо-сірому колориті дзвенить живописне різнобарв'я зеленуватих відтінків рослин та скла – від теплих відтінків першої зелені, символічних вісників весни, до таємничо-смарагдового кольору скла. Серед переливів нюансування зеленого кольору

делікатно звучать – як вишукані колористичні акценти – колір блідо-рожевої стрічки у волоссі дівчини та м'який рум'янець на її обличчі. В інтерпретації мотиву квітів на підвіконні в картині «На вікні весна» Т. Яблонською переконливо відтворена краса матеріального світу та поезія буденного життя. Завдяки витонченому живопису мисткиня створила виразний художній образ – відчуття ніжності юного віку дівчини гармонійно підкреслюється крихкістю рослин, трепетністю струнких стеблів та гілля. Ліричність мотиву та оригінальність його художнього втілення в картині «На вікні весна» підносять її до кола найпоетичніших творів в живописі Т. Яблонської 1950-х років.

В художньому вирішенні полотна «Квіти на підвіконні» (1960) відбилися характерні особливості процесу трансформації авторської манери Т. Яблонської на рубежі кінця 1950-х – початку 1960-х років. Творчість мисткині цього періоду характеризувалась формуванням системи живопису, в якій центральна роль належала виразності кольору. В картині «Квіти на підвіконні» яскраво втілені принципи риси зазначеного процесу. Характерно, що в інтерпретації мотиву в цьому полотні художниця узагальнила форму об'єктів зображення та зосередила творчу увагу насамперед на відтворенні колористичних ефектів мотиву. Мисткиня підсилила звучність як самого кольору, так й загострила гру теплих та холодних відтінків. Колористичну дзвінкість розмаїття відтінків соковитого зеленого листя рослин на підвіконні Т. Яблонська акцентувала контрастом з кольоровою інтенсивністю холодної гами пейзажу за вікном. Виразність кольору та майстерність мисткині у використанні етюдної манери живопису – широкою та темпераментною – наповнили образно-пластичне вирішення твору «Квіти на підвіконні» відчуттям легкості та художнім ефектом вільного дихання кімнатних квітів в унісон з природою за вікном.

Серед полотен мисткині 1960-х років мотив квітів на підвіконні знайшов оригінальне втілення в картині «Віконце» (1965). За визначенням вченої Г. Склярєнко в 1960-ті роки у творчості Т. Яблонської яскраво віддзеркали-

лись ознаки потужного мистецького напрямку, представники якого звернули творчу увагу до національного українського мистецтва як до джерела оновлення художньої мови. А «фольклорна серія» Т. Яблонської стала виразним явищем живопису 1960-х років [3, с. 33].



Рис. 3. Т. Яблонська. Віконце. 1965

Аналіз особливостей художнього вирішення твору «Віконце» (рис. 3) дозволяє наголосити наступне: трактування мотиву квітів на підвіконні в картині в найбільшій мірі відрізняється серед багатства образно-пластичних інтерпретацій цього мотиву у творчості мисткиня. Власне як і сам період середини 1960-х років займав відокремлене місце у творчому шляху Т. Яблонської. До принципових відмінностей трактування мотиву в полотні «Віконце» слід віднести відсутність зображення простору за вікном в композиційній побудові твору. На відміну від колористичної вишуканості зображення пейзажу у творах «Вдома за книгою» та «Зимове вікно» в художньому вирішенні полотна «Віконце» Т. Яблонська використала інший метод – мисткиня узагальнила пейзажний мотив за вікном до локальної плями теплого відтінку. Водночас мисткиня зосередила увагу на віддзеркаленні живописно-пластичного розмаїття образного світу народного мистецтва. Художня виразність зображення фрагментів інтер'єру навкруги вікна позначена милуванням Т. Яблонської їх самобутністю, а також сповнена захопленням мисткинею колоритним світом традиційного народного інтер'єру. Для художньої мови твору «Віконце» характерні максимальне уза-

гальнення форми та насиченість кольорів. Проте колористична виразність в цій картині досягається Т. Яблонською не через гру відтінків та нюансів – наприклад, як у творі «Квіти на підвіконні» – а завдяки максимальній локальності плям кольору. Пластичне розмаїття форм рослин на підвіконні художниця трактувала в підкреслено декоративно-графічній манері. Важливим аспектом художньої виразності полотна «Віконце» є органічна майстерність Т. Яблонської в площинно-декоративній стилізації форм предметного світу.

В живописі Т. Яблонської 1970-х років інтерпретацію мотиву квітів на підвіконні знаходимо в опосередкованому вигляді в картині «Фіранка» (1972). Твір має низку подібних рис до полотна «Віконце» – зображення схожого фрагмента інтер'єру, використання центричної композиції. Водночас фіранка, що закриває вікно, кардинально змінює настроєвість мотиву. В художньому вирішенні картини «Фіранка» зображення квітів на підвіконні стало елементом живописної гри сонячних променів та тіней в контражурі на білій занавісці. Делікатно відтворюючи тональні градації та вибагливий візерунок тіней, Т. Яблонська наповнила твір образно-пластичною виразністю. Трепетність тональних переливів в картині мисткиня підкреслила вишуканістю колориту. У творі художниця використала обмежену палітру кольорів, зосереджуючись насамперед на витонченій тонально-колористичній розробці їх градацій. Художнє вирішення Т. Яблонською полотна «Фіранка» – рідкісний випадок виразності твору, в якому головна роль надається візуальній поетизації фіранки засобами живопису. Серед найяскравіших прикладів подібного підходу в живописі ХХ століття слід згадати полотно «Вітер з моря» (1947) американського художника Ендрю Вайта (1917–2007).

Полотно «Весною» (1981, рис. 4) позначено вишуканістю живописного вирішення. Для композиційної побудови твору характерні ясність та лаконізм. Художниця зобразила в картині невеликий букет первоцвітів на підвіконні своєї майстерні, за вікном – весняний пейзаж. Аналіз художнього вирішення полотна «Весною» дозволяє простежити в

картині ознаки головних тенденцій творчості мисткині від середини 1970-х років – наслідування та творче переосмислення досвіду французьких художників-імпресіоністів, насамперед живопису Каміля Пісарро (1830–1903). Узагальнюючи особливості манери живопису Т. Яблонської даного періоду, мистецтвознавець І. Бугаєнко підкреслював наступне «Палітра її висвітлюється, живописний простір нюансується найвитонченішими відтінками, наповнюється повітрям, абрис предметів розчиняються в переливах світла і кольору» [2, с. 7]. Окреслюючи принципові риси творчості Т. Яблонської 1980-х років дослідниця І. Ситник підкреслює «Сюжети полотен у цей час ставали більш камерними: мисткиня шукала гармонії із собою та природою й виходила за межі напруженого мистецтва на злободенні теми попередньої доби в обшири власного ладу речей» [4, с. 190].



Рис. 4. Т. Яблонська. Весною. 1981

Обравши для інтерпретації мотиву квітів на підвіконні в картині «Весною» лаконічне композиційне вирішення, Т. Яблонська зосередила фокус творчої уваги на відтворенні колористичної виразності мотиву. В живописному вирішенні твору яскраво втілились особливості техніки нанесення мазків художниці початку 1980-х років. Віддаючи перевагу використанню дрібних мазків, Т. Яблонська створила в картині ефект щільності світлоповітряного середовища. Такий художній спосіб наповнив твір відчуттям вільного дихання весняного повітря. Картина «Весною» відрізняється

няється тонкістю колористичного вирішення: Т. Яблонська інтерпретувала зображення пейзажу за вікном як цілісне світло-повітряне середовище, основу якого складає багатство нюансування кольору. Виразність оксамитових відтінків насичених кольорів букета квітів на підвіконні Т. Яблонська перетворила на завершальний дзвінкий акцент. Варто окремо зазначити, що в полотні «Весною» простежується і майстерність володіння художницею системою тонального живопису. Витонченість живописно-тонального вирішення збагатила художній настрій твору відчуттям перехідного моменту в життя природи весною.

Квіти на підвіконні у творі «Зелене вікно» (1989) є елементом складної живописно-композиційної гри (рис. 5). В художньому вирішенні картини ритмічна геометрія рам вікон та балкону в напівтемному інтер'єрі обрамляє таємниче сяяння відтінків зеленого кольору пейзажу за вікном. За спогадами Т. Яблонської, зображення квітів на підвіконні були введено до композиції не відразу. Художниця довго працювала над полотном, втілюючи враження від натури, яке було зафіксовано в етюді. За словами мисткині, саме зображення невеликого букета квітів на підвіконні стало тим елементом твору, який дозволив композиційно організувати простір навколо [5, с. 239–240].



Рис. 5. Т. Яблонська. Зелене вікно. 1989

Для творчості Т. Яблонської початку 1990-х років характерний процес трансформації образно-пластичної мови її живопису. Зміни були обумовлені новими реаліями в житті художниці – наслідки хвороби призвели до суттєвого звуження організаційних можливос-

тей для творчого процесу. Зазначені обставини вплинули також і на творчий метод Т. Яблонської. Водночас художниця, сповнена жаги до живопису та волі до її реалізації, не підкорилась труднощам та знайшла нові можливості для продовження інтенсивної творчої праці. Художню виразність живопису мисткині зазначеного періоду мистецтвознавиця Л. Ковальська охарактеризувала наступним чином «Майстерність же досягає такої досконалості, що живопис, випромінювана ним енергія і той ступінь самовислову підкоряють своєю силою, примушуючи забувати про самий об'єкт» [6, с. 2]. Нові обставини на початку 1990-х років в житті Т. Яблонської обумовили й зміни пріоритетів у виборі сюжетів та мотивів. В зазначене десятиліття мисткиня вдається до періодичного зображення мотиву квітів на підвіконні. Характер свого особливого ставлення до кімнатних квітів художниця висловила в одному з коментарів до її полотен «Паростки квітів, що ростуть у нас на підвіконнях, я брала по лікарнях, музеях, аптеках, магазинах...» [7, с. 40].

В живописі Т. Яблонської 1990-х років простежуємо інтерпретації мотиву квітів на підвіконні в таких творах як «Зимове вікно» (1993), «Моє вікно» (1995), «Перезимував та розквітнув» (1997), а також в картині «Наше вікно» (1998). Діапазон художніх вирішень мотиву в перелічених полотнах характеризується варіативністю образно-пластичної мови живопису.



Рис. 6. Т. Яблонська. Наше вікно. 1998

В інтерпретації мотиву в картині «Наше вікно» (рис. 6) основою виразності художнього вирішення стало природне різноманіття форм та кольорів рослин. У творі «Наше вікно» Т. Яблон-

ська інтерпретувала примхливі візерунки переплетення стебел та листя декількох вазонів на підвіконні як вибагливий цілісний орнамент. В живописно-пластичне мереживо мисткиня вписала силуети гілля дерев за вікном: іноді намічені темним тоном на нейтральному тлі, а іноді – навпаки, підкреслені білизнаю снігу.



**Рис. 7. Т. Яблонська.
Перезимував та розквітнув. 1997**

Серед інтерпретацій мотиву квітів на підвіконні в живописі художниці 1990-х років особливе місце належить полотну «Перезимував та розквітнув» (рис. 7). Трактуванню мотиву в цій картині мисткиня надала асоціативно-образне забарвлення. В художньому вирішенні твору Т. Яблонська інтерпретувала зображення пейзажу за вікном як цілісне живописне марево, в колористичній гамі якого виразно відтворено відчуття подиху природи періоду ранньої весни. На підвіконні – кілька вазонів, серед яких й екзотична квітка. Інтенсивність соковитого кольору цієї квітки художниця трактувала як символічно-образний акцент твору. Дзвінкість насиченого гарячого кольору квітки сприймається як символ незламного прагнення природи до життя – якою б довгою не була зима, навесні квітка обов'язково розквітне. Живописному образу рослини в полотні «Перезимував та розквітнув» властива багатшаровість трактування. Одним з таких трактувань є співзвучність цього образу біографії самої Т. Яблонської періоду 1990-х років – в живописі художниці всупереч суворим труднощам життя завжди розквітали нові грані її таланту.

Висновки. Мистецтвознавчий аналіз інтерпретацій мотиву квітів на підвіконні в живописі Т. Яблонської 1945–2000 років дозволив виявити низку закономірностей та особливостей. У варіаціях зображень зазначеного мотиву в полотнах художниці простежено творче поєднання впливу тенденцій європейського живопису ХХ століття та оригінальності художнього бачення мисткині. Результати наукового вивчення творів також свідчать про динамічний характер трансформації образно-пластичної мови живопису Т. Яблонської впродовж її довгого творчого шляху.

Виявлено характерні риси, що залишались притаманними для інтерпретації мотиву квітів на підвіконні в кожному з періодів творчості мисткині. Серед них слід акцентувати неординарність трактування Т. Яблонською таких жанрів живопису як натюрморт і пейзаж – поєднуючи їх, мисткиня оригінально розширила рамки жанрів. Зазначена особливість є яскравим проявом творчої свободи та майстерності Т. Яблонської у володінні художнім синтезом. Важливою особливістю інтерпретацій мисткинею мотиву квітів на підвіконні є також значна роль пейзажу в створенні живописного образу твору.

В інтерпретаціях сюжету квітів на підвіконні поряд з рисами, що мають наскрізний характер для зображення мотиву, виявлено також виразність та неповторність художніх вирішень в кожному з творів. Таке розмаїття пов'язано насамперед з таким унікальним проявом творчості Т. Яблонської як інтенсивність змін образно-пластичної мови живопису. Композиційна побудова творів, трактування пластичної форми, колористичні особливості – все це було об'єктом постійних творчих пошуків мисткині.

Окремо слід акцентувати принципову та незмінну впродовж десятиліть особливість творчого методу Т. Яблонської – нерозривний зв'язок її живописної практики з враженнями від природи. Насамперед від природи, яка в самих малих своїх проявах – скромному букеті чи кімнатних рослинах на підвіконні – була незмінним джерелом натхнення для мисткині. Розуміння образно-пластичної суті природи та гострота художнього бачення Т. Яблонської знайшли своє відображення у виокремленні художніх образів серед вражень від природи та їх досконалому втіленні в живописі.

Література:

1. Роготченко О., Зайцева В., Опанасюк О.. Мультижанровість живописних полотен Тетяни Яблонської. *Актуальні питання гуманітарних наук* : Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених. Дрогобич, 2023. Вип. 60, том 3. С. 88–93.
2. Бугаєнко І. Н. Тетяна Яблонська. Живопис. Графіка : альбом / авт.-упоряд. І. Бугаєнко. Київ : Мистецтво, 1991. 174 с. : іл.
3. Скляренко Г. Я. Українські художники: з відлиги до незалежності: у 2-х кн. Кн. 1. Київ: ArtHuss, 2018. 288 с. : іл.
4. Ситник І. В. Творча діяльність Тетяни Яблонської у контексті культурно-мистецьких процесів України середини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... д-ра філософії : спеціальність 023, галузь знань 02. Київ, 2023. 249 с.
5. Яблонська Т. Щоденники, спогади, роздуми / упоряд. : Г. Атаян, І. Зайцева. Київ : Родовід, 2020. 584 с. : іл.
6. Тетяна Яблонська. Пори року : кат. вист. / упоряд. : Л. Ковальська. Київ : Триумф, 2002. 48 с. : іл.
7. Тетяна Яблонська : кат. вист. / упоряд. : Г. Атаян, Г. Пригода. Київ : PC World Ukraine, 1997. 94 с. : іл.

References:

1. Rohotchenko, O., Zaitseva, V., & Opanasiuk, O. (2023). Multyzhanrovist zhyvopysnykh poloten Tetiany Yablonskoi [The multigenres of Tetiana Yablonska's paintings]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* : Mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh. Drohobych. Vyp. 60, tom 3. p. 88–93 [in Ukrainian].
2. Buhaienko, I. (1991). *Tetiana Yablonska. Zhyvopys. Hrafika* [Tetyana Yablonska. Painting. Graphics] [Album]. *Mystetstvo* [in Ukrainian; in English].
3. Skliarenko, H. (2018). *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do nezalezhnosti* [Ukrainian Artists: From the Thaw to the Independence]: Kn. 1. ArtHuss [in Ukrainian].
4. Sytnyk, I. (2023). *Tvorcha diialnist Tetiany Yablonskoi u konteksti kulturno-mystetskykh protsesiv Ukrainy seredyny XX – pochatku XXI stolit* [Tetiana Yablonska's artistic career within the cultural and artistic processes in Ukraine in the middle of the 20th and the early 21st century] : dys. ... d-ra filosofii : spetsialnist 023, haluz znan 02. 249 s. [in Ukrainian; Abstract in English].
5. Ataian, H., & Zaitseva, I. (Uporiad.) (2020). *Yablonska Tetiana. Shchodennyky, spohady, rozdumy* [Tetyana Yablonska. Diaries, memories, reflections]. Rodovid [in Ukrainian].
6. Kovalska, L. (Uporiad.) (2002). *Tetiana Yablonska. Pory roku* [Tetyana Yablonska. Seasons] [Kataloh vystavky]. Triumf [in Ukrainian; in English].
7. Ataian, H., & Pryhoda, H. (Uporiad.) (1997). *Tetiana Yablonska* [Tetyana Yablonska] [Kataloh vystavky]. PC World Ukraine [in Ukrainian; in English].

УДК 75.071.1 (477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.18>**Погорілий Анатолій Володимирович,**

аспірант кафедри теорії історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID:0000-0002-9381-9204

anatolii.pohorilyi@naoma.edu.ua

ВПЛИВ КИЇВСЬКОЇ РИСУВАЛЬНОЇ ШКОЛИ НА ТВОРЧІСТЬ Ф. КРАСИЦЬКОГО, В. БЯЛИНИЦЬКОГО-БІРУЛІ, Л. КОВАЛЬСЬКОГО

Фотій Красицький, Вітольд Бялиницький-Біруля та Лев Ковальський – видатні представники київської школи живопису, вихованці Київської рисувальної школи Миколи Мурашка, що була важливим осередком художньої освіти в Україні наприкінці XIX – початку XX століття. Їхня творчість відзначається поєднанням національних традицій з європейськими художніми течіями, емоційною виразністю та майстерністю у відтворенні природи і побуту.

Фотій Красицький – український живописець і графік. Народився у 1873 році, навчався в Київській рисувальній школі з 1888 по 1892 рік, а з 1903 року працював у Києві. Він створював графічні твори, політичні карикатури та картини з українськими мотивами. У 1905 році взяв участь у львівській виставці, а з 1927 року став професором Київського художнього інституту. Красицький активно впливав на формування мистецької освіти в Україні.

Вітольд Бялиницький-Біруля – художник, що навчався у Київській рисувальній школі з 1885 року, а згодом у Московському училищі живопису. Вже в 1890-х роках його творчість здобула визнання на виставках. У 1930-х роках митець створював пейзажі заполяр'я, а після повернення у 1947 році – низку робіт, присвячених рідним краєвидам. Його картини відзначаються ліризмом і тонким відчуттям природи.

