

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 378.1:78

Цитування:

Денисюк Ж. З. Інформаційні технології в освітньому менеджменті: культуротворчі виміри. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 3–8.

Denysiyuk Zh. (2023). Information Technologies in Educational Management: Cultural Dimensions. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 3–8 [in Ukrainian].

Денисюк Жанна Захарівна,

доктор культурології,

в.о. проректора з наукової роботи

та міжнародних зв'язків

Національної академії керівних кадрів

культури і мистецтв

<https://orcid.org/0000-0003-0833-2993>

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

ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ОСВІТНЬОМУ МЕНЕДЖМЕНТІ: КУЛЬТУРОТВОРЧІ ВИМІРИ

Мета статті – дослідити роль інформаційних технологій в освітньому менеджменті та їх культуротворчий вияв. **Методологія дослідження** передбачає використання міждисциплінарного підходу, а також сукупності методів: аналітичного, синтетичного, культурологічного, що дало змогу комплексно розглянути означену проблематику та сформулювати обґрунтовані висновки. **Наукова новизна** полягає в системному узагальненні освітнього менеджменту та його основних тенденцій розвитку на основі впливу інформаційних технологій, а також виявленні культуротворчих інтенцій, з огляду на формування креативного середовища закладів вищої освіти. **Висновки.** Інформаційні цифрові технології активно долучаються до впровадження в освітню сферу і її трансформацію, безпосередньо змінюючи алгоритми освітнього менеджменту та загалом принципи здійснення управлінської діяльності в ЗВО. Численні технічні можливості створили паралельний віртуальний простір, де не лише здійснюється обмін інформацією, але й відбувається необмежена комунікація, власна репрезентація, трансляція цінностей, а також функціональна професійна спрямованість у різних сферах діяльності, які визначають принципи організації життєдіяльності суспільства. Інформаційні технології як полімодальний інформаційний та соціокультурний простір, беззаперечно, виступають суб'єктом впливу у функціонуванні освітньої сфери суспільства, активно генеруючи нові значення, ціннісні орієнтири, професійні компетентності та настанови для соціуму. Відповідно системний освітній менеджмент має ґрунтуватися на таких інформаційних технологіях, які сприятимуть ухваленню адекватних управлінських рішень у межах формування гуманістичної освітньої парадигми, де одним з вагомих чинників є принцип культуротворчості освітнього і соціокультурного простору.

Ключові слова: інформаційні технології, заклади вищої освіти, освітній менеджмент, культуротворчість.

Denysiyuk Zhanna, D.Sc. in Cultural Studies, Acting Vice-Rector for Scientific Work and International Relations, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Information Technologies in Educational Management: Cultural Dimensions

The purpose of the article is to investigate the role of information technologies in educational management and their cultural manifestation. **The research methodology** involves the use of an interdisciplinary approach, as well as a set of methods: analytical, synthetic, cultural, which will allow a comprehensive consideration of the given issues and formulate reasonable conclusions. **The scientific novelty** lies in the systematic generalisation of educational management and its main development trends based on the influence of information technologies, as well as the identification of cultural intentions, taking into account the formation of the creative environment of higher education institutions. **Conclusions.** Digital information technologies are actively involved in the introduction into the educational sphere and its transformation, directly changing the algorithms of educational management and, in general, the principles of management activities in higher education institutions. Numerous technical capabilities have created a parallel virtual space where not only information is exchanged, but also other important activities take place: unlimited communication, self-representation, value transmission, and functional professional orientation in various spheres of activity, which determine the principles of organising society's life activities. Information technologies as a polymodal information and socio-cultural space undoubtedly act a subject of influence in the functioning of the educational sphere of society, actively generating new meanings, value orientations, professional competences and guidelines for society. Accordingly, systemic educational management should be based on information technologies that will facilitate the adoption of adequate management decisions within the framework of the formation of a humanistic educational paradigm, where one of the important factors is the principle of cultural creativity of the educational and socio-cultural space.

Key words: information technologies, higher education institutions, educational management, cultural creativity.

Актуальність теми дослідження. Розуміння освітнього менеджменту в сучасних умовах не лише передбачає управління на рівні адміністративного менеджменту та регулювання навчального процесу й управління ним, але й включає комплекс управлінських заходів та рішень, пов'язаних з керівництвом освітніми установами, освітніми системами, що, будучи підсистемами культури, прямо пов'язані із сучасними тенденціями розвитку та актуальними вимогами часу. Міждисциплінарність освітнього менеджменту підтверджується наявністю в його складі як суто освітньої, так і управлінської складових: освітня складова пов'язана зі змістом та способами організації освітнього процесу, а управлінська – з питаннями стратегування розвитку закладу вищої освіти, ухваленням управлінських рішень тощо. Сучасні заклади вищої освіти, особливо мистецького спрямування, все більшою мірою стають закладами, що не лише навчають, але й створюють цілісний культуротворчий простір для розвитку творчих здібностей і навичок, сприяючи гармонійному розвитку особистості. Відповідно заклади вищої освіти постають як суб'єкти, які активно взаємодіють із зовнішнім середовищем та формують організаційну культуру, що відображає певні традиції та особливості навчального процесу того чи іншого закладу освіти. Безперечно, вимоги сьогодення, що найбільшою мірою визначаються розвитком техніки, комунікацій та інформаційних технологій, цифровізації всіх сфер суспільного буття і діяльності, ставлять на порядок денний активне трансформування і управлінських, й освітніх процесів, які прямо чи опосередковано пов'язані з інформаційними технологіями. Тому сучасний освітній менеджмент (і не тільки) має реалізовувати освітні інновації, що визначаються інформаційними технологіями. Водночас питання культуротворчих виявів у цих процесах потребує додаткового вивчення.

Аналіз досліджень і публікацій. З огляду на міждисциплінарний характер нашого дослідження, питання вивчення освітнього менеджменту в різних його виявах неодноразово ставало предметом вивчення науковців. В означеному ракурсі дослідження насамперед варто назвати праці таких вчених, як В. Биков [1], О. Буйницька [2], С. Бурий [3], О. Буров [4], С. Бушуєв [5], В. Вембер [15], А. Гафіяк [7], М. Гладун [15], М. Згуровський [9], М. Кислова [11], С. Козирева [14], М. Козяр [12], С. Кропивницький [7], А. Литвин [12], Н. Максимовська [13], Н. Мешко [14], Н. Морзе [15], В. Олексюк [16], К. Осадча [17], В. Осадчий [17], О. Пасічник [18], Л. Ройко [21], Л. Руденко [12], В. Тимофєєв [9], М. Цюцюра [5], І. Шоробура [22],

В. Щербина [23], Ю. Якименко [9] та ін.

Мета роботи – дослідити роль інформаційних технологій в освітньому менеджменті та їх культуротворчий вияв.

Виклад основного матеріалу. Система освіти, як й інші відкриті системи, відрізняється здатністю до самоорганізації, тому всі процеси в ній взаємообумовлені і взаємозалежні. У процесі свого становлення вона постійно змінюється та оновлюється, оскільки перебуває в контексті динаміки культури, суголосної із часом. В умовах інтенсифікації інформаційних технологій нова модель закладів вищої освіти повинна містити в основі принцип системної якості – відкритість і мобільність, які є готовністю до трансформації наявних структур системи вищої освіти. У цьому контексті освітній менеджмент ЗВО розглядається як система управлінської діяльності, спрямована, з одного боку, на відкритість освітнього закладу соціуму, а з іншого – на становлення та розвиток його автономної корпоративної культури, наукових і освітніх традицій.

Освітній менеджмент у своїй оптимальній функціональності включає насамперед управління та планування стратегічного розвитку закладу, розробку та реалізацію програм і проєктів, розробку та реалізацію кадрової стратегії і формування кадрового резерву, виявлення основних груп впливу та визначення стратегій взаємодії з ними, аналіз зовнішнього та внутрішнього середовища закладу, виявлення його сильних та слабких сторін, розробку механізму моніторингу організаційного розвитку, посилення показників у межах рейтингування ЗВО тощо. Водночас сучасна цифровізація впливає на всі ланки управлінської діяльності, вимагаючи внутрішніх структурних змін у підходах щодо ухвалення адекватних управлінських рішень. Сфера освіти наразі перебуває саме у фокусі цих майбутніх системних трансформаційних змін, що підтверджується напрацюванням реформ освітньої галузі, що здійснюється спільно з Міністерством цифрової трансформації. За словами очільника міністерства Михайла Федорова, скоро його команда разом з МОН представить план змін, роботу над яким вели протягом останніх двох місяців. Ця реформа в українській системі освіти буде спрямована на інновації в країні й формування іншого мислення в покоління, що підрастають. Як зазначив Федоров, реформа стане «кардинальною»: вона покликана «забетонувати цінності», актуальні для українського суспільства і здатні забезпечити розвиток нації. За визначенням М. Федорова, план реформи визначає компетентності, стандарти, програми, освітню мережу, необхідні для розвитку, зокрема

у сфері технологій. Крім цього, потрібно розв'язати проблеми із професійно-технічною та вищою освітою (зокрема і з моделлю їх фінансування) [6].

Якщо в говорити цілому, то поява цифрових комунікацій не лише змінює усталені формати державно-управлінських взаємовідносин, світоглядних засад пізнання і діяльності, але й привнесла розуміння інших вимірів ціннісних відношень, формування суспільних ідеалів, позицій тощо. Гіперактивна інтенсифікація обміну інформацією призводить сьогодні до модифікації форм соціальної диференціації, співпраці, організації соціальних зв'язків і відносин. Новітні засади функціонування цифрового середовища зумовлюють зміни інтересів, норм відносин, цінностей, загалом способу життя суспільства. У результаті цифровізації, яка конвергує реальний та віртуальний простір, утворилася нова основа для здійснення державноуправлінських процесів. Простір цифрового середовища є досить неоднорідним, рухомим та мінливим, ціннісно-смісловим полем якого визначається загальною аксіосферою суспільства. Динаміка взаємодії цифрових комунікацій і соціокультурної сфери суспільства в сучасних умовах має як позитивні, так і негативні наслідки. З одного боку, це призводить до утвердження цінностей інформації, знання, незалежності, свободи і творчості, а з іншого – зумовлює знецінення пошуку істини, відторгнення складного знання, сприяє зростанню фрагментарності свідомості і суперечливості духовного світу як особистості, так і соціуму загалом [8, 182–183].

Активне впровадження в освітню галузь, зокрема в освітній менеджмент, інновацій, пов'язаних з інформаційними технологіями, регламентує низка законодавчих нормативних документів. Законом України «Про освіту» визнано інформаційно-комунікаційну компетентність як одну з ключових компетентностей, необхідних кожній сучасній людині для успішної життєдіяльності. Постановою Кабінету Міністрів України «Про схвалення Концепції розвитку цифрових компетентностей...» визначено питання нарощування цифрових компетентностей засобами освіти у всіх галузях діяльності, де «цифровою компетентністю є динамічна комбінація знань, умінь, навичок, способів мислення, поглядів, інших особистих якостей у сфері інформаційно-комунікаційних та цифрових технологій, що визначає здатність особи успішно соціалізуватися, провадити професійну та / або подальшу навчальну діяльність із використанням таких технологій» [20].

Державною стратегією регіонального розвитку на 2021–2027 роки, затвердженою постановою Кабінету Міністрів України від 5 серпня 2020 р.

№ 695, серед інших загальнодержавних викликів, що стримують розвиток регіонів і держави загалом, визначено низький рівень цифровізації і цифрової обізнаності регіонів. У цій Державній стратегії одним з напрямів розвитку освітньої галузі визначено також підвищення якості та конкурентоспроможності вищої освіти, інструментом досягнення якого є модернізація сфери вищої освіти шляхом застосування новітніх технологій та інновацій, забезпечення доступом до інтернету та підвищення рівня цифрової грамотності педагогічних працівників [19].

За визначенням науковця В. Бикова, цифровізація освіти є сучасним етапом її інформатизації, що передбачає насичення інформаційно-освітнього середовища електронно-цифровими пристроями, засобами, системами та налагодження електронно-комунікаційного обміну між ними, що фактично уможливорює інтегральну взаємодію віртуального та фізичного, тобто створює кіберфізичний освітній простір. На думку дослідника, і це є очевидним, визначальним для галузі інформаційно-комунікаційних технологій в освіті та розвитку інформаційно-освітнього простору України є створення цільового інформаційно-освітнього середовища неперервного розвитку інформаційно-комунікаційної компетентності педагогічних і науково-педагогічних працівників [1]. У контексті новітніх вимог та перетворень, освітній менеджмент загалом і керівники ЗВО мають вибудовувати нові моделі й управлінські стратегії, адже, як слушно підкреслює Л. Ройко, управлінцеві закладу освіти нині відводиться особлива та відповідальна роль, що пов'язана з професійними вимогами до нього як компетентного фахівця, здатного створити стійке до внутрішніх і зовнішніх впливів освітнє середовище, котре забезпечить інноваційний розвиток педагогічної системи загалом та її оптимальне функціонування в майбутньому [21].

Інформаційно-освітнє середовище – це, по суті, адаптаційна модель глобального, національного, інформаційних просторів, яка успадковує їх найбільш характерні функційні властивості, зокрема простір спільної навчальної діяльності на основі інформаційно-комунікативних технологій у комунікативному аспекті, здійснення спільних дій шляхом встановлення відповідних правил й ухвалення нормативних документів – в інтеграційному аспекті. За визначенням С. Буйницької, управлінському компоненту відповідає управлінський елемент моделі, який визначається управлінськими діями керівника, визначенням і вибором ефективних методів управління, організацією та контролем за основними напрямками діяльності й розвитку,

аналізом та оцінкою ефективності рішень, результатів їх виконання; управління комунікаціями та мотивацією тощо. Тут дослідниця запропонувала виокремити такі блоки, що формують управлінський компонент: освітню політику (інструментарій Intel); стандарти менеджменту (е-портфоліо закладу, е-портфоліо викладача, е-портфоліо студента, корпоративна пошта та супутні сервіси, система рейтингів) та електронне керування (система е-закупівель, система інтернет-банкінгу, система бухгалтерської звітності, система кадрового управління, е-документообіг, система звітності) [2, 272].

Загалом система освітнього менеджменту будь-якого ЗВО (яка де-факто наявна в кожному закладі освіти, але залежно від стану інтенсивності застосування може потребувати тих чи інших удосконалень) включає такі функції, як планувальна, що полягає у виборі цілей та складання плану дій з їх досягнення; організаційна, за допомогою якої відбувається розподіл завдань між підрозділами або виконавцями та встановлення взаємодії між ними; контролююча, що полягає в порівнянні реально досягнутих результатів із запланованими та сприянні в усуненні недоліків [2, 273].

Тобто ми можемо стверджувати, що сучасна система освітнього менеджменту має не лише ґрунтуватися на перевірених алгоритмах управлінської діяльності, але й включати інноваційні прийоми й методики, пов'язані з інформаційними технологіями та їх упровадженням у різні ланки навчальної, наукової і виховної діяльності, а також внутрішніх і зовнішніх зв'язках ЗВО, спрямованих на забезпечення та досягнення визначених стратегій розвитку закладу.

Освітній менеджмент, основу якого становлять інноваційні технології, є однією з важливих сфер державного управління. Серед новітніх закономірностей управління освітнім закладом значне місце посідають закономірності обов'язкового впливу освітньої інновації на результат його діяльності та інтелектуальні, матеріальні та часові витрати учасників освітнього процесу. Зміна мети й завдань управління освітнім закладом, впровадження нових наукових підходів і принципів, законів і закономірностей в управлінні впливають на зміну організаційної структури, завдань, форм і методів управління принципу інноваційності, який передбачає наявність у керівників спрямованості на необхідність постійного оновлення освітнього процесу внаслідок застосування освітніх інновацій і забезпечується організаційно-управлінськими, фінансово-економічними та психолого-педагогічними змінами [14].

В умовах інтенсифікації та активізації впровадження інформаційних цифрових технологій в освітню сферу саме завдяки їм формується той єдиний простір, «який забезпечує вільний доступ до електронних освітніх ресурсів, що сприяє підвищенню рівня інформаційно-комунікаційної підготовки і формуванню професійних компетентностей» [11, 1]. Водночас, як ми вже відзначали, ЗВО своєю діяльністю, що включає поєднання освітньої і культуротворчої функції, формують власне середовище, що активно інтегрується в зовнішній соціокультурний простір. Відповідно ця частка культуротворчого середовища являє собою сукупність матеріальних і духовних чинників і засобів, що сприяють перетворенню індивіда в особистість і далі в індивідуальність у процесі розв'язання освітніх завдань, спрямованих на інтелектуальний, художній та практичний розвиток особистості [11, 5]. Культуротворчість, за твердженням Н. Максимовської, це сфера відтворення надбіологічної сутності людини, яка становить актуалізацію універсальних смислів культури. Тобто основа, процес і результат культуротворення залежать від людини, насамперед креативної людини, та необхідної для цього команди [13, 32–33]. Отже, упровадження інформаційних технологій впливає не лише на якість управлінського процесу й освітнього менеджменту, але й формування культуротворчого середовища, яке не меншою мірою, особливо в ЗВО мистецького спрямування, долучається до формування гуманістичної парадигми сучасної освіти.

Наукова новизна полягає в системному узагальненні освітнього менеджменту та його основних тенденцій розвитку на основі впливу інформаційних технологій, а також виявленні культуротворчих інтенцій, з огляду на формування креативного середовища закладів вищої освіти.

Висновки. Інформаційні цифрові технології активно долучаються до впровадження в освітню сферу і її трансформацію, безпосередньо змінюючи алгоритми освітнього менеджменту та загалом принципи здійснення управлінської діяльності в ЗВО. Численні технічні можливості створили паралельний віртуальний простір, де не лише здійснюється обмін інформацією, але й відбувається необмежена комунікація, власна репрезентація, трансляція цінностей, а також функціональна професійна спрямованість у різних сферах діяльності, які визначають принципи організації життєдіяльності суспільства. Інформаційні технології як полімодальний інформаційний та соціокультурний простір, беззаперечно, виступають суб'єктом впливу у функціонуванні освітньої сфери суспільства, активно генеруючи нові значення,

ціннісні орієнтири, професійні компетентності та настанови для соціуму. Відповідно системний освітній менеджмент має ґрунтуватися на таких інформаційних технологіях, які сприятимуть ухваленню адекватних управлінських рішень у межах формування гуманістичної освітньої парадигми, де одним з вагомих чинників є принцип культуротворчості освітнього та соціокультурного простору.

Література

1. Биков В. Ю. Цифрова трансформація суспільства і розвиток комп'ютерно-технологічної платформи освіти і науки України. URL: https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/44333/1/Microsoft%20Word%20-%20d0%91d0%b8d0%ba%20be%20b2%20d0%92_2019_2.pdf (дата звернення: квітень 2023).
2. Буйницька О. П. Структурно-функційна модель інформаційно-освітнього середовища університету. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2019. Т. 69. №1. С. 268–278.
3. Бурій С. А. Технологія освітнього менеджменту. *Вісник Хмельницького національного університету*. 2011. № 2. Т. 3. С. 232–234.
4. Буров О. Ю. Технології та інновації в діяльності людини ери інформації: інформація та технології. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2015. Т. 49. Вип. 5. С. 16–25.
5. Бушуєв С. Д., Цюцюра М. І. Методологія розробки та принципи функціонування інформаційної технології гармонізації змісту освіти. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2018. Т. 63. № 1. С. 12–21.
6. Влітку МОН і Мінцифри презентують реформу освіти – Федоров. URL: <https://nus.org.ua/news/vlitku-mon-i-mintsyfri-prezentuyut-reformu-osvity-fedorov/> (дата звернення: квітень 2023).
7. Гафіяк А. М., Кропивницький С. В. Застосування інформаційних технологій в умовах розвитку інноваційного освітнього менеджменту. *Науковий вісник Полтавського університету економіки і торгівлі*. 2014. № 2 (64). С. 171–176.
8. Денисюк Ж. З. Цифрові комунікації. *Цифрове врядування* : кол. монографія / за ред. О. В. Карпенка. Київ, 2020. С. 167–203.
9. Згуровський М. З., Якименко Ю. І., Тимофєєв В. І. Інформаційні мережеві технології в науці і освіті. *Системні дослідження та інформаційні технології*. 2002. № 3. С. 43–56.
10. Калініна Л. М. Генезис інформаційного менеджменту як галузі наукового знання. *Стратегічні пріоритети*. 2009. №4 (13). С. 71–76.
11. Кислова М. А. Розвиток мобільного навчального середовища як проблема теорії і методики використання інформаційно-комунікаційних технологій в освіті. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2014. Т. 42. № 4. С. 1–19.
12. Литвин А. В., Руденко Л. А., Козяр М. М. Інтегрування інформаційно-комунікаційних та освітніх технологій у вищій школі. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід,*

проблеми : зб. наук. пр. Київ; Вінниця : ТОВ «Друк
плюс», 2021. Вип. 60. С. 263–271.

13. Максимовська Н. О. Менеджмент креативних технологій у соціокультурній сфері. *Культура України*. 2022. Вип. 75. С. 30–35.
14. Мешко Н. П., Козирєва С. О. Освітній менеджмент: актуальні проблеми становлення в умовах інноваційного розвитку. URL: <http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v21-2/107.pdf> (дата звернення: квітень 2023).
15. Морзе Н. В., Вембер В. П. Гладун М. А. 3D-картування цифрової компетентності в системі освіти України. *Інформаційні технології і засоби навчання: Теорія, методика і практика використання ІКТ в освіті*. 2019. № 70 (2). С. 28–42.
16. Олексюк В. П. Досвід інтеграції хмарних сервісів Google APPS в інформаційно-освітній простір вищого навчального закладу. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2013. Т. 35. Вип. 3. С. 64–73.
17. Осадчий В. В., Осадча К. П. Сучасні реалії і тенденції розвитку інформаційно-комунікаційних технологій в освіті. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2015. Т. 48. Вип. 4. С. 47–57.
18. Пасічник О. О. Сучасні технології навчання як засіб самореалізації студентів в освітньому середовищі ЗВО. *Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. Драгоманова. Педагогічні науки: реалії та перспективи* : зб. наук. пр. Київ : Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2019. Вип. 69. С. 162–166.
19. Про затвердження Державної стратегії регіонального розвитку на 2021–2027 роки : Постанова Кабінету Міністрів України від 05.08.2020 № 695. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/695-2020-%D0%BF#Text> (дата звернення: квітень 2023).
20. Про схвалення Концепції розвитку цифрових компетентностей та затвердження плану заходів з її реалізації : Постанова Кабінету Міністрів України від 03.03.2021 № 167-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/167-2021-%D1%80#Text> (дата звернення: квітень 2023).
21. Ройко Л. Л. Роль освітнього менеджменту у професійній підготовці магістрів. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/20529/3/roiko_2022.pdf (дата звернення: квітень 2023).
22. Шоробура І. Використання інформаційних технологій в управлінні вищим навчальним закладом. *Педагогічний дискурс*. 2016. Вип. 21. С. 187–192.
23. Щербина В. М. Культуротворчі процеси та організаційна система. *Перспективи*. 2016. № 1. С. 127–133.

References

1. Bykov, V. Yu. Digital transformation of society and the development of the computer-technological platform of education and science of Ukraine. Retrieved from: https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/44333/1/Microsoft%20Word%20-%20d0%91d0%b8d0%ba%20%be%20%b2%20d0%92_2019_2.pdf [in Ukrainian].
2. Buynytska, O. P. (2019). Structural and functional model of the information and educational

environment of the university. Information technologies and teaching aids, 69, 1, 268–278 [in Ukrainian].

3. Bury, S. A. (2011). Technology of educational management. Bulletin of the Khmelnytskyi National University, 2, 3, 232–234 [in Ukrainian].

4. Burov, O. Yu. (2015). Technologies and innovations in human activity of the information era: information and technologies. Information technologies and teaching aids, 49, 5, 16–25 [in Ukrainian].

5. Bushuev, S. D., Tyutsyura, M. I. (2018). Development methodology and principles of functioning of information technology for the harmonization of educational content. Information technologies and teaching aids, 63, 1, 12–21 [in Ukrainian].

6. In the summer, the MES and the Ministry of Statistics will present the education reform – Fedorov Retrieved from: <https://nus.org.ua/news/vlitku-mon-imintsyfry-prezentuyut-reformu-osvity-fedorov/> [in Ukrainian].

7. Hafiyak, A. M., Kropyvnytskyi, S. V. (2014). Application of information technologies in the conditions of development of innovative educational management. Scientific Bulletin of the Poltava University of Economics and Trade, 2 (64), 171–176 [in Ukrainian].

8. Denisyuk, Zh. Z. (2020). Digital communications. Digital governance. Kyiv, 167–203 [in Ukrainian].

9. Zgurovsky, M. Z., Yakymenko, Yu. I., Timofeev, V. I. (2002). Information network technologies in science and education. System research and information technologies, 3, 43–56 [in Ukrainian].

10. Kalinina, L. M. (2009). Genesis of information management as a field of scientific knowledge. Strategic priorities, 4 (13), 71–76 [in Ukrainian].

11. Kislova, M. A. (2014). The development of a mobile educational environment as a problem of theory and methods of using information and communication technologies in education. Information technologies and teaching aids, 42, 4, 1–19 [in Ukrainian].

12. Lytvyn, A. V., Rudenko, L. A., Kozyar, M. M. (2021). Integration of information, communication and educational technologies in higher education. Modern information technologies and innovative teaching methods in the training of specialists: methodology, theory, experience, problems: collection. of science Kyiv Ave.; Vinnytsia: "Druk Plus" LLC, 60, 263–271 [in Ukrainian].

13. Maksimovska, N. O. (2022). Management of creative technologies in the socio-cultural sphere. Culture of Ukraine, 75, 30–35 [in Ukrainian].

14. Meshko, N. P., Kozyreva, S. O. Educational management: current problems of formation in the conditions of innovative development. Retrieved from: <http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v21-2/107.pdf> [in Ukrainian].

15. Morse, N. V., Vember, V. P., Gladun, M. A. (2019). 3D mapping of digital competence in the education system of Ukraine. Information technologies and teaching aids: Theory, methodology and practice of using ICT in education, 70 (2), 28–42 [in Ukrainian].

16. Oleksyuk, V. P. (2013). Experience of integrating Google APPS cloud services into the information and educational space of a higher educational institution. Information technologies and teaching aids, 35, 3, 64–73 [in Ukrainian].

17. Osadchiy, V. V., Osadcha, K. P. (2015). Modern realities and trends in the development of information and communication technologies in education. Information technologies and teaching aids, 48, 4, 47–57 [in Ukrainian].

18. Pasichnyk, O. O. (2019). Modern learning technologies as a means of self-realization of students in the educational environment of higher education institutions. Scientific journal of the National Pedagogical University named after Drahomanova. Series 5. Pedagogical sciences: realities and prospects: coll. of science pr. Kyiv: Department of the NPU named after M. P. Drahomanova, 69, 162–166 [in Ukrainian].

19. Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated August 5, 2020 No. 695 "On approval of the State Strategy for Regional Development for 2021–2027". Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/695-2020-%D0%BF#Text> [in Ukrainian].

20. Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated March 3, 2021 No. 167-r On the approval of the Concept of the development of digital competences and the approval of the plan of measures for its implementation. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/167-2021-%D1%80#Text> [in Ukrainian].

21. Royko, L. L. The role of educational management in the professional training of masters. Retrieved from: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/20529/3/roiko_2022.pdf [in Ukrainian].

22. Shorobura, I. (2016). The use of information technologies in the management of a higher educational institution. Pedagogical discourse, 21, 187–192 [in Ukrainian].

23. Shcherbina, V. M. (2016). Culture-creating processes and organizational system. Prospects, 1, 127–133 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 18.05.2023
Прийнято до друку 25.05.2023*

Цитування:

Сіверс В. А., Бугайова О. І. Виміри людської творчості в контексті порівняльного аналізу праць М. Гайдеггера та А. Бергсона. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 9–16.

Sivers V., Buhaiova O. (2023). Dimensions of Human Creativity in the Context of Comparative Analysis of the Works of M. Heidegger and H. Bergson. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 9–16 [in Ukrainian].

Сіверс Валерій Анатолійович,
доктор філософських наук, професор,
професор кафедри культурології
та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-5291-2381>
siversval@ukr.net

Бугайова Оксана Іванівна,
доцент кафедри культурології
та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2084-3457>
obugayova@nakkkim.edu.ua

ВИМІРИ ЛЮДСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ В КОНТЕКСТІ ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ ПРАЦЬ М. ГАЙДЕГГЕРА ТА А. БЕРГСОНА

Метою статті є обґрунтувати методологію творчості на основі порівняльного аналізу праць М. Гайдеггера («Джерело художнього творіння») та А. Бергсона («Творча еволюція»). **Методологія дослідження** базувалася на футурологічному, або ціннісно-футурологічному методі, що є авторською пропозицією В. Сіверса. Для визначення природно-генетичної спорідненості двох праць застосовано компаративістський аспект методології, що дав змогу виявити як спільні точки їхнього перетину, так і моменти розрізнення. У цьому методологічному контексті наявний авторський компонент бачення, де на перетині різних поглядів народжується нове знання, його мінливі та жадані контури, що є підходами до розуміння творчості. **Наукова новизна** статті полягає у зверненні до праці А. Бергсона «Творча еволюція» в контексті порівняльного аналізу з роботою М. Гайдеггера «Джерело художнього творіння». Це дало змогу зафіксувати перебування в стані самоусвідомлення і стверджувати, що будь-яка діяльність людини, яку вона виконала й осмислила в такому статусі, є свідченням і вказівкою на процес творення, але не доводить його. Вона тільки виявляє нового учасника, що споріднений із суб'єктом і в певний спосіб відокремлений від нього. **Висновки.** Доведено, що ми можемо пов'язувати людину з процесом творіння, творення та інстанцією Спостерігача. Творення відбувається щомиті з двох причин: воно вже відбулось, і воно не може припинитись. Адже ніщо не може існувати. Воно насправді спонукає до творіння, яке у виконанні людини має вигляд творчості. Його онтологічним засновком є присутність ніщо в «антипросторі». Воно створює тиск на простір з вимогою здійснення. І вже факт усвідомлення ніщо є транспозицією його у свідомість та умовою «істини сутності», тобто підставою пошуку сутності свідомості й основою самосвідомості. Інваріантом його є Спостерігач.

Ключові слова: М. Гайдеггер, А. Бергсон, творчість, міфотворчість, Спостерігач, Інший, ніщо, свідомість, самосвідомість, категорія, екзистенціал, розчинення, призупинка часу.

Sivers Valeriy, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Cultural Studies and Intercultural Communications, National Academy of Culture and Arts Management; **Buhaiova Oksana**, Associate Professor, Department of Cultural Studies and Intercultural Communications, National Academy of Culture and Arts Management

Dimensions of Human Creativity in the Context of Comparative Analysis of the Works of M. Heidegger and H. Bergson

The purpose of the article is to substantiate the methodology of creativity based on a comparative analysis of the works of M. Heidegger ("The Origin of the Work of Art") and H. Bergson ("Creative Evolution"). **The research methodology** was based on the futurological or value-futurological method, which is the author's proposal of V. Sivers. To determine the natural and genetic affinity of the two works, the comparative aspect of the methodology was applied, which made it possible to identify both their common points of intersection and points of distinction. In this methodological context, there is an author's component of vision, where at the intersection of different views new knowledge desired by every researcher should be born, or rather its changing and uncertain contours, which we call

approaches to understanding creativity. **The scientific novelty of the article** lies in the reference to H. Bergson's work "Creative Evolution" in the context of a comparative analysis with M. Heidegger's work "The Origin of the Work of Art". This helped to record being in a state of self-awareness and assert that any human activity performed and comprehended in this status is evidence and an indication of the process of creation, but does not prove it. It only reveals a new participant who is related to the subject and in some way separated from it. **Conclusions.** It has been proven that we can connect a person with the process of creation and the instance of the Observer. Creation happens every moment for two reasons: it has already happened, and it cannot stop. After all, nothing can exist. In fact, it prompts creation, which in human performance looks like creativity. Its ontological basis is the presence of nothing in the "anti-space". It creates pressure on space with the requirement of realisation. The fact of awareness of nothingness is its transposition into consciousness and the condition of the "truth of essence", namely the basis of the search for the essence of consciousness and the basis of self-awareness. Its invariant is the Observer.

Key words: M. Heidegger, H. Bergson, creativity, myth-making, Observer, Other, nothing, consciousness, self-awareness, category, existential, dissolution, suspension of time.

Актуальність теми дослідження. Якщо можна прийняти твердження, що нове народжується на межі вже відомого й усталеного для думки поля в результаті його перетину в обґрунтованій логіці авторського викладення, то завдання довести актуальність теми значно спрощується з урахуванням двох чинників: доведеністю актуальності попередньої статті [5], яка тематично й теоретично передувє цій і, власне, є обґрунтуванням методології творчості на основі аналізу праці М. Гайдеггера «Джерело художнього творіння» з усіма наслідками щодо вимог до її структуризації, зокрема як-то стан розробки проблеми та методологія її дослідження, та прямого продовження цієї актуальності в спробі філіації ідей щодо розуміння творчості в аналізі підходу А. Бергсона в праці «Творча еволюція» до описування творчого процесу в найбільш широкому та масштабному мисленнєвому охопленні. Це твердження також обґрунтовує компаративістський аспект методології, коли визначає природно-генетичну спорідненість двох праць, отже, спільні точки їхнього перетину, і водночас висвітлює моменти розрізнення. Оці останні впливають як з факту схоплення самого творчого процесу на різних етапах його здійснення, так і природно не повторюють способи бачення філософами цієї етапності. У цьому методологічному контексті слід також врахувати й неминучий авторський компонент бачення, де на перетині різних поглядів має народжуватись таке жадане для кожного дослідника нове знання, точніше його мінливі та непевні контури, які ми називаємо підходами до розуміння творчості.

Аналіз досліджень і публікацій. Вчені у своїх наукових студіях не раз робили спроби порівняти філософські концепції різних мислителів, зокрема й М. Гайдеггера. Так, науковиці Т. Власова, Ю. Макешина та О. Власова порівняли ідеї Гайдеггера й

Бергсона, які працювали приблизно одночасно: філософи з різних теоретичних позицій заклали основи для постмодерністського концептуального апарату, зокрема щодо аналізу темпоральності. Дослідниці дійшли висновку: у постмодернізмі вважають, що безпрецедентна акцентуалізація темпоральності – це заслуга Гайдеггера, проте саме Бергсон трансформував класичні модуси часу й традиційні підходи до їх концептуалізації [1, 50–51]. Д. Петренко у своїй розвідці акцентував на понятті «подія», до якого звертався пізній Гайдеггер і котре розробляв у різні періоди Ж. Дельоз. Дослідник заперечує прогайдеггерівське походження поняття «подія» у філософії Дельоза, вказуючи на фрагментарну згадку в праці французького мислителя «Логіка смислу» (яку, на думку Д. Петренка, можна назвати «Логікою події») про Гайдеггера, та й то в контексті пародіювання його взаємопереходу «відсутності» й «присутності» як шизоїдної позиції [4, 86–94]. Дослідниця Н. Янішевська вказала, що люди здавна намагалися перетворити філософію на мистецтво, щоби вона була вільною творчістю і будувала свої істини не на доказах, а на внутрішньому переконанні, інтуїції. Нову лінію в розумінні мистецтва розробили, зокрема, А. Бергсон й М. Гайдеггер. У контексті мистецтва як вищої форми пізнавальної діяльності А. Бергсон вищою формою інтуїції визнає естетичну інтуїцію художника, у якій справжня прірва між об'єктом і суб'єктом пізнання; при цьому оригінальність твору мислитель визнає не лише першим, а єдиним критерієм його художньої цінності [6, 88]. Тож аналіз порівняльних характеристик філософських концепцій різних мислителів засвідчив, що зіставлення розуміння творчості в підходах М. Гайдеггера й А. Бергсона потребує більш ґрунтовного опису.

Метою статті є обґрунтувати методологію творчості на основі порівняльного аналізу

праць М. Гайдеггера («Джерело художнього творіння») та А. Бергсона («Творча еволюція»).

Виклад основного матеріалу. Окреслений раніше [5] ціннісно-футурологічний метод у цьому випадку також отримує нагоду бути проясненим. Це прояснення відбувається не прямим і тому традиційно досить брутальним способом членування самого матеріалу дослідження болісним використанням досить тендітних категорій, а їх називанням й авторським дозволом на самоманіфестацію та розчинення в матеріалі дискурсу. Адже вони, ці категорії, фактично є не інструментами аналізу, а його учасниками. Тому можна сказати й так, що вони досить обережно виявляють себе в ході їхнього застосування в спосіб, який позначений словом «розчинення». Такий вступ шляхом вказівки на основні категорії розгляду підводить нас до аналізу стану розробки самої проблеми, у нашому випадку – проблеми творчості. Отже, це категорія самого «розчинення», яка контроверсійно співмірна у своїй транспозиції або умоглядній іпостасі з поняттям «розрив», яке зумовлює необхідність поняття «подія» та категорії «екзистенціал» (від пізньолат. *exsistentia* – існування). Екзистенціал як поняття вперше в науковий обіг увів К. Ясперс [12], а найбільш чітко виразив М. Гайдеггер у роботі *Sein und Zeit* [11], хоча він сам від нього чи то відмовився, чи то з певного моменту уникав у своєму філософському дискурсі. М. Гайдеггер екзистенціалами визначав «буття у світі», «буття з іншими», «забігання наперед», «страх», «рішучість» й ін. – тобто буття, яке людина усвідомлює, аналізує і відчуває, розуміючи його кінцевість (смерть). Саме час (минуле, сучасне, майбутнє) мислитель вважав найсуттєвішою характеристикою буття. Специфічність екзистенції людини вбачав у її постійному спрямуванні в майбутнє та особистій відповідальності за все, що відбувається з нею та іншими людьми. У міру свого філософського розвитку Гайдеггер перейшов до аналізу ідей, що виражали не стільки особистісно-моральну, скільки безособово-космічну суть буття: «буття і ніщо», «приховане і відкрите буття», «земне і небесне», «людське і божественне». Якщо в ранніх роботах Гайдеггер прагнув вибудувати філософську систему раціонального осягнення буття, то згодом проголосив неможливість цього. У більш пізніх роботах мислитель не використовував поняття екзистенціалу. Проте спосіб філософствування Гайдеггера й низку запропонованих ним екзистенціалів продовжили розробляти інші мислителі, зокрема французи Ж. П. Сартр [15] і М. Мерло-

Понті [14], німець О. Ф. Больнов [13] та ін.

Ще однією є категорія «затримка часу», введення якої хоча і є цілком результатом авторської пропозиції, все ж таки можливим чином обґрунтовується в тексті і не є суто новаційним. Зокрема, можемо послатися на досліді, а головне, на їхню інтерпретацію науковцями з іспанського Університету Саламанки, які висунули теорію про плин часу: вони припускають, що не Всесвіт безперервно розширюється під впливом темної матерії (за загальноприйнятою думкою), а час постійно сповільнюється, і в далекому майбутньому він повністю зупиниться; такий процес відбувається настільки поступово, що люди цього не помічають [9]. Деякі вчені стверджують, що час виник під час Великого вибуху, тому так, як він народився, він може й зникнути. Професор Оксфордського університету Роджер Пенроуз та вірменський астроном Ваха Гурзаян знайшли докази існування Всесвіту до так званого Великого вибуху, який науковці вважали умовною подією створення системи галактик [3]. Водночас, сам факт суто фізичного ефекту «затримки часу» в контексті статті слід розглядати з позицій того самого екзистенціалу, а саме як «модуси буття світу в його нерозривному зв'язку з буттям людської свідомості» або, що те саме, модуси буття людської свідомості в його злитті зі світом. Тобто враховувати, що мається на увазі не протистояння дослідника предмету, а їх розчинення, за якого зовнішнє як умоглядна концентрація, інтенція свідомості, зосереджене на межі сприйняття окресленої в досліді реальності та має бути розглянута в процесуальності її подолання. У результаті маємо вже фактично протилежне розуміння означеної затримки: це не ефект «сповільнення часу» з його подальшою зупинкою в умовній перспективі фізичного процесу, що розгортається начебто для дійсного Спостерігача-дослідника в результаті поміщення його на межу сингулярності в умоглядному «горизонті подій», а саме розчинення Спостерігача, якими є розглянуті в контексті статті самі мислителі М. Гайдеггер та А. Бергсон. Згадування імені Роджера Пенроуза, який розвиває теорію квантової свідомості й у цьому випадку вказує на існування Всесвіту до Великого вибуху постає тільки очевидним, хоч і непомітним на перший погляд ствердженням користування свідомістю принципом «затримки часу» саме в згаданому вище розумінні.

А тепер ще раз щодо прояснення використаної методології. З огляду на контекст,

у якому розглянуто феномен затримки часу, можна й потрібно зауважити, що філософсько-умоглядна затримка часу, на відміну від фізичної, має геть інший сенс, хоча й це теж не менш дивовижно, бо вони не тільки пов'язані, але й, відповідно до духу самого тексту, розчиняються одне в одному. Ідеться про те, що умоглядний стан затримки часу є насправді дієвим чинником впливу на всю ситуацію, але сила, що керує нею, розгортається ізсередини, а не протистоїть Спостерігачеві, від якого будується і розгортається означений план реальності [5]. За такого підходу розвинута далі ціннісно-футурологічна методологія отримує підтвердження в тому аспекті, що смисли внутрішнього бачення не протистоять один одному як протилежні сили, а, діючи в синергії думки, сприяють її оптимізації та гармонізації, що, зрештою, створює стійку ціннісну модель впливу на іншу свідомість. Так саме й торується шлях переконання у створенні пізнавальної картини світу. Інша справа, що базові підстави, засновки цієї картини кожного разу мають певні градації і відмінності, накопичення яких або підсилює, або спростовує саму картину. Однак це твердження цілком вписується в методологію розуміння творчості, представлену в тексті.

Методологія розчинення категоріальної системи тексту в процесі впливу на свідомість читача демонструє суттєвий момент самої методології. Якщо апелювати саме до демонстрації і презентації її робочого моменту, застосування ціннісно-футурологічного методу не тільки доводить його дієвість і потрібність, але й наражає його автора на небезпечну критику, залишаючи самим критикам затишне поле відсутності власних пропозицій. Водночас такий ризик себе виправдовує, якщо врахувати аргументацію метра французької та світової думки Алена Бадью [7]. Він цілком обґрунтовано та послідовно в річищі означеної методології, але, можливо, несподівано для традиційного наукового викладу розкриває фактично інший аспект творчої еволюції вже не як механізму, а як живого процесу, що субстанційно-екзистенційно виявляється в беззахисності носіїв нового перед навалом традиційної нормативності знання, що за своєю природою намагається перше розчавити. Це має приблизно такий вигляд: процедура істини може виникнути лише завдяки певному розриву зі звичайною ситуацією, у якій вона відбувається – завдяки тому, що Бадью називає подією. Подія не має об'єктивного змісту, який можна було б перевірити. Те, що вона

«відбувається», неможливо довести, це можна лише ствердити або проголосити. Подія, суб'єкт та істина є аспектами єдиного процесу ствердження: істина проявляє своє буття через тих суб'єктів, які зберігають стійку вірність щодо наслідків події, яка відбулася в межах ситуації, хоча й не належала до неї. Вірність, відданість істині ведуть до чогось на зразок незацікавленого ентузіазму, занурення у виконання завдання або досягнення мети, піднесення, відчуття того, що ти причетний до чогось, що перевершує будь-які дріб'язкові, приватні або матеріальні зацікавлення. Істина приводить у рух суб'єктів: вони є «скінченними» точками істини, яка завжди «нескінченна», але водночас вони надають їй буквальну, матеріальну опору. Кожен суб'єкт є лише «об'єктивним» індивідом, звичайним смертним і стає «безсмертним» тільки через своє ствердження (або перетворення за допомогою) істини, яка набуває цілісності на рівні, що розміщується цілком поза межами його смертної об'єктивності.

Істина для Бадью пов'язана з логікою вірності, відданості чомусь: певному принципу, особі або ідеалу. Він наводить у характерно різноманітних реєстрах такі приклади: «войовничу концепцію апостольської суб'єктивності Святого Павла, яка існує лише завдяки проголошенню певної події (воскресіння Христа), що має універсальне значення, але позбавлена «об'єктивної» або усталеної важливості; яacobинську або більшовицьку відданість революційній події, яка перевершує своєю суб'єктивною силою та загальним масштабом партикулярні дії, що спричинили її виникнення; сприйняття двома закоханими себе як любовних суб'єктів, «закорінених» лише завдяки відданості ефемерній події їхньої першої зустрічі; вірність митця або науковця напряду творчого пошуку, що з'явився внаслідок відкриття або розриву з традицією. У кожному із цих випадків унаслідок такої процедури істини матеріально утворюється «загальний набір», до якого належить лише найбільш безсторонній «вміст» ситуації» [2].

Сенс розгляду праці Гайдеггера «Джерело художнього творіння», крім уведення свідомості в окреслену проблематику як її онтоонтичний контекст, полягає і в тому, щоб не втратити методологічну настанову, сформульовану при аналізі самої праці. Вона в самозаклику не застосовувати категорії, а розчиняти їх у тексті.

Зрозуміло, що такий підхід не можна

виконати повністю не тільки через його певну нестандартність, що прямо відкидає будь-яку методологічну схему, до якої звикла пізнавальна свідомість. Ще дві труднощі стають на заваді. Перша – була намічена в розгляді праці Гайдеггера: коли філософ охоплює унікальним стилем викладення момент становлення творення і його процесуальність, то в результаті показником його виконаності є феномен «призупинення часу». Тобто там, де зазвичай свідомість має сприйняти зовнішнє враження, інформацію, текст як причинно-наслідковий зв'язок, послідовність елементів, що певним чином вкладаються в пізнавальну схему її самої, філософ досягає саме стилем викладення ефекту подолання зовнішнього і входження у внутрішнє. Не важливо, що мають на увазі в цьому випадку під зовнішнім і внутрішнім. Воно завжди стосується психічної царини людини. Єдиний виняток, суто умовний, який, власне, підтверджує «правило», – випадок, коли Спостерігач свідомо залишається на орбіті зовнішнього. Тобто не бажає стати стороною взаємодії з реальністю і взяти участь у її подіях як «діюча речовина» або насправді суб'єкт дії.

Проте такий виняток у реальності, про яку йдеться, стає прецедентом творення світу, де домінує відчуження. Саме це «небажання» як негативний екзистенціал розглянемо далі у своїх наслідках як викривлення координат історії людини. Але зараз ідеться про інше. Подолання психологічної межі між зовнішнім і внутрішнім і є подоланням ілюзії об'єктивності часу. У результаті такого подолання і відбувається проникнення в царину образно-символічної взаємодії понятійно позначених сутностей. Це дає можливість схопити момент істини, що «промайнула в просвіті буття». Але це не схоплення привласнення. Це схоплення розчинення. Це схоплення у відповідний спосіб само містить у собі відбиток істини й тому має якість контекстної деруйнації, або ціннісної консервації: щось на кшталт відблиску вічності, який захищає її від дії часу, коли ефект його призупинення слабшає.

За такої постановки проблеми виникає інша. Тому друге міркування в тому, що ефект «призупинення часу» разом з необхідністю категоріально-методологічного розчинення в тексті та підкоренням руху як умові існування будь-чого, зокрема й самого тексту, вимагає вийти зі стану призупинення не просто через природний плин часу (хоча слово «природний» у такому контексті містить швидше соціопсихологічний сенс), але й у певний спосіб. А саме: потрібно визначити й вивірити

наступний крок так, щоб поєднання в ньому довільності вибору напрямку цього кроку та можливостей застосування самого методу (а тепер потрібно не обрати для використання методологічний зворот як зовнішній інструмент розгляду, а запропонувати інше формулювання, наприклад *крок розчинення*) впливало з «істини просвіту», але не закривало за собою сам просвіт. Таку властивість має відома праця А. Бергсона «Творча еволюція» (1907).

З попереднього розгляду випливає, що наступним кроком розчинення має бути проміжок між здійсненням і структурою, причому в структурі, яку Гайдеггер визначає трьома характеристиками: сукупність ознак, певна множина відчуттів, речовість, – ми не зможемо застосовувати жодну, оскільки сам предмет розгляду А. Бергсона не речовість як така, а, власне, здійснення.

Не будемо звертати увагу, що здійснення як поняття певним чином збігається з фундаментальною категорією філософської онтології – становлення. Справа в іншому. І становлення, і здійснення як такі потребують дискурсивного кульбіту, який завжди в історії його філософського виконання оголює прірву між суб'єктом дискурсу і його предметом. Адже досягнення «призупинки часу» потребує значних зусиль автора, щоб вивести якомога ширше коло Спостерігачів з орбіти зовнішнього в їхню власну внутрішню царину. Показником же досягнення такої «призупинки» є те, що праця не тільки залишається привабливою для критики, але й незмінно привертає увагу до роботи мислителя вже більше ніж століття.

Дійсно, адже йдеться про дві речі: по-перше, системний опис становлення як динамічного процесу, що фундаментально притаманний реальності; по-друге, про системний опис становлення, у якому зроблено спробу конкретного подолання в цьому описі розриву, прірви в розумінні живого та свідомого як таких усталених абстракцій, що історично створили цю прірву в способі, який викрив Гайдеггер у фінальній частині попереднього аналізу. А саме коли йдеться про феноменологічне сприйняття речі, що «огортає» її єдністю сприйняття в сукупності ознак, відчуттів і речовості й тим самим приховує будь-яку можливість розплести історично змішані та перекручені першовитоки її творіння.

Наголосимо, що в цьому фрагменті головним посилом є вказівка на крок розчинення, який зробив Бергсон у пропозиції «розведення» інтелекту й інтуїції, а не сенс самого «розведення». Зважмо й на те, що

німецький філософ, на відміну від французького, ніколи не брався оживити категорію «здійснення» еліксиром наукового віталізму, а швидше покладався на дива лінгвопоетичної міфотворчості, тоді як праця Бергсона є своєрідним зразком природничо-філософського аналізу із залученням найширшого наукового апарату – від еволюційної біології і фізики до філософії. Для нас важливо акцентувати на такому моменті: мабуть, існують межі можливого в масштабах узагальнення, доступні людині. Водночас їхнє спільне бачення дає надію на створення цілісності, хоча б її тіні.

Просто було б заявити, що там, де закінчується Бергсон, починається Гайдеггер. Але хоча в хронологічному порядку праця Бергсона написана раніше, водночас, там, де постає питання про остаточну крапку в проблемі походження, маємо в Бергсона життя і життєвий порив як даність, що зустрічається з матерією і протистоїть їй, а в Гайдеггера – безособові просвіт і ніщо, які стрибкоподібно переходять у річ, речовість, сукупність ознак, відчуття, виріб, черевика Ван Гога, але оминають таємничий крок розчинення у вигляді проміжної ланки творчості життєвого пориву шляхом вказівки на нього. Іншими словами, життєвий порив, матерія, інстинкт, свідомість – усе це ті категорії і поняття, що стали для А. Бергсона безумовною та аксіоматичною точкою відліку, хоча насправді вони є результатом незбагнено тривалого процесу творіння безособової сили, розглянутої в попередньому фрагменті при аналізі праці Гайдеггера [3]. Вони з'являються в міркуваннях самого Бергсона унікальною комбінацією його елементів, фінальним акордом яких є текст самого мислителя в усій повноті причин, підстав, обставин і наслідків його появи.

Пригадаймо, що Бергсон під життєвим поривом розуміє потребу у творчості. Цей порив постійно зіштовхується з обмеженнями, тому що має справу з матерією, тобто рухом, зворотним його власному; але він оволодіває цією матерією, яка є сама необхідністю, і намагається ввести в неї якомога більшу кількість невизначеності й свободи [8].

Далі слід підкреслити суттєву єдність поля існування сенсів двох філософів, у якому вони рухаються до просвіту істини. Ідеться про спільну рису стилю – міфотворчість. Тільки що ми вказували на наявність міфотворчості в стилі Гайдеггера як рису відмінності від стилю Бергсона. Але вона як фундаментальна стильова характеристика нікуди не зникає і в Бергсона. Адже це речовість входить таким чином у предмет викладення і розуміння

творчості, і вона не може бути наявною в Гайдеггера та відсутньою в Бергсона.

Отже, міфотворча складова творчості (гіпотетично творчості взагалі, але в нашому випадку – художньо-філософської) є проявом сутності предмету, про який ідеться, і здійснюється вона за рахунок авторського тексту. Тобто йдеться про ще один акцент, окремий розгляд якого буде зроблено пізніше. Зараз просто позначимо його. Він, як такий, що начебто впливає з пасажу про міфотворчість як стильову характеристику здійснення процесу художньо-філософської творчості (і будь-якої взагалі), може здатися несподіваним. Адже йдеться не про метафори й інші види тропів, а про спосіб виходу зі стану «зупиненого часу» кроком розчинення і повернення в нього або, краще сказати, постійного прагнення до нього й тому завжди нового досягнення стану «зупиненого часу».

Ідеться про фігуру Іншого, що постає тепер під іменем Спостерігача, але яку не треба плутати й ототожнювати з категорією самосвідомості. Порівняймо два уривки тексту Бергсона:

1. «Усе життя загалом, тваринне й рослинне, постає по суті зусиллям, спрямованим на те, щоб накопичити енергію і потім пустити її по гнучких, звивистих каналах, на кінці яких вона повинна виконати найрізноманітніші роботи. Цього й хотів досягти життєвий порив, проходячи крізь матерію. І він, без сумніву, досяг би цього, якби його сила не була обмеженою».

2. «З нашого погляду, життя загалом є начебто величезною хвилею, що поширюється від центру та майже по всьому колу зупиняється і перетворюється в коливання на місці: лише в одній точці перешкода була подоланою, імпульс пройшов вільно. Цією свободою відмічена людська форма. Всюди, за винятком людини, свідомість виявилась загнаною в глухий кут: тільки з людиною вона продовжила свій шлях» [8, 288].

Якщо наголосити на змістовній частині двох уривків, вона для цілей цього тексту в тому, що творіння Гайдеггера як боротьба ніщо із собою – невпинна, абстрактна й таємнича – перетворюється на енергію. Теж таємничу, але все ж таки більш знайому. Водночас важливо відзначити інше: в обох випадках ідеться про «спостереження за спостереженням»: автор спостерігає за Спостерігачем, а Спостерігач – за процесом. І здається, що обидва – один за одним. І це без урахування читача. Тобто філософи: автор тексту, у цьому випадку А. Бергсон, так само як перед цим таким Спостерігачем був М. Гайдеггер, начебто переповідають картину, що їм відкривається в процесі споглядання за

певною прихованою реальністю, але водночас вони, так само як і будь-який філософ-оповідач такого стибу, начебто самі до цього не причетні. Вони не можуть використати свої органи чуття, які в них такі самі, як в інших людей, для того щоб налаштувати їх на сприйняття цих картин і переповісти їх потім як такі, які можуть сприймати будь-хто навіть без додаткових зусиль. Згадаймо закінчення згаданої вище другої цитати: там життя дорівнює свідомості, яка, загнана в кут, тільки в людині знаходить продовження шляху. І ці люди, крім іншого, але теж на рівних правах з ними, – Гайдеггер і Бергсон.

Продовжимо рух життя крізь свідомість мислителів. У першій стислій цитаті Бергсона акцент навмисне зроблено на фразі «життєвий порив хотів досягти...». Тобто Бергсон мимоволі оживляє картину спостереження антропологічною характеристикою – екзистенціалом бажання. Це і є ціннісний слід, яким рухається і творення, і спостереження.

У другому фрагменті Бергсона йдеться про зміну формату чи масштабу бачення. Ми наче переміщуємося з точки зору самого життєвого пориву на рівень панорами здійсненого ним й одночасно фіксуємо результат – усюди зупинка в протистоянні з матерією, але в одному місці поява людини, тобто свідомості. Варто врахувати, що так Бергсон говорить, власне, про себе як представника людського роду з відповідної історичної дистанції.

У чому тут зв'язок із творчістю? Тільки в розумінні того, що Спостерігач як інстанція, що обов'язково наявна в процесі створення будь-якого смислового повідомлення, є представником гайдеггерівського просвіту в Людині. Саме у зв'язку із фразою, що хвиля життя, яка поширюється по колу та всюди знаходить перешкоди, але тільки в одній точці утворює феномен людської свідомості, свідчить на користь такої паралелі. Вона, насправді, якщо побачити її суттєві смислові контури, у тому, що йдеться про певну конфігурацію свідомості як суперечності.

Така суперечність визначає феномен, у цьому випадку людської творчості: ніщо, яке оточує існування і заперечує в собі істину, стверджуючи її в існуванні людини, постає перед свідомістю самої людини в трьох вимірах:

- 1) сприйняття світу речовості як сукупності ознак і відчуттів – психологізація;
- 2) як здатність фіксувати інший план прояву власного сприйняття цього світу речовості – уможливлення раціоналізація;
- 3) картини спостереження за цим сприйняттям у єдиній процесуальності суб'єкта, одиничній самосвідомості – ціннісне переживання, або аксіологізація.

Насправді саме такий стан і є тією суперечністю, потенціал творення нового в якому дійсно не скінченний, оскільки він реалізується у взаємодії ніщо із собою і має на виході появу інстанції Спостерігача або ж перманентно супроводжується цією інстанцією. Згадаймо, що у викладі Гайдеггера, незважаючи на протилежність характеристик ніщо й існування, усе ж таки немає розриву. А от людина містить розрив у собі, як про це в контексті поняття «подія» зазначав мислитель А. Бадью.

Зважимо, що йдеться про маніфестацією кваліа людини, а не відкриття окремого філософа. Інстанція Спостерігача на рівні раціоналізації описана як наявність чогось безособового й абстрактного. Але в момент своєї появи та відтворення вона набуває рис індивідуального та унікального. Тобто Іншого або інших.

Наукова новизна статті полягає у зверненні до праці А. Бергсона «Творча еволюція» в контексті порівняльного аналізу з працею М. Гайдеггера «Джерело художнього творіння». Це дало змогу зафіксувати знаходження в стані самоусвідомлення і стверджувати, що будь-яка діяльність людини, яку вона виконала й осмислила в такому статусі, є свідченням і вказівкою на процес творення, але не доводить його. Вона тільки виявляє нового учасника, що споріднений із суб'єктом і в певний спосіб відокремлений від нього.

Тож зробимо висновки. Здається, достатньо доведено, що ми можемо пов'язувати людину з процесом творіння, творення та інстанцією Спостерігача. Творення відбувається щомиті з двох причин: воно вже відбулось, і воно не може припинитись. Адже ніщо не може існувати. Воно насправді спонукає до творіння, яке в людському виконанні має вигляд творчості. Його онтологічним засновком є присутність ніщо у своєму «антипросторі». Так ніщо створює тиск на простір з вимогою здійснення. І вже факт усвідомлення ніщо є транспозицією його у свідомість та умовою «істини сутності», тобто підставою пошуку сутності свідомості й основою самосвідомості. Інваріантом його є Спостерігач. Подальший розгляд стосуватиметься саме прояснення міфологічно-нарративної історичної та метафізичної сторін творення і творчості.

Література

1. Власова Т., Макешина Ю., Власова О. Час і темпоральність: інтерпретація М. Гайдеггера versus інтуїція А. Бергсона. *Грані: наук.-теор. альманах*. 2021. № 24(6). С. 50–59. DOI: <https://doi.org/10.15421/172159>
2. Голлворд Пітер. Передмова до «Етики» Алена Бадью. *Provid*. 2016. 29 жовтня. URL: <https://provid.org/others/peredmov-a-etyky-alena->

badyu-piter-gollvord/ (дата звернення: 25.01.2023).

3. Зупинка часу. *Anthropos*. URL: <http://anthropos.org.ua/uk/ostanovka-vremeni/> (дата звернення: 25.01.2023).

4. Петренко Д. В. Філософія події Жиля Дельоза. *Мультиверсум. Філософський альманах* : зб. наук. пр. Київ, 2008. Вип. 69. С. 86–94. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/71832/10-Petrenko.pdf?sequence=1> (дата звернення: 25.01.2023).

5. Сіверс В. А., Бугайова О. І. Праця Мартіна Гайдеггера «Джерело художнього творіння» як методологія розуміння творчості. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 2. С. 16–23.

6. Янішевська Н. Філософські засади українського авангарду 1910–1930-х рр. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2010. Вип. 21. С. 84–93. С. 88 URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/21/10.pdf (дата звернення: 25.01.2023).

7. Badiou Alain. *L'Être et L'événement*. Paris, 2018. 576 p. URL: <https://www.amazon.fr/L%C3%AAtre-l%C3%A9v%C3%A8nement-Alain-Badiou/dp/2757874128?asin=B00I68W8DU&revisionId=&format=2&depth=1> (дата звернення: 25.01.2023).

8. Bergson Henri. *Creative evolution*. Paris : PUF, 2007. 696 p.

9. Gott J. Richard, Li-Xin Li. Can the Universe create itself? *Physical Review D*. 1998. 29 May. URL: <https://journals.aps.org/prd/abstract/10.1103/PhysRevD.58.023501> (дата звернення: 25.01.2023).

10. Heidegger Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935. <http://gams.uni-graz.at/archive/get/o:reko.heid.1935/sdef:TEI/get>. (дата звернення: 25.01.2023).

11. Heidegger Martin. *Sein und Zeit*. Elfte, unveränderte Auflage. Tübingen : Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1967. 437 s. URL: https://taradajko.org/get/books/sein_und_zeit.pdf (дата звернення: 25.01.2023).

12. Jaspers Dr. Karl. *Die geistige Situation der Zeit*. Berlin : Sammlung Götschen, 1931. 232 s.

13. Koerrenz Ralf. *Existentialism and Education: An Introduction to Otto Friedrich Bollnow*. Palgrave Macmillan, 2017. 115 p.

14. Merleau-Ponty Maurice. *Phenomenologie de la perception*. Paris : La Librairie Gallimard, NRF, 1945, 531 p. URL: <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/773203/37abbc34cef050898a50dd5b1ac23777.pdf> (дата звернення: 25.01.2023).

15. Sartre Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme* : conférence, 1946. URL: <https://web.archive.org/web/20211113020611/http://www.danielmartin.eu/Textes/Existentialisme.htm#Conference> (дата звернення: 25.01.2023).

References

1. Vlasova, T., Makieshyna, Yu., Vlasova, O. (2021). Time and temporality: M. Heidegger's interpretation versus A. Bergson's intuition. *Hrani*, 24 (6), 50–59. DOI: <https://doi.org/10.15421/172159> [in Ukrainian].

2. Hollvord, Piter. (29.10.2016). Preface to «Ethics» by Alain Badiou. Provid. Retrieved from: <https://provid.org/others/peredmovy-etyky-alena-badyu-piter-gollvord/> [in Ukrainian].

3. Stopping time. *Anthropos*. Retrieved from: <http://anthropos.org.ua/uk/ostanovka-vremeni/> [in Ukrainian].

4. Petrenko, D. V. (2008). Gilles Deleuze's philosophy of events. *Multiverse. Philosophical almanac*. Kyiv, 69, 86–94. Retrieved from: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/71832/10-Petrenko.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].

5. Sivers, V., Buhaiova, O. (2022). Martin Heidegger's Work «The Origin of the Work of Art» as Methodology for Understanding Creativity. *Kultura i suchasnist*: almanakh, 2, 16–23 [in Ukrainian].

6. Ianishevskaya, N. (2010). Philosophical principles of the Ukrainian avant-garde of the 1910s–1930s. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 21, 84–93. Retrieved from: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/21/10.pdf [in Ukrainian].

7. Badiou, Alain. (2018). *L'Être et L'événement*. Paris, 576. Retrieved from: <https://www.amazon.fr/L%C3%AAtre-l%C3%A9v%C3%A8nement-Alain-Badiou/dp/2757874128?asin=B00I68W8DU&revisionId=&format=2&depth=1> [in French].

8. Bergson, Henri. (2007). *Creative evolution*. Paris : PUF, 696 [in French].

9. Gott, J. Richard, Li-Xin, Li. (29.05.1998). Can the Universe create itself? *Physical Review D*. Retrieved from: <https://journals.aps.org/prd/abstract/10.1103/PhysRevD.58.023501> [in English].

10. Heidegger, Martin. (1935). *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Retrieved from: <http://gams.uni-graz.at/archive/get/o:reko.heid.1935/sdef:TEI/get> [in German].

11. Heidegger, Martin. (1967). *Sein und Zeit*. Elfte, unveränderte Auflage. Tübingen : Max Niemeyer Verlag Tübingen, 437. Retrieved from: https://taradajko.org/get/books/sein_und_zeit.pdf [in German].

12. Jaspers, Dr. Karl. (1931). *Die geistige Situation der Zeit*. Berlin : Sammlung Götschen, 232 [in German].

13. Koerrenz, Ralf. (2017). *Existentialism and Education: An Introduction to Otto Friedrich Bollnow*. Palgrave Macmillan, 115 [in English].

14. Merleau-Ponty, Maurice. (1945). *Phenomenologie de la perception*. Paris : La Librairie Gallimard, NRF, 531. Retrieved from: <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/773203/37abbc34cef050898a50dd5b1ac23777.pdf> [in French].

15. Sartre, Jean-Paul. (1946). *L'existentialisme est un humanisme* : conférence. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20211113020611/http://www.danielmartin.eu/Textes/Existentialisme.htm#Conference> [in French].

Стаття надійшла до редакції 10.04.2023

Отримано після доопрацювання 15.05.2023

Прийнято до друку 23.05.2023

Цитування:

Боняр С. М., Тарновська І. В., Власова В. П. Пріоритети розвитку культурного туризму в Україні. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 17–22.

Boniar S., Tarnovska I., Vlasova V. (2023). Priorities for Development of Cultural tourism in Ukraine. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 17–22 [in Ukrainian].

Боняр Світлана Михайлівна,
доктор економічних наук, професор,
професор кафедри бізнес-логістики
та транспортних технологій,
декан факультету управління та технологій
Державного університету
інфраструктури та технологій
<https://orcid.org/0000-0001-8910-7100>
sveta_bonyar@ukr.net

Тарновська Ірина Віталіївна,
кандидат економічних наук, доцент,
доцент кафедри менеджменту, публічного
управління та адміністрування Державного
університету інфраструктури та технологій
<https://orcid.org/0000-0003-2027-946X>
irusia.tarnovska@gmail.com

Власова Валентина Петрівна,
кандидат економічних наук, доцент,
доцент кафедри менеджменту, публічного
управління та адміністрування Державного
університету інфраструктури та технологій
<https://orcid.org/0000-0001-7480-101X>
vp067vlasova@gmail.com

ПРІОРИТЕТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ

Метою дослідження є визначення пріоритетів розвитку культурного туризму в Україні. Методологічна основа. Для досягнення поставленої мети в роботі були використані такі загальнонаукові методи дослідження, а саме: структурно-функціональний, який дав змогу виявити функції туризму, що визначають його особливості як соціокультурного інституту, виділити в об'єкті дослідження цілісну систему його структурних елементів, чинників трансформаційних процесів і зв'язків між ними. **Наукова новизна.** Дослідження сучасного стану та перспектив розвитку культурного туризму в Україні дало можливість доповнити його класифікацію і виділити вид – культурно-символічний туризм. Уперше культурно-символічний туризм розглянуто через призму воєнного часу. Культурно-символічний туризм передбачає організацію подорожей, екскурсій до тих об'єктів та дестинацій, під час відвідування яких людина відчуває належність до культурного-історичного коду країни, занурюючись у світ образів, символів, знаків, які дійшли до нас з далекого та / чи недалекого минулого і мають цінність для сьогодення і майбутнього. **Висновки.** Культурний туризм в Україні дає можливість долучатися до культурного різноманіття, культурних цінностей та традицій України. Завдяки культурному туризму можливе збереження культурної спадщини, розвиток інфраструктури на регіональному й місцевому рівнях. Нове сприйняття українцями власної культурної та історичної спадщини в умовах війни з РФ спонукало авторів до більш детального вивчення видів культурного туризму та виокремлення нового виду – культурно-символічного туризму. Культурний туризм відіграє важливу роль у задоволенні людських інтелектуальних потреб, для фізіологічного та психологічного відновлення. На основі аналізу поточної ситуації в країні визначено пріоритети розвитку культурного туризму в Україні, до яких можна віднести: дотримання підвищених вимог безпеки щодо організації відпочинку культурного спрямування, переосмислення значення культурних пам'яток різних історичних періодів розвитку України та їх взаємозв'язку з майбутнім.

Ключові слова: культурний туризм, дестинація, історія, культурна спадщина.

Boniar Svitlana, D. Sc. In Economics, Professor, Department of Business-Logistic and Transport Technologies, Dean of the Faculty of Management and Technologies, State University of Infrastructure and Technologies; Tarnovska Iryna, PhD in Economics, Associate Professor, Department of Management, Public Management and Administration,

State University of Infrastructure and Technologies; Vlasova Valentyna, PhD in Economics, Associate Professor, Department of Management, Public Management and Administration, State University of Infrastructure and Technologies.

Priorities for Development of Cultural tourism in Ukraine

The purpose of the study is to identify priorities for the development of cultural tourism in Ukraine. **The research methodology** is based on the general scientific and structural-functional methods. This allowed the authors to identify the functions of tourism that determine its features as a socio-cultural institution, to define in the object of study an integral system of its structural elements, factors of transformation processes, and links between them. **Scientific novelty.** The study of the current state and prospects for the development of cultural tourism in Ukraine has provided an opportunity to supplement its classification, and to identify a type of cultural and symbolic tourism. For the first time, cultural and symbolic tourism is considered through the prism of wartime. Cultural and symbolic tourism involves the arrangement of trips and excursions to cultural and historical sites and destinations, where a person can feel that they belong to the cultural and historical code of the country, immersing themselves in the world of images, symbols, signs that have come down to us from the distant and/or recent past and are valuable for the present and future. **Conclusions.** Cultural tourism in Ukraine allows people to experience the cultural diversity, cultural values, and traditions of Ukraine. Through cultural tourism, it is possible to preserve cultural heritage and develop infrastructure at the regional and local levels. The new perception by Ukrainians of their own cultural and historical heritage in the conditions of the war with the Russian Federation prompted the authors to study the types of cultural tourism in more detail and to identify a new type – cultural and symbolic tourism. Cultural tourism plays an important role in satisfying human intellectual needs, physiological and psychological recovery. Based on the analysis of the current situation in the country, the article identifies priorities for the development of cultural tourism in Ukraine, which include: compliance with increased security requirements for organising cultural recreation, rethinking the significance of cultural monuments from different historical periods of Ukraine's development and their relationship with the future.

Key words: cultural tourism, destination, history, cultural heritage.

Актуальність теми дослідження. Культурний туризм є масовим явищем і дає можливість не тільки побачити історичні пам'ятки та відвідати культурні заходи, але й зустрітися з місцевими мешканцями та познайомитися з їхнім життям та традиціями. Можливості для відпочинку та пізнання історії та культури України приваблюють туристів з різних країн світу, які хочуть поглибити свої знання про цю країну та її народ. Україна має багату історію та культуру, що робить її дуже привабливою для культурного туризму. Наразі є ціла низка перешкод обмежень для розвитку туризму в Україні, але це не означає, що культурний туризм не розвивається. Саме через культурну спадщину та сучасну культуру Україна звертається до всього світу та показує свою силу й непоборність.

Аналіз досліджень і публікацій. Активний зв'язок між культурою та туризмом був давно відзначений дослідниками, але тільки в останні десятиліття, коли туристична галузь почала стрімко розвиватися та приносити значну економічну вигоду, почався процес цілеспрямованого дослідження та осмислення їхньої залежності. Вітчизняні науковці, зокрема Л. Божко [4], І. Давиденко [5], О. Савіцька, О. Федорович [1], К. Поливач [2], А. Кочеткова [3], системно досліджують туризм, визначають тенденції та проблеми його розвитку, розглядають класифікацію видів культурного туризму. Культурний туризм вивчають як інструмент формування національної ідентичності, як важливий чинник

соціально-культурного розвитку регіонів, як сучасний напрям використання та збереження історико-культурної спадщини регіону. Наразі є потреба в продовженні дослідження розвитку культурного туризму в умовах війни рф з Україною та в післявоєнний період.

Метою дослідження є визначення пріоритетів розвитку культурного туризму в сучасних умовах.

Виклад основного матеріалу. Культурний туризм – це подорож, яка охоплює відвідування місць, що мають значення для історії, культури та відвідувачів. Це дає можливість людям ознайомитись з різноманітністю різних культур та традицій, а також побачити найбільш відомі та значущі місця різних регіонів і країн. Культурний туризм є одним зі способів поглиблення знань про культуру та історію різних народів, а також може стати джерелом відпочинку та задоволення для тих, хто бажає провести свій час із користю для себе та свого духовного зростання.

Поняття «культурний туризм» уперше офіційно на міжнародному рівні застосовано в матеріалах Всесвітньої конференції з культурної політики (1982). Згідно з визначенням UNWTO, культурний туризм – «подорожі з метою відвідування місць та заходів, що мають культурно-історичну цінність» [6].

Сучасні вітчизняні дослідники виділяють такі напрями культурного туризму: знайомство з різноманітними історичними, архітектурними або культурними епохами, відвідування

архітектурних пам'яток, музеїв, історичних маршрутів; відвідування фестивалів (музичних, театральних, кіно), релігійних свят, виставок й ін.; відвідування лекцій, семінарів, курсів; участь у фольклорних фестивалях [7].

Для розвитку культурного туризму необхідна наявність специфічних культурно-пізнавальних ресурсів на території. Ці умови створюють передумови для організації культурно-пізнавальних видів рекреацій та сприяють максимально ефективному використанню рекреаційного потенціалу.

Об'єкти культури та історії, які пройшли оцінку та дослідження науковцями й можуть бути використані для задоволення рекреаційних потреб туристів, вважають історико-культурними ресурсами. Ці ресурси поділяють на матеріальні та духовні. Матеріальні ресурси включають всі засоби виробництва та інші матеріальні цінності, що існують у суспільстві на будь-якому його етапі історичного розвитку й можуть задовольнити людські інтелектуальні потреби. Духовні ресурси містять досягнення суспільства в державному та суспільному житті, освіті, науці та мистецтві.