Лев Ковальський навчався у Київській рисувальній школі в 1880-х роках. У 1918 році переїхав до Кракова, де очолив Асоціацію краківських художників та заснував Товариство художників-графіків. У 1920–1930-х роках брав участь у численних виставках. Його роботи вирізняються імпресіоністичною манерою, майстерністю у передачі світла та кольору.

Об'єднані спільною мистецькою школою, ці митці зробили вагомий внесок у розвиток українського мистецтва, залишивши вагомий слід у культурній спадщині.

Ключові слова: Київська школа живопису, Фотій Красицький, Вітольд Бялиницький-Біруля, Лев Ковальський, Київська рисувальна школа, Микола Мурашк.

Pohorilyi Anatolii. THE INFLUENCE OF THE KYIV SCHOOL OF RAWING ON THE WORKS OF F. KRASYTSKYI AND V. BIALYNYTSKYI-BIRULI, L. KOVALSKYI

Fotii Krasyskyi, Witold Byalinytskyi-Birulya and Lev Kowalskyi are outstanding representatives of the Kyiv school of painting, students of the Mykola Murashko Kyiv School of Drawing, which was an important center of artistic education in Ukraine at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries. Their creativity is characterized by a combination of national traditions with European artistic trends, emotional expressiveness and skill in the reproduction of nature and everyday life.

Fotii Krasyskyi is a Ukrainian painter and graphic artist. He was born in 1873, studied at the Kyiv School of Drawing from 1888 to 1892, and from 1903 worked in Kyiv. He created graphic works, political caricatures and paintings with Ukrainian motifs. In 1905, he took part in the Lviv exhibition, and in 1927 he became a professor at the Kyiv Art Institute. Krasyskyi actively influenced the formation of art education in Ukraine.

Witold Byalinytskyi-Birulya is an artist who studied at the Kyiv Drawing School from 1885, and later at the Moscow School of Painting. Success at exhibitions came to him as early as the 1890s. In the 1930s, the artist created Arctic landscapes, and after his return in 1947 – a number of works dedicated to native landscapes. His paintings are characterized by lyricism and a subtle sense of nature.

Lev Kowalskyi studied at the Kyiv Drawing School in the 1880s. In 1918, he moved to Krakow, where he headed the Association of Krakow Artists and founded the Society of Graphic Artists. In the 1920s and 1930s, he participated in numerous exhibitions. His works are distinguished by an impressionistic manner, mastery in the transmission of light and color.

United by a common art school, these artists made a significant contribution to the development of Ukrainian art, leaving a significant mark on the cultural heritage.

Key words: Kyiv school of painting, Fotii Krasyskyi, Witold Byalynitskyi-Birulya, Lev Kowalskyi, Kyiv school of painting, Mykola Murashko.

Постановка проблеми. Формування українського живопису на початку ХХ століття стало результатом впливу освітніх традицій та мистецького середовища Києва, а також здобутків художньої освіти в європейських школах. Київська рисувальна школа, заснована талановитими митцями, стала важливим осередком, де молоді художники отримували не лише технічні навички, але й естетичний світогляд. У цьому контексті особливу увагу слід приділити впливу педагогів, таких як Микола Мурашка, чия методика навчання формувала основи живопису, а також вела до розвитку індивідуального стилю учнів.

Аналіз досліджень. Вивчення формування українського живопису на початку ХХ століття стало предметом уваги багатьох науковців, які аналізують вплив київських художніх шкіл на розвиток митців. Дослідження показують, що Київська рисувальна школа не лише забезпечувала учнів технічними навичками, але й формувала у них глибоке розуміння мистецтва. Вітчизняні дослідники акцентують на ролі таких педагогів, як Микола Мурашка та Кириак Костанді, які впроваджували європейські традиції в навчальний процес, сприяючи адаптації нових ідей до українського контексту. Це дозволило художникам розвивати власний стиль, зберігаючи при цьому зв'язок із національною культурною спадщиною.

Окрім того, вивчення впливу європейських художніх училищ на українських митців виявляє важливість міжнародних контактів у формуванні їхнього творчого світогляду. Багато художників, які навчалися в таких закладах, як Імператорська академія мистецтв у Санкт-Петербурзі, отримали можливість ознайомитися з новітніми течіями та техніками живопису. Це поглиблене дослідження підкреслює, як поєднання місцевих традицій та європейського досвіду стало основою для формування нової української художньої ідентичності, яка втілилася у творчості митців, таких як Фотій Красицький і Вітольд Бялиніцький-Біруля.

Метою цієї статті є дослідження особливостей формування українських живописців на початку ХХ століття, зосереджуючи увагу на впливі Київської рисувальної школи та європейських художніх навчальних закладів. Стаття має на меті проаналізувати, як навчання у цих освітніх установах сприяло розвитку індивідуальних стилів митців, їхнього естетичного світогляду та інтеграції новітніх європейських тенденцій у національну художню практику.

Окрім того, стаття прагне висвітлити роль ключових постатей у навчальному процесі та їхній вплив на формування українського живопису, дослідити взаємозв'язок між місцевими традиціями та європейським мистецтвом, а також визначити, як ці фактори вплинули на творчість видатних українських художників, таких як Фотій Красицький, Вітольд Бялиніцький-Біруля та Лев Ковальський.

Навчання у європейських художніх училищах, зокрема в Санкт-Петербурзі та інших містах, сприяло поглибленню знань та розширенню творчих горизонтів молодих митців. Взаємодія з європейськими художніми течіями та традиціями дозволила українським живописцям адаптувати нові ідеї до національного контексту, що сприяло формуванню унікального стилю, який поєднував елементи імпресіонізму, реалізму та народного мистецтва. Визначення специфіки цього процесу є актуальним завданням для дослідження, оскільки воно дозволяє глибше зрозуміти еволюцію українського живопису та його місце в загальноєвропейському контексті.

Виклад основного матеріалу. Яскравий представник київської живописної школи, Фотій Красицький, народився 12 серпня 1873 року в селі Зелена Діброва, Київської губернії [3, с. 293]. Він був українським живописцем, графіком і педагогом, членом Асоціації художників Червоної України, а також мав родинні зв'язки з Тарасом Шевченком через свою тітку Катерину [4, с. 34].

Фотій зростав у багатодітній селянській родині. Початкову освіту отримав у сільській школі [5, с. 29].



Рис. 1. Красицький Ф. У криниці. 1900, картон/олія. 37 х 41 см.



Рис. 2. Красицький Ф. «Гість із Запоріжжя» 1916, полотно/олія. Державний музей образотворчого мистецтва, Київ.

У 1888–1892 роках, завдяки підтримці Миколи Лисенка, він навчався в Київській рисувальній школі Миколи Мурашка, а після цього продовжив освіту в Одеському художньому училищі (1892–1894) та Вищій художній школі при Імператорській академії мистецтв у Санкт-Петербурзі (1894–1901), де його навчав Ілля Рєпін [11, с. 215].

З 1903 року Фотій постійно працював у Києві. У 1904 році він заснував власне видавництво «Квітка», де друкував свої твори на листівках та створив фірмовий знак [12, с. 118]. У 1905 році він взяв участь у львівській виставці сучасного українського живопису, а також публікував малюнки та карикатури в сатиричному журналі «Шершень», де виконав обкладинку першого номеру [10, с. 474].

До 1917 року Красицький викладав малювання в різних навчальних закладах, у тому числі в художньо-друкарській школі, де з 1910 року завідував [13, с. 112].



Рис. 3. Красицький Ф. «Портрет Лесі Українки» 1904, Картон/олія Музеї видатних діячів української культури

У 1920–1922 роках працював в архітектурному інституті, а з 1927 по 1939 рік – у Київському художньому інституті, ставши професором у 1927 році [7, с. 320].

Фотій Красицький помер у Києві, спочатку був похований на Куренівському кладовищі, а згодом його було перепоховано на Байкове кладовище, де встановлено надгробок [8, с. 330].

Серед його визначних робіт – полотно «Гість із Запоріжжя», яке стало конкурсною роботою після закінчення академії. У 1905 році це полотно було придбане Науковим товариством імені Тараса Шевченка і згодом стало частиною експозиції Львівського музею українського мистецтва [6, с. 67]. У 1911 році він випустив серію великоформатних листівок «Київщина. Народні писанки» [9, с. 272].

Красицький також працював над питаннями викладання образотворчого мистецтва, залишивши після себе розробки, такі як «Рисування та малювання» (1929) та «Основи образотворчої грамоти» [2, с. 48]. Його твори зберігаються в Національному музеї у Львові, Національному художньому музеї, Національному музеї українського народного декоративного мистецтва, а також у Музеї Однієї Вулиці у Києві [1, с. 59].

Вітольд Бялиніцький-Біруля народився 29 лютого 1872 року в селі Кринках під Белиничами [14, с. 78]. Його батько був орендарем і працював у Дніпровському пароплавстві.



Рис. 4. Бялиницький-Біруля В. «Талі води. Чайка» 1927, Картон/олія



Рис. 5. Бялиницький-Біруля В. «Вечір в Тундрі» 1893, полотно/олія



Рис. 6. Бялиницький-Біруля В. «Степова річка весною» 1899, полотно/олія

Художню освіту здобув у школі малювання Миколи Мурашки в Києві (1885–1889), а потім у Московському училищі живопису, скульптури та архітектури (1889–1896), де навчався у відомих художників, таких як Іларіон Прянішніков, Сергій Коровін, Микола Невров і Василь Полінов [15, с. 12].

Після навчання Бялиницький-Біруля повернувся на батьківщину, де протягом восьми років активно працював і експонував свої

твори у Санкт-Петербурзі, Москві та Західній Європі. Його роботи швидко зацікавили глядачів, зокрема полотно «Наваколле Пяцігорска» (1892) було придбано Павлом Третьяковим для його галереї [16, с. 479].

Творчість художника була тісно пов'язана з Ісаком Левітаном, який підтримував його у виставковій діяльності. З 1897 року Бялиницький-Біруля брав участь у виставках Московського об'єднання аматорів мистецтва та Московського товариства художників, а з 1899 року став учасником Товариства пересувних мистецьких виставок [17, с. 53].



Рис. 7. Бялиницький-Біруля В. «Рання Весна» 1902, полотно/олія



Рис. 8. Бялиницький-Біруля В. «Березневі Сутінки» 1903, полотно/олія



Рис. 9 Бялиницький-Біруля В. «Швидка річка» 1908, полотно/олія

У 1930-х роках він тричі відвідував Кольський півострів, де створював роботи, присвячені природі Баренцового та Білого морів, річці Цериберці, горам Хібіни та озеру Вудяр. У 1944 році працював в Архангельську, де проілюстрував давньоруську дерев'яну архітектуру XVI–XVII століть [18, с. 73].

У 1947 році художник повернувся до Білорусі, де створив великий цикл етюдів і картин, таких як «Зелений травень», «Зазеленіли білоруські берізки» та «Білорусь. Знов зацвіла весна». Він писав про своє глибоке відчуття краси Білорусі, блукаючи її природою [19, с. 395].

Його полотна вражають емоційністю та тонкістю, передаючи живу природу з особливою м'якістю та ліризмом. Творчість Бялиницького-Бірулі привертала увагу таких майстрів, як Ілля Рєпін, який високо цінував його роботи [20 с. 193].



Рис. 10. Бялиницький-Біруля В. «Березнева ніч» 1910, полотно/олія



Рис. 11. Бялиницький-Біруля В. «Рання Весна» 1912, полотно/олія



Рис. 12. Ковальський Л. «Santa Maria della Salute in Venice» картон/олія 23.3 x 30.5 см.



Рис. 13. Ковальський Л. «Portret kobiety w kapeluszu» полотно/олія 70x 49,5 см.

Найбільша колекція творів художника (444 полотна) зберігається в Національному художньому музеї Республіки Білорусь, а також його роботи є в Державній Третяковській галереї, приватних колекціях та музеях в Україні і Киргизстані [21 с. 474].

Також вихованець Київської рисувальної школи – Лев Маріанович Ковальський, 1870 року народження. Він був талановитим художником, який працював у жанрах пейзажу, портрету та жанрового живопису в імпресіоністській манері. Його творчість відзначалась яскравими кольорами та вмінням передавати світло і атмосферу, що робило його роботи виразними та емоційними [17, с. 53].

У 1900-ті роки Ковальський виконав серію листівок на замовлення громади святого Євгена, присвячених Російсько-Японській

війні. Ці роботи відображали його здатність поєднувати актуальні теми з художнім баченням. Він також створював графічні портрети видатних особистостей, таких як Федір Шаляпін і Леонід Собінов, демонструючи своє вміння передавати характер та емоції своїх моделей.

У 1918 році художник переїхав до Польщі, де оселився у Кракові.



Рис. 14. Ковальський Л. «Ogrodniczka»
картон/олія 15,5 x 11,5 см.

Після 1920 року він став активним учасником художнього життя, очоливши Асоціацію краківських художників та заснувавши Товариство художників-графіків. Виставки його робіт проходили в Кракові, Варшаві та Любліні, отримуючи позитивні відгуки критиків та глядачів.

Ковальський також залишив спогади про видатних художників, таких як Михайло Вру-

бель та Микола Ге, які зберігаються в архіві Національного художнього музею України в Києві. Ці спогади свідчать про його глибокий інтерес до мистецтва та постійне прагнення до розвитку.

Творчість Льва Ковальського відзначається багатогранністю та чутливістю до навколишнього світу, а його імпресіоністичний підхід надає його роботам особливого шарму та виразності.

Висновки. На основі проведеного дослідження можна стверджувати, що формування українських живописців на початку ХХ століття було результатом комплексного впливу освітніх традицій Київської рисувальної школи та європейських художніх навчальних закладів. Навчання в цих установах не лише забезпечувало митцям необхідні технічні навички, але й сприяло розширенню їхнього творчого світогляду, дозволяючи інтегрувати новітні європейські ідеї у власну практику. Це, в свою чергу, стало основою для розвитку унікального стилю українського живопису, який поєднував елементи різних художніх течій з національними традиціями.

Крім того, важливість ролі видатних педагогів, таких як Микола Мурашка, у формуванні художньої ідентичності українських митців підтверджує, що їхній внесок був вирішальним у розвитку не лише індивідуальних стилів, але й цілого покоління художників. Результати дослідження підкреслюють необхідність подальшого вивчення взаємозв'язку між національними та європейськими мистецькими традиціями, що дозволить глибше зрозуміти еволюцію українського живопису та його місце в контексті світового мистецтва.

Література:

1. Андрейканіч А. І. Антологія українського плаката першої третини ХХ століття. Косів: Видавничий дім «Довбуш», 2012. С. 59.
2. Андрейканіч А. І. Українські майстри кіноплаката першої третини ХХ століття. Косів: Видавничий дім «Довбуш», 2014. С. 48. ISBN 966-5467-23-4.
3. Ковпаненко Н. Г. Красицький Фотій Степанович. Енциклопедія історії України : у 10 т. редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2009. Т. 5 : Кон – Кю. С. 293. ISBN 978-966-00-0855-4.
4. Кононова О. Талановитий нащадок Тараса Шевченка (До 125-річчя від дня народж. Ф. Красицького) Укр. АМ: Дослідн. та наук.-метод. пр. 1998. Вип. 5. С. 34
5. Кондаков С. Н. Ювілейний довідник Імператорської Академії мистецтв. 1764–1914. С.-П.: Товариство Р. Голике і А. Вільборг, 1915. Т. 2. С. 29.
6. Красицький Фотій Степанович. Персональна виставка творів художника Красицького Фотія Степановича (період творчості 1888–1941 роки): Каталог. К., 1941. С. 67.

7. Красицький Фотій Степанович. Київ: Енциклопедичний довідник за редакцією А. В. Кудрицького. Київ : Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1981. С. 320.
8. Красицький Фотій Степанович. Митці України : Енциклопедичний довідник. упоряд. : М. Г. Лабінський, В. С. Мурза ; за ред. А. В. Кудрицького. Київ : «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1992. С. 330. ISBN 5-88500-042-5.
9. Красицький Фотій Степанович. Словник художників України. відпов. ред. М. П. Бажан. Київ : Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1973. с. 272
10. Красицький Фотій Степанович. Українська радянська енциклопедія : у 12 т. гол. ред. М. П. Бажан ; редкол.: О. К. Антонов та ін. 2-ге вид. К. : Головна редакція УРЕ, 1980. Т. 5 : Кантата Кулики. С. 474.
11. Мусієнко П. Н. Фотій Красицький. К., 1975. с. 215.
12. Нестеренко П. В. Красицький Фотій Степанович. Енциклопедія сучасної України ред. кол.: І. М. Дзюба [та ін.] ; НАН України, НТШ. – Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001–2024. ISBN 966-02-2074-X. с. 118.
13. Прахов Н. А. Сторінки минулого. Очерки-спогади про художників. Київ, 1958. С. 112.
14. Снагощенко В. В. Білоруський художник В. К. Бяльницький-Бируля – учень Київської рисувальної школи. Тези наукової конференції СПУ ім. М., 2018, Суми. с. 78.
15. Сторчай О. Фотій Красицький про значення форми в образотворчому мистецтві ОМ. 2014. № 1. с. 12.
16. Шаров І. Ф., Толстоухов А. В. Художники України: 100 видатних імен. Київ: АртЕк, 2007. с. 479 ISBN 966-505-134-2.
17. Леон Ковальський. Художник, маляр і графік 1870-1937. Глас преси про творчість Леона Ковальського, Краків 1937. С. 53.
18. Історія російського мистецтва під ред. М. Г. Неклюдовой. М.: Изобразительное искусство, 1980. Т. 2, Книга 2. Мистецтво другої половини XIX століття. С. 73.
19. Встречи с Врубелем Мистецтво і друк. 1912. № 12. С. 395 (в скороченому вигляді в кн.: Врубель. Переписка. Спогади про художника Сост. Е. П. Гомберг-Вержбинська і ін. Л., 1976).
20. Красицький Фотій Степанович. Персональна виставка творів художника Красицького Фотія Степановича (період творчості 1888–1941 роки): Каталог. К., 1941. с. 193.
21. Красицький Фотій Степанович. Українська радянська енциклопедія : у 12 т. гол. ред. М. П. Бажан; редкол.: О. К. Антонов та ін. 2-ге вид. Київ: Головна редакція УРЕ, 1980. Т. 5 : Кантата. Кулики. С. 474.