Важливо звернути увагу на те, що культурний туризм вдало поєднує функції фізичного та психологічного відновлення особистості з освітньо-культурною та просвітницькою функціями через задоволення потреб відпочивальників у вивченні світу через споживання туристичних послуг.

У процесі дослідження визначено, що розвиток культурного туризму й надалі буде ґрунтуватися на збереженні культурної спадщини, розвитку інфраструктури, розробці маркетингової компанії регіону для залучення нових туристів, розробці нових туристичних маршрутів на регіональному та місцевому рівнях, започаткуванні нових фестивалів та інших культурних заходів, пов'язаних з новітньою історією України, організації культурних заходів, що відображають традиції та культуру місцевих громад. Для розвитку культурного туризму в Україні важливо підвищення свідомості щодо цінності культурного спадку та відповідальної туристичної поведінки через систему освіти. Це можливо за умови партнерства та співробітництва між урядом, місцевими органами влади, громадськими організаціями та приватним сектором. Використання сучасних технологій, таких як віртуальна реальність, мобільні додатки та інтерактивні технології, може покращити туристичний досвід і залучити більше відвідувачів.

У 2021 році було створено туристично-культурний хаб [8], який став відповіддю на виклики часу, зокрема карантинні обмеження. Було створено цифровий культурний продукт, який є актуальним і в умовах воєнного часу.

Для привабливості культурного туризму важливо мати відповідну туристичну інфраструктуру. Це охоплює розбудову готелів, ресторанів, достатню кількість комфортабельних транспортних засобів, маршрутів та інших зручностей, які забезпечують приємне перебування туристів. Створення належної туристичної інфраструктури можливе при взаємодії держави та приватного капіталу.

Розвиток культурного туризму в Україні відбувався нерівномірно і з різною інтенсивністю в різних регіонах. Але системно спостерігається відсутність повноцінного інформування потенційних туристів. Найчастіше інформація про об'єкти подається сухо та невиразно, через що можна лише здогадатися, що цей об'єкт є туристично привабливим.

Іншою проблемою є неможливість відвідати різні об'єкти культурної спадщини. Причиною є те, що графіки роботи музеїв в одному місті часто складені так, що неможливо визначити вихідні дні, а часто інформація в інтернеті суперечить інформації, розміщеній безпосередньо закладом культури. Це пояснюється тим, що об'єкти культури належать різним структурам, які часто не взаємодіють між собою.

Навіть під час війни в Україні туризм продовжує функціонувати, але лише в тих районах, де не відбуваються бойові дії. У містах проводять екскурсії, майстер-класи та організовують походи для розваги дітей, а дехто навіть має можливість відвідати пляжі. Звичайно, є низка обмежень щодо організації подорожей і відпочинку, культурного туризму зокрема.

Щоб уточнити, чи безпечним є туризм у певному місці, які локації можна чи заборонено відвідувати, варто звертатися до місцевої влади, ДСНС, поліції та військових.

Культурний туризм – це туризм, для якого основним мотивом подорожі є пізнання культури та культурної спадщини туристичної дестинації, долучення туристів до сучасного культурного середовища через активну участь у культурних подіях, які є традиційною складовою соціокультурного життя певного регіону. Наразі попри запровадження обмежень в Україні щодо доступу до дестинацій, до об'єктів культурної спадщини спостерігається

зростання інтересу до нашої культури з боку як громадян України, так і гостей з-за кордону. При організації подорожей враховують такі обмеження:

- Комендантська година обмежує переміщення туристів, скорочено робочий час закладів культури та мистецтва; концерти, фестивалі та виставки організовують з урахуванням тривалості проведення.

- Під час повітряної тривоги проведення культурного заходу припиняють. Організаторам необхідно заздалегідь подумати про укриття для відвідувачів. Наразі вже маємо значний досвід щодо проведення культурних заходів в укритті [9].

- Ще однією особливістю сучасності є те, що багато пам'яток, скульптур зараз вдягли «бронежилети» (обкладені мішками з піском) для їх збереження. Відповідно культурна дестинація набуває нових рис.

- Музеї з міркувань безпеки та збереження унікальних колекцій виставляють мінімум із того, що мають. Тому повноцінний доступ до творів мистецтва, як це було до війни, наразі не можливий.

На екскурсії на деокупованих територіях відзначають незначний попит, але організація таких турів є складною процедурою. Такий інтерес можна пояснити тим, що люди хочуть наблизитися до тих місць, які є звільненими, відкрити їх для себе по-новому, долучатися до відновлення пошкоджених об'єктів культурної спадщини [10].

В Україні поширені такі види культурного туризму: мистецький, архітектурний, садово-парковий, історичний, гастрономічний та кулінарний, релігійний, відвідування місць, пов'язаних із життям та творчістю видатних особистостей. У певному регіоні України є свої види культурного туризму, які розвинуті більше, це зумовлюють різні фактори. В останні роки зростала популярність гастрономічного туризму, цей вид, як правило, поєднувався з іншими видами культурного туризму. Через війну іноземних туристів немає. Наразі роботу з висвітлення подій російсько-української війни та боротьби з рашистами здійснюють іноземні журналісти, працюють волонтери та представники міжнародних організацій. Вони частково замінюють іноземних туристів, знайомляться з українською культурою та традиціями.

Щодо внутрішнього культурного туризму, то він значно поступається рекреаційному. Багаторічні спостереження та власний досвід свідчать, що певні складові

культурного туризму наявні в кожній подорожі, адже це є нормальною потребою сучасної людини пізнавати світ через культуру та традиції.

У межах сучасного культурного туризму в Україні, на думку авторів, варто виділити окремий вид культурного туризму, який би міг характеризувати нові символи незламності та відновлення. До класифікації видів культурного туризму доречно додати це один вид – культурно-символічний туризм. Культурно-символічний туризм передбачає організацію подорожей, екскурсій до тих об'єктів та дестинацій, під час відвідування яких людина відчуває належність до культурного-історичного коду країни, занурюючись у світ образів, символів, знаків, які дійшли до нас з далекого та / чи недалекого минулого й мають цінність для сьогодення та майбутнього.

Передумовою для виділення такого виду культурного туризму стало те, що для більшості українців відбувся злам у сприйнятті культурної та історичної спадщини України через війну з РФ. Спостерігається розрив у сприйнятті громадянами України минулого, сьогодення та майбутнього з огляду на вимушене переміщення великої кількості людей у відмінне соціокультурне середовище та неможливість жити звичним для них життям.

Кухонна шафа з Бородянки Київської області, яка вціліла під час вибуху скинутої загарбниками авіабомби, є одним із символів незламності [11]. Бородянка Київської області може стати новою дестинацією культурного туризму. Керамічний півник як витвір ужиткового мистецтва дає поштовх для розвитку цілого напрямку культурного туризму, який пов'язаний із вивченням культурної спадщини деокупованих населених пунктів.

Пішохідний міст на Володимирську гірку в мирний час був би звичайним мостом та черговою локацією, але війна перетворила його в символ. Металеві конструкції мосту були виготовлені на маріупольському комбінаті «Азовсталь» [11]. Вони витримали ракетний удар. З кожним місяцем війни символів незламності стає все більше. Завдання сучасників шанобливо до них ставитися, бути відповідальними та використовувати для інформування всього світу про військові злочини РФ. Важливо бути послідовним та делікатним у цьому питанні.

Інший напрям культурно-символічного туризму – ознайомлення з історією та традиціями того краю, де українці вимушені

перебувати тимчасово або планують залишитися. Такі подорожі сприяють швидшій адаптації українців до нового соціокультурного середовища. Зазначимо, що подібні тури та екскурсії проводили із самого початку війни та є актуальними в нинішніх умовах. Первинний інтерес викликаний природною необхідністю в ознайомленні з новим місцем перебування, а далі глибше занурення в соціокультурне середовище цієї місцевості України.

Пріоритети розвитку культурного туризму в Україні наведено на рис. 1.

Наукова новизна полягає в розширенні класифікації культурного туризму в Україні внаслідок виокремлення нового виду – культурно-символічного туризму. Підставою для виділення нового виду культурного туризму стало дослідження сучасного стану та перспектив розвитку культурного туризму в Україні через призму воєнного часу.

Висновки. Отже, проведене дослідження показало, що культурний туризм в Україні дає можливість мандрівникові зануритися

в різноманіття культур, культурних цінностей і традицій нашої країни. Він сприяє збереженню культурної спадщини, розвитку інфраструктури та розробці нових туристичних маршрутів регіонами України. Наведено види культурного туризму. Унаслідок зміни сприйняття українцями власної культурної та історичної спадщини в умовах війни з РФ, автори запропонували доповнити цей перелік новим видом – культурно-символічним туризмом. Встановлено, що вагомим значенням культурного туризму є задоволення людських інтелектуальних потреб, фізіологічне та психологічне відновлення туристів. На основі аналізу поточної ситуації в країні визначено пріоритети розвитку культурного туризму в Україні. Першим у списку є беззаперечне дотримання підвищених вимог безпеки щодо організації відпочинку культурного спрямування, переосмислення значення культурних пам'яток різних історичних періодів розвитку України та їх взаємозв'язок з майбутнім.

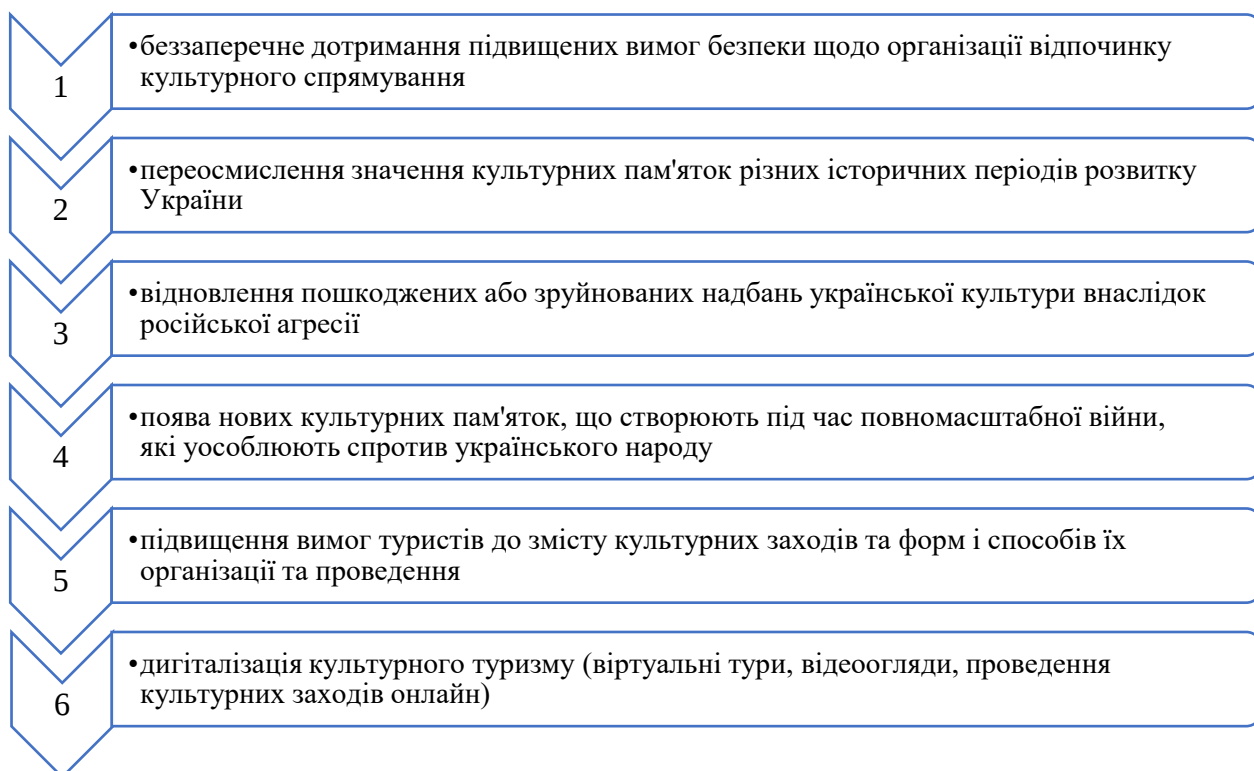


Рис 1. Пріоритети розвитку культурного туризму в Україні

Джерело: розроблено на основі [10; 11]

Література

References

1. Савіцька О. П., Федорович О. І. Культурний туризм: реалії та перспективи розвитку у Львівській області. *Науковий вісник Національного лісотехнічного університету України*. 2014. Вип. 24.1. С. 376–383.
2. Поливач К. А. Культурна спадщина та її вплив на розвиток регіонів України / наук. ред. Л. Г. Руденко. Київ : Ін-т географії НАН України, 2012. 208 с.
3. Кочеткова А. А. Культурний туризм в Україні: визначення, особливості, проблеми та перспективи. *Сталий розвиток України: проблеми та перспективи* : зб. матер. за результатами IV наук.-практ. конф. студ. та молодих вчених. Кам'янець-Подільський : Медобори, 2016. С. 130–133.
4. Божко Л. Д. Культурний туризм як важливий чинник соціально-культурного розвитку регіонів України. *Культура України*. 2011. Вип. 32. С. 169–179.
5. Давиденко І. В. Культурний туризм як сучасний напрям використання та збереження історико-культурної спадщини Одеського регіону. *Економічний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2017. Вип. 2 (08). С. 49–53.
6. Cultural Tourism: A Huge Opportunity and A Growing Trend: сайт. URL: <https://culturaltourism.thegossagency.com/cultural-tourism-whitepaper/> (дата звернення: 03.04.2023).
7. Орлова О. В. «Культурний туризм» як засіб діалогу культур. *Культура і сучасність: альманах*, 2009. № 2. С. 102–106.
8. Цифровий туризм: у Києві створять новий туристично-культурний хаб. URL: https://kyivcity.gov.ua/news/tsifroviy_turizm_u_kiyevi_stvoryat_noviy_turistichno-kulturniy_khab/ (дата звернення: 02.04.2023).
9. Коба В. Г., Тарновська І. В., Власова В. П. Соціокультурна діяльність в Україні: урахування досвіду країн ЄС. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. № 60. С. 33–39. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-2-5>.
10. Символи української незламності, які ми будемо передавати дітям. URL: <https://tykyiv.com/ce-kyiv/simvoli-ukrayinskoyi-nezlamnosti-iaki-mi-mi-budemo-peredavati-ditiam/> (дата звернення: 02.04.2023).
11. Подорожі під час війни: де дозволено відпочивати і як безпечно організувати мандрівку. *Кременчуцька газета*. 2022. URL: <https://kg.ua/news/podorozhi-pid-chas-viyni-de-dozvoleno-vidpochivati-i-yak-bezpechno-organizuvati-mandrivku> (дата звернення: 02.04.2023).

1. Savitska, O. P., Fedorovych, O. I. (2014). Cultural tourism: realities and prospects of development in the Lviv region. *Scientific Bulletin of the National Forestry University of Ukraine*, 24.1., 376–383 [in Ukrainian].
2. Polivach, K. A. (2012). Cultural heritage and its influence on the development of the regions of Ukraine. L. G. Rudenko (Ed.). Kyiv: Institute of Geography of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
3. Kochetkova, A. A. (2016). Cultural tourism in Ukraine: definition, features, problems and prospects. *Proceedings of the IV scientific and practical conference of students and young scientists "Sustainable development of Ukraine: problems and prospects. Kamianets-Podilskyi: Medobory"*, 130–133 [in Ukrainian].
4. Bozhko, L. D. (2011). Cultural tourism as an important factor in the socio-cultural development of the regions of Ukraine. *Culture of Ukraine*, 32, 169–179 [in Ukrainian].
5. Davydenko, I. V. (2017). Cultural tourism as a modern direction of using and preserving the historical and cultural heritage of the Odesa region. *Economic Bulletin of the Zaporizhzhya State Engineering Academy*, 2–2(08), 49–53 [in Ukrainian].
6. Cultural Tourism: A Huge Opportunity and A Growing Trend. Retrieved from: <https://culturaltourism.thegossagency.com/cultural-tourism-whitepaper/> [in Ukrainian].
7. Orlova, O. V. (2009). "Cultural tourism" as a means of cultural dialogue. *Culture and modernity, almanac*, 2, 102–106 [in Ukrainian].
8. Digital tourism: a new tourist and cultural hub will be created in Kyiv Retrieved from: https://kyivcity.gov.ua/news/tsifroviy_turizm_u_kiyevi_stvoryat_noviy_turistichno-kulturniy_khab/ [in Ukrainian].
9. Koba, V. G., Tarnovska, I. V., Vlasova, V. P. (2023). Sociocultural activity in Ukraine: taking into account the experience of EU countries. *Current issues of humanitarian sciences*, 60, 33–39. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-2-5> [in Ukrainian].
10. Symbols of Ukrainian indomitability, which we will pass on to children. Retrieved from: <https://tykyiv.com/ce-kyiv/simvoli-ukrayinskoyi-nezlamnosti-iaki-mi-mi-budemo-peredavati-ditiam/> [in Ukrainian].
11. Travel during the war: where it is allowed to rest and how to organize a trip safely. *Kremenchuk newspaper*. 2022. Retrieved from: <https://kg.ua/news/podorozhi-pid-chas-viyni-de-dozvoleno-vidpochivati-i-yak-bezpechno-organizuvati-mandrivku> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 17.05.2023
Прийнято до друку 25.05.2023

УДК 379. 85

Цитування:

Шевченко Н. О. Переосмислення ролі культурної спадщини в післявоєнній туристично-рекреаційній діяльності. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 23–28.

Shevchenko N. (2023). Reconception of the Role of Cultural Heritage in Post-War Tourism and Recreation Activities. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 23–28 [in Ukrainian].

Шевченко Наталія Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри кафедри артменеджменту
та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-0645-8648>
nataliya-ametist@ukr.net

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ РОЛІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В ПІСЛЯВОЄННІЙ ТУРИСТИЧНО-РЕКРЕАЦІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Метою роботи є розгляд роботи культурних інституцій зі збереження історико-культурної спадщини у військовий час та переосмислення підходів до презентації традиційної та новітньої культурної спадщини в напрямках постконфліктного туризму. **Методологічна основа** дослідження визначається поліваріантністю інтерпретацій культурної спадщини та пошуком нових підходів до використання історико-культурної спадщини в післявоєнній туристично-рекреаційній діяльності. Комплексний аналіз, що поєднує в собі сукупність методів дослідження, а саме: системний метод, метод культурного моделювання, порівняльний метод, дає змогу розглядати об'єкти новітньої історико-культурної спадщини як чинник відродження туристичної індустрії регіонів України. **Наукова новизна** дослідження полягає у висвітленні можливостей туристичної сфери у використанні традиційного культурного надбання та створенні в умовах військових дій новітньої історико-культурної спадщини в туристично-рекреаційній діяльності повоєнного часу, зокрема таких її напрямів, як розвиток воєнного туризму, міського туризму, пізнавального туризму; розробка проєктів маршрутів пам'яті; наповнення вітчизняного туристичного продукту позитивними брендами незламності українців. **Висновки.** Розвиток потенціалу матеріальної і нематеріальної культурної спадщини України в повоєнний час вимагає творчих підходів до збереження та популяризації традиційного і новітнього культурного надбання та ефективного використання об'єктів культурної спадщини в туристичній галузі для презентації повного спектру туристично-рекреаційних ресурсів України.

Ключові слова: традиційна та новітня культурна спадщина, післявоєнна туристично-рекреаційна діяльність.

Shevchenko Nataliia, Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor, Department of Art Management and Invent-Technologies, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Reconception of the Role of Cultural Heritage in Post-War Tourism and Recreation Activities

The purpose of the work is to consider the work of cultural institutions in preserving historical and cultural heritage in wartime and to rethink approaches to the presentation of traditional and modern cultural heritage in post-conflict tourism. **The research methodology** is determined by the multivariance of interpretations of cultural heritage and the search for new approaches to the use of historical and cultural heritage in post-war tourist and recreational activities. A comprehensive analysis that combines a set of research methods, namely a systematic method, a method of cultural modelling, and the comparative method, allows considering the objects of the modern historical and cultural heritage as a factor in the revival of the tourism industry in the regions of Ukraine. **The scientific novelty** of the study is to highlight the possibilities of the tourism sector in using the traditional cultural heritage and the latest historical and cultural heritage created in the conditions of hostilities in the tourist and recreational activities of the post-war period, in particular such areas as the development of military tourism, urban tourism, educational tourism, development of projects of memory routes, filling the domestic tourist product with positive brands of the indestructibility of Ukrainians. **Conclusions.** The development of the potential of the tangible and intangible cultural heritage of Ukraine in the post-war period requires creative approaches to the preservation and promotion of traditional and modern cultural heritage and the effective use of cultural heritage sites in the tourism industry to present the full range of tourist and recreational resources of Ukraine.

Key words: traditional and modern cultural heritage, post-war tourist and recreational activities.

Актуальність теми дослідження. Повномасштабна військова агресія Росії проти України актуалізувала питання захисту української культурної спадщини в музеях і галереях, збереження масштабних скульптур та архітектурних елементів, відновлення зруйнованих пам'яток у післявоєнний період, переосмислення підходів держави до промоції знищених культурних об'єктів, зусиль культурних інституцій, спрямованих на донесення правдивої інформації про військові події російсько-української війни та завдання працівників туристичної сфери щодо створення нових проєктів з популяризації традиційної та новітньої культурної спадщини для консолідації українського народу.

Аналіз досліджень і публікацій. Перспективні напрями та особливості використання культурної спадщини у військовий та післявоєнний період розглянуто в статтях українських науковців, зокрема, О. Роїк, О. Недзвецька, І. Мустеца аналізують шляхи розвитку туристичної індустрії під час російсько-української війни в окремих регіонах; К. Гончарова, О. Маджумдар, І. Дашевська, О. Роздорожнюк вивчають специфіку екскурсійної діяльності під час військових дій; І. Журба, І. Несторишен, С. Матюх, Л. Корчевська, Н. Аніпко, Н. Андрусак, Н. Барвінок досліджують державну туристичну політику в контексті регіонального розвитку та напрями презентації культурних ресурсів України для вітчизняних та іноземних туристів.

Мета дослідження полягає в комплексному аналізі роботи культурних інституцій зі збереження історико-культурної спадщини у військовий час та пріоритетних напрямів переосмислення підходів до презентації традиційної та новітньої культурної спадщини в контексті постконфліктного туризму.

Виклад основного матеріалу. Руйнації історико-культурних пам'яток та природно-заповідного фонду в результаті російсько-української війни стоять на заваді використання туристично-рекреаційного потенціалу України в повному обсязі та негативно впливають на якість фізичного й соціально-психологічного стану українців під час відпочинку. Утім, як зазначає І. Мустеца, хоча під час збройних конфліктів туристична індустрія зазнає серйозних збитків, одночасно відбувається створення новітньої спадщини, яка стає основою постконфліктного туризму. Відродження українського туристичного бізнесу має відбуватися з урахуванням досвіду

розвинених країн, що дасть можливість швидкими темпами відновити потік іноземних туристів [9, 478].

З початком військового вторгнення в північні регіони України музеї Чернігова, Житомира і Сум зуміли вивезти частину своїх колекцій, Вінницький і Дніпровський музеї перемістили свої колекції в західні регіони, а співробітники Національного музею історії в Києві діяльність з консервації та переміщення робіт продовжили навіть під час активних бойових дій. У Львові на збереження відправили 180 тис. одиниць колекції мистецьких творів Національного музею та демонтували дерев'яну скульптуру Христа з Вірменського собору [3].

Разом із профільною робочою групою при Міністерстві культури співпрацюють невеликі культурні інституції, які не лише опікуються захистом музейних колекцій та документуванням втрат, але й здійснюють координацію з іншими закладами щодо евакуації музейних експонатів та надають гуманітарну допомогу працівникам музеїв з невеликих українських міст і селищ Півдня та Сходу. Документацію руйнувань пам'яток культури здійснює також Український інститут національної пам'яті, який постійно оприлюднює зібрану інформацію на офіційному сайті та сторінках інституту в соціальних мережах: фейсбуці, твітері, телеграм-каналах [10]. За ініціативи Українського культурного фонду, низка провідних міжнародних організацій припинили співпрацю з країною-агресором, серед яких варто назвати Європейську асоціацію фестивалів та Вільнюський міжнародний кінофестиваль, мистецькі ради Канади та Англії, Міністерства культури Естонії, Іспанії та Литовську раду з питань культури, Міжнародну раду архівів, кіноінститут Словаччини, Ісландську асоціацію художників й ін. [12, 13].

Низка закордонних закладів, зокрема новостворений польський Комітет допомоги музеям України, німецька Мережа захисту культурних цінностей України, Національний музей Фінляндії, реставратори із Хорватії, взяли активну участь у заходах зі збереження української культурної спадщини та закуповують пакувальні матеріали, допомагають з інвентаризацією переміщених колекцій, збирають інформацію про культурні потреби України, проводять онлайн-зустрічі, де консультують щодо специфіки збереження масштабних пам'яток архітектури, міської

вуличної скульптури, захисту об'єктів Світової спадщини ЮНЕСКО. Для моніторингу руйнувань культурних об'єктів під час бойових дій ЮНЕСКО запустило публічну платформу, де будуть фіксувати руйнування культурної спадщини в Україні. Для цього будуть використані супутникові знімки, зроблені до і після початку війни супутниковим центром ООН UNOSAT.

Також у період воєнних дій важливо, крім фізичного збереження об'єктів культурної спадщини, створювати онлайн-архіви для подальшої відбудови знищених об'єктів, що український уряд і волонтерські організації здійснюють ще з березня 2022 року, оцифровувати документацію культурних інституцій та надійно зберігати вже оцифровані дані. У цьому допомагає робота вебархіву міжнародного проекту «Врятувати українську культурну спадщину онлайн», до якого долучилися більше тисячі фахівців з архівування, програмістів, волонтерів, які за короткий період архівували та зберегли публікації, фотодокументи й віртуальні тури понад двох з половиною тисяч сайтів музеїв, бібліотек й інших українських культурних закладів та установ. Для упередження від можливого фізичного знищення українських серверів були створені резервні копії, що зберігаються в хмарних сховищах Гарвардського українського інституту та Університету Альберти. На жаль, від хакерських атак відбулося знищення всього контенту культурного архіву Folk-Ukraine, що містив велике зібрання народних пісень України [3].

У статті Н. Барвінок розглянуто перспективи розвитку воєнного туризму на території України по завершенні російсько-української війни як один з важливих напрямів патріотичного виховання молодого покоління українців та необхідність висвітлення масштабності російських військових злочинів для світової спільноти. Зокрема, відзначено, що об'єкти й локації, які стануть ресурсною основою майбутнього воєнного туризму, продовжують утворюватися, оскільки масштабні руйнування міст та сіл, створення оборонних споруд та зміни в ландшафті не припинилися. Як, зауважує автор статті, музеї пам'яті російсько-української війни мають створюватись по всіх областях України, а не лише в тих регіонах, де відбувались бойові зіткнення та була окупація, оскільки наслідки війни торкнулися домівки кожного українця і на перемогу працює вся країна [2, 214].

Державне агентство розвитку туризму

вже влітку почало розробляти проекти маршрутів пам'яті, щоб у відбудовний період частина зруйнованих окупантами об'єктів та місця боїв були збережені для історії, аби показати всім закордонним та внутрішнім туристам, які злочини вчинила країна-агресор в Україні. Ці аспекти показу мають бути враховані в міських та селищних архітектурних планах. Також відновлення інфраструктури доцільно провести так, щоб залишити деякі об'єкти недоторканими, як, наприклад, міст в Ірпіні, фото переправи через який облетіли всі світові ЗМІ. На сторінці українського проекту 360war.in.ua можна ознайомитися з панорамними фото звільнених міст Київщини – Бучі, Ірпеня, Гостомеля, Бородянки, Макарова і Горенки, що дозволяє побачити в 3D-масштабі, який вигляд мають деокуповані міста. Нещодавно на сервісі з'явилися кадри руїн літака «Мрія», ангара й навколишнього аеродрому, куди була спроба висадити російський десант у перші дні війни. Надалі планується завантажити кадри з Чернігова – північної культурної столиці України [14].

Л. Корчевська перспективи розвитку туризму в Україні після війни вбачає в розвитку таких напрямів: пізнавальний туризм для усвідомлення військових злочинів, які вчинили в Бучі, Маріуполі, Ірпені, Харкові та інших містах і селах; меморіалізація таких місць, як Чорнобаївка, Зміїний острів, що стали символами нескореності українців; створення конкретних програм і стратегій для збереження локальних подій і вражень під час війни, які потім стануть основою історичних та краєзнавчих проєктів про реальну історію жахливої війни [8, 338–339].

Водночас важливо акцентувати на подіях та об'єктах, що символізують дух незламності, нескореності й перемоги українців над злом та створювати позитивний імідж України. Необхідно сформувати нові підходи до інтерпретації знакових подій, що вже набули негативного трактування. Це стосується передусім Чорнобильської зони та подій 1986 року, щоб змінити уявлення про зону відчуження як негативну частину бренду України [13].

Необхідність переосмислення підходів до туристичної діяльності в період війни та донесення українському суспільству правдивих наративів щодо своєї історії і культури стало важливим аспектом діяльності екскурсіводів, оскільки цей час задає «нової оптики» розумінню історичних сюжетів, постатей, пам'яток і об'єктів показу [5, 130]. Адаптація історичного матеріалу під завдання сьогодення

вимагає від фахівців екскурсійного обслуговування глибокої і відповідальної роботи з низки питань: як актуалізувати історичні пам'ятки, події та сюжети в екскурсіях воєнного часу та як гідно працювати з очевидцями подій «реальної війни». Складність цих завдань особливо відчули працівники туристичної сфери західних областей, куди приїхала велика кількість вимушених переселенців. Уже в перші місяці початку великої війни перед ними постало питання, як допомогти людям, які приїхали в цей регіон, зрозуміти його мешканців і, навпаки, знайти спільні історичні моменти, які однаково відкликаються у серцях. Тому були розроблені екскурсійні тури з можливістю пізнати культуру, історію, природу цих територій. Зокрема, у них закладені теми про періоди, які пережила Галичина, завойована колись комуністами, та їх звірства в 1939–1941 роках [11].

Туристична фірма «Україна Інкогніта» заснувала в грудні 2021 року однойменну громадську організацію, що здійснює пошук та збереження культурної спадщини, а з початком повномасштабного вторгнення її директор Роман Маленков відклав заняття туристичною діяльністю до повоєнного періоду, бо вважає туризм на руїнах «розкручених» локацій замків, палаців, цвинтарів – історичної пам'яті – заробітчанством, коли багато руїн пам'яток культури потрібно рятувати. Тому останнім часом громадська організація здійснює експедиції по козацьких цвинтарях, де збирається облікова інформація для подальшого включення в Реєстр пам'яток [4].

Необхідна й неминуча трансформація старого туристичного «ландшафту» країни та створення нової спадщини, бо якою б песимістичною не здавалася сучасна ситуація з українською галуззю туризму, у майбутньому в ключових розвинутих країнах неодмінно мають бути відкриті національні офіси, проведені рекламні кампанії з популяризації посткофліктного українського туризму [6]. З одним застереженням, наголошує І. Дворська, – варто уникати фіксації туристичного іміджу України лише на моносфері любителів військового туризму, а презентувати весь спектр туристично-рекреаційних ресурсів нашої країни. Цю думку продовжують Н. Аніпко та Н. Андрусак, які зазначають, що вже сьогодні спеціалісти туристичної сфери мають працювати над урізноманітненням програм для іноземних туристів у післявоєнний час [1, 324].

Водночас наша держава може

зіштовхнутися із проблемою нестачі кадрів, навіть якщо буде мати готову стратегію розвитку туристичної галузі та відбудови інфраструктури, наголошує О. Чорний. Тому чиновникам профільних агентств та очільникам закладів вищої освіти вже зараз необхідно продумати, як втримати та заохотити професіоналів, підготувати якісних спеціалістів, коли в країні зросте попит на туристичні послуги, а фахівців буде бракувати [15].

Використання можливостей регіонального розвитку, впорядкування відповідних маршрутів та просування нестандартних і потенційно успішних форматів, як-то військового, екологічного, міського туризму, за участі органів місцевого самоврядування та суб'єктів туристичної діяльності різних форм власності в перспективі мають стати головними чинниками відновлення туристичної галузі в післявоєнному періоді. Головним завданням у цьому контексті є вироблення нормативно-правових засад державно-приватного партнерства та максимальне сприяння активізації спільної діяльності територіальних громад і туристичного бізнесу на шляху розвитку вітчизняного туризму [7, 60].

Наукова новизна дослідження полягає у висвітленні можливостей туристичної сфери у використанні традиційного культурного надбання та створеної в умовах військових дій новітньої історико-культурної спадщини в туристично-рекреаційній діяльності повоєнного часу, зокрема таких її напрямів, як розвиток воєнного туризму, міського туризму, пізнавального туризму; розробка проєктів маршрутів пам'яті; наповнення вітчизняного туристичного продукту позитивними брендами незламності українців.

Висновки. Розвиток потенціалу культурної спадщини України в повоєнний час вимагає творчих підходів до збереження та популяризації традиційного і новітнього культурного надбання й ефективного використання об'єктів культурної спадщини в туристичній галузі; створення механізмів підтримки сфери культури та креативних індустрій у просуванні туристичних продуктів на міжнародному ринку; переосмислення інтерпретації історичних постатей і пам'яток показу для використання в туристично-рекреаційній діяльності; інноваційних заходів промоції об'єктів історико-культурної спадщини як позитивних брендів нашої країни; реалізації проєктів зі створення маршрутів пам'яті та адаптації історичного матеріалу під

завдання сьогодення; створення мережі культурно-мистецьких центрів, що будуть працювати над створенням нових чи приєднання до вже наявних культурних шляхів Ради Європи з метою об'єднати культурний спадок України в туристичні маршрути міжнародного значення.

Література

1. Аніпко Н., Андрусак Н. Зацікавленість іноземних туристів Україною: особливості післявоєнного туризму. Управління розвитком сфери гостинності: регіональний аспект : матер. Міжнар. наук-практ. конф. (Чернівці, 05 травня 2022 р.). Чернівці : Технодрук, 2022. С. 323–326.
2. Барвінок Н. В. Перспективи розвитку воєнного туризму на території України після закінчення російсько-української війни. URL: <https://dspace.udpu.edu.ua/handle/123456789/15272> (дата звернення: 05.01.2023).
3. Від архітектури до віртуальних архівів: як Україна захищає культурні цінності. URL: https://lb.ua/culture/2022/04/01/511860_vid_arhitektur_i_virtualnih.html (дата звернення: 05.01.2023).
4. Гончарова К., Маджумдар О. У відпустку після перемоги. Як турбізнес виживає під час війни. URL: <https://www.rbc.ua/rus/travel/vidpustku-pislya-peremogi-k-turbiznes-vizhivae-1663770271.html> (дата звернення: 05.01.2023).
5. Дашевська І. М. Екскурсійна діяльність в умовах війни. Світові досягнення і сучасні тенденції розвитку туризму та готельно-ресторанного господарства : матер. Міжнар. наук-практ. конф. (Запоріжжя, 25 листопада 2022 р.). Запоріжжя : НУ «Запорізька політехніка», 2022. С. 129–132.
6. Дворська І. Туристична галузь після війни: чи можлива реанімація та антикризове управління? Liga.net. 2022. URL: <https://blog.liga.net/user/idvorskaya/article/44952> (дата звернення: 09.01.2023).
7. Журба І., Несторишен І., Матюх С. Реалізація державної туристичної політики в контексті регіонального розвитку. Вісник Хмельницького національного університету. 2022. №4. С. 51–61.
8. Корчевська Л. Стан, особливості та перспективи туризму у воєнний та поствоєнний періоди. Управління розвитком сфери гостинності: регіональний аспект : матер. Міжнар. наук-практ. онлайн-конф (Чернівці, 05 травня 2022 р.). Чернівці : Технодрук, 2022. С. 337–341.
9. Мустеца І. В. Проблеми розвитку туристичної галузі у період воєнного стану в Україні та шляхи удосконалення. Управління розвитком соціально-економічних систем : матер. VI Міжнар. наук-практ. конф. (Харків, 15–16 червня 2022 р.). Харків : ДБТУ, 2022. С. 476–478.
10. Про роботу Українського культурного фонду під час війни: 10-й випуск дайджесту «Хроніки культурного фронту». URL: https://ucf.in.ua/news/16_04_2022 (дата звернення: 08.01.2023).
11. Роздорожнюк О. Екскурсії під час війни: як змінилася робота українських гідів та екскурсоводів.

URL: <https://media.zagoriy.foundation/velyka-istoriya/ekskursiyi-pid-chas-vijny-yak-zminylasya-robotu-ukrayinskyh-gidiv/> (дата звернення: 05.01.2023).

12. Роїк О. Р., Недзвєцька О. В. Шляхи розвитку туристичної сфери України у воєнний період. Науковий вісник Херсонського державного університету. Економічні науки. 2022. Вип. 46. С. 11–15.

13. Стандарти ЄС і туристична галузь України: розвиток, пріоритети, промоція (оглядова довідка за матеріалами преси, інтернету та неопублікованими документами за 2019–2020 pp.). URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2020/Standarty.pdf (дата звернення 12.01.2023).

14. Українці створили 3D-тури зруйнованими Бучею, Бородянкою, Ірпенем та іншими містами Київщини. URL: <https://visitukraine.today/uk/blog/425/ukrainci-stvorili-3d-turi>. (дата звернення: 05.01.2023).

15. Чорний О. Найкращі часи – попереду. Що відбувається з туризмом в Україні під час війни. URL: <https://www.rbc.ua/ukr/travel/samy-rkie-vremena-vpered-proishodit-turizmom-1657645856.html> (дата звернення: 09.01.2023).

References

1. Anipko, N.; Andrusiak, N. (2022). Interest of foreign tourists in Ukraine: features of post-war tourism. Upravlinnia rozvytkom sfery hostynnosti: rehionalnyi aspekt: Materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii. Chernivtsi: Technodruk, 323–326 [in Ukrainian].
2. Barvinok, N. V. (2022). Prospects for the development of military tourism on the territory of Ukraine after the end of the Russian-Ukrainian war. Retrieved from: <https://dspace.udpu.edu.ua/handle/123456789/15272> [in Ukrainian].
3. From architecture to virtual archives: how Ukraine protects cultural values (2022). Retrieved from: https://lb.ua/culture/2022/04/01/511860_vid_arhitektur_i_virtualnih.html [in Ukrainian].
4. Goncharova, K.; Madzhumdar, O. (2022). On vacation after victory. How the tourism business survives during the war. Retrieved from <https://www.rbc.ua/rus/travel/vidpustku-pislya-peremogi-k-turbiznes-vizhivae-1663770271.html> [in Ukrainian].
5. Dashevska, I. M. (2022). Excursion activity in the conditions of war. Svitovi dosiahnennia i suchasni tendentsii rozvytku turyzmu ta hotelno-restorannoho hospodarstva: materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii. Zaporizhzhia: NU "Zaporiz'ka Politechnika", 129–132 [in Ukrainian].
6. Dvorska, I. (2022). The tourism industry after the war: is resuscitation and anti-crisis management possible? Online publication "Liga.net". Retrieved from: <https://blog.liga.net/user/idvorskaya/article/44952> [in Ukrainian].
7. Zhurba, I.; Nestorishen, I.; Matyukh, S. (2022). Implementation of state tourism policy in the context of regional development. Visnyk Khmelnytskoho natsionalnoho universytetu, 4, 51–61 [in Ukrainian].
8. Korchevska, L. (2022). State, peculiarities and prospects of tourism in the war and post-war periods.

Upravlinnia rozvytkom sfery hostynnosti: rehionalnyi aspekt: materialy Mizhnar. nauk-prakt. onlain-konferentsii. Chernivtsi: Technodruk, 337–341 [in Ukrainian].

9. Mustetsa, I. V. (2022). Problems of the development of the tourism industry during the period of martial law in Ukraine and ways of improvement. Upravlinnia rozvytkom sotsialno-ekonomichnykh system: Materialy Mizhnar. nauk-prakt. konf. Kharkiv: DBTU, 476-478 [in Ukrainian].

10. The tenth issue of the digest “Chronicles of the Cultural Front” is about our work, the work of the Ukrainian Cultural Foundation during the war (2022). Retrieved from: https://ucf.in.ua/news/16_04_2022 [in Ukrainian].

11. Rozdorozhniuk, O. (2022). Tours during war: how work of Ukrainian guides has changed. Retrieved from: <https://media.zagoriy.foundation/velyka-istoriya/ekskursiyi-pid-chas-vijny-yak-zminylasya-robotaukrayinskyh-gidiv/> [in Ukrainian].

12. Rojik, O. R.; Nedzvecjka, O. V. (2022). Ways of development of the tourism sphere of Ukraine

during the war period. Naukovyi visnyk Khersonskogho derzhavnogho universytetu. Seria: ekonomichni nauky, 46, 11–15 [in Ukrainian].

13. EU standards and the tourism industry of Ukraine: development, priorities, promotion (overview reference based on press materials, the Internet and unpublished documents for 2019-2020) (2020). DZK, 8/3. Retrieved from: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2020/Standarty.pdf [in Ukrainian].

14. Ukrainians created 3D tours of the destroyed Bucha, Borodianka, Irpin and other cities of the Kyiv region (2022). Retrieved from: <https://visitukraine.today/uk/blog/425/ukrainci-stvorili-3d-turi> [in Ukrainian].

15. Chornyi, O. (2022). The best times are ahead. What happens to tourism in Ukraine during the war. Retrieved from: <https://www.rbc.ua/ukr/travel/samyekie-vremena-vperediproishodit-turizmom-1657645856.html> [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 07.04.2023
Отримано після доопрацювання 12.05.2023
Прийнято до друку 22.05.2023*

УДК 316.7:008

Цитування:

Засядьвовк О. А. Культурологічний феномен масового івенту. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 29–34.

Zasyadvovk O. (2023). Cultural Phenomenon of Mass Event. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 29–34 [in Ukrainian].

*Засядьвовк Ольга Андріївна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-0128-049X>
Kofanovamail@gmail.com*

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН МАСОВОГО ІВЕНТУ

Метою статті є дослідження міських масових заходів як специфічної форми суспільної комунікації, її інституційні та комунікативні характеристики, особливості сучасного стану. **Методологія дослідження.** Застосовано метод аналізу, що дає змогу дослідити наукові теорії щодо ключових понять дослідження; для розгляду фактологічних матеріалів стосовно культурологічного феномену масового івенту застосовано метод аналогії; метод порівняння сприяв встановленню спільних і відмінних переваг у масових заходах сучасності. Культурологічний підхід став ключовим у теоретичному обґрунтуванні феноменології сучасних івентів як явищ культурно-практичної діяльності. **Наукова новизна** роботи полягає в спробі теоретичної концептуалізації феномену масових івентів з позиції культурологічного підходу як явищ, що є вагомим чинником формування соціокультурних аспектів суспільного розвитку, його ціннісного самовизначення. **Висновки.** Масові свята і видовища існують у кожному суспільстві як неодмінний інститут, суспільне і культурне явище, що об'єднує різні верстви населення, формуючи своєрідну форму регуляції людської діяльності. Це динамічна структура, розвиток якої здійснюється в загальному полі історико-культурного середовища, що визначає характер і змістове наповнення. Масові свята і видовища як найважливіша складова історії та сучасності культури є невід'ємним елементом соціокультурної системи, при розумному підході до цього феномену вони могли б слугувати запорукою соціальної гармонії і інтеграції.

Ключові слова: українські національні свята, сучасні івенти, масові заходи, культурологічний феномен.

Zasyadvovk Olga, Postgraduate Student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts
Cultural Phenomenon of Mass Event

The purpose of the article is to research urban mass events as a specific form of public communication, its institutional and communicative characteristics, and the peculiarities of its current state. **Research methodology.** The method of analysis is applied to investigate scientific theories on the key concepts of the study; the method of analogy is used to examine factual materials on the cultural phenomenon of the mass event; the method of comparison contributed to the establishment of common and distinctive advantages in modern mass events. The cultural approach has become the key to the theoretical justification of the phenomenology of modern events as phenomena of cultural and practical activity. **The scientific novelty** of the work is an attempt to theoretically conceptualise the phenomenon of mass events from the standpoint of the cultural approach as phenomena that are an important factor in the formation of socio-cultural aspects of social development, and its value self-determination. **Conclusions.** Mass festivals and spectacles exist in every society as an indispensable institution, a social and cultural phenomenon that unites different segments of the population, forming a peculiar form of regulation of human activity. It is a dynamic structure, the development of which is carried out in the general field of the historical and cultural environment, which determines the nature and content. Mass festivals and spectacles as the most important component of the history and modernity of culture are an integral element of the socio-cultural system, and with a reasonable approach to this phenomenon, could serve as a guarantee of social harmony and integration.

Key words: Ukrainian national holidays, modern events, mass events, cultural phenomenon.

Актуальність теми дослідження зумовлена динамічним характером перетворень всіх економічних, соціальних, політичних, культурних сфер суспільного життя в рамках масових заходів.

Сучасний культурний простір України позначився активним розвитком івент-індустрії. Потенціал івент-індустрії досить

потужний в силу тих завдань, які поставлені перед івент-заходом. Культурологічне значення івенту беззаперечне, в силу його різноманітного функціонального призначення.

Дослідження функціонального призначення та потенціалу івент-індустрії, масового івенту зокрема є актуальним і визначаються тією важливою і вагомою роллю,

яку вони відіграють у забезпеченні культурних потреб людини. Слід наголосити, культурологічний феномен масового івенту, та івент-індустрія в цілому не є поширеним об'єктом уваги сучасних культурологічних досліджень. Осмислення масового івенту в такому науковому ракурсі є новітнім і перспективним.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематиці масових івентів з позицій культурологічного їх осмислення, до яких відносяться також поняття та категорії свят та святкової культури присвячені публікації низки сучасних дослідників, які звертали увагу на різні аспекти цього питання: І. Ангелко [5], К. Вовк [1], С. Горденко [2], В. Жежуха [3], М. Крипчук [4], В. Мисик [3], Г. Олексюк [5], М. Пашкевич [6; 7], С. Плуталов [4], Н. Самотій [5], А. Тормахова [9] та ін. Водночас потребує більш детальної концептуалізації осмислення поняття масового івенту в ракурсі культурологічного підходу.

Метою роботи є дослідження є міських масових заходів як специфічну форму суспільної комунікації, її інституційні та комунікативні характеристики, особливості сучасного стану

Виклад основного матеріалу. Для більш чіткого розуміння понятійного апарату дослідження ми звертаємося до осмислення базових термінів - похідних поняття «івент», а саме: івент, івент-менеджмент, івент-маркетинг. Необхідно відзначити, що у поняття «івент» існує велика кількість інших похідних, які, як наслідок, з'явилися в процесі практичної діяльності.

Класифікуємо явище у вигляді схематичної піраміди. Піраміда складається з трьох рівнів, які ми позначимо як: івент, івент-менеджмент, івент-маркетинг. Вони тісно взаємопов'язані один з одним. Ці поняття нерозривні, об'єднані певною дією і його управлінням. Без понять «івент-менеджмент» і «івент-маркетинг» неможливо визначити значення феномену «івент». При відсутності функціональних дій вищезазначених понять («івент-менеджмент» і «івент-маркетинг») феномен «івент» втрачає своє значення і перетворюється в звичайний захід [10, 25], що є організованою дією або сукупністю дій, спрямованих на досягнення певних цілей.

Отже, «івент», безсумнівно, це діяльність, оскільки він існує як діяльність у формі її специфічного виду, виконує завдання і цілі івент-менеджменту за допомогою інструменту інтегрованих маркетингових

комунікацій івент-маркетингу. Оперуючи загальновідомими і загальноприйнятими значеннями слів маркетинг і менеджмент, ми можемо дійти висновку [11, 72]. Івент-маркетинг – це певний інструмент. А ось івент-менеджмент – це діяльність, пов'язана з використанням цього інструменту. По суті, івент-менеджмент – алгоритм планування, розробки та проведення івент-маркетингу. Отже, івент-маркетинг – це інструмент івент-менеджменту.

Також варто врахувати, що сучасне суспільство диктує нові форми і змісти святкування, відбувається трансформація структури святкової культури, її функцій і особливостей втілення. Перебудова всього життя, яка відбувається в останні два десятиліття, зачіпає і святкову культуру.

Кардинальні зміни зумовили формування нового святкового календаря, що відображає драматичні соціальні перевороти сучасності. Соціальні, економічні та політичні трансформації призводять до змін характеру функціонування різних елементів культури, переосмислення її символів, скасовують способи культурного успадкування і комунікації, відносини влади в рамках культурних інститутів. Різноманітність святкових форм і нестабільність самої святкової культури свідчать про настання нового еволюційного витка у формуванні масових свят і видовищ.

Постійна модернізація призвела до деякої феноменології самого свята. Тепер це особливе, багатостороннє соціально-культурне і суспільне явище, що впливає на життя кожної людини і суспільства в цілому. Більш того, воно перетворює масові свята і видовища в найпотужніші знаряддя впливу на формування ідеології мас і засобів маніпулювання громадською думкою і свідомістю.

Однією з основних характеристик сучасного інформаційного суспільства є суттєві зміни в сфері перебігу комунікативних процесів. Поряд з виникненням принципово нових засобів масової комунікації (таких, як телебачення, інтернет), традиційні форми комунікації теж набувають принципово нових кількісних і якісних характеристик [6, 178].

До таких традиційних форм комунікації належать міські масові заходи, історія яких сягає ще античних часів. Приводом для спільного організованого проведення дозвілля жителів міста на спеціально для цього виділеному і оформленому міському просторі могли служити релігійні свята, політичні події і

пам'ятні дати, спортивні змагання, важливі моменти трудового циклу, ювілеї видатних людей і титулованих осіб та ін. Ці приводи могли бути одиничними або регулярно повторюваними. На сучасному етапі розвитку суспільства ініціаторами масових міських заходів нерідко виступають виробники тієї чи іншої продукції, використовуючи цю форму комунікації для реклами і просування своїх товарів і послуг, створення і підтримки свого іміджу. Але, незалежно від приводу проведення таких заходів, для них завжди характерні настрої свята, урочистості, особливий психологічний стан, що об'єднує учасників.

Але видовище - це лише один, хоча і важливий елемент міських масових заходів. Значну роль в них відіграють спеціальна організація міського простору, власні спільні дії учасників, розподіл ролей між ними.

На відміну від преси, радіо, телебачення, кіно, звукозапису, відеозапису, інтернету та інших форм масової комунікації, що використовують спеціальні технічні засоби для охоплення великих аудиторій, розосереджених в просторі, спільною відмінною характеристикою міських масових заходів є прямий, безпосередній спосіб передачі інформації, образів, ідей, уявлень і емоцій людям, фізично зібраним разом, в межах одного міського простору.

Цим саме й обумовлена специфіка цієї форми комунікації. За масштабами охоплення аудиторії її можна порівняти із засобами масової комунікації, в той же час за використовуваних комунікативними механізмами вона була близька до міжособистісного спілкування [9, 29].

Передбачувана чисельність аудиторії – це чисельність, планована організаторами заходу, з урахуванням якої складається програма заходу, вибирається і готується місце для його проведення, залучаються необхідні ресурси. Варто пам'ятати, що фактична чисельність аудиторії міського масового заходу може виявитися менше запланованої. Але це не впливає на характеристику заходу як масового.

Ознакою міського масового заходу є і можливість виділити в складі його учасників, з одного боку, організаторів, з іншого боку, аудиторію.

Можна вважати, що під міськими масовими заходами ми розуміємо загальнодоступні заходи дозвілєвого характеру, що проводяться на відкритому просторі міста, територіально локалізовані, передбачувана аудиторія яких складає не менше однієї тисячі осіб.

Ще одна ознака міського масового заходу – це обмеженість в часі, можливість визначити початок і кінець заходу і тривалість в межах одного дня.

У словосполученні «масове свято» смисловий акцент все більше зміщується в напрямку «масовий». Свято стає об'єктом споживання, як і будь-який продукт масової культури [6, 179].

Важливою опорою масових заходів є свято – соціальний інститут, що існує при підтримці існуючої соціальної структури за допомогою легального, організованого, спеціальним чином оформленого спільного (у масштабах групи або всього суспільства) задоволення потреби в психологічній релаксації. Стійка повторюваність свята, переважання пов'язаних з ним яскравих і позитивних емоцій створюють передумови для використання його з метою соціального управління [5, 123].

У зв'язку з розвитком соціальної структури періодично виникає необхідність в модернізації святкової культури. Ініціаторами цієї модернізації виступають групи, зацікавлені в зміцненні і збереженні оновленої соціальної структури, ті, в чіх руках знаходиться управління цієї структури. Ця модернізація зазвичай зустрічає опір з боку існуючої святкової культури. Теоретичним відображенням цього процесу є уявлення про боротьбу між «офіційною» і «народною» святковими культурами.

Найбільш ефективним способом модернізації святкової культури є організація і проведення міських масових заходів. Основним механізмом модернізації святкової культури є переорієнтація існуючих святкових стереотипів шляхом семантичної підстановки нових символів замість старих, при збереженні структурних відносин. При цьому «підставляються» символи, що зазвичай запозичуються з уявлень про культури минулого, що вважаються прообразами нового суспільного ладу.

Масові свята і видовища існують у кожному суспільстві як неодмінний інститут, суспільне і культурне явище, утворюючи частину організованою і встановленого життя суспільства, класів, окремих верств і груп, своєрідну форму регуляції людської діяльності. Це динамічна структура, розвиток якої відбувається в загальному полі історико-культурного середовища, що визначає характер і його сутнісне наповнення [3, 122].

Феномен масового свята є явищем складним і багатограним, яке невірною було б

тракувати у вигляді простої механічної суми доданків. У масовому святі ці складові є органічним симбіозом: вони переплетені, взаємопов'язані і постійно взаємодіють один з одним, зливаючись в синкретичної єдності.

Масові свята і видовища – це багаторівневий текст, складне семіотичне поле, в якому досить відчутна багатовікова спадкоємність духовних цінностей. Феномен масового свята є своєрідною діалогічною проєкцією історії в сучасність, свого роду генетичною віссю, на яку нанизані різні історико-культурні пласти. Черпаючи матеріал в середовищі народного життя, масові свята і видовища, в той же час адаптують і заломлюють його до сучасних умов.

Свято в уявленні давніх народів було реалізацією мрії про ідеальне життя. Привабливі, яскраві фрагменти повсякденного життя, відображені в святі, набували з часом іншого змісту, помітно трансформуючись функціонально. У свято привносились елементи буднів за допомогою магічних обрядів, покликаних умилювати надприродні сили, викликати удачу в полюванні, добрий урожай, хороший приплід худоби та ін. Під час свята саме й відбувалося переосмислення цих дій [10, 230].

Завдяки святковим світовідчуттям, відключення в святковий час негативних в психологічному плані елементів, загального осміяння, всенародному характеру, повного визволення від життєвих складнощів, публічних веселощів, то, що в повсякденному житті здавалося серйозним, під час свята перетворювалося в активну дію у вигляді ігор, жартів, забав, розіграшів.

Отже, свято, крім прагматичного наповнення, набувало ідеальної, духовної цінності. Наближення будь-якої визначної події, що обіцяє перерву в буденності, несе якусь надію породжувало приємні очікування, формувало «передчуття свята». Свято в результаті пов'язується не з однією зі сторін духовного світу людей, і не з будь-яким одним з видів їх діяльності, а з народним світорозумінням і життям загалом.

Інший аспект сутності свята пов'язаний із суто службовою, технічною роллю, нав'язаною соціальною системою, суттю якої стає управління життям індивіда, колективу, суспільства. Влада з цією метою постійно вдавалася до впливу за допомогою культурних соціально-психологічних механізмів. Масові свята і видовища з часів античності активно використовувалися структурами влади, при

цьому зміна державного устрою і соціокультурної системи однозначно тягне за собою зміну святкового календаря. Провідні політичні діячі, а також діячі культури і мистецтва у всі часи, спираючись на традиційно-народні свята, надавали їм нових смислових значень, створюючи нові масові свята і видовища з опорою на ідеологічно прийнятний для даного державного устрою подієвий ряд, формуючи власну систему свят.

Отже, формування святкового календаря обумовлено, в першу чергу, зміною суспільно-економічних формацій і соціокультурних систем. Виникнення нових свят, як правило, відображає подієвий ряд, що характеризує фундаментальні цільові установки конкретного суспільно-політичного устрою, при цьому традиційні обрядово-ритуальні форми народних свят відіграють роль стримуючого чинника, своєрідного «гальма». У результаті виникає симбіоз, іменований «масовим святом», який свідомо конфліктний, тому що містить протиріччя вже в самій своїй суті.

Масові свята і видовища, будучи квінтесенцією святкової культури, набувають характеру дуалістичної моделі, відображуючи, з одного боку творчу самосвідомість народних мас, з іншого, – соціокультурну маніфестацію структури влади. Осмислення масових свят і видовищ з позицій культурології дозволяє розглядати цей феномен у всьому різноманітті його проявів. Виявляючи культурологічні параметри масових свят і видовищ в різних соціокультурних контекстах, визначивши при цьому вихідну точку співвідношення в опозиції «народ – влада», ми виділяємо такі типологічні моделі:

1. Масові свята і видовища як спосіб етнокультурної ідентифікації, специфічними характеристиками цієї моделі є: ігровий, активний, загальний характер, зняття моральних і етичних регуляторів, відчуття повної свободи; організуючий початок сміху, інверсії, гротеску, пародії; формування особливого «перевернутого світу», що є відображенням світу реального; при цьому другий світ не заперечує, а навпаки, стверджує перший, розкриваючи його негативні аспекти.

2. Масові свята і видовища як соціокультурна маніфестація влади, які характеризуються офіційністю, урочистістю, напруженою спрямованістю до якихось вищих ідеалів і зразків. Народним масам тут відводиться роль пасивного глядача або статиста. Тоталітарне свято є логічним завершенням цієї моделі: відбувається якісна

зміна самої сутності свята, повністю вилучається ігровий елемент, зміщуються ціннісні орієнтири, втрачаються «святкова свобода» і «святковий сміх», зазнають змін час і простір свята.

Інертність святкової культури в ході розвитку суспільства періодично вступає в протиріччя з необхідністю модернізації святкових ритуалів, приведення їх у відповідність з соціальними і політичними змінами, що відбуваються. Відображення цих протиріч і породжує боротьбу, уявлення про те, що офіційна влада, світська або релігійна, постійно здійснюють утиски народної святкової культури, внаслідок чого вона втрачає свою щирість, автентичність і «карнавальний» початок, втіленням якого вона нібито спочатку була.

З урахуванням того, що легітимність є частковою характеристикою свята як соціального інституту, потрібно визнати, що конструюванням свята на всіх етапах розвитку суспільства займаються скоріше його «верхи», ніж «низи», періодично ж виникає конфронтація між «верхами» і «низами» на ґрунті перебігу традиційних свят, що є наслідком інертності святкової культури, її опору нововведенням.

Сучасна святкова культура являє собою оригінальний сплав, симбіоз різних типів, форм, інтерпретацій свята. Можна спостерігати вільне нашарування елементів обрядово-ритуальної культури дохристиянських язичницьких свят на релігійні християнські свята; до того ж, ще збереглася спадщина святкової культури радянської епохи і принципово нові форми масових свят і видовищ.

Кардинально різні семіотичні системи синтезуються в єдиній хвилі шоу-культури, що перекриває і притлумлює всі минулі. Повсюдно спостерігається таке досить небезпечне явище, як підміна справжнього святкового дійства видовищем. З одного боку, видовище є обов'язковою і невід'ємною частиною будь-якого свята, видовище надає яскравість вражень, заявляє тематику; з іншого боку, видовище - лише одна з дієвих форм свята, необхідна його складова, але недостатня.

Підміна справжнього свята видовищем перетворює активних учасників святкового дійства в пасивних глядачів, потенційний об'єкт пропагандистського і психологічного впливу. Видовище - найбільш зручна і активно використовувана форма офіційних масових дійств. Вона може продемонструвати через візуальний ряд основні атрибути влади: силу,

міць, стабільність, агресію. Отже, із засобу вираження самосвідомості народу масові свята часом трансформуються в заходи агресивного впливу на особистість, що дозволяють маніпулювати свідомістю мас.

Наукова новизна роботи полягає у спробі теоретичної концептуалізації феномену масових івентів з позиції культурологічного підходу, як явищ що є вагомим чинником формування соціокультурних аспектів суспільного розвитку, його ціннісного самовизначення

Висновки. У числі найбільш значних, а тому особливо небезпечних тенденцій постіндустріального суспільства в питаннях святкової культури можна відзначити: глобалізацію масових свят і видовищ; вихолощення духовної сутності свята; засилля видовищного початку; активне використання масових свят і видовищ як найпотужніших знарядь впливу на формування ідеології мас і засобів маніпулювання громадською думкою.

Відвідування міських масових заходів є різновидом святкової поведінки, яка, в свою чергу, є певним чином інституціоналізованою формою дозвілєвої поведінки. Інституційні властивості свята слугують джерелом індивідуальних інституційних зобов'язань щодо участі в ньому. Такі ознаки, як загальнодоступність, масовість, дозвіллєвий характер заходу, його локалізованість у просторі й часі явно вказують на тісний зв'язок івенту з інститутом свята. Справді, важко собі уявити, як можна поза святом зібрати в одному місці настільки велику кількість людей, об'єднаних спільною метою проведення дозвілля.

Навіть якщо івент не приурочений за часом до одного з традиційних свят, необхідною умовою для його проведення є наявність вільного часу одночасно у всіх людей, що складають його аудиторію. Тому, як правило, він проводиться, якщо не в святкові дні, то у вихідні. Але в цьому випадку саме проведення масового заходу перетворює звичайний вихідний в свято, яке в разі успіху закріплюється, стає регулярним, входить в традицію.

Література

1. Вовк К. М. Організація івент-туристичної діяльності в процесі невербальної комунікації. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Економічні науки*. 2018. № 32/18. С. 60–64.
2. Горденко С. Сучасні соціокультурні процеси: компетентісно-аксіологічний аспект. *Зб. матер. IV Всеукр.*

наук.-практ. конф. (Полтава, 10–11 листопада 2022 р.). Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2022. С. 36–41.

3. Жежуха В. Й., Мисик В. М. Стан формування та розвитку івент-менеджменту в Україні. *Економіка та держава*. 2022. № 2. С. 119–124.

4. Крипчук М. В., Плуталов С. І. Тенденції розвитку сучасних івент-програм. *Грааль науки*. 2022. № 16. С. 652–655.

5. Олексюк Г. В., Ангелко І. В., Самотій Н. С. Івент-індустрія: розвиток та проблеми в Україні. *Регіональна економіка*. 2020. №3. С. 120–130.

6. Пашкевич М. Ю. Івент-технології як інструмент формування державного іміджу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 176–181.

7. Пашкевич М. Ю. Події практики як ефективний інструмент публік релейшнз. *Культура і сучасність*. 2021. № 1. С. 216–222.

8. Тормахова А. М. Масові заходи як візуальні практики в контексті культури сьогодення. *Українські культурологічні студії*. 2021. № 1 (8). С. 66–69.

9. Хитрова О. А., Харитоновна Ю. Ю. Стан і тенденції розвитку івент-менеджменту в Україні. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Економіка і менеджмент*. 2018. Вип. 30. С. 27–31.

10. Samuel de Blanc Goldblatt. The Complete Guide to Greener Meetings and Events / Milton: John Wiley and Sons, 2011 516 p.

11. Getz D. Event studies: theory, research and policy for planned events. Burlington : Butterworth-Heinemann, 2007. 480 p.

References

1. Vovk, K. M. (2018). Organisation of event-tourism activity in the process of non-verbal communication. Scientific Bulletin of Kherson State University. Series of Economic Sciences, 32/18, 60–64 [in Ukrainian].

2. Hordenko, S. (2022). Modern socio-cultural

processes: competence and axiological aspect. Collection of materials of the 4th All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (10–11 November 2022). Poltava: V. G. Korolenko PNPU, 36–41 [in Ukrainian].

3. Zhezhukha, V. Y., Mysyk, V. M. (2022). State of formation and development of event management in Ukraine. Economy and state, 2, 119–124 [in Ukrainian].

4. Krypchuk, M. V., Plutalov, S. I. (2022). Trends in the development of modern event programmes. International scientific journal "Grail of Science", 16, 652–655 [in Ukrainian].

5. Oleksiuk, G. V., Anhelko, I. V., Samotii, N. S. (2020). Event industry: development and problems in Ukraine. Regional economy, 3, 120–130 [in Ukrainian].

6. Pashkevych, M. Yu. (2018). Event technologies as a tool for shaping the state image. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 3, 176–181 [in Ukrainian].

7. Pashkevych, M. Yu. (2021). Event practices as an effective tool of public relations. Culture and Modernity: an almanac, 1, 216–222 [in Ukrainian].

8. Tormakhova, A. M. (2021). Mass events as visual practices in the context of contemporary culture. Ukrainian Cultural Studies, 1 (8), 66–69 [in Ukrainian].

9. Khytrova, O. A., Kharytonova, Yu. Yu. (2018). The state and trends of event management development in Ukraine. Scientific Bulletin of the International Humanitarian University. Series: Economics and Management, 30, 27–31 [in Ukrainian].

10. Blanc Goldblatt, de S. (2011). The Complete Guide to Greener Meetings and Events. Milton: John Wiley and Sons.

11. Getz, D. (2007). Event studies: theory, research and policy for planned events. Burlington: Butterworth-Heinemann.

Стаття надійшла до редакції 11.04.2023
Отримано після доопрацювання 17.05.2023
Прийнято до друку 26.05.2023

ДИЗАЙН

УДК 7.012:378:316.77

Цитування:

Яковець І. О., Чугай Н. М., Луговський О. Ф. Роль дизайн-освіти в становленні вітчизняного універсального дизайну. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 35–41.

Yakovets I., Chugai N., Luhovskyi O. (2023). Role of Design Education in Development of National Universal Design. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 35–41 [in Ukrainian].

Яковець Інна Олександрівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри дизайну
Черкаського державного
технологічного університету
<https://orcid.org/0000-0001-5069-5857>
innayakovets@ukr.net

Чугай Наталія Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну
Черкаського державного
технологічного університету
<https://orcid.org/0000-0002-3292-9637>
natalichugai@hotmail.com

Луговський Олександр Федорович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну
Черкаського державного
технологічного університету
<https://orcid.org/0000-0003-4208-7805>
saga-al@ukr.net

РОЛЬ ДИЗАЙН-ОСВІТИ В СТАНОВЛЕННІ ВІТЧИЗНЯНОГО УНІВЕРСАЛЬНОГО ДИЗАЙНУ

Мета роботи полягає в проведенні системного дослідження сучасного стану функціонування універсального дизайну в Україні та визначенні ролі дизайн-освітніх осередків у його становленні. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного методу, що дало змогу розкрити та піддати аналізу певні етапи становлення вітчизняного універсального дизайну, визначити роль дизайн-освіти в зазначених процесах. **Наукова новизна.** Уперше проведено порівняльний аналіз практичних напрацювань у сфері універсального дизайну представниками вітчизняного дизайн-освітнього простору та колег однієї з країн Європейського Союзу, а саме Польщі. Як один із чинників, що може вплинути на процес прискорення впровадження стратегічних принципів універсального дизайну в Україні, розглянуто інклюзію, спричинену війною. **Висновки.** Осмислення викликів, що постають перед сучасним вітчизняним дизайном загалом, та становлення універсального дизайну в умовах останніх подій дає привід для оптимізму, оскільки, як показано в дослідженні, дизайн-освітні осередки країни досить часто звертаються у своїх проєктах до теми універсального дизайну. Відповідно в умовах сучасних викликів процес становлення універсального дизайну як важливої складової суспільних процесів спирається на тверде підґрунтя. І хоча на певному етапі проблематика студентських проєктів, пов'язаних з інклюзією, не завжди відповідає принципам універсального дизайну, це не зменшує актуальність та суспільну значущість таких робіт. Важливим є те, щоб розвиток універсального дизайну створював мотиваційні фактори як для дизайнерів-практиків, так і майбутніх дизайнерів – і тоді така робота міститиме в собі потенціал для створення доданої вартості і робочих місць у сфері виробництва. Окрім цього, спричинена війною інклюзія дає поштовх освітнім дизайн-осередкам активніше долучатися до вирішення проблем відбудови країни у всіх аспектах життя суспільства. Тут може стати в пригоді досвід наших європейських колег та знайомство з їхніми розробками у сфері універсального дизайну.

Ключові слова: дизайн, універсальний дизайн, інклюзія, дизайн-освіта.

Yakovets Inna, Doctor of Study of Art, Professor, Head of Department of Design, Cherkasy State Technological University; Chugai Nataliya, Candidate of Study of Art, Associate Professor, Department of Design, Cherkasy State Technological University; Luhovskyi Oleksandr, Candidate of Study of Art, Associate Professor, Department of Design, Cherkasy State Technological University

Role of Design Education in Development of National Universal Design

The purpose of the article is to conduct a systematic study of the current state of universal design in Ukraine and to determine the role of design educational centres in its formation. **The research methodology** is based on the comparative method, which allowed revealing and analysing certain stages of the formation of national universal design and determine the role of design education in these processes. **Scientific novelty.** For the first time, a comparative analysis of practical developments in the field of universal design was conducted by representatives of the national design educational space and colleagues from one of the European Union countries, namely Poland. As one of the factors that may affect the process of accelerating the implementation of the strategic principles of universal design in Ukraine, the inclusion caused by the war was considered. **Conclusions.** Understanding the challenges faced by modern domestic design in general and the formation of universal design in the face of recent challenges gives reason for optimism, since, as shown in the study, design education centres in the country often refer to the topic of universal design in their projects. Accordingly, in the context of modern challenges, the process of establishing universal design as an important component of social processes is based on a solid foundation. Although at a certain stage the issues of student projects related to inclusion do not always comply with the principles of universal design, this does not diminish the relevance and social significance of such works. It is important that the development of universal design creates motivational factors for both practicing designers and future designers, and then such work will have the potential to create added value and jobs in the production sector. In addition, the inclusion caused by the war gives impetus to educational design centres to be more actively involved in solving the problems of rebuilding the country in all aspects of society. The experience of our European colleagues and familiarity with their developments in the field of universal design can be useful here.

Key words: design, universal design, inclusion, design-education.

Актуальність теми дослідження. Науково-теоретичні аспекти окресленої проблематики активно досліджуються вітчизняними й іноземними науковцями. Однак, складність і багатоаспектність поняття універсальний дизайн, та події останнього часу в нашій державі змушують звертатися до цього питання знову і розглядати його під різними кутами зору. Зокрема, як вітчизняна дизайн-освіта долучається до впровадження принципів універсального дизайну в суспільні процеси. Тому у статті розглянуто аспекти пов'язані із виникненням та розвитком універсального дизайну в Україні. Це і визначило об'єкт дослідження. Оскільки, як відзначають фахівці, не зважаючи на досить активну законотворчу діяльність відповідних інституцій у цій сфері творчої діяльності все ж застосування принципів універсального дизайну у нашій країні запроваджується досить повільно, тож ми вдалися до дослідження ймовірних причин такого стану. Серед іншого, дослідження виводить нас на освітню сферу, де мають готуватися необхідні фахові кадри. Це визначило предмет дослідження. Для визначення шляхів, що сприятимуть прискоренню процесів в означеній сфері, ми вдалися до порівняльного аналізу практичних напрацювань в сфері універсального дизайну представниками вітчизняного дизайн-освітнього простору та колег однієї із країн Європейського Союзу а саме Польщі. Як один із чинників, що може вплинути на процес

прискорення впровадження стратегічних принципів універсального дизайну в Україні, розглянуто інклюзію спричинену війною. Результати дослідження можуть бути корисними для студентів та педагогів, науковців та керівників.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання доступності та універсального дизайну розглядали В. Азін, Л. Байда, Я. Грибальський, О. Красюкова-Еннс. Аналіз праць науковців виявив, що проблема впровадження універсального дизайну в ЗЗСО є актуальною та розкривається в різних аспектах досліджень, зокрема: О. Безпалько, А. Капська, Н. Мирошніченко; Д. Голдберг, Р. Мейо вивчали питання адаптації та інтеграції людей з обмеженими можливостями в соціальне середовище; І. Абросімова, О. Кизимчук досліджували проблему використання інклюзивного дизайну; Р. Мейс, Б. Коннелл, М. Джонс, Дж. Мюллер, А. Маллік, Е. Острофф, Дж. Сенфорд, Е. Стейнфельд, М. Сторі, Г. Вандерхейден обґрунтували головні принципи універсального дизайну; Н. Бирко, О. Тельна, Л. Прокопів, Н. Софій вивчають питання впровадження універсального дизайну в освітній процес школи. Дослідження щодо залучення осіб з особливими потребами до навчання в загальноосвітніх закладах проводилися науковцями С. Богдановим, Г. Гаврюшенком, А. Колупаєвою, Н. Найдюю, І. Ярмошук.

Метою публікації є системне

дослідження сучасного стану функціонування універсального дизайну в Україні, та визначення ролі дизайн-освітніх осередків у його становленні.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, на шляху інтеграції до європейського та світового співтовариства Україна ратифікувала низку міжнародних правових актів, які здійснили певний вплив на формування національної державної політики і практики щодо забезпечення рівних можливостей для всіх громадян, впровадження принципів доступності в різні сфери життєдіяльності осіб з інвалідністю. Зокрема законом України ратифіковано Конвенцію ООН про права інвалідів [2].

Згадана конвенція стала першим юридичним міжнародним документом, що визначає обов'язок урядів країн ретельно розглянути та забезпечити впровадження принципів доступності з тим, щоб люди з інвалідністю змогли «жити незалежно і повною мірою брати участь у всіх аспектах життя». Окрім цього був запропонований єдиний підхід і визначення, що інвалідність – це результат взаємодії між людьми, що мають фізичні, розумові, інтелектуальні чи сенсорні порушення та перешкодами у стосунках та середовищі, які знижують соціальну активність особи. Тому і вирішення проблем інвалідності запропоновано шукати у створенні доступного середовища для всіх людей. Для цього свого часу Радою Європи був запропонований план дій щодо сприяння правам і повній участі людей з інвалідністю в суспільних процесах. Окрім іншого, що важливо для нашого дослідження, цим планом пропонувалося державам включити вивчення принципів універсального дизайну та доступності до навчальних програм при підготовці усіх фахівців, що працюють у сфері забудови навколишнього середовища, інформаційно-комунікаційних технологій, транспорту, послуг, туризму, зайнятості і освіти тощо. На виконання цього плану Верховною Радою у 2017 році було внесено зміни у закон «Про освіту» та подано визначення універсального дизайну у сфері освіти – це дизайн предметів, навколишнього середовища, освітніх програм та послуг, що забезпечує їх максимальну придатність для використання всіма особами без необхідної адаптації чи спеціального дизайну.