References:

1. Andreikanich, A. I. (2012). *Antolohiia ukrains'koho plakatu pershoi tretyny XX stolittya* [Anthology of the Ukrainian poster of the first third of the 20th century]. Kosiv: Vydavnychiy dim "Dovbush" [in Ukrainian].
2. Andreikanich, A. I. (2014). *Ukrains'ki maistry kinoplakaty pershoi tretyny XX stolittya* [Ukrainian masters of cinema posters of the first third of the 20th century]. Kosiv: Vydavnychiy dim "Dovbush" [in Ukrainian].
3. Kovanenko, N. H. (2009). *Krasyts'kyi Fotii Stepanovych, V. A. Smolii* (Ed.), *Entsyklopediia istorii Ukrainy* (Vol. 5) [Encyclopedia of the History of Ukraine]. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
4. Leon Kowalski: Artist, painter, and graphic master 1870–1937. *Voices of the press on the works of Leon Kowalski* [in Polish].
5. *Krasyts'kyi Fotii Stepanovych*. (1967). M. P. Bazhan (Ed.), *Ukrayinskyi rad'yans'kyi entsyklopedychnyi slovnyk* (Vol. 2) [Ukrainian Soviet encyclopedic dictionary]. Kyiv: Holovna redaktsiia AS URSSR [in Ukrainian].
6. *Krasyts'kyi Fotii Stepanovych*. (1973). M. P. Bazhan (Ed.), *Slovnyk khudozhnykiv Ukrainy* [Dictionary of Artists of Ukraine]. Kyiv: Holovna redaktsiia Ukrayinskoyi rad'yanskoyi entsyklopediyi [in Ukrainian].
7. *Krasyts'kyi Fotii Stepanovych*. (1980). M. P. Bazhan (Ed.), *Ukrayinska rad'yanska entsyklopediia* (2-he vyd., Vol. 5) [Ukrainian Soviet Encyclopedia]. Kyiv: Holovna redaktsiia URSSR [in Ukrainian].
8. *Krasyts'kyi Fotii Stepanovych*. (1981). A. V. Kudryts'koho (Ed.), Kyiv: *Entsyklopedychnyi dovidnyk* [Kyiv: Encyclopedic Reference]. Kyiv: Holovna redaktsiia Ukrayinskoyi rad'yanskoyi entsyklopediyi [in Ukrainian].
9. *Krasyts'kyi Fotii Stepanovych*. (1992). In M. H. Labinskyi & V. S. Murza (Eds.), *Mytci Ukrainy: Entsyklopedychnyi dovidnyk* [Artists of Ukraine: Encyclopedic Reference]. Kyiv: "Ukrayinska entsyklopediia" imeni M. P. Bazhana [in Ukrainian].
10. *Krasyts'kyi Fotii Stepanovych*. (2010). In V. Zhad'ka (Ed.), *Cherkashchyna: Universali na entsyklopediia* [Cherkashchyna: Universal Encyclopedia]. Kyiv: VPK "Ekspres-Polihraf" [in Ukrainian].
11. Musienko, P. N. (1975). *Fotii Krasyts'kyi*. – Kyiv [in Ukrainian].
12. Нестеренко, П. В. (2001–2024). *Krasyts'kyi Fotii Stepanovych*. In I. M. Dziuba et al. (Eds.), *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy [in Ukrainian].

13. Sharov, I. F., & Tolstoukhov, A. V. (2007). Khudozhnyky Ukrainy: 100 vydatnykh imen [Artists of Ukraine: 100 Outstanding Names]. – Kyiv: ArtEk [in Ukrainian].
14. Snagoshchenko, V. V. (2018). Bielorus'kyi khudozhnyk V. K. Bialynits'kyi-Biruliia – uchenik Kyivs'koi rysoval'noi shkoly [Belarusian artist V. K. Bialynitsky-Birulya – Student of the Kyiv School of Drawing]. In Proceedings of the Scientific Conference of the SPU named after M. – Sumy [in Ukrainian].
15. Istoriiia rosiiskoho mystetstva (1980). (M. H. Nekliudovoi, Ed.). Istoriiia rosiiskoho mystetstva [History of Russian Art]. M.: Izobrazitel'noe Iskusstvo.
16. Kondakov, S. N. (1915). Yubileinyi spravochnik Imperatorskoi Akademii khudozhestv, 1764–1914 (Vol. 2) [Anniversary Directory of the Imperial Academy of Arts, 1764–1914 (Vol. 2)]. – St. P.: Tovarithchestvo R. Golike i A. Vil'borh.
17. Vstrechi s Vrubelem (1912) [Meetings with Vrubel]. Mistectvo i druk, 12, 395-404 (in shortened form in: Vrubel. Correspondence. Memories about the Artist / Ed. E. P. Gomberh-Verzhbinska et al., L., 1976).
18. Personal'na vystavka tvoriv khudozhnyka Krasys't'koho Fotiia Stepanovych (period tvorchosti 1888–1941 roky): Katalog [Personal Exhibition of the Works of Artist Krasys't'kyi Fotii Stepanovych (Period of Creativity 1888–1941): Catalogue]. – Kyiv, 1941 [in Ukrainian].
19. Kovalenko, N. H. Krasys't'kyi Fotii Stepanovych. In V. A. Smolii (Ed.), Entsyklopediia istorii Ukrainy (Vol. 5) [Encyclopedia of the History of Ukraine]. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
20. Kovalenko, N. H. Krasys't'kyi Fotii Stepanovych. In V. A. Smolii (Ed.), Entsyklopediia istorii Ukrainy (Vol. 5) [Encyclopedia of the History of Ukraine]. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
21. Vstrechi s Vrubelem [Meetings with Vrubel]. Mistectvo i druk, 1912. No. 12, pp. 395-404 (in shortened form in: Vrubel. Correspondence. Memories about the Artist / Ed. E. P. Gomberh-Verzhbinska et al., L., 1976).

Додатки

1. Красицький Ф. У криниці. 1900, картон/олія. 37 x 41 см;
2. Красицький Ф. «Гість із Запоріжжя» 1916, полотно/олія. Державний музей образотворчого мистецтва, Київ;
3. Красицький Ф. «Портрет Лесі Українки» 1904, Картон/олія Музеї видатних діячів української культури;
4. Бялиніцький-Біруля В. «Галі води. Чайка» 1927, Картон/олія;
5. Бялиніцький-Біруля В. «Вечір в Тундрі» 1893, полотно/олія;
6. Бялиніцький-Біруля В. «Степова річка весною» 1899, полотно/олія;
7. Бялиніцький-Біруля В. «Рання Весна» 1902, полотно/олія;
8. Бялиніцький-Біруля В. «Березневі сутінки» 1903, полотно/олія;
9. Бялиніцький-Біруля В. «Березневі Сутінки» 1903, полотно/олія;
10. Бялиніцький-Біруля В. «Швидка річка» 1908, полотно/олія;
11. Бялиніцький-Біруля В. «Березнева ніч» 1910, полотно/олія;
12. Бялиніцький-Біруля В. «Рання Весна» 1912, полотно/олія;
13. Ковальський Л. «Santa Maria della Salute in Venice» картон/олія 23.3 x 30.5 см;
14. Ковальський Л. «Portret kobiety w kapeluszu» полотно/олія 70x 49,5 см;
15. Ковальський Л. «Ogrodniczka» картон/олія 15,5 x 11,5 см.

УДК 7.046.3

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.19>**Соколова Дарина Костянтинівна,**

аспірантка кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-1890-2198

daryna.sokol@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ІКОН СВЯТОЇ ТРИЦІ МИРГОРОДСЬКОГО ТА ПЕРЕЯСЛАВСЬКОГО ПОЛКІВ XVII–XVIII СТОЛІТТЯ

Статтю присвячено стилістичним та іконографічним особливостям ікон Святої Трійці XVII та XVIII ст., що походять з Миргородського та Переяславського полків. Адміністративно Переяславський та Миргородський полки в XVII–XVIII ст. входили до Гетьманщини, з 1796 р. стали частиною Малоросійської губернії, а з 1802 по 1920 рр. ці території увійшли до новоствореної Полтавської губернії. На цей час виявлено лише дві ікони Св. Трійці доби Гетьманщини, що пов'язані з історичними теренами Полтавщини.

Ікона Св. Трійці XVII ст. що походить з с. Баришівка, є найстарішою відомою іконою цього сюжету на Лівобережній Україні. У 1685 р. за сприяння Переяславського полковника Радіона Дмитрашика в с. Баришівка було збудовано Троїцьку церкву. За стилістикою ікона є синтезом пізнього ренесансу і бароко, характерного для іконопису Гетьманщини другої половини XVII ст. Ікона з Баришівки має оригінальне символічно-богословське наповнення, що втілено в різних трактуваннях благословляючих жестів, флоральній декорації та декоративному оздобленню тла. На іконі Логос представлений як центральний янгол, що персоніфікується за допомогою грецьких літер $\text{O } \text{G}\text{N}$ (в грецькій традиції розташування), що є унікальною рисою баришівської ікони.

Церква та іконостас у Великих Сорочинцях збудовані у 1734 р. на кошти гетьмана України Данила Апостола. За задумом, церква мала стати родинною усипальнею гетьмана. В іконі присутні стилістичні ознаки бароко і рококо. Позолочене рельєфне тло ікони прикрашене акантовим візерунком із квітами маку. Унікальним елементом є зображення сонця над центральним янголом – Логосом. У статті здійснено аналіз іконографії, подане трактування різних варіантів благословляючих жестів, символіки флоральних елементів ікон. Метою статті є визначити особливості стилістики та іконографії ікон Св. Трійці історичної Полтавщини часів Гетьманщини.

Ключові слова: Свята Трійця, ікона, бароко, козацька доба, іконографія, Переяславський полк, Миргородський полк, сакральне мистецтво, культурна спадщина, авраамічний сюжет, богословська символіка, український іконопис, релігійне мистецтво, Гетьманщина.

Sokolova Daryna. FEATURES OF THE ICONS OF THE HOLY TRINITY FROM THE MYRHOROD AND PEREIASLAV REGIMENTS OF THE 17TH–18TH CENTURIES

This article is dedicated to the stylistic and iconographic features of the Holy Trinity icons from the 17th and 18th centuries, originating from the Myrhorod and Pereiaslav regiments. Administratively, in the 17th and 18th centuries, the Pereiaslav and Myrhorod regiments were part of the Hetmanate. In 1796, they became part of the Little Russia Governorate, and from 1802 to 1920, these territories were incorporated into the newly established Poltava Governorate. To date, only two Holy Trinity icons from the Hetmanate period, connected to the historical territories of the Poltava region, have been discovered. The 17th-century Holy Trinity icon from the village of Baryshivka is the oldest known icon of this theme in Left-Bank Ukraine. In 1685, with the support of Pereiaslav Colonel Radion Dmytrashko, the Trinity Church was built in Baryshivka. Stylistically, the icon represents a synthesis of late Renaissance and Baroque, characteristic of Hetmanate iconography in the second half of the 17th century. The icon from Baryshivka possesses an original symbolic and theological content, expressed through different interpretations of blessing gestures, floral decorations, and the ornamentation of the background. In the icon, the Logos is represented as the central angel, identified by the Greek letters $\text{O } \text{G}\text{N}$ (in the traditional Greek placement), a unique feature of the Baryshivka icon. The church and iconostasis in Velyki Sorochyntsi were built in 1734 with the funds of Hetman of Ukraine Danylo Apostol. The church was intended to serve as the Hetman's family mausoleum. The icon shows stylistic features of Baroque and Rococo. The gilded embossed background of the icon is adorned with an acanthus pattern featuring poppy flowers. A unique element is the depiction of the sun above the central angel – the Logos. The article provides an analysis of the iconography and offers interpretations of different variants of blessing gestures and the symbolism of the floral elements in the icons. The aim of the article is to identify the stylistic and iconographic features of the Holy Trinity icons from the historical Poltava region during the Hetmanate period.

Key words: Holy Trinity, icon, Baroque, Cossack era, iconography, Pereiaslav regiment, Myrhorod regiment, sacred art, cultural heritage, Abraham theme, theological symbolism, Ukrainian icon painting, religious art, Hetmanate.

Постановка проблеми. В умовах радянської окупації значна частина культурної спадщини України, особливо твори релігійного мистецтва, зазнали масового знищення. Однак дві ікони Св. Трійці козацької доби збереглися до нашого часу та презентують стилістичні та іконографічні особливості зображення тринітарного догмату на Гетьманщині кінця XVII – першої половини XVIII ст. Одна ікона походить з с. Баришівка (Переяславський полк, зараз Київська обл.), інша з іконостасу церкви у с. Великі Сорочинці (Миргородський полк, зараз Полтавська обл.). Ці ікони є унікальними пам'ятками, оскільки вони єдині збережені зразки цього іконографічного сюжету, що вдалося виявити на теренах колишньої Гетьманщини.

Україна протягом своєї історії неодноразово зазнавала територіально-адміністративних змін, і це слід враховувати при вивченні сакрального мистецтва Полтавщини. Історія цього регіону була бурхливою, що безпосередньо впливало на його адміністративний поділ. Так, із середини XVII ст. і до другої половини XVIII ст. Переяславський та Миргородський полки входили до складу Гетьманщини. Після ліквідації гетьманського устрою в 1764 р. було утворено Малоросійську губернію, яка зазнавала територіальних змін протягом всієї другої половини XVIII ст. У 1796 р. до Малоросійської губернії входили території Переяславського полку та міста і села, на той момент вже колишнього Миргородського полку, зокрема місто Баришівка та село В. Сорочинці.

Після поділу Малоросійської губернії у 1802 р. на Полтавську та Чернігівську, території Переяславського і Миргородського полків були включені до складу Полтавської губернії, де залишались до 1920 р. Отже, з XVII ст. і до 20-х рр. XX ст. території Переяславського та Миргородського полків розвивалися в єдиних історичних та соціокультурних умовах, що мало вплив на розвиток сакрального мистецтва цього регіону.

Аналіз досліджень та публікацій. Однією з перших публікацій, про Преображенську церкву у В. Сорочинцях, є матеріал, що був опублікований В. М. Щербаківським у

1944 р. [1, с. 47–68]. Автор приділив значну увагу опису оздоблення церкви, особливо акцентуючи увагу на іконостасі. В. М. Щербаківський скаржився на те, що обміри іконостасу не збереглися, а відбитки фотографій вийшли неякісними через дефіцит якісного паперу в повоєнний період. У своїй публікації В. М. Щербаківський не зосереджує увагу на іконографії, лише звертає увагу на композиції ікон, зокрема й ікони Пресвятої Трійці [1, с. 67]. Автор висловлює занепокоєння щодо можливого знищення храму та його внутрішнього оздоблення радянською владою і сподівається, що церква переживе війну. Він також наголосив на необхідності подальшого ретельного вивчення архітектури церкви, її інтер'єру та іконостасу [1, с. 47–68].

Переважна більшість публікацій згадують Сорочинську ікону Св. Трійці в контексті загальних досліджень Преображенської церкви та іконостасу в с. В. Сорочинці колишнього Миргородського полку. Так в монографії Л. Пляшко (2001) [2] є згадка про ікону Пресвятої Трійці в контексті аналізу загальної стилістики іконостасу [2, с. 76]. Л. Пляшко у своїй роботі доводить, що козацька еліта захоплювалась новим стилістичним напрямком – рококо, який бере початок у Франції. Про це, на думку Л. Пляшко, свідчать легкість та мереживність рослинного та квіткового орнаменту, який оздоблює колони, театральність поз, незвичні вирішення пейзажів, пастельна палітра, захоплення темою світла [2, с. 92].

У роботі І. Дорофійенко, Л. Міляєвої та О. Рутковської «Сорочинський іконостас» (2010) [3] лише коротко згадується про ікону Пресвятої Трійці, відзначаючи її унікальні риси. Бажання присвятити храм темі світла опосередковано відобразилось на іконі «Пресвятої трійці», це унікальний приклад, коли на рельєфному тлі такого сюжету зображено сонце (сонце – символ Хреста). Таким чином, світло, як основний догматичний мотив, домінує в церкві [3, с. 15].

У 2017 р. була оприлюднена стаття В. Шуліки «Ікони Пресвятої Трійці в Слобожанському іконостасі першої половини XVIII сторіччя» де автор зокрема порівнював слобожанські ікони Св. Трійці з іконами

Гетьманщини, серед яких образ Св. Трійці з іконостасу в В. Сорочинцях. В своїй статті В. Шуліка доводить, що стиль рококо в іконописі Полтавщини і Слобожанщини отримав розповсюдження значно раніше, ніж у Києві та на Заході України [4, с. 106–111].

На жаль, окрім ікони Св. Трійці із Сорочинського іконостасу, інші ікони цього сюжету, що були створені на історичних територіях Полтавщини, не мають розвиненої дослідницької традиції. Загальна картина розвитку іконографії Святої Трійці в регіоні залишається маловивченою. Особливо це стосується ікони з с. Баришівка.

Про ікону з с. Баришівка вказано в статті Баришівського священика, протоієрея Павла Лисенка (2022) [5, с. 3], де міститься коротке інтерв'ю з В. Шулікою. В. Шуліка зазначав, що Баришівська ікона Св. Трійці (зараз в колекції Харківського художнього музею) є найстарішим зображенням Св. Трійці на Лівобережній Україні. На іконі з лівого боку зображено Авраама, який преклонив коліна перед янголами. В. В. Шуліка вважає цю деталь важливою в контексті подальшого розвитку іконографії Св. Трійці в іконописі центральних та східних регіонів України, тому що з XVIII ст. це стане невід'ємною частиною іконографії цього сюжету. У XVIII ст. дія Авраама буде більш конкретизованою, він буде готуватися до омивання ніг гостей [5, с. 3]. На переважній більшості ікон Св. Трійці постаті янголів не персоніфіковані, вони можуть відрізнитися тільки кольорами одягу, іноді атрибутами, але на іконі з Баришівки у німбі центрального янгола є напис $\text{O}\Omega\text{N}$ грецькими літерами, тобто його персоніфіковано. Центральний янгол на іконах Св. Трійці є зображенням Логоса (Бога Слова). Буква Ω (омега) на даній іконі знаходиться в горі, що відповідає грецькій традиції розташування літер [5, с. 3].

Виклад основного матеріалу. Ікони Трійці візуально представляють тринітарний догмат, що базується на біблійній історії про Авраама і його дружину Сару, які зустріли біля дїброви Мамре трьох мужів. Авраам і Сара гостинно пригостили їх кращими стравами. Один з янголів передбачив народження у Сарі сина і обіцяв, що від Авраама піде великий народ.

У традиційному християнському поясненні ці три янголи являють собою одкровення про Єдиносущного і Трипостасного Бога [6, с. 2–4].