Втім, як показує практика, у нашій країні застосування принципів універсального дизайну запроваджується досить повільно. Вивчення набутого досвіду у цій сфері іншими

країнами світу відбувається на наших теренах із великими зусиллями. А між тим, універсальний дизайн у світі уже користується підтримкою суспільства і займає політичне місце в системі практичного проєктування товарів, послуг та середовища. Врахування потреб споживачів стає не тільки соціальною, але й економічною метою. І тут слід враховувати ще й те, що сьогодні у світі спостерігається глобальна тенденція до старіння населення. За прогнозами ООН, до 2050 року в світі буде щонайменше 30% людей похилого віку. До того ж, близько 10% населення – це люди з інвалідністю [1, 33–37].

Для стимулювання творчих процесів у сфері універсального дизайну в багатьох країнах на рівні держави проводяться конкурси проєктів завдяки чому розробка продуктів, які були б доступні широкому колу споживачів, стає пріоритетом все зростаючої кількості виробників.

У цьому контексті, слід зазначити, певні заходи означеного вище характеру час від часу відбуваються і в Україні. І їх актуальність в умовах російської агресії тільки зростатиме, оскільки можна говорити, що, значною мірою, призначення універсального дизайну повертається до своїх витоків – його історія починається у XX столітті і безпосередньо пов'язана з розширенням можливостей науки та наслідками двох світових воєн. Науковий прогрес дозволив значно продовжити життя людей, зокрема з обмеженими можливостями та хронічними захворюваннями. Підвищився відсоток виживання після травм, які раніше вважалися смертельними. В Україні через війну прогнозується збільшення кількості людей з набутою інвалідністю, тому питання впровадження універсального дизайну в інфраструктуру, архітектуру, транспорт та послуги уже зараз набуває нагальної потреби.

Як до цього процесу можуть долучатися фахові дизайнери та заклади вищої освіти, що готують дизайнерів, можна спрогнозувати проаналізувавши результати міжнародної виставки-конкурсу ідей/проєктів/макетів для осіб з особливими освітніми потребами «Інклюзія: Дизайн Ідей», що відбулася ще наприкінці 2021 року у Черкаському обласному художньому музеї [3]. Організаторами заходу виступили Черкаський державний технологічний університет, Черкаський обласний художній музей та Громадська організація «Українська творча спілка «Три крапки». У цьому мистецькому конкурсі взяли участь студенти та професійні дизайнери із Польщі, Англії та України (Черкаси, Харків, Львів, Запоріжжя, Луцьк, Херсон, Київ,

Золотоноша, Кременчук). Загалом в експозиції були представлені 85 робіт-фіналістів.

Метою проведення конкурсу стало сприяння розвитку освітніх процесів і створення безбар'єрного середовища для маломобільних груп населення в Україні.

Своєрідний зріз за актуальністю тематики тем дизайнерських розробок в сфері універсального дизайну можна зробити дослідивши напрацювання вітчизняних дизайн-освітніх осередків, що були представлені на акції студентами та викладачами Черкаського державного технологічного університету (м. Черкаси), Волинського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк),

Львівського національного аграрного університету (м. Львів, Дубляни), Національного університету «Запорізька політехніка» (м. Запоріжжя), Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського (м. Кременчук), Херсонського національного технічного університету (м. Херсон), Харківської державної академії дизайну і мистецтв (м. Харків), Київського національного університету технологій та дизайну (м. Київ). Всього дизайн-освітніми закладами України було представлено 56 робіт. Як розподілилися у кількісному співвідношенні роботи за номінаціями, показано на діаграмі (рис. 1).



Рис. 1. Розподіл у кількісному співвідношенні робіт за номінаціями

Детальний аналіз представлених вітчизняними дизайн-освітніми центрами робіт показує, що в більшості вони охоплюють запропоновані свого часу командою архітекторів, продакт-дизайнерів, інженерів та дослідників на чолі з Роналдом Мейсом сім принципів проектування середовища, продуктів та комунікацій для створення універсального дизайну [6, 9].

Разом із тим слід відмітити, що все ж певна кількість представлених студентських робіт лише частково відповідає концепції універсального дизайну, оскільки згідно визначення (B. Connell, M. Jones, R. Mace та ін.) універсальний дизайн – це дизайн навколишнього середовища та виробів, метою якого є необхідність зробити їх максимально

придатними до використання всіма людьми, без необхідності в адаптації або спеціальному дизайні [8, 166–169]. Тобто згідно поданого вище визначення, концепція універсального дизайну полягає в розробці теорії, принципів, вимог, підходів і прийомів, що дозволяє всім людям використовувати одні і ті самі рішення в максимально можливій мірі без адаптації або спеціального дизайну, будь то відкриті простори, будівлі та споруди, внутрішні простори, елементи меблів та обладнання. Тому, якщо уже в самій назві проєктів акцентується увага на спеціальному призначенні об'єкта проєктування чи конкретно вказуються групи людей для яких розроблявся, наприклад, пристрій, спеціальне обладнання, транспортний засіб тощо, то

можна припустити, що ціль створити об'єкт за принципами універсального дизайну і не переслідувалася. За великим рахунком, організатори заходу так мету і не формулювали. Для вітчизняного дизайн-освітнього середовища така ситуація може наразі розглядатися як етап до повноцінного, свідомого і виваженого переходу до принципів універсального дизайну за яких у суспільстві філософія такого дизайну не буде асоціюватися виключно із людьми з інвалідністю. Вироби означеного вище характеру можна вважати продуктом спеціального дизайну (як це зазначено у визначенні універсального дизайну). Або ж проєктувальники у прийнятті своїх рішень керувалися прийомом «design to the edges» – «дизайн до країв». Тобто тут мається на увазі проєктування на межі між універсальним і спеціальним дизайном [7].

До робіт даного сегменту універсального дизайну, що були представлені на виставці-конкурсі можна віднести, наприклад, «Дизайн-проєкт інклюзивного обладнання для громадського транспорту» (Черкаський державний технологічний університет); «Прийняття для людей з порушенням опорно-рухового апарату «HELPER»» та «Прийняття для людей з вадами зору» (Національний університет «Запорізька політехніка»); «Дизайн-обладнання для реабілітації рухових функцій руки», «Дизайн інклюзивного робочого крісла», «Віртуальна та доповнена реальність в промисловому дизайні на прикладі міського транспорту спеціального призначення», «Дизайн компонентного транспортного засобу для людей з обмеженими можливостями» (Харківська державна академія дизайну і мистецтв) та ін.

Вимогам універсального дизайну із представлених робіт значною мірою відповідають тактильні посібники для дітей із вадами зору для занять із природознавства: «Основні форми рельєфу», «Міст», «Зріз шару земної кори», «Гірський ландшафт» (Черкаський державний технологічний університет); «Тактильна карта історичної частини Луцька для людей із вадами зору (незрячих та слабозорих)», «Інклюзивний рельєфнографічний атлас світу шрифтом Брайля» (Волинський національний університет імені Лесі Українки); та проєкти, що пов'язані із об'єктами середовища (екстер'єри, інтер'єри). Ці роботи можуть використовувати у навчальному процесі як діти із особливими освітніми потребами так і звичайні учні.

Але і наведені вище приклади робіт не в

повній мірі відповідають сучасним вимогам, бо оскільки універсальний дизайн має на меті забезпечити дизайн, доступний для максимально можливої кількості людей, придатний до використання й привабливий для них, то одним із результатів цього має стати збільшення обсягів його виходу на ринок. Не тільки товар, послуга або умови оточуючого середовища стають доступними для більшої кількості потенційних покупців, але й збільшується також і спектр потенційних покупців: досягається успішне «перетинання» ринків. Це стає полем для бізнес-інтересів: товари, призначені для певної цільової групи, можуть інколи викликати зацікавленість та потребу з боку непередбачуваних груп споживачів.

У такому розрізі цікавим є досвід польських освітян із Академії образотворчих мистецтв імені Яна Матейка м. Краків (Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki), що представили на конкурс 17 проєктів. Так, в концепціях багатьох проєктів відразу зазначається, що розробка хоча і носить інклюзивний характер, але авторами передбачається, що користуватися нею можна в колі сім'ї, друзів, однокласників тощо. Окрім цього проєкти цілком сприймаються як сформована бізнес-пропозиція. Так, дипломний проєкт магістра мистецтв «Система візуальної комунікації для Fundacja Wspólnota Nadziei», що розробила Wioletta Leszczyńska, цікавий тим, що містить практичну складову, що проявляється у створенні нового візуального стилю для інтернатного будинку «Farma Życia». Цей будинок заснований некомерційною організацією «Wspólnota Nadziei» для дорослих з аутизмом, які не можуть жити самостійно. Для самозабезпечення і отримання певного прибутку організація утримує екологічну ферму, але спостерігається брак ідей щодо продажу врожаю в більших масштабах тож існує загроза закриття закладу.

Авторка пропонує систему створення рекламних матеріалів для заходів, які люди можуть проводити самі відповідно до своїх потреб, не наймаючи графічного дизайнера. Так був розроблений новий логотип, серія плакатів, листівки, сайт і етикетки для продукції. Окрім цього авторкою запропоновано ще кілька ідей головною метою втілення яких є показати, що люди з аутизмом не поступаються звичайним, вони лише по-різному сприймають світ. І мистецтво тут сприяє знаходженню спільної мови коли за допомогою правильного методу можна разом створювати абсолютно унікальні роботи.

У цьому проєкті, на нашу думку, чи не найяскравіше проявляються сучасні тенденції універсального дизайну, зокрема спрямування на досягнення комерційного успіху. Врахування принципів універсального дизайну при плануванні бізнесу та наданні послуг сприяє зміцненню соціальної згуртованості та надає можливості отримувати вигоди від розширення бізнесу. Філософія універсального дизайну дає можливість зрівняти шанси у світі ринкових відносин всім людям. Суспільство отримає справедливе та безпечне оточення, сприятливе для реалізації своїх життєвих цілей і потреб. А всі разом ми отримуємо готове до змін, прогресивне, толерантне і гуманне суспільство.

Тему екології при створенні проєкту ігрових блоків, що розвивають уяву затронула студентка Paulina Zdybał. Мета проєкту – створити іграшку, що сприяє розвитку уяви та абстрактного мислення дітей. Важлива виховна роль тут відводиться батькам дітей. Блоки можна з'єднувати за допомогою ниток, стрічок, текстилю оскільки проєкт заснований на принципі «апсайклінгу», коли можна використовувати будь-які відповідні предмети, знайдені вдома. Пошук нових елементів, які з'єднуються з блоками, спонукає дітей досліджувати навколишнє середовище і так започатковувати наступний етап гри.

Класичним проявом універсального дизайну можна розглядати проєкт авторів Krzysztof Nowak та Wiktor Skawski «GID – система підтримки навігації». Хоча проєкт створений для людей із вадами зору, щоб допомогти їм орієнтуватися в громадському просторі, разом із тим система дозволяє, серед іншого, точно визначити схеми руху в будівлі, створити маршрути для проїзду до державних установ, розпізнавати номери лінії трамвайного руху тощо. Окрім цього, завдяки універсальності пристрою інші люди також можуть скористатися ним. Система являє собою високотехнологічний продукт, що поєднує навушники із радіоелектронним блоком та програмне забезпечення.

Наведені вище приклади студентських робіт Академії образотворчих мистецтв імені Яна Матейка можуть слугувати орієнтиром для вітчизняних дизайн-освітніх закладів зокрема при розробці навчальних програм у яких будуть розглядатися питання універсального дизайну.

Разом із тим при підготовці дизайнерів, що будуть звертатися до теми універсального дизайну слід враховувати, що уже сьогодні вітчизняна інклюзія напрацювала досвід якого немає жодна країна світу. Мова тут йде про

інклюзію спричинену війною – інклюзія під час війни стикається з новими викликами, про які й не знають в багатьох країнах. У колі вітчизняних фахівців із інклюзивної освіти з'явився термін «нова інклюзія». Так за словами експерта директорату МОН з дошкільної, шкільної, позашкільної та інклюзивної освіти О. Савицької, за матеріалами нині вітчизняні фахівці звертаються до країн з досвідом бойових дій, але і отриману інформацію доводиться трансформувати, бо війна в Україні, на жаль, унікальна. Тому міністерством планується забезпечити вчителів методичними матеріалами, необхідним інструментарієм, чіткими алгоритмами реагування, якщо виникає потреба у кризовій підтримці. У свою чергу, для того, щоб учителі мали сили на таке навантаження, передбачається створення системи психологічної підтримки педагогів [5].

Вирішення озвучених вище проблем нашого сьогодення може стати ще однією сферою для виявлення творчої складової універсального дизайну у виконанні українських дизайнерів. Уже в лютому цього року на засіданні Ради безбар'єрності презентовано проєкт Плану заходів на 2023–2024 роки, у якому передбачено 472 різноманітних заходи з безбар'єрності, до виконання яких залучено 20 міністерств [4]. Безперечно, що до реалізації цих соціальних ініціатив буде залучатися дизайнерська спільнота нашої держави.

Висновки. За результатами проведеного дослідження можна зробити такі висновки:

1. Вітчизняні дизайн-освітні осередки досить часто звертаються у своїх проєктах до теми універсального дизайну.

2. Проблематика студентських проєктів пов'язаних із інклюзією не завжди відповідає принципам універсального дизайну, втім це не применшує актуальність та суспільну значущість таких робіт.

3. Як і у більшості творчих індустрій країни, так й у сфері універсального дизайну виконавцями активно виявляється індивідуальне творче начало, навичка або талант, але не завжди це несе в собі потенціал створення доданої вартості і робочих місць у сфері виробництва. Це не сприяє активному розвитку універсального дизайну та наразі не створює мотиваційних факторів як для дизайнерів-практиків, так і майбутніх дизайнерів.

4. Спричинена війною інклюзія дає поштовх освітнім дизайн-осередкам активніше долучатися до вирішення проблем відбудови країни у всіх аспектах життя суспільства.

5. Запропоновані польськими дизайнерами проєктні розробки чітко перекликаються зі стратегією універсального дизайну, оскільки спрямовані на те, щоб компоненти будь-якого середовища, виробів, комунікацій, інформаційних технологій чи послуг були однаково доступні та зрозумілі всім і відповідали вимогам спільного використання, максимальною мірою в якомога незалежний та природний спосіб, без необхідності в адаптації чи застосуванні спеціалізованих рішень.

6. На прикладі розробок польських дизайнерів можна зробити висновок, що універсальний дизайн є економічно ефективним підходом, що задовольняє потреби всіх користувачів вже на початковому етапі розробки та проєктуванні і може сприяти виключенню нераціональних витрат у майбутньому.

Література

1. Азін В., Зінчук М. Універсальний дизайн та його застосування в сфері охорони здоров'я. *Східноєвропейський журнал громадського здоров'я*. 2015. № 3 (24). С. 33–37.

2. Конвенція про права інвалідів : Резолюція Генеральної асамблеї ООН № 61/106, прийнята на шістдесят першій сесії ГА ООН 2006 року (Конвенцію ратифіковано Законом України № 1767-VI від 16.12.2009). URL: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/995_g71 (дата звернення: 08.01.2023).

3. Міжнародна виставка-конкурс кафедри дизайну ЧДТУ «Інклюзія: дизайн ідей» відкрилася в художньому музеї (відео). URL: <https://chdtu.edu.ua/news/item/16867-mizhnarodna-vystavka-konkurs-kafedry-dyzainu-chdtu-inkliuziadiyzain-idei-vidkrylasia-v-khudozhnomu-muzei-video> (дата звернення: 10.01.2023).

4. На засіданні Ради безбар'єрності за участю першої леді представлено пріоритетні проєкти міністерств у цьому напрямі на 2023–2024 роки. *Президент України. Офіційне інтернет-представництво*. URL: <https://www.president.gov.ua/news/na-zasidanni-radi-bezbaryernosti-za-uchastyu-pershoyi-ledi-p-80989> (дата звернення: 20.02.2023).

5. Спричинена війною інклюзія – головні проблеми і можливі рішення. URL: <https://osvitnova.com.ua/posts/5478-sprychynena-viinoiu-inkliuziia-holovni-problemy-i-mozhlyvi-rishennia> (дата звернення: 19.01.2023).

6. Універсальний дизайн в медичних закладах : методичний посібник / за заг. ред. О. Іванова. Київ, 2019. 56 с.

7. Що таке інклюзивний дизайн? URL: <https://ufond.ua/%D0%A7%D1%82%D0%BE-%D1%82%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B5-%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%BB%D1%8E%D0%B7%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B9-D0%B4%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%B9%D0%BD.398> (дата звернення: 15.01.2023).

8. Connell B. R. Development and validation of

principles of Universal design / B. R. Connell, M. Jones, R. Mace, J. Mueller, A. Mullick, E. Ostroff, J., Sanford, E. Steinfeld, M. Story, G. Vanderheiden. *Paper presented at the RESNA conference*. June 7–12, 1996. P. 167–169.

References

1. Azin, V., Zinchuk, M. (2015). Universalnyi dyzain ta yoho zastosuvannia v sferi okhorony zdorovia. *Ckhidnoievropeiskyi zhurnal hromadskoho zdorovia*, 3 (24), 33–37 [in Ukrainian].

2. Konventsiiia pro prava invalidiv: Rezoliutsiia Heneralnoi asamblei OON № 61/106, pryiniata na shistdesiat pershii sesii HA OON 2006 roku (Konventsiiu ratyfikovano zakonom Ukrainy № 1767-VI vid 16.12.2009). Retrieved from: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/995_g71 [in Ukrainian].

3. Mizhnarodna vystavka-konkurs kafedry dyzainu ChDTU «Inkliuziia:Dyzain Idei» vidkrylasia v khudozhnomu muzei (video). Retrieved from: <https://chdtu.edu.ua/news/item/16867-mizhnarodna-vystavka-konkurs-kafedry-dyzainu-chdtu-inkliuziadiyzain-idei-vidkrylasia-v-khudozhnomu-muzei-video> [in Ukrainian].

4. Na zasidanni Rady bezbariernosti za uchastiu pershoi ledi predstavleno priorytetni proekty ministerstv u tsomu napriami na 2023–2024 roky. Prezident Ukrainy. Ofitsiine internet-predstavnytstvo. Retrieved from: <https://www.president.gov.ua/news/na-zasidanni-radi-bezbaryernosti-za-uchastyu-pershoyi-ledi-p-80989> [in Ukrainian].

5. Sprychynena viinoiu inkluziia – holovni problemy i mozhlyvi rishennia. Retrieved from: <https://osvitnova.com.ua/posts/5478-sprychynena-viinoiu-inkliuziia-holovni-problemy-i-mozhlyvi-rishennia> [in Ukrainian].

6. Universalnyi dyzain v medychnykh zakladakh: metodychnyi posibnyk (2019) / za zah. red. O. Ivanova. Kyiv, 56 [in Ukrainian].

7. What is inclusive design? Retrieved from: <https://ufond.ua/%D0%A7%D1%82%D0%BE-%D1%82%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B5-%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%BB%D1%8E%D0%B7%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B9-%D0%B4%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D0%B9%D0%BD.398> [in Ukrainian].

8. Connell, B. R. (1996). Development and validation of principles of Universal design / B. R. Connell, M. Jones, R. Mace, J. Mueller, A. Mullick, E. Ostroff, J. Sanford, E. Steinfeld, M. Story, G. Vanderheiden. *Paper presented at the RESNA conference*: June 7–12, 1996. P. 167–169 [In English].

Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 17.05.2023
Прийнято до друку 24.05.2023

УДК 791.63. (477):791.037.7(450.)

Цитування:

Погребняк Г. П. Дизайн кадру в зображальній культурі сучасної авторської режисури. Частина 1. Конструювання авторської кіномови в режисурі фільмів Юрія Ілленка. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 42–48.

Pogrebniak G. (2023). Frame Design in Visual Culture of Contemporary Filmmaking. Part 1. Constructing Author's Cinematic Language in Directing by Yuriy Illenko's Films. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 42–48 [in Ukrainian].

Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com

ДИЗАЙН КАДРУ В ЗОБРАЖАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ СУЧАСНОЇ АВТОРСЬКОЇ РЕЖИСУРИ

Частина 1. Конструювання авторської кіномови в режисурі фільмів Юрія Ілленка

Мета статті – визначити художньо-естетичний інструментарій дизайну кадру в зображальній культурі режисури авторського кіно. **Методологія дослідження.** У розробці теми було застосовано комплексний підхід, зокрема використано методи систематизації, порівняння, верифікації, компаративного й текстологічного аналізів. Аналітичний метод та метод образно-стилістичного аналізу у своїй єдності було скеровано до розгляду мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що режисерську творчість досліджено в контексті зображальної культури дизайну кадру і вона вперше постала предметом спеціального вивчення; доведено доречність використання системного методу у виявленні особливостей авторської пластичної кіномови; здійснено комплексний аналіз та окреслено особливості дизайну кадру в авторській фільмовій творчості. **Висновки.** Викладені в дослідженні матеріали розширюють арсенал знань щодо специфіки зображальної культури авторської режисерської кіномови в різних світоглядних моделях й уможливають їх застосування в навчальних курсах, створенні навчально-методичної літератури з теорії та історії кіномистецтва і телебачення, режисури.

Ключові слова: зображальна культура, авторський кінематограф, режисер, кадр, дизайн, екранна пластика, композиція, колір.

Pogrebniak Galyna, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Associate Professor, Professor of the Department of Directing and Acting named after Larisa Khorolets, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Frame Design in Visual Culture of Contemporary Filmmaking. Part 1. Constructing Author's Cinematic Language in Directing by Yuriy Illenko's Films

The purpose of the article is to define the artistic and aesthetic toolkit of frame design in the visual culture of auteur film directing. **Research methodology.** In developing the topic, an integrated approach was applied, in particular, the methods of systematisation, comparison, verification, comparative and textual analysis were used. The analytical method and the method of figurative and stylistic analysis in their unity were aimed to consider the art historical aspect of the problem. **The scientific novelty** of the research is that the director's creativity is studied in the context of the visual culture of frame design and for the first time became the subject of a special study. The appropriateness of using the systematic method in studying the features of the author's plastic film language has been proven. A comprehensive analysis has been conducted and the features of frame design in the author's film work have been revealed. **Conclusions.** The materials presented in the study expand the arsenal of knowledge about the specifics of the visual culture of the author's film language in various worldview models and enable their application in educational courses, the creation of educational and methodological literature on the theory and history of cinema and television, directing.

Key words: visual culture, author's cinematography, director, frame, design, screen art, composition, colour.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що в численних пошуках характерних ознак авторського кіно, котрі часом вибудовують на запереченні законів масового

сприйняття певної епохи [9, 526], домінує увага дослідників до особливого, суб'єктивного погляду художника на світ, пошук власної кіномови, презентації своєрідної зовнішньої

(зображально-виражальної) і внутрішньої (драматургічно-композиційної) форми кінематографічного твору, у якій було би відображено унікальність мистецького світосприйняття в межах авторської світоглядної моделі. Тоді як авторська кінематографічна світо модель – це засіб, форма пізнання світу режисером, відтворення ним картини світу (з акцентуванням на його індивідуально-особистісному сприйнятті) за допомогою кіномови, основним структурним елементом котрої є *кадр*. При цьому саме зображення, *дизайн кадру* є найважливішою і, безсумнівно, однією з найскладніших сфер кінематографічної виразності, а творення автором-індивідом мистецького образу (і кінематографічного як його різновиду) обов'язково містить у собі відбиток особистісної природи сприйняття і відчуття картини світу.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблемам сприйняття візуальної інформації та зображальної культури в кінематографі, зокрема авторському, присвячено праці таких дослідників, як З. Алферова, О. Астрюк, Р. Барт, Дж. Батлер, Л. Брюховецька, В. Горпенко, Я. Газда, О. Доброскок, Ж. Епштейн, І. Зубавіна, В. Кондрашов, З. Кракауер, В. Крилова, О. Лебедев, У. Лідвел, Х. Лютцелер, І. Маноха, М. Мурашко, О. Прядко, К. Холден, С. Холодинська, К. Фетісова, Г. Черков, Г. Чміль та ін.

Показово, що специфічна природа кіномистецтва, котра, як вказує О. Крилова в дослідженні «Герой як уособлення людського «я» в кіномистецтві», «дає можливість людині художньо втілити на екрані міф про саму себе» [6] і водночас є її технічною здатністю, «з одного боку, фотографічно точно фіксувати зовнішній образ реальності, а з іншого – настільки ж вільно трансформувати образ створеного світу» (зазначає в роботі «Трансформація реальності в епоху дигітальних технологій» Г. Черков) [11, 129], стала предметом дискусій ще на початку ХХ століття. Оскільки, як вважають дослідники І. Маноха та К. Фетісова, «всі відомі на той час види мистецтва відтворювали не об'єктивну реальність, а суб'єктивний образ світу й поставали як відображення реальності у свідомості творця, її копії» [8, 167]. Отже, оскільки й дотепер триває суперечка між тими вченими, які бачили в кіно модель нашого сприйняття світу, і тими, які заперечували цю аналогію, ми, погоджуючись із Г. Черковим, що «фіксація зримого образу реальності – іманентна, специфічна особливість

кінематографу» [11, 132], зазначимо, що в результаті відтворення, а отже, моделювання явищ навколишньої дійсності в авторському кіно, де «реальність у найширшому змісті цього поняття – як філософська категорія “істинного” – усього сущого, “існуючого”, підкоряючись задумові автора, зазнає трансформації та може набувати форм, що відрізняються від життєподібних», зазначає Ж. Епштейн [13, 128].

Метою статті є визначення художньо-естетичного інструментарію дизайну кадру в зображальній культурі режисури авторського фільму.

Виклад основного матеріалу. У пластиці екранного зображення, нагадаємо, синтезується результат колективного творчого процесу над драматургічним матеріалом (режисера, оператора, художника), кожен з учасників котрого оперує різноманітними системами виражальних засобів, а сам візуальний конгломерат часом виявляється настільки цілісним і непорушним, що досить точно визначити внесок кожного учасника творення зримого кінематографічного образу стає не простим завданням. Так, приміром, коли, творчий внесок оператора піддати аналізу досить легко, то вже ролі художника й режисера проявляються не так визначено та виразно, розчиняючись в екранному просторі. Хоч, звісно, внесок художника й оператора як авторів екранної візії слід розглядати з погляду вираження зображальної концепції стрічки й основного стилістичного принципу її вирішення через кадровий дизайн.

Тож варто погодитися з тим, що система зображально-виражальних засобів і прийомів слугує режисерові-автору (що, очолюючи своєрідну спільноту однодумців, вирішальне слово залишає за собою) для втілення в художню тканину певних життєвих подій, важливих тем і проблем, оскільки засоби виразності відіграють роль своєрідного містка між автором і глядачем. При цьому в авторській кінематографічній моделі постановник як носій певних особистісних якостей не тільки може, а й певною мірою зобов'язаний прагнути такого непересічного самовираження через самотутню форму твору, що давало би підстави мовити про специфічне, властиве тільки йому відображення художньої картини світу в кожному кадрі аудіовізуального продукту.

Розвиваючи наші міркування щодо зображальної культури авторського фільму, вкажемо, що режисерові необхідно продукувати суспільно значимі ідеї, ідеали та смисли в контексті відповідної художньої світомоделі. Своєю чергою відзначимо, що

художність як ознака якості кінематографічних творів передбачає гармонійне поєднання глибокого змісту та відповідної йому досконалої форми, що виявляється не в показовій «візуальності» кінострічки й не повинна стати відвертою самоціллю режисера, натомість має служити потужним засобом досягнення певного художнього результату, емоційного та виховного впливу на реципієнта. Крім того, «виразне зображення на екрані є не просто “красивою” та технічно грамотною картинкою, а й гармонійно вписується в композицію фільму, його стиль і драматургію» [7, 161].

Водночас вважаємо доцільним уточнити ті важливі комплекси й елементи виражальних засобів, котрі саме й входять у зображальну структуру кінострічки. Щонайперше зазначимо, що основу кінозображення становить предметно-матеріальне середовище дизайну кадру, в організації котрого беруть участь не лише художник-постановник, а цілий колектив художників, що під його орудою створюють картину. Крім того, ще одним найважливішим засобом виразності в кіно прийнято вважати композицію як стилістичний принцип організації кінозображення, що за останні десятиліття зазнала разючих змін. Тоді як основні принципи композиційної побудови дизайну кадру в загальному стильовому рішенні майбутньої кінострічки виробляють у тісній співпраці режисер, оператор, художник. Зрештою, існують і такі зображальні засоби, що є прерогативою лише оператора-постановника й перебувають у площині, зокрема, організації внутрішньокадрової мізансцени, динаміки камери, освітлення тощо.

Оскільки образна мова передовсім авторського фільму залежить від природи таланту автора-режисера, від його ставлення до інших мистецтв, варто зазначити, що режисери з активним авторським началом найчастіше зосереджують свій творчий потенціал саме на зображально-виражальних засобах фільму, користуючись незрівнянною свободою, з якою художники мають можливість поводитися як з матеріалом, наданим дійсністю, послідовно організовуючи цей матеріал. Часом текст сценарію постає для таких кіноавторів ніби початковим вихідним матеріалом максимального самовираження, як-то, приміром, можна спостерігати у творчості Федеріко Фелліні. Можемо констатувати, що своєрідне конструювання митцем кожного кадру (мова котрого завжди некваплива, багатослівна, ґрунтовна), а також використання досить

складного хитромудрого руху камери створюють навколо фільмованого об'єкта щось на кшталт діафрагми, що одночасно ускладнює цей об'єкт, дозволяючи пов'язати його з навколишньою дійсністю в найбільш ірраціональному й навіть магічному плані, і водночас дає змогу вихоплювати з дійсності живі, документальні матеріали (як-от прибуття кінозірки в аеропорт). Тоді як український режисер-автор Валентин Васянович, маючи першу освіту кінооператора (тому й називає себе режисером-оператором), зазвичай, пише сценарій, спираючись на «погляд» в площину дизайну кадру і розташування знімальної техніки та бекграундового тла, і вибудовує кінематографічну історію та екранні мізансцени, опираючись передовсім на зображення в кадрі, а не лише на сценарно-драматургічний матеріал. Отже, не надаючи драматургії фільму первісної та провідної ролі, митець, зазвичай, не створює кінематографічну історію на папері, а, оперуючи ретельно вибудованими, чітко сконструйованими кадрами, формує оповідь з потужного конгломерату створених в авторській уяві мізансцен, де є те, що більш цінне для автора-режисера, – енергетичний стрижень, чуттєвість, емоційна забарвленість і унікальний часопростір. Спостерігаючи за творчістю нині всесвітньовідомого майстра, очевидним стає той факт, що підвалини зображальної культури його кінострічок (поцінованих міжнародною глядацькою спільнотою та увінчаних відзнаками різноманітних престижних кінофорумів світу) закладаються саме в середовищі натурних місць зйомки та ретельно відібраних інтер'єрів, де можна відшукати численні підказки, як вибудовувати кінематографічні сцени, кадри безпосередньо на знімальному майданчику, що вдається йому з великим успіхом.

Беручи до уваги наведені вище розмисли режисерів-авторів, вкажемо, що образна мова кінотвору в кадрі виникає передовсім у того самобутнього художника, котрий здатний не тільки відтворити певне явище, але й разом з творчими однодумцями відчутти, помітити в ньому найсуттєвіше, найважливіше. У роботі «Парадигма кіно» Ю. Ілленко писав: «Здається мені, що кіномова є прамовою світу. Як і всі інші мови різних мистецтв, кіномова вміє робити багато дурниць, проте її езотерична роль націлена на головну діяльність, виправдана й виплекана однією метою: схопити, “висловити”, створити образ» [3, 199].

У контексті сказаного нагадаємо, що вже в 1960-х роках розвиток операторського

мистецтва в тандемі з режисерськими пошуками був позначений відкриттями в галузі зображального рішення фільму передовсім через конструювання кадру. Так, приміром, прагнення до життєвої достовірності кадру, бажання закарбувати невимушену атмосферу життя в її навмисній природній «невибудованості», фільмування «під хроніку» визначили й надовго закріпили основні принципи «документальної стилістики» в ігровому кінематографі, які й донині з перемінними успіхом використовують режисери, зокрема й українські (М. Слабошпицький, С. Лозниця, В. Васянович). Варто звернути увагу на те, що вплив документалізму виявився передовсім у зміні принципів композиційної побудови кадрів, а саме в прагненні до розкутих незавершених композицій, на перший погляд недбалих (як, приміром, у фільмах представників французької «нової хвилі»), таких, що занурювали події кінострічок у нібито випадково й знеацька вихоплене життя. Тією самою мірою вказаний підхід в організації зовні «неорганізованого» кадру стосувався творення світлової атмосфери картини. Так, приміром, навіть зумисні «засвітленості» в зображенні (що є очевидним технічним браком з погляду загальноприйнятої і дотепер кінематографічної естетики) перетворились на ті потужні стилеутворювальні елементи, за допомогою яких досягалась ілюзія реального життя. Це зумовило розширення професійної операторської термінології, у якій з'явився термін «функціональна засвітленість». Отже, ще в другій половині XX століття оператори й передовсім режисери-автори швидко опанували в ігровому кіно основні принципи «документальної естетики» кадру, а водночас палітра кінематографічних зображально-виражальних засобів була розділена на дві групи. Ідеться про те, що коли творці кінострічок «документальної» стилістики, як ми вказували вище, вивели зі свого арсеналу гострі прийоми, котрі би трансформували навколишню дійсність, то автори картини так званого «поетично-живописного» напряму, навпаки, усіляко прагнули подолати аскетизм начебто «хронікально-документального» кадру, використовуючи широкий спектр кольірної палітри – від відверто декоративної, орнаментальної до вишукано живописної. Цьому значною мірою сприяли не лише художньо-естетичні фактори, а й технічні, передовсім пов'язані з якістю кольоропередачі плівки й укрупненням зображення (що зумовило пошуки більш досконалої кіномови, яка

відповідала би новому, як на той час, типу мислення). Своєю чергою новий кінематографічний простір зображення в кадрі вплинув на зміну характеру використання кіномайстрами світла, кольору й спричинив пошуки нових для другої половини 1960-х років принципів композиційної побудови кадру, відкрив привабливі перспективи реалізації кращих традицій образотворчого мистецтва, як, це спостерігаємо, скажімо, в українській моделі авторського кіно (більш відомого як поетичне кіно), з його особливою кольірною гамою, композиційною і пластичною виразністю, неповторністю стильової форми. Однак, як відзначає О. Ямборко, «в умовах радянської доби звинувачення в декоративізмі мало двоякий зміст», оскільки декоративне мистецтво в той час «стало територією певної творчої свободи для художників, даючи їм можливість працювати з умовними формами й говорити символічно-знаковою мовою». У роботі «Живопис кіно Сергія Параджанова і образотворче мистецтво» дослідниця відзначає, що такий «прорив призвів до розширення стильової платформи, поглиблення візуальної семантики, зокрема образотворчого мистецтва та появи низки нонконформістських творів, як це відбувалося в поетичному кінематографі, за “езоповою мовою” асоціативних образів якого відкривались діаметрально протилежні офіційній кон'юктурі ідеї та змісти» [10, 49].

Як відомо, зі вказаним напрямом в українському кіно був тісно пов'язаний Юрій Ілленко, суб'єктивна камера котрого, а також «гра світлотіней і кольорів, динамічність та спроба вхопити знімальним апаратом настроїв і його найменші зміни» [10, 17] у фільмі «Тіні забутих предків», попри розбіжність у поглядах із режисером Сергієм Параджановим, дійсно подарували митцям «у володіння всесвіт» [4, 38]. Демонструючи свою «особливу увагу до форми, до інтелектуально ускладненого кінообразу, метафори, гіперболи» [5, 296], Ю. Ілленко вже в першій самостійній роботі «Криниця для спраглих», прагнучи фільмувати не сценарний текст, а «створювати дискурс» [4, 116], лише підтвердив майстерне володіння відмінно засвоєними й особисто винайденими прийомами кіновирозності, а з кожною новою кінороботою примножував багатство кіно мови в конструкті кадру, що, тісно пов'язана з національним досвідом минулого, увібрала багатовікові традиції національної культури. При цьому митець був переконаний, що «включення в мовний акт самих процедур актуалізації не є суто кіномовним феноменом, проте має кінематографічну специфіку, що

відноситься до інструментарію кіномови: фокусування зображення, або різкість, глибина різкого зображення, вибілення, наплив, подвійна експозиція, трансфокативний наїзд, затемнення, витіснення, контрастування, фільтрація, розмивання, дифузія – усі ці актуалізовані в тексті прийоми стають мовними моментами, створюють інструментальний стиль висловлювання» [3, 224].