У 1685 р. Переяславським полковником Радіоном Дмитрашко у сотенному місті Баришівка було збудовано Троїцьку церкву [5, с. 3]. Про цю церкву є запис у Рум'янцевському описі Малоросії – генеральна ревізія або ж генеральний опис Лівобережної України (Гетьманщини), що проводив за дорученням уряду російської імперії у 1765–1769 рр. Петро Рум'янцев, генерал-губернатор Малоросії [7, с. 145–148]. Під час ревізії було зроблено два записи з різницею в два роки, в яких зазначається тільки те, що церква стара, дерев'яна та має два престоли. «Перший престол на честь Пресвятої Живоначальної Трійці, другий, на хорах, на честь Чудотворця Миколая» (ЦДІАК Ф. 57 Оп. 1 Спр. 152 лист 114). Інших згадок про церкву не збереглося. За даними, наведеними у статті П. Лисенка ікона Пресвятої Трійці знаходилася у намісному ряді іконостаса баришівської церкви. За стилістикою ця ікона є синтезом пізнього ренесансу та бароко, що було характерно для українського іконопису у XVII ст. [5, с. 3].

У центрі ікони з Баришівки [Іл. 1] три янголи, що сидять за круглим столом. Янголи тримають у руках скіпетри, що завершуються хрестами. Усі три янголи тримають праві руки у благословляючому жесті, але кожен з них має свій особливий тип цього жесту: **Янгол зліва:** тримає долоню тильною стороною до глядача (закритий жест). Вказівний та середній пальці прямі, інші пальці зігнуті так, що ховаються за долонею. **Центральний янгол:** мізинець та безіменний пальці напівзігнуті, великий палець прямий, середній і вказівний пальці прямі, але зображені так, ніби розслаблені (іменослівний жест). **Янгол справа:** мізинець та безіменний пальці зігнуті, притиснуті до долоні, середній і вказівний пальці прямі, великий палець прямий і наближається до вказівного та мізинця (двоперстний жест).

Як вже зазначено вище, центрального янгола Логоса на іконі персоніфіковано за допомогою грецьких літер $\text{O}\Omega\text{N}$ – це є однією з унікальних рис ікони. Персоніфі-

кувати янголів також можна за допомогою благословляючого жесту: у центрального янгола – Логоса – благословляючий жест іменослівний. Пальці складаються у вигляді літер імені Христа, що натякає на майбутнє втілення Логосу. У янгола, якого зображено ліворуч, благословляючий жест закритий, що є натяком на Бога, якого не бачили, Він діє невидимо. У янгола, якого зображено ліворуч, руки складені у двоверстному жесті. Це жест благословення, де два пальці (вказівний і середній) підняті, символізуючи дві природи Христа – божественну та людську.

Одяг янголів простий, без орнаментів: **Янгол ліворуч:** рожевий хітон і гіматій червоного та зеленого кольорів, пояс золотистого кольору. **Центральний янгол:** червоний хітон і гіматій синього та рожевого кольорів, рукави хітону оздоблені золотом, з лівого боку клав – золотиста стрічка (кольори одягу Христа). **Янгол праворуч:** синій хітон і червоно-золотистий гіматій, золотистий пояс. Ноги янголів поміщені на квадратні підніжжя.

Стіл, за яким сидять янголи, вкритий ска-тертиною з декоративним квітковим орнаментом, який відтворює орнамент на тканинах XVII ст., де було поєднано маньєристичні бандельверки з зображенням квітів із заставок українських стародруків [5, с. 3]. На столі знаходяться овочі, ягоди, зелень, два кусні хліба, два келихи різної форми і розміру, глек для вина і велика наповнена таріль в центрі. Такий детальний акцент на зображенні яств на іконі є доволі незвичним. На перший погляд, ягоди нагадують полуницю та суницю, а городина схожа на моркву, які ростуть у цій місцевості. Символіка даних плодів не висвітлена в літературі, тому неможливо з впевненістю стверджувати яке символічне наповнення несуть зображення даних плодів та городини.

Форма келихів на іконі відображає різноманітність у стилізації сакральних предметів. Лівий келих зображено у формі трикутника, що через геометрію може символізувати Св. Трійцю. Правий келих заокруглений і більше схожий на потир, має класичні обриси, характерні для церковної чаші, що використовується під час євхаристії. Ці форми можуть підкреслювати різні аспекти богословської

символіки. Кожен янгол має свою тарільку і прибори, що відрізняється від інших зображень на іконах цього сюжету, де їжа часто відображається лише символічно.

Янголи сидять на ошатних дерев'яних кріслах, оббитих зеленою тканиною. Маньєристичні стільці та стіл прикрашені різним орнаментом з мотивами ормушлів [5, с. 3].

На землі зображені квіти: червоні і білі, що за формою нагадують маки або тюльпани, і є образним символом райського саду. В центрі біля ніжок столу поміщено пагін з трьома квітками, що за формою нагадують волошки – дві білі і одна червона – символ Св. Трійці. Червона квітка в свою чергу є натяком на майбутнє втілення Логоса та на кров, що буде пролита в ім'я людства.

У лівому нижньому куті перед янголами зображено постать Авраама, який преклонив коліна і схрестив руки на грудях. Його обличчя зображено в профіль. Він одягнений у зелений хітон із червоними китицями і золотистий гіматій

На задньому плані з лівого боку зображено будинок Авраама та Сари, але замість шатрової або кам'яної споруди, які частіше можна зустріти на іконах Св. Трійці, тут зображений триповерховий будинок у ренесансному стилі з балконами і декоративними елементами на фасаді, такими як меандр і акант. Двері сягають другого поверху та декоровані пальметою. Сара, яка визирає з дверного отвору, одягнена у простий червоний мафорій без оздоблення.

На задньому плані з правого боку зображено Мамврійський дуб. Хоч частина зображення втрачена, чітко видний стовбур дерева, а листя зображено декоративно, як окремі букети, між листям видніються жолуді.

Рельєфне позолочене тло ікони декороване листям аканту. Акантова орнаментика трансформована майже до непізнаваності, що характерно для маньєризму. Природні форми різного походження поєднуються: до закручених листків аканту додані бутони квітів, які візуально нагадують тюльпани, хоча через сильну стилізацію важко точно визначити, яка природна форма стала їх прообразом. У композицію також інтегровані намистини. Як відмічає С. В. Оляніна, така

стилізація була характерна для північно-європейських країн і через посередництво Польщі поширилася в Україні. У XVII ст. цей некласичний маньєристичний варіант стилізації аканта домінував у різьбленому декорванні іконостасів [8, с. 134]. С. В. Оляніна докладно описує варіанти символічного наповнення зображення аканту у своїй дисертації «Український іконостас XVII–XVIII ст...» [8, с. 178–180]. Розглядаючи акантовий орнамент на даній іконі, здається мало ймовірним, що його творці мали на меті уособити терновий вінець. У цьому контексті більш ймовірним є трактування аканту як символу гармонії, що відповідає маньєристичній тенденції того часу. Також можна припустити, що цей елемент має виключно декоративну функцію, не несе значного символічного навантаження і є лише естетичним елементом оздоблення.

У західноєвропейській емблематиці XVI ст. тюльпан символізував звернення до Бога та надію на спасіння. Однак, неможливо стверджувати, що в Україні XVII ст. тюльпан мав те саме значення. Відповідно до збірника Нестора Амбодика-Максимовича 1811 р. «Емблеми и символы избранные...» [8, с. 160], тюльпан трактувався як символ тлінності. Тож символічне значення цієї квітки у творіннях українських майстрів XVII ст. залишається невідомим і, можливо, було зовсім іншим або ж мало лише декоративну функцію [8, с. 160–161].

В горі в центрі присутній оздоблений в рамку напис, частково втрачений.



**Іл. 1. Пресвята Трійця (Гостинність Авраама).
Ікона з с. Баришівка. Др. пол. XVII ст.
Харківський художній музей**

Про ікону Св. Трійці із Великих Сорочинців відомо значно більше [Іл. 2]. Церква та іконостас збережені до наших днів і є однією з найвизначніших пам'яток українського сакрального мистецтва першої половини XVIII ст. Преображенська церква у Великих Сорочинцях була побудована у 1734 р. на кошти гетьмана Данила Апостола [2]. Згадка про церкву і дату її зведення присутня у кліровій книзі Полтавської єпархії за 1912 р. [9, с. 174].

У центрі ікони зображено постаті трьох янголів. Кожен янгол тримає в руці довгу палицю, яка завершується хрестом. Центральний та правий янголи тримають палицю в лівій руці, тоді як лівий янгол – у правій руці. Ліва рука лівого янгола зігнута на рівні грудей. Благословляючий жест центрального янгола іменослівний, у янгола, якого зображено праворуч – двоперсний. Погляди янголів спрямовані в різні сторони: центральний янгол, схиливши голову, дивиться на глядача, правий янгол обернений до Авраама, якого зображено в правому куті перед янголами. Погляд лівого янгола спрямований праворуч, ніби він дивиться на Сару, що зображена праворуч за янголами.

Янгол, який знаходиться ліворуч одягнений у зелений сакос (царські одяжі, які потім використовувалися як частина облачення архієрея) із короткими рукавами поверх блакитного хітону та червоний гіматій. Центрального янгола зображено у червоному хітоні та синьому гіматії. Правий янгол одягнений у блакитний хітон, поверх нього червоний сакос та гіматій темно-зеленого кольору. Одяг янголів пишний та прикрашений золотими асистами.

Янголи сидять за прямокутним столом, зображеним у ренесансній перспективі, вкритим червоною скатертиною. У центрі столу розміщена велика таріль, навколо неї – фрукти, візуально плоди смокви та виноградні грона. В західноєвропейській традиції плоди смокви інтерпретували як плоди Древа Пізнання. Таке осмислення смоківниці давало можливість для іншої інтерпретації плодів – як символу Діви Марії, святої чистоти, а також солодкості Божественних плодів та плодів Святого Духа [8, с. 173]. Мотив виноградного

грона є поширеним у сакральному мистецтві та має кілька значень. У середньовіччі воно символізувало Христа або, за іншим трактуванням, Його кров. Інше значення пов'язане з практичним використанням винограду, адже він є символом Євхаристії. Виноградний сік (вино) уособлює кров Христа, а причастя нею обіцяє спасіння. Ще одним трактуванням виноградної лози є образ церкви, яка виступає символом земного раю [8, с. 170–171].

Авраам зображений у правому нижньому куті ікони в профіль, він розкинув руки, вітаючи янголів. Він одягнений у синій сакос поверх червоного хітону та білий гіматій із китицями й стоїть на колінах перед янголами. За постатями янголів справа зображена Сара, яка визирає з дверного отвору. Вона одягнена у червоний мафорій із золотими асистами та білу хустку.

Будинок Авраама та Сари зображено частково: глядач бачить лише колону, прикрашену розетками у вигляді троянд, та дверний отвір, з якого визирає Сара. Земля вкрита невисокою зеленою травою та квітами стилізованої напівфантастичної форми, що нагадують видозмінений акант як символ райського саду. Мамврійський дуб зображено частково з лівої сторони – видно лише густе листя. Таке фрагментарне зображення Мамврійського дубу є спільним для сорочинської та баришівської ікон.

Позолочене рельєфне тло декороване акантовим візерунком, у який вплетені квіти маку. Листя аканту сильно стилізоване: його розлоге зображення закручується навколо квітки, утворюючи частково симетричну композицію відносно центру. Мак є символом вічного сну та забуття. Мотиви маку, використані у декоративному оздобленні іконостаса, співвідносяться з тим, що церква задумувалась як усипальня для родини Данила Апостола. Поєднання аканту та квітів маку в одній композиції може також мати трактування як образу райського саду [8, с. 164, 171, 190]. Центром композиційного вирішення тла є зображення сонця, яке розміщено над центральним янголом – Логосом. Сонце є символом Христа і таке розміщення дає змогу персоніфікувати центрального янгола як посланця Бога.



Іл. 2. Пресвята Трійця (Гостинність Авраама). Ікона з іконостаса Преображенської церкви у Великих Сорочинцях. Початок 30-х рр. XVIII ст.

Висновки. Особливості іконографії ікон Пресвятої Трійці на історичних теренах Полтавщини не мають багатої дослідницької традиції. З ікон Св.Трійці періоду Гетьманщини виявлено лише дві пам'ятки: ікона з с. Баришівка та ікона з с. В. Сорочинці. Перша ікона представлена лише у короткому інтерв'ю В. В. Шуліки. Ікона з Сорочинського іконостасу розглядалася в контексті загальної композиції іконостасу, де були проаналізовані стилістичні риси, але окремого ґрунтовного дослідження ікони Св. Трійці не проводилося.

Ікона з с. Баришівки є найдавнішим зображенням Пресвятої Трійці на Лівобережній Україні. За стилістикою вона відноситься до ренесансно-барокового синтезу. Ікона має складну семантику благословляючих жестів янголів та флорального декору. Унікальною рисою є персоніфікація центрального янгола – Логоса – за допомогою грецьких літер $\Theta \Omega \text{N}$, які розташовані в німбі згідно із грецької традиції (літера Θ зверху).

Сорочинська ікона наповнена пишністю, театральністю та алегоричністю, притаманними рококо. Фігури зображені ніби у русі, що надає композиції динаміки та емоційності. Присутнє певне загравання з глядачем: центральний янгол, схиливши голову, дивиться прямо на глядача, тоді як увага інших двох янголів звернена до Авраама та Сари.

Ікона із Сорочинського іконостасу має унікальні риси: зображення сонця на декорованому тлі, яке є символом Христа; квітів маку – символу сну вічного забуття, смерті; грон винограду, які уособлюють Христа, або ж є євхарис-

тичним символом; плодів смоківниці, які можна трактувати як плоди Дерева Пізнання.

В ході дослідження було виявлено унікальні риси ікон Пресвятої Трійці XVII–XVIII століть, які були створені на історичній території Полтавщини часів Гетьманщини. Обидві ікони відображають локальні варіації тринітарної теми, стилістичні особливості, що проявляються в унікальних композиційних рішеннях, колористиці та використанні сим-

волічних деталей, характерних для регіональної іконописної традиції.

Стаття розкриває перспективу подальших досліджень, які будуть присвячені детальному вивченню сакрального мистецтва полтавського регіону, виявленню особливостей, притаманних церковному мистецтву, створеному на цій території. Особливу увагу буде приділено атрибуції творів, виявленню характерних техніко-технологічних ознак.

Література:

1. Щербаківський В. Матеріали до історії українського мистецтва. Іконостас церкви Гетьмана Данила Апостола в с. Сорочинцях. *Праці Українського Історично-Філологічного Товариства в Празі*. Прага, 1944. Т. 5. 238 с.
2. Пляшко Л. Сорочинський іконостас. Ознаки стилю Рококо: Мистецтвознавча розвідка. Київ: Українознав., 2001. 120 с. (Бібліотека журн. «Пам'ятки України»; Кн. 35).
3. Дорофійенко І., Міляєва Л., Рутковська О. Сорочинський іконостас. Київ: Родовід, 2010. 168 с.
4. Шуліка В. В. Ікони Пресвятої Трійці в Слобожанському іконостасі першої половини XVIII століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 6. С. 106–111.
5. Лисенко П. Історія Баришівської Свято-Троїцької парафії. *Баришівський вісник*. 2022. 10 червня. С. 3.
6. Василевська С. Ікона «Старозавітна Трійця». *Волинські єпархіальні відомості*. 2013. № 06 (103).
7. Генеральний опис Лівобережної України 1765–1769 рр.: показчик населених пунктів / уклад.: Л. А. Попова, К. Г. Ревнивцева; ред. І. Л. Бутич. Київ: Центральний держ. історичний архів УРСР, 1959. 185 с. Бібліогр.: с. 145–148.
8. Оляніна С. В. Український іконостас XVII–XVIII ст.: семантика пластичного образу: дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів: Львівська національна академія мистецтв. 2020. С. 626. URL: <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Dusertacii/2020/olianina/web.%20Дисертація%20Оляніна.pdf> (дата звернення: 15.09.2024).
9. Справочная клировая книга по Полтавской епархии на 1912 год. Полтава: 1912. С. 303. URL: <http://histpol.pl.ua/ru/component/content/article?id=12612> (дата звернення: 18.09.2024).

References:

1. Shcherbakivskiy, V. (1944). Materialy do istorii ukrainskoho mystetstva. Ikonostas tserkvy Hetmana Danyla Apostola v s. Sorochyntsiakh [Materials on the history of Ukrainian art. The iconostasis of Hetman Danylo Apostol's church in the village of Sorochyntsi]. *Pratsi Ukrainkoho Istorychno-Filolohichnoho Tovarystva v Prazi – Works of the Ukrainian Historical and Philological Society in Prague*. Prague, 5, 238 [in Ukrainian].
2. Pliashko, L. (2001). Sorochynskiy ikonostas. Oznaky stylu Rokoko: Mystetstvoznava cha rozvidka [Sorochynsk iconostasis. Signs of Rococo style: An art study]. Kyiv: Ukrain'ski znannia [in Ukrainian].
3. Dorofiienko, I., Miliayeva, L., & Rutkovska, O. (2010). Sorochynskiy ikonostas [Sorochynsk iconostasis]. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
4. Shulika, V. V. (2017). Ikony Presviatoi Triitsi v Slobozhanskomu ikonostasi pershoi polovyny XVIII stolittia [Icons of the Holy Trinity in the Slobozhansky iconostasis of the first half of the 18th century]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv – Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 6, 106–111 [in Ukrainian].
5. Lysenko, P. (2022, June 10). Istoriia Baryshivskoi Sviato-Troitskoi parafii [The history of the Holy Trinity parish in Baryshivka]. *Baryshivskiy visnyk – Baryshivka Herald*, 3 [in Ukrainian].
6. Vasylevska, S. (2013). Ikona "Starozavitna Triitsia" [The Old Testament Trinity icon]. *Volynskiiie ieparkhialni vidomosti – Volyn Diocesan News*, 06(103) [in Ukrainian].
7. Heneral'nyy opys Livoberezhnoi Ukrayiny 1765–1769 rr (1959).: Pokazhchyk naselenykh punktiv [General Description of Left-Bank Ukraine 1765–1769: Index of Settlements]. Compiled by L. A. Popova & K. H. Revnivtseva, edited by I. L. Butych. Kyiv: Heneral'nyy derzhavnyy istorychnyy arkhiv URSR. 185 p. Bibliography: pp. 145–148.
8. Olianina, S. V. (2020). Ukrainskiy ikonostas XVII–XVIII st.: Semantyka plastychnoho obrazu [Ukrainian iconostasis of the 17th-18th centuries: Semantics of the plastic image] (Dissertation). *Lvivska natsionalna akademiia mystetstv – Lviv National Academy of Arts*. Retrieved from <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Dusertacii/2020/olianina/web.%20Дисертація%20Оляніна.pdf> (Accessed: September 15, 2024) [in Ukrainian].
9. Spravochnaia klirivaia kniga po Poltavskoi eparkhii na 1912 hod (1912). [Reference clerical book for the Poltava Diocese for 1912]. Poltava. Retrieved from <http://histpol.pl.ua/ru/component/content/article?id=12612> (Accessed: September 18, 2024).

УДК 001.32 :727]-057.341Заболотний(477)''1940/1950''

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.20>**Чегусова Зоя Анатоліївна,**

кандидатка мистецтвознавства, заслужена діячка мистецтв України
старша наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв
Інституту мистецтвознавства, фольклористики, етнології імені М. Т. Рильського НАН України
ORCID ID: 0000-0002-9016-6615
zoia.chegusova@gmail.com

**АКАДЕМІЯ АРХІТЕКТУРИ: ГОЛОВНА СПРАВА ЖИТТЯ
АКАДЕМІКА ВОЛОДИМИРА ЗАБОЛОТНОГО (ДО 80-РІЧЧЯ
ВІД ЗАСНУВАННЯ АКАДЕМІЇ АРХІТЕКТУРИ УРСР)**

У статті, що присвячена 80-річчю заснування в 1945 р. Академії архітектури УРСР (далі – АА УРСР, Академія), йдеться про найбільш яскраві сторінки архітектурної історії України середини ХХ століття.

У статті здійснено ретроспективне дослідження історії створення та поступу діяльності АА УРСР в 1940–1950-х рр. під орудою одного з видатних зачинателів української архітектурної школи, доктора архітектури, талановитого вченого і педагога, професора, лауреата Державної премії в галузі архітектури, митця великого творчого діапазону Володимира Гнатовича Заболотного. Зазначено, що саме завдячуючи цій визначній Персоні в історії вітчизняної архітектури в середині ХХ ст. і була створена в нашій країні (тоді Українській Радянській Соціалістичній Республіці) Академія архітектури, яка, на жаль, згодом була ліквідована тодішньою радянською владою, проте відроджена учнями та послідовниками В. Г. Заболотного – академіками новоствореної Української академії архітектури після здобуття Україною Незалежності в 1992 році.

Обгрунтовано, що вже в 1920–30-і рр. ХХ ст. в Україні поступово склалися сприятливі передумови для створення в 1940-х рр. Академії –вищої наукової установи в галузі архітектури. Привернуто увагу до численних історичних архівних документів, на основі яких було прийнято рішення про організацію Академії архітектури УРСР задовго до завершення Другої світової війни.

Розглянуто головні завдання, які поставив перед новоутвореною Академією в середині 1940-х рр. її перший президент В. Г. Заболотний: виконання фундаментальних та прикладних досліджень, забезпечення професійного супроводу відбудови зруйнованих та будівництва нових архітектурно-містобудівних об'єктів, вивчення та відтворення історичної архітектурної спадщини, скеровування думки архітектурних кадрів на розв'язання проблем «великої науки» в галузі архітектури й будівництва, творча та наукова діяльність у важких умовах, створених в Україні Другою світовою війною.

Доведено, що всі значні успіхи Академії в цей час, без перебільшення, були безпосередньо пов'язані з талантом організатора та керівника, архітектора і художника великого творчого діапазону, знавця історії зодчества і народного мистецтва – першого президента АА УРСР Володимира Заболотного. Архітектурні досягнення АА УРСР в 1940–1950-х рр. на тлі цілеспрямованої згуртованості зодчих, справжньої творчої майстерності, їхньої професійної самовідданості та дійсного патріотизму у великій мірі сприяли відродженню нашої держави після Другої світової війни.

Ключові слова: Академія архітектури УРСР, 80-річчя заснування, ретроспективне дослідження створення Академії, перший президент Володимир Заболотний, архітектурна історія України, 1940–1950-ті роки.

Chegusova Zoya. ACADEMY OF ARCHITECTURE: THE MAIN AFFAIR IN THE LIFE OF ACADEMICIAN VOLODYMYR ZABOLOTNYI: (ON THE OCCASION OF THE 80th ANNIVERSARY OF THE FOUNDATION OF THE ACADEMY OF ARCHITECTURE OF THE UKRAINIAN SSR)

The article is dedicated to the 80th anniversary of the foundation of the Academy of Architecture of the Ukrainian SSR in 1945 (hereinafter – AA of the Ukrainian SSR, the Academy). It is about the most vivid pages of the architectural history of Ukraine in the middle of the 20th century.

The retrospective study of the history of creation and development of the AA of the Ukrainian SSR in the 1940s–1950s under the leadership of one of the outstanding founders of the Ukrainian architectural school, a Doctor of Architecture, a talented scientist and teacher, a professor, a laureate of the State Prize in the Field of Architecture, an artist of a wide creative range Volodymyr Hnatovych Zabolotnyi is submitted in the article. It is

noted that just thanks to this outstanding Person in the history of Ukrainian architecture the Academy of Architecture has been created in our country (then the Ukrainian Soviet Socialist Republic) in the middle of the 20th century. Unfortunately, it has been eliminated later by the then Soviet government, but revived by students and followers of V. H. Zabolotnyi – the academicians of the newly created Ukrainian Academy of Architecture after Ukraine has gained independence in 1991.

It is substantiated that already in the 1920s–1930s favorable conditions have been developed gradually for the creation of the Academy in the 1940s as a higher scientific institution in the field of architecture. Attention is paid to numerous historical archival documents, on the basis of which the decision to organize the Academy of Architecture of the Ukrainian SSR has been made long before the end of the Second World War.

The main tasks set before the newly formed Academy in the mid-1940s by its first president V. H. Zabolotnyi, are considered. These are: the implementation of fundamental and applied research, the providing of professional support for the reconstruction of destroyed and building of new architectural and urban planning objects, the study and reproduction of historical architectural heritage, directing the opinion of architectural personnel to solving the problems of “great science” in the field of architecture and construction, creative and scientific activity in the difficult conditions created in Ukraine by the Second World War.

It is proved that all the significant successes of the Academy at that time, without exaggeration, are directly connected with the talent of the organizer and manager, an architect and artist of a wide creative range, a connoisseur of the history of architecture and folk art – the first president of the AA of the Ukrainian SSR Volodymyr Zabolotnyi. Architectural achievements of the AA of the Ukrainian SSR in the 1940s–1950s on the background of purposeful unity of architects, true creative skill, their professional dedication and true patriotism have contributed greatly to the revival of our country after the Second World War.

Key words: Academy of Architecture of the Ukrainian SSR, the 80th anniversary of its founding, a retrospective study of the Academy's creation, the first president Volodymyr Zabolotnyi, architectural history of Ukraine, the 1940s–1950s.

Вступ. В усі часи людства ступінь досконалості архітектури був прямим показником рівня культури нації та потужності країни. Тільки висококультурні для свого часу народи й могутні держави були спроможними творити пам'ятки архітектури, що стали надбанням усього людства, зберігаючись до наших днів і залишаючись постійним джерелом натхнення для архітекторів усіх часів.

Архітектура, «ніби онімла музика» (за Йоганом-Вольфгангом Гете), ніби «музика у просторі» (за Фрідріхом-Вільгельмом Шеллінгом), ніби «виразниця звичаїв» (за Оноре де Бальзаком), ніби «пристрасне мовчання» (за Жаном-Віктором Моро), ніби «посередницька ланка між людиною і вічністю» (за Ернстом-Теодором Гофманом) – це велике мистецтво, що визнано історією впродовж століть. Хоча архітектура пов'язана з мистецтвом так само, як і з точною наукою та найскладнішою технікою, економікою будівництва й експлуатацією споруд, проблемою довговічності чи масовості, як і сотнями інших питань, що виникають у творчості зодчого. Вона є самостійним соціальним явищем і особливою формою суспільного життя: по-суті глобальним процесом перетворення природного довкілля на штучне, що є одним з головних чинників розвитку суспільства.

Архітекторів мало. Та справжніх зодчих і не може бути багато. Надто своєрідна їхня діяльність: її уможливлено лише для людини, яка має особливо щасливе поєднання інтелектуальних якостей. Архітектор – це найскладніша і найвідповідальніша з професій, яка вимагає об'ємних знань у самих різних галузях, і навіть у психології сприйняття. Тому що зодчий, який працює на сучасність, водночас має передбачати і майбутнє, адже архітектурні об'єкти, як правило, переживають своїх авторів набагато довше. Тому в давні часи звання «зодчого» (від «зводчого» Петра Мілоніга, який першим на території Київської Русі звів у XII столітті кам'яну підпірну стіну Михайлівської церкви Видубицького монастиря), надавалося лише обраним.

Наукові розвідки, що присвячені професійній діяльності та життєпису видатного українського зодчого та фундатора Академії архітектури УРСР Володимира Заболотного, зокрема Г. Войцеховської, П. Гасовського, Л. Грачової, В. Дахно, В. Єжова, Г. Лебедева, В. Некрасова, В. Чепелика, Н. Чмутіної, Д. Яблонського, були написані та опубліковані переважно у 2-й половині XX ст.–10-х рр. XXI ст.

Мета статті. Повернутися через 80 років від заснування Академії архітектури УРСР у

Києві до дослідження та аналізу досвіду минулого Академії з її багатоплановою діяльністю в 40–50-х рр. ХХ століття в галузі містобудування, житлового будівництва, реконструкції споруд та реставрації пам'яток архітектури, різноманітної наукової діяльності в інших напрямках, який видається на сьогодні надзвичайно актуальним і важливим для його використання українськими архітекторами в майбутній повоєнній ситуації по завершенню російсько-української війни.

Виклад основного матеріалу. Відзначимо, що вже в 1920–30-і рр. ХХ ст. в Україні поступово склалися сприятливі передумови для створення в 1940-х рр. Академії – вищої наукової установи в галузі архітектури. Так, у 1927 р. починає діяти АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України), як федерація груп і однаків, що ставила своїм головним завданням пошук нових революційних форм у боротьбі за високий рівень художньої культури. Асоціація, зокрема, організувала архітектурні виставки в Києві, Харкові та Донбасі.

В період 1928–1932 рр. в Харкові, Києві, Одесі активно діяла громадська організація ОСАУ – Об'єднання сучасних архітекторів України, що виступало під лозунгами стилю конструктивізму та функціоналізму, пропагувало використання новітніх архітектурних конструкцій та матеріалів, підтримувало напрям індустріалізації будівництва. Хоча деякі з його членів застосовували композиційні прийоми і форми українського бароко та розвивали традиції української народної архітектури. Серед членів ОСАУ були такі відомі українські архітектори як Й. Каракіс, П. Альошин, В. Троценко, Д. Дьяченко, Ф. Мазуленко.

В 1933 р. був створений оргкомітет Спілки радянських архітекторів України, який в період 1933–1937 рр. працює над створенням обласних організацій Спілки, формує такі творчі секції, як «Критика архітектури» (голова Н. Шехонін), «Планування міст» (голова В. Новиков), «Промислова архітектура» (голова О. Хорхот), «Житлова секція» (голова Я. Штейнберг). Організовує творчі дискусії на різноманітні теми, зокрема шляхів розвитку радянської архітектури, архітектур-

ної освіти в Україні, участі членів Спілки в роботі архітектурно-планувальних управлінь, проблем синтезу мистецтв тощо. В 1939 р. в Україні нараховувалося 700 висококваліфікованих фахівців, які вступили до лав членів Спілки архітекторів УРСР, працюючи в проектних організаціях і науково-дослідних інститутах. Від 1941 р. членів Спілки мобілізували на виконання завдань воєнного часу: будівництва укріплень, бомбосховищ, евакуацію генпланів та інших проектних матеріалів. З 1943 р. архітектори беруть участь у відновленні зруйнованих міст і сіл України [1].

Ще у лютому 1942 р. відомого українського архітектора В. Г. Заболотного, автора одного з найвизначніших творів архітектури в Києві – Будинку Верховної Ради УРСР (1936–1939 рр.), який на початку ХХІ ст. став невід'ємним архітектурним символом сучасної столиці України, обирають членом оргкомітету по організації відновлювальних робіт і очільником секції будівництва та будівельних матеріалів Комітету по відбудові зруйнованого господарства України при Академії наук УРСР. У 1943 р. Заболотного в складі спеціальної комісії направляють до Харкова та інших міст України для встановлення розмірів руйнувань, завданих війною [2, с. 51]. За його ініціативи на основі аналізу характерних руйнувань населених пунктів розробляється детальний план відбудови міст і сіл України [3, с. 30]. І хоча до завершення війни з фашистською Німеччиною ще було далеко, приймається Постанова СНК УРСР від 26 березня 1944 р. № 274 щодо організації Української філії Академії архітектури СРСР [4]. Головою Президії філії було призначено видатного зодчого України В. Г. Заболотного.

Українська філія складалася усього з 9 кабінетів, де працювали по кілька науковців. Проте у філії одразу був створений Інститут аспірантури за двома спеціалізаціями: «Архітектурна майстерність» та «Історія архітектури». Під керівництвом професора О. Вербицького Інститут аспірантури підготував згодом чимало істориків архітектури [5, с. 5].

Але передбачливий очільник Української філії АА СРСР, який добре уявляв собі обсяг майбутньої роботи з відбудови понівечених

війною міст і сіл України, одразу почав домагатися організації більш масштабної самостійної установи Академії архітектури УРСР, чому «сприяв вступ України до ООН, створення Міністерства закордонних справ, яке мало репрезентувати Україну, як незалежну державу» [6, с. 6].

Історичні архівні документи засвідчують: ще не завершилася Друга світова війна, а 18 квітня 1945 року вже вийшла Постанова Ради Народних Комісарів Союзу РСР № 793 «Про організацію Академії архітектури УРСР», на основі якої прийнято рішення створити Академію архітектури УРСР на базі Українського філіалу Академії архітектури СРСР [7].

Слідом за нею вийшла Постанова Ради народних комісарів і Центрального комітету КП(б)У № 960 від 21 червня 1945 року «Про організацію Академії архітектури УРСР», в якій ухвалено наступне: «З метою розвитку і процвітання української радянської архітектури як мистецтва, яке об'єднує всі види монументальних мистецтв, художньої промисловості та будівельної техніки і має величезне значення в справі відбудовування міст і сіл УРСР, а також з метою всебічного сприяння підготовці творчих і наукових кадрів у зазначених галузях науки і мистецтва, організувати Академію архітектури Української РСР з місцеперебуванням її в місті Києві; затвердити Статут АА УРСР; визначити перший склад АА УРСР в кількості 7 дійсних членів і 18 членів-кореспондентів» [8].

Вже 25–26 липня 1945 р. в Президії АА УРСР, яка розташувалася у Митрополичому будинку Софійського заповідника (пам'ятка барокової архітектури ХУІІІ століття) [9], відбулися перші організаційні загальні збори дійсних членів Академії, на яких було обрано її Президента. Ним став, один із зачинателів української архітектурної школи, доктор архітектури, талановитий вчений і педагог, професор, лауреат Державної премії в галузі архітектури, митець великого творчого діапазону Володимир Заболотний. Він «належав до тих особистостей, на долю яких випало вирішення численних архітектурно-будівельних проблем у довоєнній і повоєнній Україні:

проектування унікальних урядових споруд, житлових будинків, становлення архітектурної науки, розвиток галузевої видавничої справи, виховання студентів – майбутніх майстрів зодчества» [10, с. 45].

Президент, засновник і творчий керівник АА УРСР В. Заболотний, ім'я якого фактично сприймається синонімом цього українського вищого наукового архітектурного закладу середини ХХ ст., залишився в історії як Зодчий з беззаперечним авторитетом у колег, аспірантів, студентів, надзусиллями якого, в першу чергу, і була створена Академія. Він глибоко усвідомлював всю складність завдань великої державної ваги, які належало вирішувати в найближчому майбутньому. Вони визначалися не тільки вимогою післявоєнної відбудови України і тими колосальними масштабами руйнувань, що їх заподіяли німецькі загарбники, а й величезним розмахом нового будівництва: необхідністю його науково-проектного забезпечення, розробки сучасних урбаністичних принципів, впровадження ефективних будівельних конструкцій та матеріалів, створення експериментально-будівельного полігону, підготовки висококваліфікованих наукових кадрів, дослідження та відтворення історико-культурної спадщини, сприяння розвитку художньої промисловості, монументального мистецтва, відродженню традиційних народних осередків в часи, коли архітектура ще вважалася за класичним висловом Мікеланджело «матір'ю всіх мистецтв», тобто організуючою силою всіх видів образотворчого і декоративного мистецтв.

Новоствореній інституції належало проводити фундаментальні та прикладні дослідження, забезпечувати професійний супровід відбудови зруйнованих та будівництва нових архітектурно-містобудівних об'єктів, вивчати та відтворювати історичну архітектурну спадщину, скеровувати творчу й наукову думку архітектурних кадрів на розв'язання проблем «великої науки» в галузі архітектури й будівництва. В Академії від початку планувалась творча і наукова діяльність в умовах, створених Другою світовою війною. Потрібно було якнайширше застосовувати місцеві матеріали й максимально заощаджувати дефіцитні, а

також в напрямі експериментування, наукової й творчої підготовки для переходу на найдоконаліші матеріали та способи будівництва, створення передової будівельної промисловості [11].

Окремо в планах Академії передбачалася науково-дослідна робота по відбудові Києва. В. Заболотний, як справжній повоєнний романтик, мріяв про створення новітньої архітектури відновленого Києва – столиці України, центру наукової архітектурної думки і творчої практики, яка стане зразком для інших міст України. Він сподівався, що розроблені творчі, теоретичні, практичні пропозиції для всіх видів будівництва країни, що будуть реально випробувані в Києві, стануть за приклад для інших міст. Столиця, планував президент Академії, стане немов би величезним будівельним полігоном-виставкою. А впорядкування Києва, його садів і парків буде зразком передових ідей для українських міст в умовах того часу [12].

Втілення в життя ідеї утворення Академії архітектури стала для В. Заболотного головною справою життя. Потужна енергія президента, його харизма, виключні організаційні здібності в тяжкі повоєнні роки та професійний талант дозволили йому зібрати з усієї країни кращих фахівців – архітекторів, вчених, художників, що склали інтелектуальне ядро Академії. Соратниками В. Заболотного в реалізації перспективних планів Академії, її засновниками та першими дійсними членами АА УРСР, стали знані українські архітектори П. Альошин, О. Власов, С. Безсонов, О. Вербицький, видатний скульптор М. Лисенко, високопрофесійний інженер О. Неровецький [13, с. 9]. Відповідно до завдань, поставлених державою перед Академією, її структура складалася з трьох відділів, кожний з яких мав свої наукові заклади. Відділ архітектурних наук включав Інститут будівництва міст, Інститут архітектурних споруд, Інститут історії й теорії архітектури, чотири творчі персональні архітектурні майстерні; Відділ будівельних наук – Інститут будівельної техніки з лабораторіями, Інститут будівельних матеріалів з лабораторіями, Інститут аспірантури; Відділ монументального живопису, скульп-

тури та художньої промисловості – Інститут монументального живопису й скульптури з творчими майстернями, Інститут художньої промисловості з експериментальними майстернями. Серед інших окремих наукових закладів були створені за ініціативи президента В. Заболотного Наукова бібліотека, Експериментально-будівельний полігон, Відділ музеїв та архітектурних пам'яток з музеями: архітектури, художньої промисловості, Софійський заповідник, Бюро інформації [14, с. 8]. Для керівництва відділами та інститутами були залучені видатні архітектори та науковці – О. Касьянов, Я. Штейнберг, О. Мизін, Н. Манучарова, П. Юрченко, І. Грабовський, В. Таїров, В. Григор'єв.