Отож, дебютувавши як режисер, співавтор сценарію та оператор стрічки «Криниця для спраглих», де, узявши на озброєння такий важливий принцип поетичної виразності, як матеріалізація зображення сфери людської пам'яті, митець здійснив вдалу спробу розвинути авангардну, як для 1960-х років, лінію асоціативно-поетичного кінематографу. Польський дослідник Януш Газда в роботі «Українська школа поетичного кіно» зазначав, уява майстра «нелегко піддається правилам, вона шалена, розбурхана, ніби барокова, з легкістю перетинає кордони реалізму, послуговується поетично-казковими візіями, нестримна у своїй метафоричності й символіці» [14, 18]. Усі компоненти тодішнього авангарду були присутні на екрані в усій кадровій побудові: свідомо руйнація традиційної драматургії (кіноповісті І. Драча), наявність вражаюче чутливої пристрасної суб'єктивної камери, застосування асоціативного монтажу, мало не провокаційна демонстрація дивовижної пластичної свободи в кадрі, використання найрізноманітніших, багатих за змістом візуальних інтонацій, гнучкого ритму, створення неповторної колірної (досить незвичної у своїй колористичності) гами, прагнення максимальної композиційної насиченості площини кадру. У фундаментальній праці «Парадигма кіно» сам режисер і теоретик відзначав, що зведення в єдину систему творчого акту особистих здібностей і професійного рівня щодо визначення монтажу: мети, яку митець ставить перед собою і яка відповідно формує ставлення до ідеї твору та вибір засобів її втілення; мотивації, що спонукає режисера до тих чи інших аргументів з контексту культури; «вибір матеріалу втілення (або новостворення засобів та інструментарію для виявлення образу) і пристосування всього цього апарату до реалізації вашої мети – все це безпосередньо і є монтажем твору, що переходить з підсвідомості у свідомість, яка існує поки що лише в уяві» [3, 52].

Вдаючись до реформування кіномови, Ю. Ілленко як режисер й оператор, передовсім

перетворюючи у власних фільмах кінокамеру на повноправного учасника дії, «свого роду персонажа» [10, 19], відстоював (чи то поновлював) право кінематографу бути мистецтвом «рухомого зображення з наголосом на зображенні» [1, 50], тоді як поетику режисера-автора визначають його світовідчуття і світорозуміння, адже митець віддає перевагу тим виражальним засобам, котрі адекватно передають його особистий погляд на реальність. При цьому нагадаємо, що в структурі зображення української поетичної моделі кіно відбувались характерні зміни в системі об'єкт – камера – кадр, коли митці, оперуючи потужними засобами трансформації реальності, вдавались до суб'єктивізації не лише погляду знімального апарата, але й фільмованого об'єкта, створюючи, по суті, нову умовну реальність зображення в кадрі. Невипадково в кожній стрічці (як раннього періоду – «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», «Білий птах з чорною ознакою», так і пізнього – «Лебедина озеро. Зона», «Молитва за гетьмана Мазепу») Юрій Ілленко, виявляючи власне розуміння світу, послідовно утверджував «право на відображення особистого співпереживання в пошуках особистісного смислу, право на переоцінку загальнозначимих традиційних канонів, ціннісних норм та ідеалів на підставі власного світопереживання» [12, 345]. Показово, що, відтворюючи власне відчуття світу, майстер, навіть користуючись відомими формами кіномови, котрі вже сформувались у кіномистецтві, творчо переосмислював їх і пропонував свою авторську палітру виражальних засобів: зображальних, композиційних і звукових, вважаючи, що «пошук бездоганної форми – це завжди конфлікт зі звичною, як повітря, формою» [2, 52]. Відповідно до такої творчої позиції режисер прагнув «укрупнення» кольору в дизайні кадру й, використовуючи спеціальні прийоми колірної освітленості: соляризацію, кольорові фільтри, задимленість, випалювання і перефарбовування природної натури (коли з метою підсилення кольору, перетворення його на більш жорсткий і локальний доводилось перефарбовувати пейзажі, що далеко не завжди надавало відповідного ефекту), тим самим досягав не лише гострої алегоричності кольору, а й, відчайдушно вдаючись до пошуків способів подолання натуралістичної кольоропередачі на екрані, змушуючи глядача до «активної участі у драмі не тільки за допомогою нарації, а й красою образів, стилізацією композиції і

кольору» [15, 26], презентував його багатющі образні можливості.

Щодо унікальності своєрідної, сказати б, «конструкторської» творчості кіномайстра (що бачив світ передовсім кадром), то нині слід вести мову про парадоксальне, на перший погляд, поєднання двох начал: з одного боку, нестримна просто-таки жага до життя, чуттєвість зору, слуху – джерело могутніх пластичних і музичних образів; з іншого боку, спроби передати буттєву стихію за допомогою споконвічних зразків і стійких ритуально-обрядових форм життя, долаючи традиційну систему образності, властиву, приміром, літературній прозі, що часом підмінювала собою кінематографічне мислення. Слід вказати, що доволі складні шукання Ю. Ілленком зображальної кіноформи через ретельне (часом парадоксальне, у чомусь нестримне) конструювання кожного кадру, звісно, не обходились без прикрих поразок, оскільки в синтезі кінематографічних виражальних засобів особливе місце посідає процес побудови та збереження загальної інтонаційної лінії кінотвору. Ідеться про таку умовну лінію, що уможливорює розподіл своєрідної сили «звучання» і найбільш вдалого місцеположення драматургічних акцентів, динаміки й діапазону дії, розмаїтої системи тональностей, темпу, ритму тощо. На переконання американського критика Д. Стоуна, у ході творчих експериментів далеко не завжди нові зображально-виражальні засоби у творах митця перебували в оптимальній для глядацького сприйняття єдності зі змістом, попри ту «могутню медитативну манеру режисера, що відкривала незвідані просторові перспективи, розчиняючи умовні кордони проміж “зовнішнім” і “внутрішнім”, між дійсним та уявним» [16, 24].

Наукова новизна дослідження. Показано, що на формування і розвиток кіномови впливають такі фактори: природа таланту й індивідуальності автора; жанрові закони; історичні закономірності кінопроцесу. Зазначено, що пластика екранного зображення є однією з найважливіших та найскладніших сфер кіновирозності. Вказано, що в пластиці екрану синтезується результат колективної творчості над драматургічним матеріалом. Уточнено, що систему виразних засобів і прийомів зображальної культури авторського фільму становлять: композиційна побудова кадру; динаміка руху кіноапарату; знімальні ракурси; монтажні ходи; звукові, світлові, колористичні рішення; предметно-матеріальне середовище кадру; мізансценування; дизайн кадру.

Висновки. У підсумку зазначимо, що нині унікальну авторську творчість Ю. Ілленка (вплив якої на сучасне авторське українське кіно ще вивчений не достатньо) слід розглядати в контексті тих новітніх технологічних процесів, що відбуваються в останні десятиліття в національному кіномистецтві. А про зміни в гармонічному складі сучасного екранного зображення свідчить значне розширення діапазону виражальних засобів, інтенсивність і гострота візуальних інтонацій, сміливе введення своєрідних «дисонансових» сполучень, підкреслена графічність дизайну кадру і контрастність зображення, потужні наростання і несподівані спади дії, протиставлення ритму, динаміки й статичності, що в контексті невинного оволодіння кіномайстрами естетикою простору кінозображення мають відкривати взаємозалежні форми комунікації з глядачами, зокрема, і через опанування та вільне володіння технологіями творення аудіовізуального продукту.

Література

1. Брюховецька Л. Операторське мистецтво Юрія Ілленка. *Кіно-Театр*. 2006. № 1 (63). С. 50–54.
2. Ілленко Ю. Агасфер, або Хроніка другого пришествя Христа. *Дніпро*. 1999. № 10. С. 35–85.
3. Ілленко Ю. Парадигма кіно. Київ: Абрис, 1999. 416 с.
4. Ілленко Ю. Доповідна Апостолові Петру Юрка Ілленка : у 2 кн. Тернопіль : Богдан, 2008. Кн. 1. 346 с.
5. Кошелівець І. Шістдесятники. *Сучасна література* : зб. ст. Мюнхен, 1964. Вип. 3. С. 295–300.
6. Крилова В. О. Герой як уособлення людського «я» в кіномистецтві. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/6899/1/Krylov%20%b0.pdf> (дата звернення: 23.02.2023).
7. Лебедев О., Прядко О. Пластичність кінематографічного зображення та її складові. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2013. Вип. 3. С. 160–168.
8. Маноха І. П., Фетісова К. А. Перспективи психолого-дискурсивних досліджень у сучасній психології мистецтва. *Зб. наук. пр. Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПНУ*. Київ, 2010. С. 162–169.
9. Матизен В. Кино и жизнь. 12 дюжин интервью самого скептического кинокритика : в 2 т. Вінниця : Глобус-Прес, 2013. Т. 1. 768 с.
10. Сергій Параджанов і Україна : зб. ст. і докум. / упоряд. і ред. Л. Брюховецька. Київ: КМА, 2015. 288 с.
11. Черков Г. Трансформація реальності в епоху цифрових технологій. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і*

телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. Київ, 2010. Вип. 7. С. 128–135.

12. Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової. *Мистецтвознавство України* : зб. ст. Київ : Кравчук В. К., 2003. Вип. 3. С. 341–349.

13. Epstein J. Bonjour cinema. *Epstein J. Cinema*. Paris : Editions de la Sirene, 1921. P. 13–15.

14. Gazda J. Ukrainska szkola kina poetychniego. *Ekran*. 1970. № 9. S. 17–18.

15. Konrad K., Korcelli J. Operator zypatrzana ewolucje sztuki filmowej. *Kino*. 1973. № 6. S. 23–36.

16. Stone J. Surrealistic chuckle from the Ukraine. *New York Times*. 1989. September, 15. P. 24.

References

1. Briukhovetska, L. (2006). Operatorske mystetstvo Yurii Illienka [Cinematography by Yuri Illenko]. *Kino-Teatr*, 1 (63), 50–54 [in Ukrainian].

2. Illienko, Yu. (1999). Ahasfer abo Khronika druho pryshestia Khrysta [Agasphorus or the Chronicle of the Second Coming of Christ]. *Dnipro*, 10 [in Ukrainian].

3. Illienko, Yu. (1999). Paradyhma kino [The paradigm of cinema]. Kyiv: Abrys, 416 [in Ukrainian].

4. Illienko, Yu. (2008). Dopovidna Apostolovi Petru Yurka Illienka [Reporting to the Apostle Peter Yurka Illenko]: v 2 kn. Ternopil: Bohdan, 1, 346 [in Ukrainian].

5. Koshelivets, I. Shestydesiatnyky [Sixties]. *Suchasna literatura*: zb. st. Miunkhen, 1964, 3, 295–300 [in Ukrainian].

6. Krylova, V. O. Heroi yak uosoblennia liudskoho «ya» v kinomystetstvi [The hero as the personification of the human "I" in cinematography]. Retrieved from: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/6899/1/Krylov%20%b0.pdf> [in Ukrainian].

7. Liebiediev, O., Priadko, O. (2013). Plastychnist kinematohrafichnoho zobrazhennia ta yii skladovi [Plasticity of the cinematographic image and its components]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 3, 160–168 [in Ukrainian].

8. Manokha, I. P., Fetisova, K. A. (2010). *Perspektyvy psykholoho-dyskursyvykh doslidzhen u suchasni psykholohii mystetstva* [Perspectives of psychological and discursive research in modern psychology of art]. *Zbirnyk naukovykh prats Instytutu psykholohii imeni H. S. Kostiuka NAPNU*. Kyiv, 162–169. [in Ukrainian].

9. Matizen, V. (2013). Kino i zhizn. 12 dyuzhin intervyyu samogo skepticheskogo kinokritika [Cinema and life. 12 dozen interviews of the most skeptical film critic]: v 2 t. Vinnica: Globus-Press, 1, 768 [in Russian].

10. Serhii Paradzhanov i Ukraina (2015). [Serhii Paradzhanov and Ukraine]: zb. st. i dokumentiv / uporiad. i red. L. Briukhovetska. Kyiv: KMA, 288 [in Ukrainian].

11. Cherkov, H. (2010). Transformatsiia realnosti v epokhu dyhitalnykh tekhnolohii [Transformation of reality in the age of digital technologies]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*: zb. nauk. prats. Kyiv, 7, 128–135 [in Ukrainian].

12. Chmil, H. (2003). Avtorske kino Kiry Muratovoi [Author's cinema of Kira Muratova]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*: zb. st. Kyiv: SPD Kravchuk V. K., 3, 341–349 [in Ukrainian].

13. Epstein, J. (1921). Bonjour cinema [Hello cinema]. Epstein J. *Cinema*. Paris: Editions de la Sirene, 13–15 [in French].

14. Gazda, J. (1970). Ukrainska szkola kina poetychniego [Ukrainian school of poetic cinema]. *Ekran*, 9, 17–18 [in Polish].

15. Konrad, K., Korcelli, J. (1973). Operator zypatrzana ewolucje sztuki filmowej [The cinematographer observed the evolution of cinematography]. *Kino*, 6, 23–36 [in Polish].

16. Stone, J. (1989). Surrealistic chuckle from the Ukraine. *New York Times*. 15 September, 24 [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.04.2023

Отримано після доопрацювання 10.05.2023

Прийнято до друку 17.05.2023

Цитування:

Храмова-Баранова О. Л. Цифровий живопис: становлення та перспективи. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 49–55.

Khramova-Baranova O. (2023). Digital Painting: Formation and Prospects. *Kultura i suchasnist*: almanakh, 1, 49–55 [in Ukrainian].

Храмова-Баранова Олена Леонідівна,
доктор історичних наук, професор,
професор кафедри дизайну
Черкаського державного
технологічного університету
<https://orcid.org/0000-0002-3811-7701>
khramova74@ukr.net

ЦИФРОВИЙ ЖИВОПИС: СТАНОВЛЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Мета статті в тому, щоб виявити особливості та показати значення становлення і перспектив цифрового живопису в розвитку культури і освіти. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні конкретного історичного методу для аналізу впливу розвитку комп'ютерних технологій на види мистецтва і дизайну, а також використання методу порівняльного аналізу та історико-культурного підходу, який допоможе виявити основні тенденції розвитку цифрового живопису в сьогоденні. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше системно проаналізовано вплив впровадження комп'ютерних технологій на становлення і перспективи цифрового живопису, що дозволить показати нові інноваційні підходи в художньому відображенні дійсності. **Висновки.** Доведено, що цифрові технології докорінно змінили структуру мистецтва і дизайну та визначили необхідність переосмислення і виявлення новизни комп'ютерної графіки в оформленні візуального художнього образу. Встановлено, що створення художнього образу за допомогою комп'ютерної графіки є актуальним, оскільки надає нові можливості в передачі думки автора у творі мистецтва і дизайну. У статті, завдяки аналізу праць митців, науковців, показано тенденції становлення і розвитку цифрового живопису та перспективи цього напрямку, а також ґрунтовно проаналізовано засоби цифрового живопису для конструювання візуального художнього образу в дизайнерських творах і в мистецтві.

Ключові слова: цифровий живопис, комп'ютерні технології, візуальний художній образ.

Khramova-Baranova Olena, Doctor of History Sciences, Professor, Department of Design, Cherkasy State Technological University

Digital Painting: Formation and Prospects

The purpose of the article is to identify the features and show the significance of the formation and prospects of digital painting in the development of culture and education. **The research methodology** is to apply a specific historical method to analyse the impact of the development of computer technologies on the arts and design, as well as to use the method of comparative analysis and historical and cultural approach to help identify the main trends in the development of digital painting today. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time the influence of the introduction of computer technologies on the formation and prospects of digital painting is systematically analysed, which will allow us to show new innovative approaches in the artistic reflection of reality. **Conclusions.** It has been proven that digital technologies have radically changed the structure of art and design and determined the need to rethink and identify the novelty of computer graphics in the design of visual artistic image. It is established that the creation of artistic image with the help of computer graphics is relevant, as it provides new opportunities for conveying the author's thought in the work of art and design. The article, based on the analysis of the works of artists, scientists, shows the trends in the formation and development of digital painting and the prospects for this direction, as well as a thorough analysis of digital painting tools for constructing visual artistic image in design works and art.

Key words: digital painting, computer technology, visual artistic image.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, щоб показати як сьогодні комп'ютерні технології дозволяють мистецтву показати нові інноваційні підходи для художнього відображення дійсності. Комп'ютерні технології змінили структуру мистецтва і надали можливість переосмислити його та виявити нові перспективи цифрового живопису в створенні візуального художнього образу. Створення образу за допомогою комп'ютерної

графіки є актуальним, оскільки надає нові можливості в передачі думки автора в творі мистецтва і дизайну. В дослідженні надано ґрунтовний аналіз та значення впливу комп'ютерних технологій на розвиток видів мистецтва і дизайну.

Аналіз досліджень і публікацій. Першими дослідниками, які виконали і проаналізували процес створення цифрового живопису, були американський математик і

художник Бен Лапоскі [1], британська мистецтвознавиця Яся Рейхардт, німецький вчений Герберт Франке [2], американський художник Чарльз Зурі [3], американський вчений Крістіана Паул [4] та інші. Поняття цифрового живопису, особливості роботи з цифровими зображеннями, засоби художньої виразності і художні прийоми цифрового мистецтва, використання текстур досліджено в праці американського художника Оуена Демерса «Цифрова текстура та живопис» [5]. В Україні науковиця М. Юр у своєму дослідженні аналізує питання, які існують адаптації специфіки цифрової мови до візуального мистецтва в Україні і вивчає це питання на прикладах творчості сучасних українських митців різних видів мистецтва, зокрема живопису (О. Лінчука, В. Лисяк, Д. Довганя, А. Проценко, П. Каніковської та ін.), графіки (М. Поліщук), фотографії (Б. Михайлова) [6, 29]. Але ці матеріали не дають повного уявлення про концептуальне значення впливу комп'ютерних технологій на цифровий живопис і на розвиток видів мистецтва і дизайну, тому є необхідність узагальнити результати досліджень митців і науковців та означити перспективи цього напрямку.

Мета статті полягає в тому, щоб виявити особливості та показати значення становлення і перспективи цифрового живопису в розвитку культури і освіти.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні використання комп'ютерних технологій надає можливість в мистецтві і дизайні показати нові інноваційні підходи в художньому відображенні дійсності, докорінно змінити структуру мистецтва і дизайну та визначити необхідність їх переосмислення і виявлення перспектив в формуванні візуального художнього образу. З появою нових комп'ютерних технологій з'являється можливість відкриття нових способів створення творів мистецтва, що є поштовхом до появи художніх напрямків і стилів.

Для ґрунтового аналізу необхідно з'ясувати основні поняття. Наприклад, комп'ютерна графіка – це галузь інформатики, яка вивчає методи і прийоми обробки графічних зображень за допомогою комп'ютерних технологій. Залежно від способу формування зображень, комп'ютерна графіка поділяється на: растрову, векторну, тривимірну і фрактальну. Растрові зображення мають великий розмір, оскільки на комп'ютері зберігаються налаштування всіх точок зображення. Векторні – можна розділити на

окремі компоненти і редагувати кожен незалежно від інших. Тривимірне зображення використовується для створення реалістичної моделі. Фрактальне зображення будується з аналогічних елементів, близьким аналогом яких є будова сніжинки, кристала тощо [7, с.198]. Поняття цифрового мистецтва відноситься до будь-якої художньої практики, де використовуються цифрові технології, а цифровий живопис вказує на спосіб створення об'єкта мистецтва (живопису) в цифровому вигляді та/або технічно створеного цифрового зображення за допомогою комп'ютера. В створенні предмета мистецтва працює адаптація традиційних засобів живопису, таких як акрил, олійні фарби, чорнило, акварель тощо, що наносяться на традиційну основу, таку як полотно, папір, поліестер. За допомогою комп'ютерного програмного забезпечення, в якості техніки маються на увазі програми комп'ютерної графіки, в яких використовується віртуальна площа і набір пензлів, кольорів. Віртуальний інструментарій складається з об'єктів, які не існують поза комп'ютером і які надають віртуальній картині таких якостей, що вона практично не відрізняється від твору, створеного традиційним способом [8, 227–229].

Винахід нових матеріалів завжди спонукав швидкі зміни в мистецтві, призводив до різних експериментів в живописі (нові пігменти, способи нанесення фарби, нові поверхні для живопису). Видами сучасного цифрового комп'ютерного мистецтва є цифрова комп'ютерна графіка, цифровий комп'ютерний живопис і цифрова комп'ютерна скульптура, які використовують засоби художньої виразності та імітують матеріали, техніки і прийоми традиційної графіки, живопису і скульптури відповідно. Оригінали творів цифрової комп'ютерної графіки, живопису і скульптури існують тільки в цифровому форматі і доступні для візуального сприйняття у вигляді нецифрових репродукцій [9]. Цифровий живопис, тобто спосіб створення електронних картин за допомогою комп'ютерного моделювання художніх інструментів є дуже перспективним напрямом дослідження, який стабільно і безперервно розвивається. Цифровий малюнок зовсім не такий вузькоспеціалізований як програмування і наявність технологій та інструментів дозволяє навіть непрофесійним художникам створювати власні цифрові твори.

Митці вперше почали експерименти з комп'ютерним живописом з 1950-х рр. Так,

артшоу «Комп'ютерна графіка» відбулося в галереї Ховард Вайс у Нью-Йорку. Початком цифрового живопису став конкурс, який провів журнал «Computer and Automation» у 1963 р. у США. Умовами конкурсу були естетичні критерії роботи, а переможцями стали працівники військової лабораторії дослідження балістичних ракет штату Меріленд. В 1969 р. в Лондоні в Інституті сучасного мистецтва була проведена виставка цифрового мистецтва, де були представлені графічні геометричні фігури в різних композиціях. У 1980–1990-х рр. митці зосередили свою увагу на маніпуляції зображень в цифровому живописі, що спонукало до створення відповідного програмного забезпечення (програма Adobe Illustrator, Adobe Photoshop). Перші художники, які працювали в цьому напрямленні були Андреас Гурскі і Джефф Уолл, а з 1990-х років удосконалення персональних комп'ютерів зумовило розвиток використання комп'ютерних технологій у мистецтві. Можливості митців розширилися і стали предметом уваги міжнародних виставок з цифрового живопису, наприклад, у 1988 р. в Утрехті (Нідерланди) було організовано I Міжнародний симпозіум з електронного мистецтва, а у 1992 р. в Нью-Йорку проведено I Міжнародний фестиваль електронного мистецтва «Цифровий салон» [9].

Новизна цифрового живопису полягає в тому, що для створення художнього образу митець відходить від використання стандартних інструментів візуалізації і використовує комп'ютер, графічні редактори, які з розвитком технологій імітують роботу пензлів і олівців. Наприклад, американський математик і художник Бен Лапоскі, якого прийнято вважати засновником жанру цифрового мистецтва, був першим, кому вдалося створити графічні зображення, застосовувавши для цього аналоговий комп'ютер. У 1952 р. за допомогою катодної трубки осцилографа він створив композиції під назвою «Електронні абстракції». В порівнянні з тими цифровими роботами, які існують сьогодні, «Електронні абстракції» виглядають стримано, але для середини минулого століття відкриття Б. Лапоскі було проривом. Сутність його ідеї полягала в переміщеннях електронних променів на флуоресцентній поверхні катодної трубки осцилографа, а отримані зображення були записані на високошвидкісну плівку. Б. Лапоскі вказував, що ідея створення «Електронних абстракцій» виникла завдяки його експериментам з математичними

системами, які він називав «візуальною музикою» [1].

Цифровий живопис відрізняється від інших видів мистецтва тим, що створює зображення без рендеринга комп'ютерної моделі, а техніки живопису використовуються митцем безпосередньо в спеціальних комп'ютерних програмах. Програми для цифрового живопису імітують використання інструментів за допомогою кольорових ефектів, в цих програмах пензлі відтворюють в цифровому форматі техніку традиційного живопису (олійну, пастельну, акрилову тощо). Тому цифровий живопис став ще одним кроком у діяльності митців, оскільки за допомогою спеціалізованих програм швидко обирається потрібний колір, відтінок тощо. Наприклад, британська мистецтвознавиця польського походження, Яся Рейхардт, куратор виставки «Кібернетична нестерпність» («Cybernetic Serendipity»), сприйняла з рішучим оптимізмом ідею введення комп'ютерів у мистецтво в 1960-х рр. Більшість її статей носили в собі захоплюючий характер і цей ентузіазм був підхоплений одним з перших теоретиків раннього комп'ютерного мистецтва, німецьким вченим Гербертом Франке. Г. Франке – один з основоположників створення електронних абстрактних образів, який підкріплював свою творчість теоретичними роботами, наприклад праця «Вплив комп'ютерної графіки на мистецтво і суспільство». Г. Франке почав експериментувати з осцилограмами, виконуючи абстрактні композиції. За стилем виконання композицій Б. Лапоскі і Г. Франке відрізнялися один від одного, оскільки абстракції Б. Лапоскі нагадували знайомі всім форми й образи, а роботи Г. Франке не асоціювалися з реальними об'єктами. Одночасно Г. Франке викладав комп'ютерну графіку і мистецтво в Мюнхенському університеті, написав науково-фантастичні розповіді і першу в історії цифрового мистецтва книгу про комп'ютерну графіку «Комп'ютерна графіка – комп'ютерне мистецтво» [2, 14–17].

Сучасне цифрове мистецтво багато чим зобов'язане американському художнику Чарльзу Зурі, який у 1964 р. почав експериментувати з комп'ютерною графікою, використовуючи аналоговий комп'ютер. Пристрій, яким Ч. Зурі обладнав свій комп'ютер, щоб отримувати цифрові зображення, був змодельований на основі пантографа, що дало можливість не тільки копіювати зображення в звичайному масштабі, але й розтягувати їх по осях. За допомогою цього пристрою Ч. Зурі виконав серію

цифрових зображень за мотивами картин відомих художників, а пізніше став працювати над створенням картин, використовуючи виключно комп'ютерну графіку [3]. Американський художник Майкл Нолл став першим з митців в історії цифрового мистецтва, кого цікавила лише естетична цінність цифрових зображень і його роботи експонувалися по всьому світу, а деякі знаходяться в колекціях музеїв. У 1965 р. в Німеччині М. Нолл і Ф. Найк організували семінар з комп'ютерного мистецтва. Фрідер Найк вважав точні науки фундаментом для мистецтва і також зробив вагомий внесок у розвиток цифрового живопису, а в 1967 р. почав експериментувати зі створенням візуальних зображень множення матриць, які представляли для нього художній інтерес [10]. Художник Гаррі Сміт цікавився питаннями теоретичного обґрунтування нового творчого інструменту і пробував виконувати твори комп'ютерного мистецтва та зробив аналіз творчого досвіду в цьому напрямі. У 1972 р. Г. Сміт опублікував статтю «Комп'ютерне мистецтво і справжнє мистецтво», в якій він послідовно виклав свої роздуми на основі виконаних експериментальних робіт і стверджував, що освоєння комп'ютера – це наступний етап творчого розвитку митця, оскільки комп'ютерні технології можуть перетворити експресію твору в щось завершене. В своїй статті, Г. Сміт намагався об'єктивно оцінити ситуацію навколо цифрового мистецтва та вказував, що серед тих, хто займався цим мистецтвом майже не було художників, лише математики, інженери, науковці, а проблема цифрового живопису в тому, що митці використовують можливості комп'ютера не для творчих пошуків, а для імітації мистецтва [11, 2–4].

Цифрове мистецтво з 1980-х років до сьогодення досліджує Крістіана Паул – професор медіа-досліджень приватного дослідницького університету «Нова школа» у Нью-Йорку. У своїй книзі «Цифрове мистецтво» К. Паул проаналізувала структуру цифрового мистецтва, а також надала прогнози щодо розвитку в майбутньому цифрових технологій в мистецтві. К. Паул дослідила творчість і роботи митців, які використовували цифрові технології як інструменти для створення традиційних форм і нових варіантів мистецтва [4]. Дослідженням поняття цифрового мистецтва займався Домінік Лопес – вчений, професор кафедри філософії Університету Британської Колумбії у

Ванкувері (Канада). Д. Лопес у своїй книзі «Філософія комп'ютерного мистецтва» стверджував, що комп'ютерне мистецтво дозволить краще зрозуміти важливість технологій як засобів мистецтва [12, 124]. Френк Поппер – професор естетики та мистецтвознавства Паризького університету VIII Венсен-Сен-Дені, вивчав історію мистецтв, писав про сучасне мистецтво і в своїй праці «Мистецтво цифрової ери» проаналізував експерименти в мистецтві та розділив цифрове мистецтво на п'ять видів: лазерне і голографічне мистецтво; відеоарт; комп'ютерне мистецтво; мистецтво комунікації; мистецтво інсталяції, демонстрації та перфомансу. Ф. Поппер проаналізував кожний з цих напрямків за метою і представниками. Вказував, що захоплюючим в цифрових роботах є те, що їх творці експериментують з методами та засобами, про які п'ятдесят років назад навіть і не мріяли. Але їх цілі співпадають з метою художників починаючи з давніх часів, а саме: створити естетичний досвід, яким вони потім обмінюються. Дослідження Ф. Поппер демонструє, що цифрове мистецтво не з'явилося раптово, але є чітким розвитком стилів мистецтва та інновацій митців, які передували йому. Ф. Поппер використовує термін «інтерактивне мистецтво», яке увійшло у вжиток на початку 1990-х років і визначає дуже широкий діапазон експериментування та інновацій сьогодні [13, 176].

Вагомий внесок у розвиток цифрового мистецтва зробив Родні Чан, більш відомий як «Pygoya». Р. Чан – американський художник, мистецтвознавець, філософ і лікар, який здобув десять ступенів бакалавра, п'ять ступенів магістра та два докторських ступеня, досліджував цифрове мистецтво з 1984 р., активно займався поширенням комп'ютерного мистецтва. Він став автором віртуальних виставок по всьому світу і віртуального музею цифрового мистецтва «The Pygoya Webmuseum of Cyberart». Його найвідоміші виставки з кінця 1980-х років до сьогодення відбуваються в США і країнах Європи [14]. Інтерес викликає така праця як «Цифрова текстура та живопис» Оуена Демерса [5]. В цій книзі описуються різні аспекти роботи з комп'ютерною графікою на прикладах робіт сучасних митців (текстура, колір), а також означено етапи створення цифрових зображень та комерційне значення комп'ютерної графіки в сучасному світі.

З наведеного вище аналізу можливо означити основні характеристики засобів

виразності в традиційному живописі і в комп'ютерній графіці:

1) колір, найбільш специфічний засіб вираження. Його сила, здатність викликати різноманітні емоційно-чуттєві асоціації підсилює враження від побаченого образу, тому саме колір у творі створює цілісну систему, використовується перелік взаємозалежних кольорів з їх відтінків, хоча існує і монохромність. Колірна композиція забезпечує певну колористичну єдність твору, впливає на сприйняття глядачем, що є невід'ємною частиною змісту концепції твору [15, 201–203].

2) форма, яка означає зовнішній об'ємний контурний вигляд або конфігурацію певного предмету.

3) фактура як одна з властивостей об'єктивного світу, поряд з формою і кольором допомагає орієнтуватися в навколишній дійсності, а також є одним із засобів вираження художнього образу твору. Отже, фактура каменю або дерева залежно від завдань автора і створеного художнього образу може ставати гладкою, надавати блиск або залишатися шорсткою, грубо обробленою. Цифрові художники використовують ті самі художні прийоми і засоби, що і в традиційному живописі, наслідують властивості матеріалів. Той самий контраст – підсилює властивості кольорів, які корелюють між собою, а нюанс – дає ледь помітну різницю в якості форми, розміру, фактури.

Комп'ютерна графіка стала одним з проявів мистецтва постмодернізму, широкої культурної течії, до сфери якого потрапляє і дизайн. Спочатку поняттям «комп'ютерна графіка» позначалася наочна форма відображення результатів математичних розрахунків, але поступово його значення значно розширилося. Зараз з ним пов'язана не тільки наукова, інженерна і ділова графіка, а й весь арсенал комп'ютерних засобів образотворчого мистецтва. Комп'ютерна графіка займається питаннями отримання різних зображень (малюнків, анімації) на комп'ютері. Ця концепція була створена дослідником комп'ютерної графіки Вільямом Феттером в 1960 р. [7, 199]. Зв'язок традиційної та комп'ютерної графіки, з одного боку, зумовлює використання прийомів відтворення, тому графіки мають можливість багаторазово повторювати свої твори. Мистецтво нових медіа – це жанр, який охоплює твори мистецтва, створені за допомогою нових медіа-технологій, що включає цифрове мистецтво, комп'ютерну графіку, комп'ютерну анімацію,

віртуальне мистецтво, інтернет-мистецтво, інтерактивне мистецтво, відеоігри, комп'ютерну робототехніку, 3D-друк.

Розглянемо деяких сучасних представників, що працюють в цифровому мистецтві. Наприклад, естонський ілюстратор, графічний дизайнер і художник Кулдар Лімент створює справжні шедеври, як сам каже «інші» картини, стираючи грані художніх стилів. На більшості картин художник зображує фантастичні світи та пейзажі космосу, підводні світи, незвідані планети і працює в таких графічних редакторах: Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Adobe Flash, Adobe InDesign, AutoCad [16]. Художник і ілюстратор Зак Монтойя закінчив Maryland Institute College of Art і його роботи публікувалися в журналах Illustrators, American Illustration і Spectrum. Він створює редакційні ілюстрації та творчі концепти, використовує неяскраві та обережно розміщені кольори, що надає його ілюстраціям враження суму, це він робить для того, щоб потім додати в них контрастну частину, яка буде захоплюючою та ефектною. В останніх своїх роботах художник пробує експериментувати, намагається використовувати ті кольори, що викликають у нього дискомфорт, тому в цих роботах переважає фіалковий колір. Роботи З.Монтойя виглядають дещо фантастично, якщо їх аналізувати за авторською технікою, адже картини ніби створені поєднанням олійних фарб та олівця [17]. Професійний фріланс-ілюстратор Клінт Кірлі працював для Wizards of the Coast над ілюстраціями до Magic: The Gathering. Крім своєї художньої практики написав книгу «10 найбільш поширених помилок в цифровому живописі і їх рішення», яка стала інформаційною і практичною працею, що наповнена досвідченими порадами [18]. Сербська художниця Ванья Тодоріч займається цифровим живописом, використовує програми Adobe Photoshop, Adobe Illustrator для створення ілюстрацій для казок і книг, присвячених сербській міфології. Концепт-дизайнер і художник-ілюстратор Кьонг Хван Кім професійно займається цифровим живописом і створює різноманітні за сюжетами та стилями роботи, ілюстрації в стилі фентезі, ілюстрації фантастичних персонажів, жіночі портрети, концепт артперсонажі з відеоігор. Інокентій Коршунов, відомий своїми експресивними і динамічними ілюстраціями до книги «Казки Лірника Сашка». Вадим Ганенко створює ілюстрації для книг та журналів, спочатку вручну, лайнерами, потім обробляє за допомогою графічних програм та планшета,

розробляє графічні частини додатків для платформ iPhone / iPad [19]. Комар Маргарита, дизайнер, виконала проєкт книги Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея», створила ілюстрації в техніці цифрового живопису. При створенні ілюстрацій та дизайну книги Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» використала засоби комп'ютерної графіки, а саме імітування техніки та принципу створення акварельних робіт за допомогою комп'ютерних технологій. З робіт цих митців можна зазначити, що цифрове мистецтво за своїм змістом і формою, завданнями і методами має багато спільного з традиційним мистецтвом живопису. З розвитком графічних програм традиційні методи і техніки відтворюються комп'ютером, а робоча площа для комп'ютерної графіки замінена монітором ЕОМ.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному аналізі впливу впровадження комп'ютерних технологій на становлення і перспективи цифрового живопису, що дозволить показати нові інноваційні підходи в художньому відображенні дійсності, оскільки комп'ютерна графіка надає більш широкий спектр можливостей, ніж традиційні техніки живопису.

Висновки. Підсумовуючи основні аспекти статті, означимо основні висновки. Передусім філософія цифрового мистецтва – це вивчення природи і основи всіх тих видів мистецтва, для створення і представлення яких необхідна комп'ютерна обробка. Доведено, що цифрові технології докорінно змінили структуру мистецтва і дизайну та визначили необхідність переосмислення і виявлення новизни комп'ютерної графіки в оформленні візуального художнього образу. Це підтвердження висновків теоретиків засобів масової інформації та культури, мистецтва та художніх спостерігачів щодо того, як цифрова репрезентація суттєво змінює наше розуміння мистецтва та наш досвід, оскільки несе в собі новий спосіб пізнання світу як невизначеного і фрагментарного, порушення традиційних кордонів між художником і аудиторією, твором мистецтва і художнім процесом. Визначення цифрового мистецтва проходить від ретельно сформульованого загального значення цифрового представлення до вивчення точних способів цифрового мистецтва. Проводячи систематичний аналіз дигіталу як художньо значущої категорії, цифрове мистецтво прагне встановити зростаючий міждисциплінарний зв'язок за допомогою «цифрової революції». Встановлено, що створення художнього образу

за допомогою комп'ютерної графіки є актуальним, оскільки надає нові можливості в передачі думки автора в творі мистецтва і дизайну. Попит на цифрове мистецтво зростає з кожним роком, все більше інформації переноситься на носії, де завдяки графічним редакторам потрібна ілюстративна база творіння, тому цифровий живопис має визначні перспективи розвитку в майбутньому. Ця тенденція наявна і сьогодні, тому є необхідність введення в навчальні програми відповідних спеціальностей дисципліни: «Цифрове мистецтво», «Цифровий живопис», «Віртуальне мистецтво» тощо, що сприятиме розширенню можливостей митців, які будуть поєднувати естетику традиційного живопису і нових технологій.