На етапі організації основних підрозділів і становлення АА УРСР в 1946–1949 рр. пріоритетними напрямками Академії були розвиток української архітектурної науки, будівельної науки і техніки, підготовка висококваліфікованих кадрів у Інституті аспірантури, налагодження видавничої діяльності, формування бібліотечного фонду. «Створена за ініціативою президента АА УРСР В. Заболотного наукова бібліотека відіграла неабияку роль у діяльності Академії. Насамперед треба відзначити велику цінність багатьох зібраних видань, таких як Піранезі, Віоллеле–Дюка, книг, присвячених творчості архітекторів Козакова, Баженова, Растреллі тощо, видання з архітектури модерна. Що дуже важливо – бібліотека мала валютні фонди і постійно одержувала багато тогочасних закордонних архітектурних видань» [15, с. 10].

В цей час найбільша увага приділялася відбудові та переплануванню зруйнованих під час війни міст України, сільському та малоповерховому у містах житловому будівництву. Проводилися роботи з нормування забудови міст і сіл, розроблювалися рекомендації щодо проектування та будівництва житлових (переважно малоповерхових) та громадських будинків (шкіл, дитячих садків, лікарень та адміністративних споруд). Конструктивні рішення цивільних будівель розроблялися здебільшого на основі місцевих матеріалів і використанням залізобетонних збірних елементів та бетонних блоків, що набуло надалі

певного значення для розвитку великоблочного та великопанельного будівництва: галузі, за якими АА УРСР посідала провідне місце в СРСР.

В період 1950–1955 рр. плідно працюють всі підрозділи Академії, розширяючи тематику своїх наукових досліджень, поглиблюючи вивчення проблем сучасної теорії архітектури. Колектив АА УРСР проводить і значну практичну роботу з реконструювання важливих з позицій історико-культурної спадщини об'єктів. В. Заболотний особисто бере участь у проектуванні, керуючи однією з персональних архітектурних майстерень Академії, в якій першочергова увага приділялася відновленню будинку Верховної Ради УРСР після влучення в нього бомби під час війни. Водночас однією з найскладніших і найважливіших проблем, які стояли тоді перед архітектурною громадськістю, була проблема вщент знищеного Хрещатика і створення архітектурного центра Києва. Під керівництвом В. Заболотного його архітектурна майстерня бере також участь у конкурсі на проектування нової забудови Хрещатика. У співавторстві з архітекторами І. Мілінісом та П. Юрченком він створює оригінальний проект ансамблю Хрещатика, в якому творчо застосовує виразну пластику форм українського бароко другої пол. XVII – першої пол. XVIII ст. і яскраву барвистість народного декоративного мистецтва. Проте журі відхилило цей проект, як такий, що не відповідав панівному стильовому спрямуванню тогочасної архітектури сталінського ампіру [16, с. 74].

Майстерня академіка П. Альошина розробляла проектну документацію для реставрації таких відомих пам'яток архітектури м. Києва, як Маріїнський палац, Університет, Жовтневий палац тощо, значно пошкоджених під час війни.

Від початку діяльності АА УРСР в 1940-х рр. її науковцями та аспірантами здійснювалася системна робота щодо вивчення архітектурної спадщини України та здобутків народного мистецтва, для чого «щороку в різні райони України виїздила група спеціалістів Академії на чолі з архітектором П. Юрченком (до групи входили архітектори В. Самойлович, Ю. Нельговський, Г. Логвин,

В. Таїров та інші). Матеріали, зібрані групою являли собою наукову основу дуже важливих видань» [17, с. 12].

Таким чином, «величезне коло питань охоплює своєю діяльністю АА УРСР. Творчі проблеми радянської архітектури, синтез архітектури, скульптури, живопису; теорія та історія архітектури України, аналіз архітектурних форм, народна творчість, художня промисловість, нові будівельні матеріали – над усіма цими проблемами працюють інститути Академії, визнаючи шляхи архітектурно-будівельного мистецтва. Створені інститути, лабораторії, полігон дослідного будівництва в Ірпені. Зібрані кадри наукових працівників. Як президент Академії, Заболотний бере найактивнішу участь у повсякденній, кропіткій роботі керованої ним установи» [18, с. 12]. Зокрема він всіляко сприяє відродженню кераміки, як традиційного для України будівельного матеріалу, а також розробці нової технології будівництва, скерованої на пошвидчення робіт і переведення на індустріальні рейки [19, с. 7].

Констатуємо, що потужна діяльність АА УРСР стала значним внеском у формування української, зокрема київської архітектурної школи 1940–1950-х рр., в забудову столиці України, розбудову української архітектури різних регіонів України. Серед найвизначніших досягнень діяльності Академії слід відзначити комплекс робіт по відбудові після війни Києва з реновацією Хрещатика, відбудовою і розширенням будинку Верховної Ради; Донецька, Запоріжжя та інших міст і сіл України; будівництво експериментально-показових сіл, науково-творчу допомогу будівництву Республіканської сільськогосподарської виставки, Каховського гідровузла, Південно-Українського і Північно-Кримського каналів, Нової Каховки, розробки генеральних планів міст і сіл, організацію конкурсів на будівництво найбільш визначних об'єктів [20].

Відзначимо також, що в стінах Академії в період 1945–1955 рр. сформувався унікальний колектив першовідкривачів, які визначили методичку і основну спрямованість архітектурної науки. Майже від початку діяльності

Академії – в 1947–1948 рр. – за задумом її президента науковці розпочали підготовку фундаментальних праць – багатотомних «Історія архітектури України», «Історія українського мистецтва», двотомник «Нарисів історії архітектури УРСР», а також короткого курсу історії архітектури України. [21, с. 8].

Завдячуючи створенню в системі АА УРСР власного видавництва 1949–1962 рр. вийшли друком колективні праці – «Архітектура Української РСР», альбом, Т. 1, 2 (голова редколегії В. Заболотний), двотомні «Нариси історії архітектури Української РСР», «Зодчество України» (гол. ред. М. Цапенко), «Пам'ятники архітектури України» (креслення і фотографії), а також книги: Ю. Асєєв «Орнаменти Софії Київської», С. Безсонов «Архитектура Андреевской церкви в Киеве», І. Косаревський «Альбом партерной зелени», Г. Логвин «Чигирин, Суботів», П. Юрченко «Дерев'яне зодчество України», Д. Яблонський «Портали в українській архітектурі», В. Самойлович «Народна творчість в архітектурі житла» тощо. 1956 р. опубліковано програму з історії українського мистецтва (голова редакційної комісії В. Заболотний) [22, с. 9].

Саме за ініціативою В. Заболотного активно працював Інститут аспірантури АА УРСР, який мав за мету формування висококваліфікованих кадрів, що викликало необхідність підвищення архітектурного та художнього рівня аспірантів. Президент особисто проводив відбір здобувачів під час складання ними іспитів, враховуючи творчий потенціал кожного.

Аспіранти впродовж двох років мали пройти спеціальну творчу підготовку: архітектурне проектування, рисунок, живопис, цикли лекцій з історії архітектури, філософії, іноземної мови. Живопис (акварель) викладав академік, народний художник УРСР, професор О. Шовкуненко; рисунок в різні роки – відомий український живописець і графік С. Єржиківський (учень Ф. Кричевського), а також знаний живописець і графік К. Єлева (учень М. Бойчука); історію архітектури та мистецтв – академік М. Северов; заняття з архітектурного проектування проводив сам президент В. Заболотний. З кожного предмету займалися по два-три рази на тиждень

По кожному окремому архітектурному проекту призначався свій керівник: дійсні члени АА УРСР О. Власов, А. Добровольський, В. Єлізаров. У цих провідних майстрів архітектури були, в свою чергу, свої асистенти – колишні аспіранти Академії – кандидати архітектури, що вже захистилися, чи збиралися до захисту: Л. Синькевич, В. Колесников, Д. Яблонський, Н. Чмутіна, Ю. Асєєв, В. Самойлович. Науковими керівниками аспірантури почергово були АА УРСР дійсний член АА УРСР, професор О. Вербицький, член-кореспондент АА УРСР, доцент І. Грабовський. Інститут мав свою Наукову раду по захисту дисертацій [23, с. 84, 87]. Таким чином, отримавши повноцінну академічну освіту, аспірант Академії проходив своєрідні курси підвищення кваліфікації і, по суті, піднімався на щабель вище у порівнянні з рівнем його знань до вступу в аспірантуру.

Треба надати належне президенту В. Заболотному: ним здійснювалася лівова частка ґрунтовної роботи з підготовки молодих вчених в Інституті аспірантури, які пізніше уславилися як видатні українські архітектори і вчені – Н. Чмутіна, М. Катернога, Г. Логвин, В. Самойлович, Ю. Асєєв, Д. Яблонський, В. Єшов та чимало інших. Так само вирішальною була його роль у становленні професіоналізму молодих архітекторів у вишах – студентів Київського художнього інституту (КХІ, нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури в Києві), де він викладав від 1927 р. [24], а згодом Київського інженерно-будівельного інституту (КІБІ, нині Київський національний університет будівництва і архітектури). До кінця свого життя він керував кафедрою архітектури в КХІ і там же вів курс архітектурного проектування в майстерні архітектурного факультету. Кілька поколінь київських архітекторів, навчалися проектуванню у досвідченого педагога В. Заболотного, який ще з 2-ї пол. 1930-х рр. виступив з пропозицією впровадження новітніх форм навчання архітекторів зокрема більш тісного зв'язку навчання з проектною і будівельною практикою [25, с. 4].

Здавалося б, що чим талановитіший архітектор, тим більш щасливе його життя, тим

менше творчих поразок і прикрощів він відчуває на своєму шляху. Проте, життя іноді доводить зворотне: чим вище обдарування архітектора, тим ширше розмах творчих катаклізмів, що приголомшують його інтелект. Так сталося і на життєвому шляху Володимира Гнатовича Заболотного.

Володимир Заболотний – ця напрохуд яскрава особистість, ідейний натхненник всіх численних досягнень АА УРСР за повоєнне десятиріччя, чий внесок у формування української архітектури в 1930-і, 1940-і 1950-і роки був безцінний, «змушений був переживати всі гаразди і негаразди того часу, коли постанови владарюючих примушували мистців йти лише тими шляхами, на які вказувала керівна і скеровуюча сила того часу, що накладало на творчість мистців важкі ідеологічні ланці, переривало вільний злет художньої думки» [26, с. 9].

В 1954 р. відбулась Всесоюзна нарада будівельників, на якій було вирішено впроваджувати в будівництво індустріалізацію. В 1955 р. виходять дві «історичні» постанови ЦК КПУ і Ради Міністрів України 1955 р. «Про усунення надмірностей в архітектурі» та «Про заходи подальшої індустріалізації, поліпшенню якості і зниженню вартості будівництва», які кардинально змінили стилістичну спрямованість радянської архітектури – від використання декоративних ордерних форм до функціонально й конструктивно простих форм сучасної архітектури, що поставило якісно нові вимоги перед архітектурною наукою та зумовило реорганізацію її системи [27, с. 10].

Водночас в журналі «Архітектура і будівництво» за 1955 р. виходить без авторства розгромна для АА УРСР стаття під назвою «Покінчити з надмірностями в будівництві України», де зазначено, що «колишня Академія архітектури УРСР не тільки не протидіяла такому напрямку (усуненню надмірностей і зниженню вартості будівництва), а навпаки підтримувала *неправильну орієнтацією порочними теоретичними настановами щодо змісту архітектури як мистецтва, а також тлумачення художнього образу і методу соціалістичного реалізму в архітектурі виключно з естетських позицій*» [28].

Академія архітектури УРСР терміново реорганізується з відповідним перепрофілюванням основних напрямків діяльності, і на її базі 22 вересня 1955 р. утворюється Академія будівництва та архітектури УРСР (далі АБіА УРСР) [29]. Головним завданням АБіА стає вдосконалення будівництва, визначення перспективи розвитку науки про будівництво, координація науково-дослідної роботи в галузі будівництва і архітектури в УРСР [30].

Як наслідок цих трансформацій, досвідченого архітектора-універсала Володимира Заболотного знімають з президентства і на його посаду призначають інженера-будівельника А. Комара, який очолював цю вищу наукову установу УРСР в галузі будівництва до 1959 року.

Питання архітектури – її теорії та історії – відходять на другий план. У зв'язку з переважним правом будівельної тематики, більшість талановитих науковців-архітекторів АА УРСР, зокрема її засновники на чолі з В. Заболотним були змушені частково припинити свої наукові дослідження. В царині архітектури та будівництва настає засилля і диктат будівельників: і у проектуванні, і в сфері управління. Архітектор по-суті стає безправним, навіть у процесі зведення будівель. Повсюдно у проектних організаціях керівників-архітекторів замінили на керівників з інженерним дипломом. В державі почався перехід на індустріально-збірне будівництво. Таке становище справ, безперечно, не сприяло розвитку архітектури.

Після здійснення урядом нагального перетворення Академії архітектури в Академію будівництва і архітектури, В. Заболотний очолює науково-дослідний відділ народної творчості та історії українського мистецтва при Президії АБіА УРСР, створений за його ініціативи в 1957 році. Своїм головним завданням відділ визначає узагальнення та висвітлення багатовікового розвитку і здобутків українського мистецтва. У зв'язку з цим великий колектив українських мистецтвознавців розпочинає роботу над «Програмою з історії українського мистецтва», що окремими розділами охоплювало всі його види. За цією програмою вони спираються на мистецтвознавчі здобутки минулого і власні дослідження [31, с. 75].

Творчими зусиллями В. Заболотного незабаром було видано серію альбомів за загальною назвою «Українське народне мистецтво», до якої ввійшли такі видання, як «Декоративні тканини» (1956), «Тканини та вишивки» (1960) «Вбрання» (1961), «Різьблення та розпис» (1962), «Різьблення та художній метал» (1962), «Живопис» (1967) [32, с. 57]. До останніх днів свого життя В. Заболотний робить надзвичайно багато зусиль для видання двох томів «Нарисів історії архітектури УРСР» (1957, 1962), однотомника «Нариси історії українського мистецтва» (1964), багатотомного видання «Українське народне мистецтво» (1960–1967) та унікальної на той час шеститомної (в семи книгах) «Історії українського мистецтва» (1968–1972) [33, с. 9]. Цю масштабну роботу з підготовки рукописів з ілюстраціями, які одразу чи згодом вже після смерті В. Г. Заболотного були видані друком, можна вважати останніми великими науковими розробками Інституту історії архітектури Академії архітектури УРСР на чолі з його президентом Володимиром Гнатовичем Заболотним, який відійшов у засвіти 3 липня 1962 року.

В кінці 1950 – поч. 1960-х рр. в процесі перебудови сфери будівництва разом з архітектурно-будівельною наукою відбулось значне розширення структури та підрозділів АБіА УРСР. У підпорядкуванні оновленої Академії перебувало 14 науково-дослідних інститутів, серед яких тільки 4 мали містобудівне спрямування. Крім інститутів в її структуру входили 30 філіалів, експериментальних баз, заводів будівельних виробів [34, с. 155–156].

В часи, так званого, хрущовського періоду, відомого своїми волонтаристськими реформами разом із розгромом генетики, кібернетики та інших царин науки, Академія архітектури була не тільки перетворена в Академію будівництва і архітектури УРСР, яку від 1960 р. вже очолював інший президент – інженер-будівельник П. Бакума, при якому Академія остаточно втратила провідну роль в розвитку архітектурно-будівельної діяльності. Безмірне розширення структури АБіА УРСР і, як наслідок, складність в її управлінні, призвели до рішення уряду про її

ліквідацію в 1963 році разом з передачею її інститутів до різних союзних і республіканських відомств [35].

Після здобуття Україною незалежності в 1991 році, широкий загал українських науковців-архітекторів, зокрема колишні аспіранти АА УРСР, які стали провідними майстрами сучасної української архітектури – докторами наук, професорами, відомими педагогами (Г. Логвин, Н. Чмутіна, Ю. Асеев, Д. Яблонський, В. Савченко, В. Єжов, М. Коломієць, М. Дьомін, І. Фомін, та ін.), проводили впродовж двох років значну організаційну роботу по консолідації всіх творчих сил для повернення до життя «Академії архітектури В. Г. Заболотного», створивши її правонаступницю. І, нарешті, в квітні 1992 року відбулась довгоочікувана подія: офіційно було зареєстровано громадське об'єднання «Українська академія архітектури» з керівним органом Президією. Основна мета її діяльності – збереження та розквіт інтелектуально-наукового потенціалу України в галузі архітектури та будівельних наук [36, с. 7].

Відроджена 1992 р. Українська академія архітектури як громадська організація, але водночас правонаступниця державної Академії архітектури УРСР зусиллями четвертого президента – доктора архітектури, професора, лауреата державних премій з архітектури, академіка Валентина Штолька зробила значний внесок у збереження та консолідацію науково-творчого потенціалу для вирішення найбільш актуальних задач архітектурно-містобудівної галузі в 1990-х роках.

Висновки. Після остаточного знищення Академії архітектури УРСР і фактичного відсторонення архітекторів від будівництва в 1960-х рр. радянська влада вимагала вкрай граничної економії на спорудженні будівель, де використовувалися незадовільні за якістю матеріали та надмірно спрощені конструкції. В період 1960–1980-х рр. відбувалося директивне нівелювання вимог до життєвого середовища без урахування традицій, архітектурної спадщини і в значній мірі природно-кліматичних, екологічних та інших умов.

Штучне гальмування розвитку національних рис в архітектурі; цілеспрямоване під-

порядкування архітектури інтересам будівельного виробництва, безмірна уніфікація і типізація забудови, штучне приниження ролі архітектора, як професійної творчої особи призвели до зниження якості і прогресу архітектури. «Хвороба» індустріально-збірного будівництва затягнулася в Україні на тридцять років до початку 1990-х років. Втрата престижу та авторитету архітектора, який був змушений займатися типовим проектуванням, боляче позначилася на долях забудови всіх міст України 1960–1980-х рр.

Нинішня Українська академія архітектури на чолі з її п'ятим президентом доктором

архітектури, академіком Олегом Слєпцовим (від 2021 року) складається суцільно зі справжніх зодчих, які спроможні мобілізувати все вміння і майстерність, відчуваючи моральну відповідальність за долю української архітектури, усвідомлюючи великий громадський обов'язок своєї професії перед українським народом і перед майбуттям. Вітчизняні архітектори здатні продовжувати найкращі традиції Академії Володимира Заболотного, чому Українська академія архітектури в реальності може перетворитися на «кам'яну підпірну стіну» для держави в післявоєнному оновленні містобудівництва України.

Література:

1. Игнаткин И. А. Летопись деятельности общественных организаций на Украине. Киев, 1966. Центральный государственный архив-музей литературы и искусства. Фонд 336, Описание 1, Спр. 18, с. 1–9.
2. Войцеховська Г. Володимир Гнатович Заболотний, президент Академії архітектури УРСР. До 50-річчя пам'яті. *Наталія Борисівна Чмутіна. Життєпис та творчий шлях архітектора* / Упорядник О.В. Мазніченко. Київ, 2012. С. 45–60.
3. Грачова Л.М. Архітектор В.Г. Заболотний. Київ : Видавництво «Будівельник», 1967. 44 с.
4. Об организации Украинского филиала Академии архитектуры СССР : постановление СНК УССР от 26 марта 1944 года № 274. ЦГА.Ф Р-2.Оп. 7.Т. 2. Л. 47.
5. Дахно В. До 50-ліття Державного науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування. Теорія та історія архітектури/ НДПТІАМ, Редкол. : М.М. Дьомін (голова) [та ін.]. Київ, 1995. С. 5–25.
6. Постанова РНК СРСР від 18 квітня 1945 року № 793. *Збірник постанов і розпоряджень Уряду УРСР*. 1945, № 7. С. 181.
7. *Вісник Академії архітектури УРСР*. 1946, № 1. С. 7.
8. Як згадував академік Дмитро Яблонський, дозвіл на розміщення АА УРСР в Софійському заповіднику було одержано від М.С. Хрущова, котрий особисто опікувався Академією з перших днів її утворення. Проте піклування раптово припинилося 1956 р. після того, як на нараді в Будинку архітекторів президент АА УРСР В. Заболотний відверто не сприйняв ідею спорудження величезного мосту між Володимирською вулицею і Печерським районом в Києві, що належала самому Хрущеву.
9. Заболотний В.Г. Завдання Академії Архітектури УРСР в 1946–1950 рр. *Вісник Академії архітектури УРСР*. 1946, № 1. С. 10–15.
10. Яблонський Д. Перші кроки Академії архітектури УРСР. *З історії української академії архітектури*. Київ, 1995. С. 8–13.
11. Лебедев Г. Визначний український зодчий ХХ століття. *Народна творчість та етнографія*. 2003, № 1–2. С. 70–75.
12. Чепелик В.В. Володимир Гнатович Заболотний: архітектор, вчений, педагог. *Архітектор В.Г. Заболотний. : Біобібліографічний портрет (1898–1962)*/ Укладач О.Б. Шинкаренко. Київ, 1998. 46 с.
13. Некрасов В., Гасовський П. В. Г. Заболотний. Київ : Мистецтво, 1947. 40 с.
14. Ежов В. Полвека глазами архитектора. Киев : НИИТИАГ КНУСА, 2001. 301 с.
15. Заболотний Володимир Гнатович. Особиста справа члена Спілки архітекторів УРСР. Київ, 1956. 8 с. З фонду Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В.Г. Заболотного, інвентарний номер 262132.
16. Покінчити з надмірностями в будівництві України. *Архітектура і будівництво*. 1955. № 6. С. 7–12.
17. Питання організації Академії будівництва і архітектури УРСР. Постанова Ради Міністрів УРСР від 29 листопада 1956 р. №1423//ЦДА. Фонд Р-2.Опис 9. Од. зб 1689. Листи 19–23. Додаток до постанови – листи 24–25.
18. Академія будівництва і архітектури УРСР. <https://uk.m.wikipedia.org/wiki>

19. Об упразднении Академии строительства и архитектуры СССР и Академии строительства и архитектуры УССР. Бюллетень строительной техники. 1963 № 10. С. 34–35. Зміст наказу Держбуду СРСР від 16 серпня 1963 р. № 211.

20. Свідощтво про реєстрацію статусу громадського об'єднання «Українська академія архітектури». 23 квітня 1992 року № 238. *Вісник Української академії архітектури*. 1995, С. 7.

References:

1. Yghnatkyn, Y. A. (1966). *Letopysj dejatel'nosti obshhestvennykh orghanyzacyj na Ukraïne* [Chronicle of the Activity of Public Organizations in Ukraine]. Kyev, Central'nyj derzhavnyj arkhiv-muzej literatury i mystectv. Fond 336, Opys 1, Spr. 18, s. 1–9.

2. Vojcekhovs'jka, Gh. (2012). Volodymyr Ghnatovych Zabolotnyj, prezydent Akademiji arkhitektury URSR. Do 50-richchja pam'jati [Volodymyr Hnatovych Zabolotnyi, President of the Academy of Architecture of the Ukrainian SSR. On the Occasion of the 50th Anniversary of Memory]. Natalija Borysivna Chmutina. *Zhyttjepys ta tvorchyj shljakh arkhitekтора / Uporjadnyk O.V. Maznichenko*. Kyjiv, S 45–60 [in Ukrainian].

3. Ghrachova, L.M. (1967). *Arkhitektor V.Gh. Zabolotnyj* [Architect V. H. Zabolotnyi]. Kyjiv : Vydavnyctvo «Budevijnyk», 44 s. [in Ukrainian].

4. Ob orghanyzacyi Ukraïnskogo fyljala Akademiji arkhitektury SSSR : postanovlenye SNK USSR ot 26 marta 1944 ghoda # 274. [On the Organization of the Ukrainian Branch of the Academy of Architecture of the USSR: Resolution of the Council of People's Commissars of the Ukrainian SSR of March 26, 1944 no. 274]. CGhA.F R-2.Op. 7. T. 2. L.47.

5. Dakhno, V. (1995). Do 50-littja Derzhavnogo naukovy-doslidnogo instytutu teoriji ta istoriji arkhitektury i mistobuduvannja [On the Occasion of the 50th Anniversary of the State Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning]. *Teorija ta istorija arkhitektury / NDITIAM*, Redkol. : M.M. Djomin (gholova) [ta in.]. Kyjiv, S. 5–25 [in Ukrainian].

6. Postanova RNK SRSR vid 18 kvitnja 1945 roku # 793. [Resolution of the CPC of the USSR of April 18, 1945 no. 793]. *Zbirnyk postanov i rozporjadzhenj Urjadu URSR*. 1945, #7. S.181. [in Ukrainian].

7. *Visnyk Akademiji arkhitektury URSR* [Bulletin of the Academy of Architecture of the Ukrainian SSR]. 1946, № 1. S. 7 [in Ukrainian].

8. Jak zghaduvav akademik Dmytro Jablonskyj, dozvil na rozmishhennja AA URSR v Sofijs'komu zapovidnyku bulo oderzhano vid M.S. Khrushhova, kotryj osobysto opikuvavsja Akademijeju z pershykh dnyv jiji utvorennja. Prote pikluvannja raptovo prypynylosja 1956 r. pislja togho, jak na naradi v Budyuku arkhitektoriv prezydent AA URSR V. Zabolotnyj vidverto ne spryjnjav ideju sporudzhennja velycheznogho mostu mizh Volodymyrs'koho vulyceju i Pechers'kym rajonom v Kyjevi, shho nalezhala samomu Khrushhevu. [As the academician Dmytro Yablonskyi has mentioned, permission to place the AA of the Ukrainian SSR in the Sofia Reserve is obtained from M. S. Khrushchev, who has taken care personally of the Academy from the first days of its formation. However, the care has been stopped suddenly in 1956 after the event at a meeting in the House of Architects, the president of the AA of Ukrainian SSR V. Zabolotnyi frankly did not accept the idea of building a huge bridge between Volodymyrska Street and the Pechersk District in Kyiv, which belonged to Khrushchev himself].

9. Zabolotnyj, V.Gh. (1946). *Zavdannja Akademiji Arkhitektury URSR v 1946–1950 rr.* [Tasks of the Academy of Architecture of the Ukrainian SSR in 1946–1950]. *Visnyk Akademiji arkhitektury URSR*. #1. S. 10–15 [in Ukrainian].

10. Jablonskyj, D. (1995). *Pershi kroky Akademiji arkhitektury URSR*. [The First Steps of the Academy of Architecture of the Ukrainian SSR]. *Z istoriji ukrajins'koji akademiji arkhitektury*. Kyjiv, S. 8–13. [in Ukrainian].

11. Lebedjev, Gh. (2003). *Vyznachnyj ukrajins'kyj zodchyj XX stolittja*. [Prominent Ukrainian Architect of the 20th Century]. *Narodna tvorchistj ta etnografija*. № 1–2. S. 70–75 [in Ukrainian].

12. Chepelyk, V.V. (1998). *Volodymyr Ghnatovych Zabolotnyj: arkhitektor, vchenyj, pedagogh* [Volodymyr Hnatovych Zabolotnyi: Architect, Scientist, Teacher]. *Arkhitektor V.Gh. Zabolotnyj: Biobibliografichnyj portret (1898–1962) / Ukladach O.B. Shynkarenko*. Kyjiv, 46 s. [in Ukrainian].

13. Nekrasov, V., Ghasovs'kyj, P. V. (1947). Gh. Zabolotnyj. [V. H. Zabolotnyi]. Kyjiv: Mystectvo, 40 s. [in Ukrainian].

14. Ezhov, V. (2001). *Polveka ghlazamy arkhitekтора*. [Half a Century through the Eyes of an Architect]. Kyev : NYTYAGh KNUSA, 301 s.

15. Zabolotnyj Volodymyr Ghnatovych. *Osobysta sprava chlena Spilky arkhitektoriv URSR* [Zabolotnyi Volodymyr Hnatovych. The Personal Record of a Member of the Union of Architects of the Ukrainian SSR]. Kyjiv, 1956. 8 s. Z fondu Derzhavnoji naukovoji arkhitekturno-budevijnoji biblioteky im. V.Gh. Zabolotnogo, inventarnyj nomer 262132 [in Ukrainian].

16. Pokinchyty z nadmirnostjamy v budivnyctvi Ukrajinjy [To Put an End to Excesses in the Construction of Ukraine]. *Arkhitektura i budivnyctvo*. 1955. #6. S. 7–12 [in Ukrainian].

17. Pytannja orghanizaciji Akademiji budivnyctva i arkhitektury URSSR. Postanova Rady Ministriv URSSR vid 29 lystopada 1956 r. #1423/ [Issues of the Organization of the Academy of Construction and Architecture of the Ukrainian SSR. Resolution of the Council of Ministers of the Ukrainian SSR of November 29, 1956 no. 1423]. CDA. Fond R-2. Opys 9. Od. zb 1689. Lysty 19-23. Dodatok do postanovy – lysty 24-25 [in Ukrainian].

18. Akademiya budivnyctva i arkhitektury URSSR [Academy of Construction and Architecture of the Ukrainian SSR]. Available from: <https://uk.m.wikipedia.org/wiki> [in Ukrainian].

19. Ob uprazhdennyu Akademyy stroytel'stva y arkhitektury SSSR y Akademyy stroytel'stva y arkhitektury URSSR [On the Abolition of the Academy of Construction and Architecture of the USSR and the Academy of Construction and Architecture of the Ukrainian SSR]. *Bjuljutenj stroytel'noj tekhniky*. 1963 #10. S. 34–35. Zmist nakazu Derzhbudu SRSR vid 16 serpnja 1963 r. #211.

20. Svidoctvo pro rejestraciju statusu ghromadsjkogho ob'jednannja «Ukrajinsjka akademiya arkhitektury». 23 kvitnja 1992 roku # 238. [Certificate on Registration of the Status of the Public Association “Ukrainian Academy of Architecture”. April 23, 1992 no. 238]. *Visnyk Ukrajinsjkoji akademiji arkhitektury*. 1995, S. 7 [in Ukrainian].

УДК 004.92:7.05:72:004

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.4.21>**Черкес Богдан Степанович,**

доктор архітектури, професор,
професор кафедри візуального дизайну і мистецтва
Інституту архітектури та дизайну
Національного університету «Львівська політехніка»
ORCID: 0000-0001-6809-956X
bohdan.s.cherkes@lpnu.ua

Штець Віктор Олексійович,

кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри візуального дизайну і мистецтва
Інституту архітектури та дизайну
Національного університету «Львівська політехніка»
ORCID ID: 0000-0002-2436-762X
viktor.o.shtets@lpnu.ua

РОЛЬ ІНФОГРАФІКИ У ВИВЧЕННІ РЕГІОНАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ: АНАЛІЗ НА МАТЕРІАЛАХ ПРОЄКТУ MAPPING GOTHIC FRANCE

Вивчення регіональної архітектурної спадщини є основою в усвідомленні своєї культурної ідентичності та розумінні історичного розвитку. Інфографіка та інші вдосконалені підходи до візуалізації слугують ефективними інструментами для представлення архітектурних пам'яток у привабливій зрозумілій манері. Приклади застосування інфографіки у таких проєктах, як Mapping Gothic France, продемонстрували її виражальний потенціал у візуалізації складних архітектурних об'єктів, деталізуючи як складні конструктивні елементи, так і стилеві регіональні варіації. Даний підхід допомагає як професіоналам, так й аматорам отримати більше знань про нюанси готичної архітектури у вказаних місцевостях. Наочна візуалізація французьких та англійських готичних катедральних соборів допомагає дослідникам краще зрозуміти історичну та культурну специфіку кожної архітектурної спадщини. Особливо це важливо для порівняльних досліджень. Метою даного дослідження є формулювання методичних рекомендацій щодо створення вебресурсу, присвяченого візуалізації регіональної архітектурної спадщини в контексті українських реалій. Дослідження зосереджено на аналізі наявних підходів до візуалізації архітектурної спадщини, оцінці переваг та недоліків використання інфографіки та розробці інноваційних рішень для презентації архітектурної спадщини України. Методологія дослідження ґрунтується на візуальному та порівняльному аналізі, що дозволяє оцінити ефективність використання інфографіки в цьому аспекті та окреслити перспективи її подальшого розвитку. За результатами дослідження розроблено методичні рекомендації щодо створення інтерактивного вебсайту-інфографіки, який презентує архітектурну спадщину України. Перспектива подальших досліджень буде спрямована на вивчення особливостей великої кількості різноманітних географічних і культурних контекстів. Практичне значення дослідження допоможе сформувати підґрунтя для реалізації проєкту інтерактивної інфографіки, призначеної для використання в освіті та збереженні культурної спадщини.

Ключові слова: інфографіка, візуалізація даних, комунікативний дизайн, вебсайт, культурна спадщина, регіональна архітектура, архітектурні стилі, історичні дані, методичні рекомендації.

Cherkes Bohdan, Shtets Viktor. THE ROLE OF INFOGRAPHICS IN THE STUDY OF REGIONAL ARCHITECTURE: AN ANALYSIS BASED ON THE MAPPING GOTHIC FRANCE PROJECT

The study of regional architectural heritage is an awareness of one's cultural identity and reasonable historical development. Infographics and others found approaches to visualization are limited to effective tools for depicting architectural monuments in an attractive and reasonable manner. Applying the applicability of infographics in such projects, including the mapping of finished France, she demonstrated her visual potential in the visualization of warehouse architectural objects, developing both structural warehouse elements and international styles. It has

long been known to both professionals and amateurs that it is better to know the subtleties of Gothic construction in various forms. Today, the visualization of French and English historical cathedrals is completed by researchers with a more in-depth understanding of the history and cultural specifics of each emergency heritage. This is especially important for late listeners. This method represents the formulation of methodological recommendations for the creation of a web resource devoted to the study of regional electrical safety in twenty Ukrainian realities. It is reported on the analysis of existing approaches to the visualization of architectural heritage, overviews and insufficient historical infographics, and the development of effective solutions for the creation of wireless heritage in Ukraine. The methodology is devoted to visual and continuous analysis, which allows you to assess the relevance of infographics in this aspect and increase the prospect of even greater growth. For the preparation of developed methodological recommendations, which are an interactive website-infographic, which represents the architecture of the heritage of Ukraine. Prospects for additional research will be aimed at identifying a number of special geographical and cultural contexts throughout history. Practical value has the opportunity to become the basis for the implementation of projects of interactive infographics, intended for visits to education and cultural heritage.

Key words: infographics, data visualization, communicative design, website, cultural heritage, regional architecture, architectural styles, historical data, methodological guidelines.

Вступ. Регіональна архітектура є як визначним чинником культурної самобутності, так й проявом складних історичних процесів, які визначали її художні та конструктивні особливості. Вивчення та популяризація регіональної архітектури набуває дедалі більшого значення, а сучасні засоби візуалізації, особливо інфографіка, відкривають абсолютно нові обрії популяризації архітектурної спадщини в доступній та інтерактивній формі. Серед найвизначніших прикладів є проєкт «Mapping Gothic France», який розробили дослідники з Колумбійського університету в тісній співпраці з установами Франції. Хоча зображення можна відтворити й у двовимірному форматі на екрані комп'ютера, простір, особливо готичний, вимагає іншого підходу, який охоплює не лише архітектурний об'єм, але й географічні та часові межі. Даний проєкт базується на ідеях Н. Lefebvre та прагне простежити зв'язки між архітектурним, геополітичним і соціальним простором, що виникає внаслідок взаємодії будівельників та користувачів. Окрім створення адекватного візуального уявлення про готичні пам'ятки, декларованою метою даного проєкту є формування нових підходів до розуміння готичної архітектури у межах Франції та Англії (Велика Британія) через аналіз подібностей і відмінностей між сотнями споруд, збудованих у певний історичний період. Крім того, платформа пропонує архітектурні дані та віртуальні тури для покращення глибшого розуміння архітектурної спадщини.

Актуальність даного дослідження зумовлена зростанням інтересу до стимулювання

збереження регіональної архітектурної спадщини як частини культурної ідентичності та історичної пам'яті. Інфографіка дозволяє добре візуалізувати складні дані в сучасному світі, де вже важливу роль відіграють цифрові технології комунікації та освіти. Проєкт «Mapping Gothic France» є успішним прикладом використання інфографіки у сфері архітектури, що може дати поштовх до розробки аналогічного ресурсу в контексті інших культурних просторів, зокрема українського. Реалізація таких проєктів для нашої держави є надзвичайно важливим заходом для збереження історичної пам'яті та національної ідентичності. У зв'язку із поточною воєнною ситуацією, архітектурні пам'ятки знаходяться під постійною загрозою та зазнають пошкоджень та повного руйнування.

Метою дослідження є розробка методичних рекомендацій щодо створення інфографіки української регіональної архітектурної спадщини з урахуванням інтерактивних підходів і практик, застосованих у проєкті Mapping Gothic France.