Література

1. Ben F. Laposky. Oscillons: electronic abstractions. Cherokee, 1953. 19 p. URL: https://monoskop.org/images/3/35/Laposky_Ben_F_Electronic_Abststractions_A_New_Approach_to_Design.pdf. (дата звернення: 14.03.2023).
2. Franke H. W. Computer graphics – Computer art. Springer-Verlag, 1985. 177 p.
3. Catherine Mason. Art takes place outside of the machine. Charles Csurí. *Art History Writing and Research*. URL: <http://www.catherinemason.co.uk/art-takes-place-outside-of-the-machine-charles-csurí/> (дата звернення: 14.03.2023).
4. Paul C. Digital Art. London: Thames and Hudson World of Art, 2015. 272 p.
5. Demers O. Digital Texturing & Painting. New York: New Riders Pub, 2001. 352 p.
6. Юр М. В. Український живопис XIX — початку XXI століття: національна, конвенціональна, авторська моделі : автореф. дис. ... докт. мистецтв.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 42 с.
7. Дизайн : словник-довідник / упоряд. Ю. О. Іваненко; заг. ред. М. І. Яковлева. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва НАН України, 2010. 382 с.
8. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури : монографія. Харків, 2005. 244 с.
9. Естетика в сучасному світі. Основні категорії естетики. URL: <http://estetica.etica.in.ua/osnovni-kategoriyi-estetiki/#more-1673> (дата звернення: 14.03.2023).
10. A. Michael Noll. CompArt Center of excellence digital art. URL: <http://dada.comp-art-bremen.de/item/agent/16> (дата звернення: 14.03.2023).
11. Smith G. W. Computer Art and Real Art / Bulletin of the computer art society, page 22. April 1972, 1–4.

12. Lopes D. M. A Philosophy of Computer Art. New York : Routledge, 2009. 143 p.
13. Popper F. Art of the Electronic Age. New York : Harry N Abrams; First Edition edition. 1993. 192 p.
14. Dr. Rodney Chang Pygoya / Online Art Gallery. URL: http://artq.net/viewbio.asp?artist_id=ATFII14028368656629 (дата звернення: 14.03.2023).
15. Оленів О. Цифрові технології українського медіа-арту. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2014. Вип. 10. С. 200–204.
16. Kuldar Leement Art Gallery. *Portfolio*. URL: <http://www.kuldarleement.eu/> (дата звернення: 14.03.2023).
17. Zach Montoya. *Portfolio*. URL: <http://zachmontoya.com/> (дата звернення: 14.05.2023).
18. Clint Cearley. *Portfolio*. URL: <http://www.clintcearley.com/> (дата звернення: 14.03.2023).
19. Цифрові технології. *AZH Арт Журнал*. URL: <https://azh.com.ua/category/mistetstvo-v-ukrayini> (дата звернення: 14.03.2023).

References

1. Ben, F. Laposky. (1953). Oscillons: electronic abstractions. Cherokee, Iowa. Retrieved from: https://monoskop.org/images/3/35/Laposky_Ben_F_Electronic_Abststractions_A_New_Approach_to_Design.pdf [in USA].
2. Franke, H. W. (1985). Computer graphics – Computer art. New York: Springer-Verlag [in USA].
3. Catherine Mason. Art takes place outside of the machine. Charles Csurí. Art History Writing and Research. Retrieved from: <http://www.catherine-mason.co.uk/art-takes-place-outside-of-the-machine-charles-csurí/> [in Great Britain].
4. Paul, C. (2015). Digital Art. London: Thames and Hudson World of Art. [in Great Britain].
5. Demers, O. (2001). Digital Texturing & Painting. New York: New Riders Pub [in USA].
6. Yur, M. V. (2021). Ukrainian painting of the 19 – beginning of the 21st century: national, conventional, author's model. Extended abstract of the dissertation for the scientific stage of Doctor of Arts. Kyiv [in Ukraine].
7. Ivanenko, Yu. O. (2010). Design: Dictionary-Directory. Kyiv [in Ukraine].
8. Danylenko, V. (2005). The design of Ukraine in the world context of artistic and design culture: monograph. Kharkiv [in Ukraine].
9. Estetyka v suchasnomu sviti. The main categories of aesthetics. Retrieved from: <http://estetica.etica.in.ua/osnovni-kategoriyi-estetiki/#more-1673> [in Ukraine].
10. A. Michael Noll. CompArt Center of excellence digital art. Retrieved from: <http://dada.compart-bremen.de/item/agent/16> [in USA].
11. Smith, G. W. (1972). Computer Art and Real Art. Bulletin of the computer art society, 22, 1-4 [in Great Britain].
12. Lopes, D. M. (2009). A Philosophy of Computer Art. New York: Routledge [in USA].
13. Popper, F. (1993). Art of the Electronic Age. New York: Harry N Abrams; First Edition edition [in USA].
14. Dr. Rodney Chang Pygoya. Online Art Gallery. Retrieved from: http://artq.net/viewbio.asp?artist_id=ATFII14028368656629 [in USA].
15. Oleniev, O. (2014). Digital technologies of Ukrainian media art. *MIST: art, history, modernity, theory*, 10, 200–204 [in Ukraine].
16. Kuldar Leement Art Gallery. *Portfolio*. Retrieved from: <http://www.kuldarleement.eu/> [in Estonia].
17. Zach Montoya. *Portfolio*. Retrieved from: <https://bakerartist.org/portfolios/zach-montoya> [in USA].
18. Clint Cearley. *Portfolio*. Retrieved from: <http://www.clintcearley.com/> [in Portugal].
19. Digital Technologies. *AZH Art Journal*. Retrieved from: <https://azh.com.ua/category/mistetstvo-v-ukrayini> [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2023
Отримано після доопрацювання 16.05.2023
Прийнято до друку 24.05.2023

Цитування:

Босий І. М., Брижаченко Н. С. Футуристичні розробки меблів-трансформерів першої половини ХХ сторіччя: концепції та перспективи. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 56–63.

Bosyi I., Bryzhachenko N. (2023). Futuristic Design of Transforming Furniture in the First Half of the Twentieth Century: Concepts and Perspectives. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 56–63 [in Ukrainian].

Босий Іван Михайлович,

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри дизайну середовища
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

<https://orcid.org/0000-0001-8656-0604>

kafedra.inob@gmail.com

Брижаченко Наталія Сергіївна,

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри

образотворчого мистецтва та дизайну

Сумського державного педагогічного університету

імені А. С. Макаренка

<https://orcid.org/0000-0001-7322-1291>

bryzhachenko@gmail.com

ФУТУРИСТИЧНІ РОЗРОБКИ МЕБЛІВ-ТРАНСФОРМЕРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ: КОНЦЕПЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Мети роботи полягає у виявленні основних концепцій створення футуристичних меблів-трансформерів першої половини ХХ сторіччя та визначенні їх впливу на сучасну дизайн-практику. **Методологія роботи** ґрунтується на історико-порівняльному аналізі дизайну футуристичних проєктів об'єктів-трансформерів першої половини ХХ сторіччя та їх порівнянні із сучасними розробками. Це дало змогу виявити вплив нових ідей на подальший розвиток дизайну меблів й окреслити особливості формування малогабаритного житлового предметно-просторового середовища. Також у роботі застосовано такі теоретичні методи пізнання, як: аналіз, порівняння, абстрагування та узагальнення. Методи аналізу і порівняння особливостей конструктивних елементів та характерних рис формоутворення футуристичних об'єктів-трансформерів означеного історичного періоду сприяли виокремленню провідних концепцій їх створення. Методи абстрагування та узагальнення було використано для підбиття підсумків роботи. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні передумов виникнення багатофункціональних меблів-трансформерів у європейських країнах у першій половині ХХ сторіччя, виокремленні концепцій створення об'єктів-трансформерів та окресленні впливу цих прогностичних розробок на сучасний дизайн меблів. **Висновки.** У результаті дослідження виявлено, що провідними концепціями створення футуристичних меблів-трансформерів першої половини ХХ ст. є: 1) раціональність конструкції; 2) поліфункціоналізм; 3) лаконізм форм; 4) упровадження інноваційних технологій та застосування сучасних матеріалів; 5) інтерактивність..

Ключові слова: меблі-трансформери, історичні прототипи меблів, системи трансформації, концептуальне проєктування.

Bosyi Ivan, PhD (Candidate of Art History), Senior Lecturer, Department of Environmental Design, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts; Bryzhachenko Natalia, PhD (Candidate of Art History), Senior Lecturer, Department of Fine Arts and Design, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

Futuristic Design of Transforming Furniture in the First Half of the Twentieth Century: Concepts and Perspectives

The purpose of the article is to identify the main concepts of creating futuristic transforming furniture of the first half of the 20th century and to determine their influence on contemporary design practice. **The research methodology** is based on a historical and comparative analysis of the design of futuristic transformer projects of the first half of the 20th century and their comparison with modern design solutions. This allowed the authors to identify the influence of new ideas on the further development of furniture design and outline the features of forming a small-sized residential object-spatial environment. The study also used such theoretical methods of cognition as analysis, comparison, abstraction, and generalisation. The methods of analysis and comparison of the features of structural elements and characteristic features of the formation of futuristic transformer objects of the specified historical period allowed identifying the leading concepts of their creation. The methods of abstraction and generalisation were used to summarise the results of the work. **The scientific novelty** of the work lies in identifying the prerequisites for the emergence of multifunctional transforming furniture in European countries in the first half of the 20th century, highlighting the concepts of creating transforming objects and outlining the impact of these predictive developments on modern furniture design. **Conclusions.** The study has revealed that the leading concepts of creating futuristic-transforming furniture in the first half of the 20th century are: 1) rationality of design; 2) multifunctionality; 3) laconism of forms; 4) introduction of innovative technologies and use of modern materials; 5) interactivity.

Key words: transforming furniture, historical furniture prototypes, transformation systems, conceptual design.

Актуальність теми дослідження. Тенденція до розповсюдженості та затребуваності меблів-трансформерів як елементу організації житлового предметно-просторового середовища у широкому вжитку актуалізувалась у XX сторіччі. Цей процес був зумовлений наявністю великої кількості малогабаритного житлового простору та потребою у багатофункціональному устаткуванні приміщень. Саме у XX сторіччі почалась тенденція до концептуальних розробок як меблів-трансформерів для масового виробництва, так і елітарних об'єктів, що містять у своїй побудові можливості зміни форми.

У просторі дизайну західноєвропейських країн відправною точкою експериментальних інноваційних розробок багатофункціональних об'єктів-трансформерів були функціоналісти 20-х років XX століття. Творчість виданих митців означеного періоду сформувала фундамент подальших розробок у цій галузі, а їх футуристичні проекти слугували джерелом натхнення для молодих дизайнерів наступних поколінь.

Футуристичні розробки об'єктів-трансформерів першої половини XX сторіччя випередили свій час не лише з позиції технології виготовлення, а й в аспекті ергономічності, функціональності та естетичної виразності. Саме тому означений досвід потребує аналізу та виокремлення тих концептуальних основ, які зробили ці футуристичні проекти актуальними й зараз.

Аналіз досліджень і публікацій. Ретроспективний аналіз літературних джерел з проблематики дослідження свідчить про те, що питання формування меблів-трансформерів було розглянуто лише фрагментарно, як окремі пункти в літературі із загальної історії розвитку дизайну середовища. У роботах Дж. Міллер [7], А. Дункана, Г. Жано, Д. Кеса, Д. Джексона та ін. меблі-трансформери не виявлені окремо, а їх розгляд відбувався в межах загального аналізу різних історичних епох.

Поміж загальнотеоретичних праць з історії дизайну важливою є робота О. Бойчука, у якій автор позначив питання генезису цього виду проєктно-художньої діяльності, окреслив необхідність визначення його джерел та аргументував взаємозв'язок дизайну з архітектурою, образотворчим мистецтвом, ремеслом і технікою [1, 17–19].

Аналіз наукових джерел з питання історії розвитку та сучасного стану меблів-трансформерів надає підставу стверджувати, що наразі в сучасному українському

мистецтвознавстві означена тема набула більшої актуалізації. Такі вітчизняні науковці, як І. Кузнецова, В. Ус і Ю. Залізко зосереджують увагу на типах конструкцій меблів-трансформерів.

Дослідники виокремлюють каркасні, безкаркасні і вмонтовані каркасні типи конструкції [4]. Автори А. Мараховський та Т. Шиманська у своїй статті розкрили особливості формоутворення об'єктів-трансформерів у дизайні інтер'єру на основі використання прийомів комбінаторики [5]. Також питання формоутворення меблів-трансформерів було розглянуто у статті Л. Гнатюк і М. Драги, які аналізували особливості створення сучасних модульних меблів-трансформерів [3].

З усього зазначеного вище можна зробити висновок, що тематика впливу футуристичних розробок об'єктів-трансформерів першої половини XX сторіччя на сучасний дизайн предметно-просторового середовища не набула достатнього висвітлення в науковій літературі та потребує розгляду й узагальнення.

Мета статті полягає у виявленні основних концепцій створення футуристичних меблів-трансформерів першої половини XX сторіччя та визначенні їх впливу на сучасну дизайн-практику.

Виклад основного матеріалу. Серед всесвітньовідомих дизайнерів першої половини XX сторіччя визначною постаттю є Ейлін Грей, прогностичні розробки якої задали вектор розвитку предметного дизайну на десятиліття вперед. Футуристичні об'єкти Ейлін Грей значно випередили свій час у техніко-технологічному аспекті, оскільки потребували нових підходів промислового виробництва, які ще не застосовували на той час. Саме тому всі авторські прототипи меблів та інтер'єрних об'єктів були виготовлені вручну.

Авторські роботи Ейлін Грей були виготовлені в єдиних екземплярах і призначались для її власної вілли «Е. 1027», яка являла собою один з перших прикладів втілення концепції «житла-механізму», де предметно-просторове середовище було оснащене великою кількістю систем трансформації. «Функціонально продумані ніші, висувні вбудовані шафи і полиці, столи, що пересувались на направляючих, перегородки, що розкладались на петлях...» [1, 295]. У 1928–1930 роках Ейлін Грей створила низку меблів-трансформерів, застосовуючи освоєну нею технологію гнуття металевих прутків: столи Jean, Double X, Lou Perou, Monton та ширму з перфорованого металу Folding

Screen (рис. 1). Ця ширма складалася з двадцяти восьми чорних лакованих модульних панелей, які були посаджені на стрижні та обертались навколо них. Таке конструктивне рішення дозволило створити легку форму, яка була побудована на основі метричного розташування елементів композиції. У цьому об'єкті поєднано два принципи трансформації: розсування / стиснення форми та принцип сегментарного повороту і зміщення окремих елементів форми. Означені прийоми формоутворення та принципи трансформації об'єкта сьогодні застосовують дизайнери при створенні сучасних ширм та перегородок. Яскравим прикладом є ширма Empire від Rossato Home Collection (рис. 2).

За період творчої діяльності Ейлін Грей створила багато різноманітних об'єктів-трансформерів. Одним з найбільш цікавих є футуристичний проєкт настінного дзеркала, що оснащено додатковим дзеркалом невеликого діаметру та лампою. Елементи цієї композиції обрамлені в тонкий металевий профіль та оснащені поворотними механізмами. Така конструкція дозволяє обертати навесні елементи навколо своєї вісі, пристосовуючи конструкцію під потреби користувача (рис. 2) [2]. У сучасній дизайн-практиці виготовляють велику кількість об'єктів з аналогічним конструктивним рішенням (рис. 4).

Поміж багатьох проєктів одним з найбільш відомих дизайн-об'єктів Ейлін Грей став столик Е 1027 (рис. 5), який є прикладом регульованих меблів-трансформерів. Його каркас виготовлений з хромованої сталеві трубки, при цьому стійка закріплена лише з однієї сторони, що дозволяє регулювати висоту підйому скляної стільниці. Проста та елегантна

конструкція столика Е 1027 дозволяла легко присувати його до ліжка й регулювати висоту [9].

Естетика футуристичних розробок Ейлін Грей досі не втрачає своєї актуальності та стає джерелом натхнення для нових поколінь дизайнерів. Так столик Е 1027 став відправною точкою для проведення Другої всеукраїнської дизайн-акції «Репліканти. Новий Вік» (2007–2008 рр., Київ, Дніпро та Харків). Компанія «Добриня» спільно зі Спілкою дизайнерів України та Харківською державною академією дизайну і мистецтв провели акцію, що демонструє потенціал і творчість українських дизайнерів меблів в аспекті аналізу форми та можливостей її інтерпретації. До проєктів, у яких було створено додаткову систему трансформації, належать роботи О. Цаглова «Життя на двох» (рис. 5) та І. Цаглова «Е 2054» (рис. 6) [6]. У роботах цих авторів відбулось подвоєння сегментів, було застосовано принцип сегментарного повороту, зміщення окремих елементів і принцип розкладання / складання форми.

Окрім Ейлін Грей, у першій половині ХХ сторіччя працювало багато відомих дизайнерів та архітекторів, футуристичні розробки яких вражали своїми можливостями перетворення та композицією. Концептуальні розробки таких дизайнерів-футурологів, як Ле Корбюзьє, Шарлотта Періан, Етторе Соттсасса, Джо Коломбо та ін. засновані на застосуванні новітніх матеріалів та впровадженні інноваційних технологій у дизайні предметно-просторового середовища, зокрема меблів-трансформерів [2].



*Рис. 1. Ширма
Folding Screen*



*Рис. 2. Ширма
Empire*



*Рис. 3. Дзеркало
Ейлін Грей. 1927 р.*



*Рис. 4. Дзеркало
Beurer BS 59*



Рис. 4. *Стіл*
Е 1027. 1927 р.



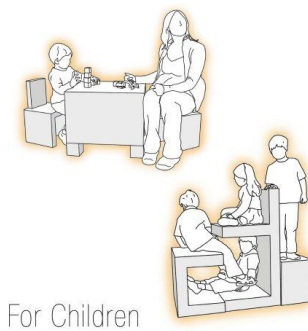
Рис. 5. «Життя на двох».
О. Цаглов. 2008 р.



Рис. 6. *Е 2054*.
І. Цаглов. 2008 р.



Рис. 7. П. Келлер. «Колиска».
1925 р.



For Children

Рис. 8. *Комплект меблів-трансформерів для дітей Restyle*
від Джеймса Хаулетта. 2010 р.



Затребуваність у новій естетиці, яка повною мірою відображалась у роботах зазначених вище митців, була зумовлена особливим соціальним кліматом, що склався після Першої світової війни. Дослідники визначають, що в означений період сформувалась нова ментальність, настав період відновлення виробництва та виникла необхідність наповнити житловий простір товарами широкого вжитку. Актуальність цієї проблеми спонукала архітекторів та художників до предметної творчості. Студенти німецької школи Баухауз освоювали технології роботи з різноманітними матеріалами, що надавало можливість на практиці зрозуміти всі тонкощі роботи з ними та сформувати базу для втілення набутих знань у проєктних пропозиціях промислових об'єктів [1, 123].

Дизайнери німецької школи Баухауз у проєктні пропозиції та реалізовані об'єкти неодноразово включали різноманітні системи трансформації, що дозволяло досягти більшої функціональності об'єкта. Одним із цікавих прикладів меблів з елементами трансформації був проєкт Петера Келлера – «Колиска» (рис. 7) [8]. Цей дизайн-об'єкт являє собою конструкцію з двох металевих обручів та шестигранної призми (люльки для дитини). На нижнє ребро призми було прикріплено циліндричну форму, яка дозволяла регулювати

кут нахилу колиски для дитини. Дизайн-проєкт П. Келлера мав вигляд об'ємної абстрактної композиції, що не асоціювалась з об'єктом меблів для дітей. Саме тому цей проєкт не набув розповсюдження та промислового масштабу виробництва. У сучасній дизайн-практиці колиски для дітей проєктують на основі положень про ергономічність, функціональність, безпеку та екологічність, а основою формоутворення є заокруглені форми та плавні лінії. Чіткі геометричні форми та яскраві кольори в дизайні сучасних меблів-трансформерів для дітей частіше застосовують при розробці «зростаючих» об'єктів або концептуальних проєктів.

Іншим прикладом меблів-трансформерів від школи Баухауз став проєкт Марселя Бреєра, який у 1925 році запропонував комплект столиків-квартетів (рис. 9). Цей проєкт є прикладом розсувних меблів-трансформерів, адже в основі перетворення об'єкта лежить ідея комбінації тотожних складових елементів у єдиний блок. Такий комплект меблів складається із чотирьох однакових за формою елементів, проте для того, щоб досягти ефекту компактною єдиною форми, автор проєктував пропорційне зменшення блоків. Така ідея не є новаторською, адже в історії розвитку меблів-трансформерів подібні системи почали застосовувати ще

у XVIII сторіччі (рис. 8) [7]. Конструкція таких столів передбачала застосування розсувних кріплень або вставляння стільниці у відповідні пази в підстіллі більшого об'єкта. У проєкті

М. Бреєра подібні столи можна використовувати окремо, оскільки вони не скріплені між собою.



Рис. 8. Стіл-гніздо. XVIII ст.



Рис. 9. Марсель Бреєр. Стіл-квартет. 1926 р.



Рис. 10. Комплект столів Trio від Tonelli Design

Означена ідея таких комплектів досі не втратила актуальності, і наразі її реалізує багато дизайн-бюро в різних формах та матеріалах (рис. 10).

Ідеї впровадження різноманітних систем трансформації в дизайн меблів, що застосовували майстри функціоналізму, знайшли підтримку у футуристичних проєктах організації цілісного предметно-просторового середовища. Прикладом цього є розроблений об'єднанням німецьких архітекторів, майстрів декоративного мистецтва і діячів «Німецького Веркбунду» житловий район нових будинків майбутнього у кварталі Вайсенхофен у Штутгарті [10]. У проєктуванні 21 будівлі брав участь всесвітньовідомий архітектор Ле Корбюзьє. В основі його проєктної пропозиції була закладена концепція «житла-механізму», яке можна пристосувати до бажань людини та трансформувати за необхідністю. Для створення цього проєкту автор зробив обміри інтер'єрного простору вагона поїзда та взяв за основу ширину коридору 600 мм, а висоту стелі – 2,05 м. Автор порівнював будинок з потягом,

що символізувало прогрес та нові можливості. Машини як механічні системи спонукали майстра до втілення в проєкті концепції мобільності та піддатливості простору людині. Ця концепція була втілена завдяки застосуванню висувних ліжок та систем розсувних і розкладних перегородок, що розподіляли простір на функціональні зони (рис. 11) [2].

Концепція функціоналізму, що була провідною в школі Баухауз, відкидала традиційні прийоми організації житлового інтер'єру. Творча активність та заклик модерністів до впровадження нового стилю життя та іншого ставлення до формування предметно-просторового середовища не отримала достатньої підтримки в широких масах населення у період 1920–1930-х років [1, 126]. А в карикатурних зображеннях Вільяма Хіта Робінсона була осміяна організація побуту, яку пропонували модерністи (рис. 12) [12].



Рис. 11. Ле Корбюзьє. Інтер'єр будинку в Штутгарті. Німеччина

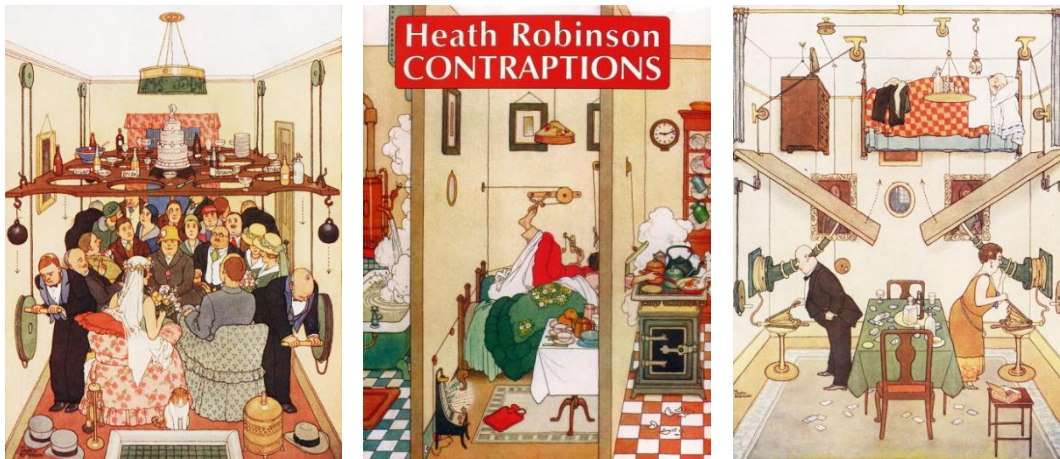


Рис. 12. Карикатури Вільяма Хіта Робінсона

Проте, незважаючи на критику, дизайнери школи Баухауз при проектуванні меблів демонстрували раціональне використання матеріалів, доцільність, продуманість та утилітарні якості самої форми дизайн-об'єкта.

Нова концепція «житла-механізму» та футуристичні розробки об'єктів-трансформерів першої половини XX сторіччя відкрили перспективи для подальших творчих пошуків і стали основою для прогностичних проєктів блоків-контейнерів Джо Коломбо та Етторе Соттсаса.

Дизайн-концепції Джо Коломбо найбільш яскраво були продемонстровані на виставці «Візіон-69», де дизайнер представив серію функціональних блоків, що склались у цілісну житлову структуру. У цьому проєкті дизайнер запропонував розмістити всередині єдиного житлового простору великі модулі, у яких запроєктовано можливість реалізації різних функціональних процесів (зони для сну, гігієни, роботи, приготування їжі). Проєкт став одним з перших концептуальних розробок поліфункціональних блоків-контейнерів з можливостями трансформації окремих

сегментів загальної форми [2]

Джо Коломбо вважав, що в майбутньому необхідним стане новий тип простору, який може трансформуватися, змінюватися відповідно до потреб людини. Така концепція створення адаптивного середовища-трансформера втілилась у раціоналістичній футуристичній проєктній пропозиції – житловому контейнері, представленого на виставці в Нью-Йорку в 1972 році (рис. 13) [11].

На зазначеній вище експозиції італійський дизайнер Етторе Соттсасс також запропонував концептуальну пропозицію контейнерної системи мобільного устаткування житла (рис. 14). Розвиваючи ідею меблів у вигляді блоків-контейнерів, Е. Соттсасс запропонував проєкт у формі мобільних агрегатів. Вказані елементи були устатковані функціональними пристроями та могли бути розгорнуті в будь-якій точці простору. Така система втілює ідею гнучкого планування інтер'єру. Серед цих блоків-контейнерів автор запроєктував високомеханізовані гібриди меблів та електронної аудіовізуальної апаратури [2].



Рис. 13. Джо Коломбо. Проєкт житлового багатфункціонального контейнера-трансформера

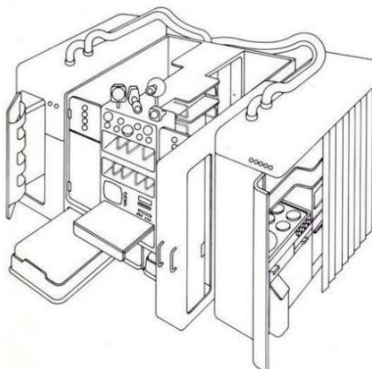
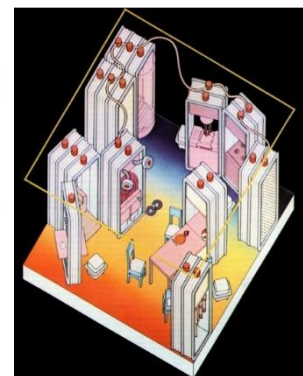


Рис. 14. Е. Соттсасс. Проєкт багатфункціональних комбінованих блоків-контейнерів

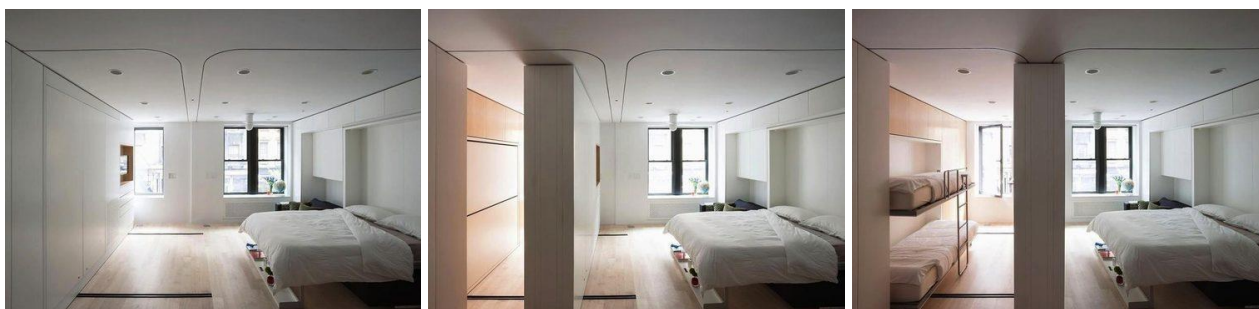


В означених футуристичних моделях відображалось бачення італійських дизайнерів про майбутній уклад життя людей. Наразі такі розробки втілюються в дизайн-проектах

комбінованих меблів-контейнерів та комплексних рішеннях з організації простору малогабаритних квартир (рис. 15, 16).



*Рис. 15. Barcode Room від японської студії дизайну Studio_01.
Створення комбінованих багатофункціональних блоків-контейнерів*



*Рис. 16. Апартаменти Гарі Хіла. Застосування комбінованих блоків-контейнерів
в організації малогабаритного житлового середовища*

Футуристичні проекти об'єктів-трансформерів першої половини XX сторіччя розробляли автори не як одиничні об'єкти, а як прототипи для подальшого масового виробництва. Проте через відсутність належного рівня індустрії виготовлення меблів більшість таких розробок залишилась як концепт-проект, як ідея, на яку спирались подальші покоління дизайнерів.

Висновки. Концептуальні ідеї майстрів футуризму першої половини XX сторіччя щодо створення меблевих об'єктів-трансформерів та формування адаптивного предметно-просторового середовища значно випередили свій час та не знайшли широкого впровадження в тогочасну дизайн-практику. Проте такі розробки стали фундаментом для нових творчих пошуків. Наразі можна спостерігати дві провідні тенденції переосмислення надбань дизайнерів-футуристів першої половини XX сторіччя сучасними дизайнерами: 1) інтерпретація авторських проектів у новій формі або матеріалі, де обраний прототип залишається впізнаваним; 2) відображення концептуальної основи в нових конфігураціях і формах, де зв'язок з прототипом (окремий об'єкт або цілісна філософія майстра) не є очевидним.

Дослідження футуристичних розробок

об'єктів-трансформерів першої половини XX сторіччя надає можливість виокремити провідні концепції, що лягли в основу таких проектних пропозицій: 1) *раціональність конструкції*, яка полягає у відсутності нефункціональних вузлів, зайвих декоративних елементів оздоблення поверхонь; 2) *поліфункціоналізм*, що реалізується в дизайні блоків-контейнерів та при організації малогабаритного житлового середовища; 3) *лаконізм формоутворення*, що втілюється через чітку геометричну форму об'єкта та логічну систему композиційної побудови форми. Починаючи з експериментів функціоналістів першої половини XX сторіччя, дизайнери почали застосовувати елементи модуля як основу формоутворення; 4) *інноваційність* – втілюється через впровадження сучасних технологій та застосування нових матеріалів. Також до цього блоку можна віднести розробки, які ставали поштовхом для інновацій (розробка нових конструктивних вузлів з'єднання, нові технології роботи та ін.); 5) *інтерактивність* – як можливість адаптування розміру та конфігурації об'єкта або середовища до потреб людини.

Література

1. Бойчук А. В. Пространство дизайна. Харьков : Нове слово, 2013. 368 с.
2. Босий І. М. Особливості дизайну меблів-трансформерів в країнах Західної Європи кінця XX – початку XXI сторіч. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. № 3. С. 264–272.
3. Гнатюк Л. Р., Драга М. Л. Особливості формоутворення модульних меблів-трансформерів. *Теорія та практика дизайну*. 2013. № 3. С. 15–22.
4. Кузнецова І., Ус В., Залізко Ю. Особливості типів конструкцій сучасних меблів-трансформерів. *Теорія і практика дизайну. Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 9. С. 121–128.
5. Мараховський А. А., Шиманська Т. А. Трансформуючі об'єкти в дизайні. *Теорія та практика дизайну. Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 148–154.
6. Репліканти 2. Нове сторіччя : спеціалізований каталог / ред.: С. Вергунова, О. Бондаренко. Дніпропетровськ : Добрина, 2008. 72 с.
7. Miller J. Furniture – World Styles from Classical to Contemporary. Dorling Kindersley. 2010. 560 p.
8. Bauhaus Cradle by Peter Keler. *Bauhaus movement*. URL: <https://shop.bauhaus-movement.com/bauhaus-cradle-peter-keler-tecta/> (дата звернення: 25.03.2023).
9. Eileen Gray E 1027. URL: <http://www.eileengray.co.uk/products/e1027/> (дата звернення: 11.03.2023).
10. Maisons de la Weißenhof-Siedlung, 1927. Stuttgart, Allemagne. URL: https://www.youtube.com/watch?v=iwmB1-scdss&ab_channel=FondationLeCorbusier (дата звернення: 02.03.2023).
11. Total Furnishing Unit. New York (US). Joe Colombo met/with Ignazia Favata. URL: <https://journals.open.tudelft.nl/dash/article/view/4975/4554> (дата звернення: 28.03.2023).
12. William Heath Robinson (1872–1944). Chris Beetles Gallery. URL: <https://www.chrisbeetles.com/artists/robinson-william-heath-1872-1944.html> (дата звернення: 21.12.2022).

References

1. Boychuk, A. V. (2013). Prostranstvo dizayna [Space of Design]. Kharkov: Novoe slovo, 368 [in Russian].
2. Bosyi, I. (2014). Features of furniture-transformer design in Western Europe at the end of XX – beginning of XXI century. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymya Hnatiuka. Mystetstvoznnavstvo*. Ternopil: Vyd-vo TNPU im. V. Hnatiuka, 3, 264–272 [in Ukrainian].
3. Gnatiuk, L., Draga, M. (2013). Features modular shaping transformer furniture. Theory and practice of design. *Art history*, 3, 15–22 [in Ukrainian].
4. Kuznetsova, I., Us, V., Zalizko, Yu. (2016). Peculiarities of the construction types of modern furniture – transformers. *Teoriya i praktika dizaynu. Mistetstvoznnavstvo*, 9, 121–128 [in Ukrainian].
5. Marakhovsky, A. A., Szymanska, T. A. (2012). Transforming objects in design. Theory and practice of design. *Art history*, 2, 148–154 [in Ukrainian].
6. Replicants 2. (2008). New history: specializations catalog. Dnipro: Dobrynya, 72. [in Ukrainian].
7. Miller, J. (2010). Furniture – World Styles from Classical to Contemporary. Dorling Kindersley. [in English].
8. Bauhaus Cradle by Peter Keler. Bauhaus movement. Retrieved from: <https://shop.bauhaus-movement.com/bauhaus-cradle-peter-keler-tecta/> [in English].
9. Eileen Gray E 1027. Retrieved from: <http://www.eileengray.co.uk/products/e1027/> [in English].
10. Maisons de la Weißenhof-Siedlung (1927). Stuttgart, Allemagne. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=iwmB1-scdss&ab_channel=FondationLeCorbusier [in English].
11. Total Furnishing Unit. New York (US). Joe Colombo met/with Ignazia Favata. Retrieved from: <https://journals.open.tudelft.nl/dash/article/view/4975/4554> [in English].
12. William Heath Robinson (1872–1944). Chris Beetles Gallery. Retrieved from: <https://www.chrisbeetles.com/artists/robinson-william-heath-1872-1944.html> [in English].

Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 18.05.2023
Прийнято до друку 25.05.2023

УДК 378.091.33:004

Цитування:

Родінова Н. Л., Буклів Р. Л., Буклів С. В. Мистецтво новітніх технологій: проблеми, перспективи. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 64–69.

Rodinova N., Bukliv R., Bukliv S. (2023). Art of Latest Technologies: Problems, Prospects. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 64–69 [in Ukrainian].