Методи та матеріали. Методологія дослідження поєднує теоретичний та практичний підхід до вивчення використання інфографіки в контексті візуалізації регіональної архітектури. Перший підхід базується на огляді літератури, в якій висвітлюються питання цифрових технологій візуалізації архітектурної спадщини. Другий – передбачає проведення візуального аналізу проєкту Mapping Gothic France, де інтерактивна мапа презентує геопросторовий розподіл пам'яток архітек-

тури епохи готики. На основі даних підходів визначено вихідні принципи щодо візуалізації архітектурних об'єктів шляхом інтеграції їх географічної та хронологічної інформації. Виходячи з цього, розроблено методологічні рекомендації щодо розробки та адаптації аналогічного проєкту до українських реалій, включаючи цифрові технології, такі як 3D-моделювання, VR, AR та багатомовні динамічні інтерфейси для представлення втрачених архітектурних об'єктів та залучення різноманітної аудиторії.

У даній публікації розглядається фактичний матеріал, отриманий із відкритих джерел, а саме проєкту "Mapping Gothic France", спрямованого на вивчення готичної архітектури, представленої за допомогою інтерактивної мапи, яка наочно ілюструє розвиток і поширення готичного стилю в різних регіонах Франції та Англії (Великої Британії) (рис. 1, 2, 3, 4).

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Розвиток цифрових технологій для вивчення та візуалізації архітектурної спадщини, як зазначає S. Brusaporci, дозволяє створювати 3D-моделі, що інтегрують історичне знання з архітектурним відображенням у суспільному, культурному та просторовому контекстах [1]. Дослідники M. Quintilla-Castán та ін. додають, що графічна репрезентація спадщини, яка поєднує просторове розташування будівель і міське планування, спрощує розробку даного роду проєктів та полегшує обмін інформацією між адміністраціями й громадянами завдяки вебсистемам відкритого коду, зокрема у випадку з 3D-інвентарем арагонської спадщини Мудехар [2]. Інший дослідник С. Brown підкреслює важливість онлайн-інструментів для освітніх цілей, що використовують технології Potree та WebGL для візуалізації архітектурних об'єктів, таких як Римський форум, що дозволяє користувачам досліджувати об'єкти спадщини в сучасному контексті з реконструйованими аспектами [3]. X. Zhang акцентує на методи цифрового захисту архітектурної спадщини через візуалізацію знань (DPUKV)¹, який

перетворює приховані знання на явні за допомогою візуалізації, що було успішно апробовано на прикладі храму Цінлянь у Шаньсі [4]. S. Günaу розглядає застосування цифрових технологій BIM², GIS³, VR⁴ та AR⁵ для візуалізації втраченої архітектурної спадщини, зокрема через мобільні VR-застосунки у постконфліктних суспільствах [5]. A. Albouae та ін. звертають увагу на підвищений ризик зникнення історичних пам'яток через туристичний вплив і наголошують на важливості BIM для збереження історичних будівель у форматі NBIM⁶, що включає документування історії будівлі з інтерактивною взаємодією через сучасні технології, такі як Unity3D⁷ та AVR⁸ [6]. J. Garfella-Rubio та інші досліджують традиційні та сучасні методи графічного обстеження спадщини, включаючи фотограмметрію, 3D-сканування / друк для візуалізації та збереження архітектурних об'єктів [7]. Наявні дослідження переважно зосереджені на загальних аспектах цифрових технологій та 3D-візуалізацій, які використовуються для збереження спадщини, проте недостатньо висвітлено роль інфографіки як ефективного інструменту візуалізації регіональної архітектурної спадщини.

Результати дослідження. Сучасні дослідження архітектурної спадщини постулюють проблему цифрового відтворення історичних об'єктів. Насамперед це стосується збереження геометричної точності (коректне відтворення розмірів і пропорцій) та хронологічної точності (врахування відповідного контексту історичного періоду). Традиційні методи візуалізації, як-от фотофіксації чи креслення, не завжди здатні повноцінно передати об'єм, структуру та контекст архітектурних об'єктів, особливо коли мова йде про складні архітектурні конструктивні рішення. Розв'язання даної проблеми стало реальним

¹ Digital Protection and Utilization based on Knowledge Visualization (цифровий захист і використання на основі візуалізації знань)

² Building Information Modelling (інформаційне моделювання будівель)

³ Geographic Information System (геоінформаційна система)

⁴ Virtual Reality (віртуальна реальність)

⁵ Augmented Reality (доповнена реальність)

⁶ Historical Building Information Modelling (інформаційне моделювання історичних будівель)

⁷ Популярна платформа для розробки 3D-додатків і ігор, зокрема для віртуальної та доповненої реальності.

⁸ Augmented and Virtual Reality (поєднання доповненої та віртуальної реальності)

сьогодні за допомогою сучасних цифрових технологій: 3D моделювання, віртуальної та доповненої реальності, геоінформаційних систем. Вони дають можливість імітувати архітектурні об'єкти в їх просторових і часових вимірах у сучасному контексті. Такий підхід дозволяє не тільки вивчити деталі архітектурного об'єкта, а й створити динаміку їх розвитку в часі та просторі. Наприклад, за допомогою 3D-моделей глядачеві надається можливість побачити відповідну пам'ятку архітектури в її первинному вигляді на основі наявних історичних джерел. Застосування таких методів візуалізації суттєво підвищує рівень обізнаності про архітектурну спадщину, підтверджує дієвість шляхів збереження та популяризації культурних об'єктів.

Вищевказані технологічні інструменти дозволяють максимально точно передати складну архітектурно-технічну інформацію. Проте постає питання форми їх впровадження. Звичайні текстові або технічні описи, часто наповнені термінами, можуть створювати ряд перешкод у процесі сприйняття людьми, які не мають спеціальної фахової підготовки. Для цього пропонується використовувати інфографіку, яка здатна перетворювати дані будь-якої складності у прості та зрозумілі візуальні образи. За допомогою графічних елементів інфографіка передає інформацію компактно та наочно, яка полегшує сприйняття таких складних архітектурних аспектів, як конструкції склепінь, арок чи інженерні рішення. Завдяки цьому, інфографіка не лише робить культурну спадщину доступною для широкого кола користувачів, але й заохочує нових дослідників та зацікавлених осіб до глибшого вивчення цих об'єктів, підтверджуючи свою ефективність як інструмент популяризації та освіти.

Яскравим взірцем практичної реалізації у вебсередовищі є сайт *Mapping Gothic France*, який було розроблено S. Murray, професором мистецтва та археології Колумбійського університету, разом з A. Tallon, доцентом мистецтва у Vassar College, як інноваційну цифрову платформу для представлення та дослідження готичної архітектури. Як зазначає дослідник К. Werwie [9] у своїй статті,

даний проєкт спрямований на розв'язання проблеми, пов'язаної з неможливістю повноцінного відображення складної архітектурної структури готичних споруд через двовимірний екран. Для досягнення поставленої мети сайт поєднує різні візуальні та інформаційні ресурси, такі як панорамні та гігапан⁹ зображення, точні архітектурні ескізи, часові шкали та історичні наративи. Це дозволяє користувачам не лише побачити архітектурні об'єкти в детальному просторі, але й вивчати їх у контексті конкретного часу та місця. Методологічною основою проєкту стали ідеї Н. Lefebvre, відомого дослідника, який аналізував взаємозв'язки між різними типами простору: архітектурним (структури будівель), геополітичним (їхнє розташування та вплив на суспільство) та соціальним (взаємодія будівельників і користувачів). Завдяки такому підходу «*Mapping Gothic France*» пропонує доступ не лише до цифрових зображень соборів, церков і абатств, але й надає користувачам засоби для навігації та створення власних зв'язків між архітектурними пам'ятками. У цьому відношенні, як стверджує К. Werwie, такий підхід відкриває нові шляхи у вивченні готичної архітектури, оскільки дає користувачеві нові засоби для розуміння її історичного та соціального контексту.

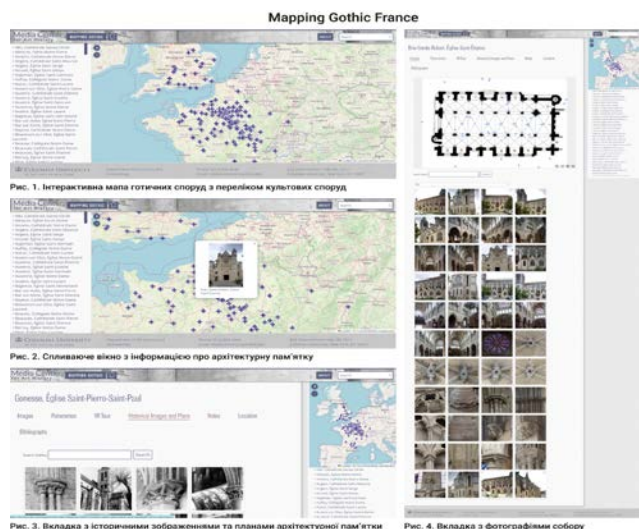


Рис. Інтерактивна візуалізація готичної архітектурної спадщини Франції на прикладі проєкту *Mapping Gothic France*

⁹ Gigapan – зареєстрована торгова марка технології створення надвисокоякісних панорамних зображень шляхом об'єднання численних фотографій.

На основі проаналізованого прикладу одним із ключових завдань даного дослідження виступає необхідність у розробці методичних рекомендацій, які допоможуть створити сучасний вебресурс, орієнтований на представлення архітектурної спадщини України. Для їх розробки слід врахувати фактор війни, внаслідок якої архітектурні пам'ятки або пошкоджені або зовсім втрачені або знаходяться під ризиком однієї й другої загрози. Для її розв'язку пропонуються наступні методичні рекомендації, які акцентовані на першочерговій інтеграції технологій, таких як 3D-моделювання та віртуальна реальність (VR). Вони допоможуть користувачам взаємодіяти з архітектурними об'єктами в режимі реального часу і, отже, дозволять вивчати їх під різними кутами, збагачуючи досвід користувача технологією занурення. Крім того, методики фотограмметрії та лазерного сканування рекомендовані для фільмування не лише форми об'єкта, а і його текстури та дрібних деталей поверхні, що гарантує високу точність цифрових моделей. Водночас інформація повинна зберігатися протягом більш тривалого терміну служби за допомогою хмарного сховища та міжнародного дублювання даних, щоб мінімізувати ризики втрати даних, пов'язані з технічною несправністю або фізичним руйнуванням локальної системи. Для роботи дослідників мають бути реалізовані наступні інтерактивні інструменти: об'єднання часових шкал і картографічних даних, за допомогою яких можна буде спостерігати історію будівництва будівель у хронологічній перспективі, відстежувати їх архітектурні зміни в часі та переглядати вираження стилевих особливостей у різних регіонах. Динамічні моделі руйнувань і реставрацій шляхом накладання шарів дозволяють користувачам порівнювати стан об'єкта до і після пошкоджень, особливо війни. Передбачено доступ до архівних даних, таких як первинні документи, архітектурні креслення та фотографії в інтерактивному режимі, щоб дозволити користувачам робити більш детальний науковий аналіз, таким чином розширюючи їхні дослідницькі можливості. Важливо також стимулювати користувачів

активно поповнювати такий ресурс і брати участь у спілкуванні. Платформа може надавати засоби для краудсорсингу, за допомогою яких користувачі можуть завантажувати свої матеріали, такі як фотографії, архівні документи чи іншу інформацію про українську архітектуру. Також необхідно вплинути на впровадження форми зворотного зв'язку та обговорення через форуми чи інтерактивні спільноти, де дослідники, ентузіасти та широка громадськість можуть обмінюватися інформацією та ідеями, спільно розв'язуючи проблеми, що виникають під час дослідження та збереження архітектурної спадщини. Зрештою, важливим кроком щодо привертання уваги міжнародної аудиторії, передбачається застосування багатомовного інтерфейсу, задля ефективної популяризації української архітектурної спадщини на світовому рівні, дозволяючи залучити більше користувачів та дослідників до вивчення.

Універсальність інфографіки як засобу презентування архітектурних об'єктів є безумовним фактом, проте варто вказати на ряд обмежень. Одним із них є спрощення інформації. Попри значний технологічний прогрес, існує ризик втрати важливих деталей, особливо коли це стосується вебсередовище, яке завжди орієнтується на оптимізацію процесу взаємодії між сервером та користувачем, покликаної забезпечити стійкий зв'язок. Крім того, такий формат не здатен повністю передати емоційний і культурний контекст, який важливий для глибшого сприйняття архітектури в її історичному середовищі. Архітектурні пам'ятки часто несуть символічне значення, пов'язане з культурними чи релігійними подіями, що неможливо передати лише засобами цифрової графіки, особливо якщо не враховуються соціальні та культурні фактори, що передували та впливали на процес їх створення.

Наукова новизна даного дослідження полягає у проведенні візуального аналізу застосування інфографіки для цілісної репрезентації регіональної архітектурної спадщини з метою її популяризації, на прикладі проєкту "Mapping Gothic France". У дослідженні запропоновано практичну реалізацію інформаційної візуалі-

зації в представленні культурного надбання, з акцентом на його вагомість у контексті розуміння регіональних архітектурних об'єктів.

Практична значущість роботи передбачає розробку методологічних рекомендацій щодо створення інтерактивного вебмайданчика, який сприятиме популяризації української регіональної архітектурної спадщини шляхом впровадження освітніх ініціатив, музейних експозицій та цифрових ресурсів.

Висновки дослідження. Проаналізовано наявні підходи до візуалізації архітектурної спадщини. Визначено ефективність застосування інфографіки як засобу презентації культурно-історичного надбання, що сприятиме його популяризації та кращому розу-

мінню. Висвітлено потенціал використання інтерактивної інформаційної графіки на прикладі проекту "Mapping Gothic France", який демонструє приклади готичної культової архітектури різних культурно-історичних регіонів Франції та Англії (Велика Британія). Сформульовано методичні рекомендації для створення інформаційного вебресурсу, який сприятиме популяризації регіональної архітектурної спадщини України. Оцінено переваги та недоліки інфографіки в межах унаочнення об'єктів архітектури. Визначено перспективи подальших досліджень щодо вдосконалення засобів комунікації для поширення інформації про культурно-історичну спадщину в різних регіонах.

Література:

1. Brusaporci S. On Visual Computing for Architectural Heritage. *Handbook of Research on Emerging Digital Tools for Architectural Surveying, Modeling, and Representation*. 2015. P. 94–123. DOI: <https://doi.org/10.4018/978-1-4666-8379-2.CH003>.
2. Quintilla-Castán M., Martínez-Aranda S., Agustín-Hernández L. DIGITAL 3D INVENTORY FOR THE PROMOTION AND CONSERVATION OF THE ARCHITECTURAL HERITAGE. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*. 2022. P. 379–385. DOI: <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-xxviii-4-w1-2022-379-2022>.
3. Brown C., Yao S., Zhang X., Brown C., Caven J., Krusche K., Wang C. Visualizing digital architectural data for heritage education. *Electronic Imaging*. 2023. Vol. 35. P. 1–7. DOI: <https://doi.org/10.2352/ei.2023.35.1.vda-393>.
4. Zhang X., Zhi Y., Xu J., Han L. Digital Protection and Utilization of Architectural Heritage Using Knowledge Visualization. *Buildings*. 2022. Vol. 12. № 10. DOI: <https://doi.org/10.3390/buildings12101604>.
5. Günay S. VIRTUAL REALITY FOR LOST ARCHITECTURAL HERITAGE VISUALIZATION UTILIZING LIMITED DATA. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*. 2022. P. 253–257. DOI: <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-xxvi-2-w1-2022-253-2022>.
6. Albourae A., Armenakis C., Kyan M. ARCHITECTURAL HERITAGE VISUALIZATION USING INTERACTIVE TECHNOLOGIES. *ISPRS – International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*. 2017. P. 7–13. DOI: <https://doi.org/10.5194/ISPRS-ARCHIVES-XXII-2-W5-7-2017>.
7. Garfella-Rubio J., Mánuez-Pitarch J., Martínez-Moya J., & Ortí J. Study on Different Graphic Representations in Architectural Heritage. *Additive Manufacturing: Breakthroughs in Research and Practice*. 2020. P. 163–205. DOI: <https://doi.org/10.4018/978-1-5225-9624-0.CH007>.
8. Mapping Gothic France [Картографування готичної Франції]. *Media Center for Art History. Columbia University*. URL: <https://mcid.mcah.columbia.edu/art-atlas/mapping-gothic/ma> (дата звернення: 10.09.2024).
9. Werwie K. Stephen Murray and Andrew Tallon, 2012-. Mapping Gothic France. <http://mappinggothic.org/>. *Digital Medievalist*. 2017. Vol. 10. DOI: <http://doi.org/10.16995/dm.54>

References:

1. Brusaporci, S. (2015). On Visual Computing for Architectural Heritage. *Geospatial Intelligence*. <https://doi.org/10.4018/978-1-4666-8379-2.CH003>.
2. Quintilla-Castán, M., Martínez-Aranda, S., & Agustín-Hernández, L. (2022). DIGITAL 3D INVENTORY FOR THE PROMOTION AND CONSERVATION OF THE ARCHITECTURAL HERITAGE. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*. <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-xxviii-4-w1-2022-379-2022>.
3. Brown, C., Yao, S., Zhang, X., Brown, C., Caven, J., Krusche, K., & Wang, C. (2023). Visualizing digital architectural data for heritage education. P. 1-7. <https://doi.org/10.2352/ei.2023.35.1.vda-393>.

4. Zhang, X., Zhi, Y., Xu, J., & Han, L. (2022). Digital Protection and Utilization of Architectural Heritage Using Knowledge Visualization. *Buildings*. <https://doi.org/10.3390/buildings12101604>.
5. Günay, S. (2022). VIRTUAL REALITY FOR LOST ARCHITECTURAL HERITAGE VISUALIZATION UTILIZING LIMITED DATA. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*. <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-xlvi-2-w1-2022-253-2022>.
6. Albourae, A., Armenakis, C., & Kyan, M. (2017). ARCHITECTURAL HERITAGE VISUALIZATION USING INTERACTIVE TECHNOLOGIES. *ISPRS – International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, P. 7-13. <https://doi.org/10.5194/ISPRS-ARCHIVES-XLII-2-W5-7-2017>.
7. Garfella-Rubio, J., Máñez-Pitarch, J., Martínez-Moya, J., & Ortí, J. (2020). Study on Different Graphic Representations in Architectural Heritage. *Additive Manufacturing*. <https://doi.org/10.4018/978-1-5225-9624-0.CH007>.
8. Mapping Gothic France. Media Center for Art History. Columbia University. <https://mcid.mcah.columbia.edu/art-atlas/mapping-gothic/map> [Accessed: 10.09.2024].
9. Werwie, K. (2017). Stephen Murray and Andrew Tallon, 2012-. Mapping Gothic France. <http://mappinggothic.org/>. *Digital Medievalist*. <http://doi.org/10.16995/dm.54>

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 4, 2024

Issue 4, 2024

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *І. М. Чудеснова*
Комп'ютерне верстання *М. С. Михальченко*

Підписано до друку 20.11.2024 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 18,6. Зам. № 1124/768.
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.