Родінова Наталія Леонідівна,

кандидат історичних наук, доцент кафедри менеджменту та інноваційних технологій соціокультурної діяльності
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
<https://orcid.org/0000-0002-2259-5573>
pk@udu.edu.ua

Буклів Роксоляна Любомирівна,

кандидат технічних наук, доцент кафедри хімії і технологій неорганічних речовин
Національного університету «Львівська політехніка»
<https://orcid.org/0000-0002-3837-5794>
KhTNR.dept@lpnu.ua

Буклів Соломія Василівна,

студент кафедри архітектурного проєктування
Національного університету «Львівська політехніка»
<https://orcid.org/0000-0002-8782-2837>
ap.dept@lpnu.ua

МИСТЕЦТВО НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ: ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ

Мета дослідження – дослідити перманентну дигіталізацію, яка створює новий майданчик для мистецтва з його віртуальними світами та новими ідеями. **Методологія.** Для аналізу нових тенденцій розвитку мистецтва в ракурсі технологічного розвитку використано теоретичний та емпіричний аналіз, синтез, порівняння, узагальнення – для вивчення наукових джерел, матеріалів теоретичних досліджень, сучасних мистецьких концепцій, крім того, дослідження ґрунтується на діалектичному методі, необхідному для здійснення мистецтвознавчих досліджень, критичному аналізі культурологічних, мистецтвознавчих джерел; методах дедукції та індукції; історичному, логічному та методі міждисциплінарного синтезу. **Наукова новизна.** Вплив інтернету на мистецтво сьогодні виходить далеко за межі спільноти інтернет-арту. Його різноманітні технологічні розробки формують нові покоління митців, тоді як культура та цінності, які керували його створенням, продовжують трансформувати способи творчості та зміцнювати стосунки між митцями, роботами та публікою. Технологічні інновації вплинули на творчість і художнє самовираження. Але цей зв'язок не односторонній, саме в описі цієї неоднорідності і постає новизна роботи. **Висновки.** Розвиток технологій завжди супроводжується досягненнями науки. З іншого боку, мистецтво передає ідеї, які живлять суспільство емоціями. Технічні межі, у яких ми живемо, формують нашу творчість. Однак ця структура змінюється, оскільки ідеї, виражені через комп'ютерний код, займають усе більше місця в нашому повсякденному житті. А це своєю чергою змінює поняття художника в епоху мереж. Розвиток інтернету та вебтехнологій глибоко вплинув на мистецьку творчість. Поява інтернету породила мережеве мистецтво – термін, що позначає роботи, створені в інтернеті. Інтернет-художники використовують мережу як засіб розповсюдження, як інструмент художнього виробництва і як життєвий простір для своїх робіт. Вони черпають натхнення з його власних особливостей для створення нових робіт, а також для експериментів з новими творчими процесами. Дослідники та інженери також звертаються до мистецтва, намагаючись вирішити науково-технічні проблеми. Сучасні митці розхитують наше уявлення про творчість. Алгоритми тепер можуть створювати нові витвори мистецтва, черпаючи натхнення з тисяч зображень і винаходячи нові художні стилі. Сучасні алгоритми, які трансформують світ мистецтва, ладні піддати сумніву загальноприйняте уявлення про творчість.

Ключові слова: інтернет-мережа, мережеве мистецтво, художнє кодування, комп'ютерна культура, творчість.

© Родінова Н. Л., 2023

© Буклів Р. Л., 2023

© Буклів С. В., 2023

Rodinova Nataliia, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Department of Management and Innovative Technologies of Socio-Cultural Activity, Mykhailo Drahomanov Ukrainian State University; **Bukliv Roksoliana**, Candidate of Technical Sciences, Associate Professor, Department of Chemistry and Technology of Inorganic Substances, Institute of Chemistry and Chemical Technologies, Lviv Polytechnic National University; **Bukliv Solomiia**, Student, Department of Architectural Design, Institute of Architecture and Design, Lviv Polytechnic National University

Art of Latest Technologies: Problems, Prospects

The purpose or the study is to investigate permanent digitization, which creates a new platform for art with its virtual worlds and new ideas. **Research methodology.** To analyse new trends in the development of art in terms of technological development, theoretical and empirical analysis, synthesis, comparison, generalisation were used to study scientific sources, materials of theoretical research, modern artistic concepts. In addition, the study is based on the dialectical method necessary for art historical research, critical analysis of cultural and art historical sources; methods of deduction and induction; historical, logical methods, and method of interdisciplinary synthesis. **Scientific novelty.** The influence of the Internet on art today goes far beyond the Internet art community. Its diverse technological developments are shaping new generations of artists, while the culture and values that guided its creation continue to transform the ways we create and strengthen the relationship between artists, works, and the public. Technological innovations have influenced creativity and artistic expression. However, this relationship is not one-way, and it is in the description of this heterogeneity that the novelty of the work emerges. **Conclusions.** The development of technology is always accompanied by scientific advances. Art, on the other hand, conveys ideas that feed society with emotions. The technical framework in which we live shapes our creativity. However, this structure is changing, as ideas expressed through computer code take up more and more space in our everyday lives. And this, in turn, changes the concept of the artist in the age of networks. The development of the Internet and web technologies has had a profound impact on artistic creativity. The emergence of the Internet has given rise to networked art, a term that refers to works created on the Internet. Online artists use the web as a means of distribution, as a tool for artistic production, and as a living space for their work. They draw inspiration from its own characteristics to create new works, as well as to experiment with new creative processes. Researchers and engineers also turn to art when trying to solve scientific and technical problems. Contemporary artists are shaking up the way we think about creativity. Algorithms can now create new works of art, drawing inspiration from thousands of images and inventing new artistic styles. An overview of modern algorithms that are transforming the world of art is ready to challenge the conventional notion of creativity.

Key words: Internet network, network art, artistic coding, computer culture, creativity.

Актуальність теми дослідження. Історія розвитку інтернету тісно пов'язана з вільною комп'ютерною культурою, заснованою на відкритості та спільному використанні вихідного коду програмного забезпечення, а також на добровільних внесках дослідників і програмістів з різних професій. Більшість базових блоків інтернету засновані на безкоштовному програмному забезпеченні або програмному забезпеченні з відкритим кодом. Для митців, які використовують комп'ютерний код як інструмент, відкритий вихідний код є засобом звільнення від пропріетарного програмного забезпечення, яке часто є дорогим і негнучким, так і новим способом створення, більш відкритим і спільним. Принципи відкритості, обміну та співпраці з відкритим кодом чітко контрастують із культурою секретності, яка панує в традиційному світі мистецтва (де художники неохоче діляться своїм способом роботи) та з образом самотнього генія. Митці, які працюють з програмним забезпеченням з відкритим вихідним кодом, утворюють спільноту користувачів, які допомагають один одному вирішувати технічні та художні проблеми. Вони потрапляють на дискусійні форуми, щоб поділитися своєю роботою, обговорити свій

творчий процес і технічні пристрої, які вони використовують [4]. Деякі також активно сприяють вдосконаленню звичайних інструментів створення, серед яких можна назвати Processing або openFrameworks, два середовища розробки, розроблені художниками-кодерами для візуального мистецтва. У результаті створені твори, живлені багатьма внесками, є результатом колективних зусиль (рис. 1).

Аналіз досліджень і публікацій. У галузі сучасного інтернет мистецтва відбувся колосальний науковий бум. Науковці все частіше описують новітні технології у мистецтві та його новий продукт. Сін Б. та інші досліджують мешап. На думку авторів – це складене мистецтво, яке складається з повторного використання існуючих звуків, зображень, відео чи текстів для створення нового твору. Цей процес зазвичай додає дуже мало оригінальних елементів до кінцевої роботи, достатньо лише для гармонійного поєднання різних компонентів [7]. Не менш цікавим є web 2.0 і партиципаторне мистецтво. У 2013 році сучасні художники Ай Вейвей та Олафур Еліассон запустили спільний проєкт Moon. Місяць – це спільний віртуальний простір у формі місяця, розділеного на кілька

тисяч порожніх ділянок, на яких кожен може залишити свій слід [1, с. 420]. Цей проєкт, який зібрав понад 80 000 внесків між 2013 та 2017 роками та подолав кордони та культурні відмінності, є чудовим прикладом спільного мистецького досвіду. А ось кіберпанк у мистецтві став просто ноу хау. Це жанр наукової фантастики, який описує технологічно розвинене суспільство, де технології проникли в усі сфери життя та колонізували людське тіло. За словами Г. Лопес і Н. Гур'євої всесвіт дослідників віртуальної реальності завжди був тісно пов'язаний із світом авторів кіберпанку і міцно вкоренився у мистецтво [5]. В свою

чергу, Е. Сендрі досліджує джазову імпровізацію та людино-машинне спілкування у мистецтві [6]. Проєкт MUSICA (Musical Interactive Collaborative Agent) спрямований на розробку штучного інтелекту, здатного грати джаз та імпровізувати разом із музикантами-людьми. Система навчається з бази даних із тисяч транскрипцій музичних виступів, зроблених великими джазовими музикантами за допомогою методів машинного навчання. Це дозволяє йому аналізувати ці транскрипції, щоб ідентифікувати музичні моделі, а потім використовувати ці знання для створення та виконання живої музики.



Рис. 1. Візуальне мистецтво художників-кодерів

Джерело: <https://www.befunky.com/features/digital-art/>

Оцифрування, штучний інтелект, 3D-моделювання та робототехніка допомагають зберігати та реставрувати ключові твори мистецтва з часом, розкривати їхні секрети та примножувати спадщину, також стають предметом дослідження сучасної науки [3]. Реалістичні факсиміле та лазерграаметрія стоять на порятунк архітектурної спадщини, та досліджуються Фафінським М. [2, с. 100].

Мета дослідження – описати найновіші тенденції в мистецтві, створені за допомогою інтернету та штучного інтелекту, а саме:

мешап, web 2.0 і партиципаторне мистецтво, кіберпанк, джазова імпровізація та людино-машинне спілкування у мистецтві, оцифрування, реалістичні факсиміле та лазерграаметрія (таб. 1).

Виклад основного матеріалу. Прикладом відомого мешапу є «The Grey Album» музиканта Danger Mouse, який бере акапельні треки з «The Black Album» репера Jay-Z і розміщує їх поверх семплів (раніше існуючих аудіокліпів) із «Білого альбому» Бітлз. Незалежно від того, чи прагнуть вони створити

пародію, шанувати чи повторити мотив, багатьом мешаперам вдається вийти за межі оригінального матеріалу, надати йому нового значення та знайти власне творче вираження. Якщо мешап бере свій початок задовго до появи інтернету, зокрема в художньому присвоєнні та музичному семплуванні, він справді розвивається як форма художнього вираження з еволюцією інтернет-технологій. Платформи для розміщення цифрових файлів або однорангового обміну надають користувачам інтернету велику кількість вихідного матеріалу, а YouTube став невичерпним джерелом музичних і кінофільмів усіх епох і всіх країн. Розповсюдження нових інструментів (програмне забезпечення для

редагування чи мікшування) полегшує роботу над цією сировиною. Але мешап є не лише частиною технологічного контексту, це також частина культурного контексту, специфічного для інтернету, який передбачає вільний – і часто безкоштовний – доступ до інформації, а також до культурного контенту, який циркулює в мережі. Отже, музичний мешап став популярним завдяки спільній дії винаходу формату MP3, який дозволив значно зменшити розмір аудіоданих, полегшивши їх передачу та зберігання; основна ідея безкоштовного онлайн-обміну файлами; і практики, які розвинулися наприкінці 1990-х на однорангових платформах обміну даними, як-от Napster.

Таблиця 1

Історіографія виникнення видів сучасного мистецтва

Вид мистецтва	Рік виникнення	Країна
Мешап	Пізнi 1990–2000	Європа, Північна Америка
web 2.0 і партиципаторне мистецтво	1990	Франція
Кіберпанк	1983	Америка
Джазова імпровізація та людино-машинне спілкування у мистецтві	2005	Америка
Оцифрування, реалістичні факсиміле	2010	Європа
Лазерграметриа	1999	Німеччина

Джерело: розробка авторів

Web 2.0 і партиципаторне мистецтво. Подібно до комп'ютерів та інтернету, поява web 2.0 і соціальних мереж, як технологій і культури, глибоко вплинула на мистецьку творчість. Пропонуючи митцям нові матеріальні засоби для подальшого залучення публіки до життя творів, web 2.0 характеризується виміром участі – звідси його назва «павутина участі». Це дозволяє користувачам інтернету взаємодіяти та створювати вміст набагато легше, ніж раніше. Інтерактивне мистецтво, за визначенням партиципативне, вже скористалося перевагами нових технологій, щоб дозволити публіці досліджувати твір і впливати на нього. Датчики, інтерфейси та алгоритми забезпечують роль посередників між громадськістю та роботою, дозволяючи громадськості діяти, а роботі реагувати, і це в режимі реального часу.

Кіберпанк. Багато авторів цікавилися зв'язками між науковою фантастикою (НФ) і технологіями, а точніше – впливом першої на другу. Технологічні дослідження завжди включають оповідання. Кожна технологія починається в уяві та вимагає опису того, чого вона зможе досягти. Кожен патент розповідає історію.

Джазова імпровізація та людино-

машинне спілкування у мистецтві. Проєкт MUSICA (Musical Interactive Collaborative Agent) спрямований на розробку штучного інтелекту, здатного грати джаз та імпровізувати разом із музикантами-людьми. Система навчається з бази даних із тисяч транскрипцій музичних виступів, зроблених великими джазовими музикантами за допомогою методів машинного навчання. Це дозволяє йому аналізувати ці транскрипції, щоб ідентифікувати музичні моделі, а потім використовувати ці знання для створення та виконання живої музики. Метою MUSICA є не розробка робота, що грає джаз, а розвиток галузі автоматичної обробки природної мови. Ця програма припускає, що комп'ютерне моделювання імпровізованих джазових творів може покращити здатність роботів спілкуватися та співпрацювати з людьми.

Оцифрування, штучний інтелект, 3D-моделювання та робототехніка допомагають зберігати та реставрувати ключові твори мистецтва з часом, розкривати їхні секрети та примножувати спадщину. Оцифрування оригінальних творів дає змогу як обмежити маніпуляції з ними, так і архівувати їх, щоб гарантувати їх доступність протягом тривалого часу. Базуючись на все більш складних технологіях, це стало звичайною практикою

для музеїв і бібліотек, багато з яких співпрацюють зі спеціалізованими компаніями, щоб зберегти свої шедеври в цифровій формі.

Реалістичні факсиміле. Оцифрування – це перший крок у створенні факсиміле. Заснована в 2001 році компанія Factum Arte відома своїми особливо реалістичними копіями єгипетських гробниць або відомих картин. Майстерня поєднує в собі майстерність і передові «власні» технології, такі як 3D-сканер Lucida, розроблений для оцифровки картин і барельєфів. Ця безконтактна система короткого радіусу дії фіксує дані високої роздільної здатності рельєфу та текстури робіт – без кольору – шляхом проектування рухомої смуги червоного світла на поверхню. Спотворення світла через рельєф фіксуються двома відеокамерами та записуються як чорно-біле відео, яке обробляється програмним забезпеченням, інтегрованим у сканер, для створення 3D-моделі та цифрового зображення даних. Потім додаються кольорові дані, отримані за допомогою фотографічного процесу. Після оцифрування твір можна відтворити за допомогою кількох технік, зокрема 3D-друку.

Лазерграметрія на порятунок архітектурної спадщини. 3D цифрові методи отримання також використовуються в архітектурній сфері, зокрема для реставрації. Вони дають змогу краще зрозуміти історичні пам'ятки в цілому й у всіх подробицях, реконструювати відсутні елементи. Один із цих методів, лазерна граметрія, є головною технологічною інновацією. Завдяки швидкій розробці з дедалі ефективнішими пристроями та програмним забезпеченням для обробки він використовує 3D-лазерний сканер для вимірювання об'єкта в цілому шляхом реконструкції тривимірної геометрії у формі хмари точок. Швидкий і точний цей метод можна поєднати з аналізом фотографій, зроблених з різних точок зору (фотограмметрія) і дає можливість отримати великі обсяги даних, які потім можна використовувати для проведення архітектурних досліджень складних робіт. Методи візуалізації (рентгенівське, інфрачервоне, спектральне сканування тощо) у поєднанні з штучним інтелектом дають змогу глибоко аналізувати роботи та виявляти елементи, які неможливо помітити неозброєним оком. Багато художників змінюють свою первісну композицію, додаючи або видаляючи елементи (покаяння), або навіть повністю покриваючи свій живопис. Іноді

також все або частина полотна переробляється іншим художником (перемальовується).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вивчення технологічних трансформацій в мистецтві дозволяє експертам та історикам мистецтва ідентифікувати техніки та матеріали, використані художником, покращувати атрибуції або навіть відкривати нові шедеври.

Висновки. Імпровізація в мистецтві сьогодні стала ще більш доступною та оригінальною завдяки новітнім технологіям. В еру цифрових технологій наука та мистецтво мають багато спільного. Вони обидва засновані на розумінні безлічі знаків (мовних знаків, жестів, міміки тощо), на суміші творчості (що дозволяє адаптувати свої дії до реакції публіки) і правил, або все ж на досвіді. Майже всі описані види новітнього мистецтва мають певний елемент імпровізації, тоді як імпровізація завжди є результатом взаємодії між митцями, включаючи як елементи вербальної комунікації, так і елементи невербальної комунікації. Ми часто протиставляємо мистецтво і науку. Однак мистецтво також прагне описати світ, а наука залучає частину творчості та уяви. Мистецтво в усіх його формах надихає на нові ідеї, які надихають дослідників та інженерів. Кіно, література, музика тощо, розкривають нові можливості, як з погляду самих технологій, так і їх використання та впливу на суспільство, а іноді приховують рішення для вирішення дуже конкретних інженерних проблем.

Література

1. Edelmann N. Digitalisation and Developing a Participatory Culture: Participation, Co-production, Co-destruction. *Public Administration and Information Technology*. Cham, 2022. P. 415–435. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-92945-9_16.
2. Fafinski M. Facsimile narratives: Researching the past in the age of digital reproduction. *Digital Scholarship in the Humanities*. 2022. Vol. 37 (1). P. 94–108. DOI: <https://doi.org/10.1093/lc/fqab017>.
3. Kåberg H. NM&: a new collection for the Nationalmuseum restaurant. *Art bulletin of Nationalmuseum Stockholm*. 2022. Vol. 27 (2020). P. 57–62. URL: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1656125/FULLTEXT01.pdf> (дата звернення: 07.12.2022).
4. Cool Pavements: State of the Art and New Technologies / S. Kappou et al. *Sustainability*. 2022. Vol. 14, no. 9. P. 5159. DOI: <https://doi.org/10.3390/su14095159>.
5. López G. P., Gurieva N. Creation of illustrated scenarios with the matte painting technique: syncretic exploration of the day of the dead and

cyberpunk. 2022. URL: <https://openarchive.nure.ua/handle/document/20482> (дата звернення: 07.12.2022).

6. Sandry E. Who or what is creative? Collaborating with machines to make visual art. *Transformations*. 2022. Vol. 14443775 (36). URL: www.transformationsjournal.org (дата звернення: 07.12.2022).

7. PopMash: an automatic musical-mashup system using computation of musical and lyrical agreement for transitions / B. Xing et al. *Multimedia Tools and Applications*. 2020. Vol. 79, no. 29–30. P. 21841–21871. URL: <https://doi.org/10.1007/s11042-020-08934-2> (дата звернення: 07.12.2022).

References

1. Edelman, N. (2022). Digitalisation and Developing a Participatory Culture: Participation, Co-production, Co-destruction. *Scientific Foundations of Digital Governance and Transformation*. Springer, Cham, 415-435. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-92945-9_16 [in English].

2. Fafinski, M. (2022). Facsimile narratives: Researching the past in the age of digital reproduction. *Digital Scholarship in the Humanities*, 37(1), 94–108. DOI: <https://doi.org/10.1093/llc/fqab017> [in English].

3. Kåberg, H. (2022). NM&: a new collection for the Nationalmuseum restaurant. *Art bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, 27(2020), 57–62.

Retrieved from: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1656125/FULLTEXT01.pdf> [in English].

4. Kappou, S., Souliotis, M., Papaefthimiou, S., Panaras, G., Paravantis, J. A., Michalena, E., ... & G. Mihalakakou (2022). Cool Pavements: State of the Art and New Technologies. *Sustainability*, 14(9), 5159. DOI: <https://doi.org/10.3390/su14095159> [in English].

5. López, G. P., Gurieva, N. (2022). Creation of illustrated scenarios with the matte painting technique: syncretic exploration of the day of the dead and cyberpunk. Retrieved from: <https://openarchive.nure.ua/handle/document/20482> [in English].

6. Sandry, E. (2022). Who or what is creative? Collaborating with machines to make visual art. *Transformations* (14443775), (36). Retrieved from: www.transformationsjournal.org [in English].

7. Xing, B., Zhang, X., Zhang, K., Wu, X., Zhang, H., Zheng, J., ... & S. Sun (2020). PopMash: an automatic musical-mashup system using computation of musical and lyrical agreement for transitions. *Multimedia Tools and Applications*, 79(29), 21841–21871. Retrieved from: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11042-020-08934-2> [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2023

Отримано після доопрацювання 15.05.2023

Прийнято до друку 23.05.2023

Цитування:

Гула Є. П., Журавльова Н. А., Михайлицький О. А. Синтез розвитку книжкової графіки та дизайну в Україні. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 70–75.

Gula Ie., Zhuravlova N., Mykhailytskyi O. (2023). Synthesis of Development of Book Graphics and Design in Ukraine. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 70–75 [in Ukrainian].

Гула Євген Петрович,

завідувач кафедри графічного дизайну
Київського національного університету
технологій та дизайну
<https://orcid.org/0000-0002-3559-2179>
evgenush.gula@gmail.com

Журавльова Наталія Анатоліївна,
старша викладачка кафедри рисунка
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури
<https://orcid.org/0000-0002-2685-0826>
NZhuravlova@i.ua

Михайлицький Олександр Анатолійович,
старший викладач кафедри рисунка
Національної академії образотворчого
мистецтва та архітектури
<https://orcid.org/0000-0002-0472-268X>
oleksandr.mykhailytskyi@naoma.edu.ua

СИНТЕЗ РОЗВИТКУ КНИЖКОВОЇ ГРАФІКИ ТА ДИЗАЙНУ В УКРАЇНІ

Мета дослідження полягає в систематизації та узагальненні відомостей щодо синтезу розвитку книжкової графіки й дизайну в Україні. **Методологія дослідження.** У проведенні дослідження використано комплексний підхід, зумовлений необхідністю залучити порівняльно-історичний метод, що фіксує схожість між культурними явищами як свідчення спільності їх походження. Необхідним стало застосування культурологічної методології, що включає в себе соціокультурний підхід, важливий для нашого дослідження, оскільки акцентує на єдності культури та соціальності, з урахуванням наукових досягнень комплексу наук про дизайн, культурології, етнографії, психології, історії тощо. **Наукова новизна.** У публікації проаналізовано дизайн української книги, що як мистецьке явище дослідники вивчали досить побіжно. **Висновки.** Технологічно досконалий продукт галузі книговиробництва України, який характеризується якісною книжково-графічною ілюстрацією, є результатом комплексної взаємодії відмінних факторів, що є мистецькими й соціокультурними. На початку ХХІ століття відбувся перехід від класичних форм книжково-графічної ілюстрації до електронного проєктування і динамічної комп'ютеризації всіх операцій з дизайну й тиражування книжок різних форм і жанрів. Перехід індустріального соціуму до інформаційного суспільства, який супроводжувався широкою інтернет-глобалізацією, знайшов своє безпосереднє відображення у світогляді й техніці художників-графіків і дизайнерів книги. З огляду на вказане, названі обставини призвели до переформатування галузі дизайну книги, посилення значення дизайнера в статусі співавтора книги, що забезпечило вихід друку на нові стандарти й у подальшому сприятиме розвитку книговидання в нашій державі. Сполучення надбань книжкової графіки й дизайну дає змогу створити професійний та унікальний художній продукт (за умов активного використання технологічних досягнень комп'ютерної обробки і якісної типографіки). Спираючись на архаїчні й інноваційні форми української книжкової графіки, сучасні дизайнери створюють художньо досконалі і водночас високофункціональні розробки.

Ключові слова: графіка, графічне мистецтво, книжкова графіка, графічний дизайн, дизайнер, проєктна графіка, проєктування, художньо-декоративні засоби, видавництво, синтез.

Gula Ievgen, Head of Department of Graphic Design, Kyiv National University of Technologies and Design; Zhuravlova Nataliia, Senior Lecturer, Department of Drawing, National Academy of Fine Arts and Architecture; Mykhailytskyi Oleksandr, Senior Lecturer, Department of Drawing, National Academy of Fine Arts and Architecture
Synthesis of Development of Book Graphics and Design in Ukraine

The purpose of the study is to systematise and generalise information on the synthesis of the development of book graphics and design in Ukraine. **Research methodology.** The study used a comprehensive approach due to the need to use the comparative historical method, which records the similarities between cultural phenomena as evidence of their

common origin. It became necessary to apply a cultural methodology that includes a socio-cultural approach, is important for our research because it focuses on the unity of culture and sociality, taking into account the scientific achievements of the complex of design sciences, cultural studies, ethnography, psychology, and history. **Scientific novelty.** The publication examines the design of the Ukrainian book, which as an artistic phenomenon has been studied by researchers rather cursorily. **Conclusions.** A technologically advanced product of the bookmaking industry of Ukraine, which is characterised by high-quality book and graphic illustration, is the result of a complex interaction of excellent factors, which are artistic and socio-cultural. At the beginning of the twenty-first century, there was a transition from classical forms of book and graphic illustration to electronic design and dynamic computerisation of all operations in the design and printing of books of various forms and genres. The transition of industrial society to the information society, accompanied by widespread Internet globalisation, has been directly reflected in the worldview and techniques of graphic artists and book designers. In view of the above, these circumstances have led to the reformatting of the book design industry, strengthening the importance of the designer in the status of co-author of the book, which has ensured that printing has reached new standards and will further contribute to the development of book publishing in our country. Combining the achievements of book graphics and design allows us to create a professional and unique artistic product (with the active use of technological achievements in computer processing and high-quality typography). Drawing on archaic and innovative forms of Ukrainian book graphics, contemporary designers create artistically perfect and highly functional designs.

Key words: graphics, graphic art, book graphics, graphic design, designer, project graphics, design, artistic and decorative means, publishing, synthesis.

Актуальність теми дослідження. Актуальний рівень розвитку книжково-графічної ілюстрації в Україні, що став проявом попередньої трансформації індустріального суспільства в інформаційний соціум, яка виявилася віддзеркаленою на рівні світогляду дизайнерів книги, вимагає комплексного мистецтвознавчого аналізу й обґрунтування його теоретичних і практичних передумов. Разом з активним розвитком ІТ-технологій, зокрема із переведенням книги в електронний формат, актуалізується соціально-мистецька важливість цього питання. Тобто важливим є оцінка рівня збереження традицій книжкового дизайну, мистецтва української ілюстрації, ручної книжкової графіки, с теоретичному й прикладному аспектах. Зазначене має виняткове вкрай важливе соціальне й культурне значення для України.

Дослідження зв'язків української книжкової графіки й дизайну представляє собою актуальне питання для наукового вивчення – як у теоретичній, так і в практичній площинах.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед українських дослідників, котрі фахово вивчали різні питання графічного дизайну протягом останніх десятиліть, слід назвати таких авторів як О. Гладун [2, 3], В. Даниленко [4, 5], Н. Сбітнева [15], О. Хмельовський [17]. Графіка книжкових видань в Україні знайшла своє відображення у роботах таких науковців як М. Дубневич [7], О. Ламонова [9], О. Мельник [10], В. Олійник [11; 12], І. Рижова [13], М. Сенченко [16].

Важливо, що дизайн української книги як мистецьке явище вивчався дослідниками досить побіжно – насамперед у контексті інших наукових проблем. Серед причин вказаного,

вочевидь, є відносно молодий вік самого поняття «дизайн» у вітчизняній книговидавничій сфері (орієнтовно з 1990-х років).

Мета дослідження – систематизація й узагальнення відомостей щодо синтезу розвитку книжкової графіки й дизайну в Україні.

Виклад основного матеріалу. Як стверджують вітчизняні учені, українська графіка загалом концентрує «не тільки зовнішні прикмети художнього розвитку, а й вираження глибинних характеристик тогочасної культури, яка ввібрала багатовікові досягнення, володіє багатством знань, зрілістю роздумів і професійністю виконання» [8, с. 552].

Довершена книга тотожна насамперед гармонійному виданню, що полягає у математично чіткому співвідношенні пропорцій. Крім того, майстер висловлює негативне ставлення до індивідуалізації книги, засуджує вільне поводження поліграфістів з книжковим апаратом, зауважуючи, що виготовлення книги – скоріше наука, ремесло, ніж мистецтво. Тобто жодні відхилення від загальноприйнятих законів архітектонічної будови видання неможливі й лише у проєктуванні суперобкладинки свобода вибору форми є прийнятною.

М. Сенченко, розглядаючи українську книгу у контексті трендів міжнародного книговидання, зазначає: «Книговидання – це та сфера, що визначає духовний та ідеологічний стан суспільства на тому чи іншому етапі свого розвитку. Людство не придумало досконалішого інструмента, ніж книга, щоб розвивати свідомість людини, формувати її духовність» [16, с.44].

О. Мельник у своїй розвідці звертається до книжкової комп'ютерної графіки й дизайну. Вона стверджує, що у дизайні книги у більшості країн усе більш відчутно проявляються уніфіковані стандарти й комплексні вимоги відносно якості й рівня естетичного наповнення. Разом із тим, актуалізується питання креативного почерку й унікальності творчої мови автора як способу ідентифікації у міжнародному світовому контексті [10, 158].

Наразі для сфери українського книговидання і книжкового дизайну притаманні ряд позитивних ознак. Зокрема це розвиток книжкового мистецтва поза ідеологічним тиском влади, а також бурхливий розвиток національних традицій у дизайні книги. Паралельно із цим відбувається технічний прогрес поліграфічної галузі, оскільки почалася дигіталізація та електронізація комплексу операцій зі створення книги за допомогою новітніх технологій. Відбувається спрощення процесу книжкового дизайну шляхом уникнення окремих етапів додрукарської підготовки зображення (сканування, кольороподілу тощо), яка виконується одразу в необхідному електронному форматі.

Водночас присутні і негативні тенденції, зокрема істотне скорочення державного фінансування видавництва, яке є прямо пропорційним погіршенню якості книжкової продукції. В Україні з'явилося значне число приватних видавничих організацій, які прагнуть недостатньо професійно і з комерційною метою продукувати видання масового попиту. До істотних проблем, які негативно впливають як на кількісні, так і на якісні показники дизайну книжкової продукції, належить відсутність критичного числа справжніх поціновувачів високохудожньої книги, а також істотний дефіцит видавців-професіоналів. Можна стверджувати, що в нашій країні відсутній попит на працю інтелектуального митця і художність в ілюстраціях – і це на фоні зниження читацької активності населення країни. Хоча автори і видавці не відчують на собі ідеологічні утиски з боку держави, паралельно із цим мінімізована і відповідна державна підтримка. Унаслідок цього попит на книжкову продукцію та її дизайн диктує ринок, який спричинив розподіл цієї продукції на елітарні видання й видання, що користуються масовим попитом.

XXI століття по праву вважається епоєю цифрових технологій, які дозволили відтворити

увесь спектр продукції графічного дизайну, зокрема захищати поліграфічну продукцію від підробки, забезпечувати візуальну довершеність видань, впливати на стиль художнього оформлення, змінювати його емоційний і образний лад, наділяти поліграфічні зразки специфічними якостями, а також диверсифікувати зорове й тактильне сприйняття друкованої поверхні [18]. До можливостей, які відкриваються для художника-ілюстратора книги через використання комп'ютерної графіки, належать: дуже великий інструментарій і кольорова палітра, вельми висока швидкість роботи, використання леєрів, фільтрів, ефектів й текстур, спроможність зберігати й доопрацьовувати ескіз на різних періодах роботи з ним тощо. Комп'ютерні технології – це також можливість змінювати колористику й освітлення, що формує комфортне середовище для творчості.

Широка інструментально-кольорова палітра, оперативність роботи, активне використання леєрів, текстур, фільтрів та ефектів, можливість зберігати й допрацьовувати зображення на різних етапах візуалізації, змінювати колористику й освітлення, а також скасовувати невдалі дії в цифровому файлі формують комфортне середовище для творчості. Однак у XXI столітті дизайнери на відміну від попередніх періодів, більше не поєднують виробничі функції з «художністю» і «рукотворністю» («крафтовістю»).

Наразі книжкові ілюстратори вдаються до комбінованого поєднання ряду технік і стильових напрямів, активно використовуючи не лише сучасні графічні технології, але й класичні техніки живопису й естампу – туш, акварель, графіт, кольорові олівці й лайнери, пастель, акрил, темпера, олія, колаж, аплікація тощо. Відповідним чином і сучасна ілюстрація характеризується трендом на розвиток за двома векторами – по-перше, класичним напрямком, який орієнтувався на підкреслено реалістичне відображення сюжету, а по-друге, новаторським напрямом, що побудований на засадах лаконічності, декоративізму й стилізації [10, 158–159].

Окремі сучасні художники-графіки успішно поєднують продуктивну творчу й педагогічну діяльність. Вказане є важливим для розвитку графічних ілюстрацій книжкової продукції в Україні, оскільки в межах профільних закладів вищої освіти формується основа для майбутнього творчого потенціалу. В

умовах навчальних закладів під контролем наставників-фахівців, відбувається створення креативних навичок і смаків студентства. З огляду на вказане, вагомим чинником являється постать викладача і його рівень майстерності у володінні навичками професії і педагогічними прийомами.

Переходячи до поєднання книжкової графіки й дизайну, слід вказати, що Державний стандарт України, який пропонує таку дефініцію «графічного дизайну» – це «дизайнерське проектування, спрямоване на візуалізацію інформації, а також створювання графічних знакових систем для предметно-просторового середовища та графічних елементів для промислових виробів» [6, 7].

Згідно з естетичними, функціональними і соціокультурними завданнями, графічний дизайн представляє собою особливий вид соціально-інформаційної й художньо-образотворчої діяльності. У цьому виді дизайну активно поєднані як художні засоби впливу на глядача, так і сучасні інформаційні технології комп'ютерної графіки.

Дизайн книжкової продукції розглядається сучасними дослідниками у двох основних площинах будови образної системи книги – архітектурній та архітектонічній. Під «архітектурою книги» С. Безклубенко розуміє зовнішню конструкцію видання, відштовхуючись від традиційного змісту терміну «архітектура» [1, 26–29]. Водночас автор «архітектонікою книги», за аналогією з основним визначенням поняття «архітектоніка» [1, 26], позначає її внутрішньоструктурні зв'язки і художньо-образне поле, сформоване ними. Водночас композиційні закономірності сформовані найважливішими організуючими компонентами художньої форми, а композиційне ціле, відповідно, формує конструктивні й смислові зв'язки.

Як стверджує В. Олійник, «у структуротворчому значенні всередині книги провідними виступають текст (разом із шрифтовими композиціями) та ілюстраційний матеріал, які у результаті своїх ритмічних взаємовідношень складають архітектонічне поле» [12, 226]. Продовжуючи цю тезу, автор зазначає, що зовнішню архітектуру книжкового видання формують, за наявності, футляр, суперобкладинка, глясе, застібка і обов'язкові елементи – обкладинка (палітурка), корінець, книжковий блок з усіма необхідними компонентами [12, 227].

За образотворення книги відповідають у тій чи іншій мірі усі її елементи: від предметних

(складові частини книжкової архітектури, їхнє матеріальне виконання) до суто художніх характеристик певних деталей (кольорове рішення, фактура, техніка виконання ілюстрацій, наявність декору тощо). Усі вони у сукупності формують комплексне бачення дизайну книги, складаючи її художньо-образну систему.

Книжковий дизайн у дитячій літературі змінюється у залежності від віку, на який розрахована книга. Книги від 2 до 5 років, в основному, мають нескладні ритмічні віршовані тексти. Книга для дошкільників і молодших школярів наповнені типографікою, адресованою дитині як читачеві. У цих книгах велика увага приділяється ілюстраціям, і, найчастіше, текст на сторінці розташований досить формально. Діти цього віку читають не так легко, як дорослі, тому типографіка повинна бути простою й зрозумілою, однак букви при цьому можуть повторювати ритм тексту, посилювати його, робити значеннєві акценти. Використання таких прийомів «пожвавлює» текст, робить його більш звучним, акцентує на ньому увагу й робить його цікавішим для читача. Також типографічні прийоми показують маленькому читачеві, що емоції й відчуття можуть бути висловлені не лише вербальними або фігуративними засобами, але й абстрактними. До цих абстрактних засобів відносять зменшення й збільшення розмірів об'єктів (у цьому випадку слів і літер), видозміни їхнього положення в аркуші, а також ритмом, з яким вони розставлені. Зазначене дає більш складне розуміння простору книги, сприяє розвитку в дитини абстрактного мислення.

Загалом попри те, що ХХІ століття динамічно диктує свої художні канони, існують переваги графічного ілюстрування саме класичних книжок, які не потребують «часової адаптації» і радикального сучасного переосмислення. Ці книги являються носіями історичної пам'яті українського народу, у них з особливою ретельністю продуманий характер героїв. При цьому майстри книжкового дизайну пам'ятають, що найкраща книжка – універсальна, яка у будь-якій країні характеризуватиметься великим попитом і вважатиметься високоякісною. Отже, з одного боку, дизайн сприяє осучасненню української графіки, а з іншого – графіка надає дизайну виразності й національної орієнтовності.

Наукова новизна дослідження. Загалом доцільно стверджувати про дизайн книги в його широкому розумінні як процес, не обмежуючись лише оцінкою візуальної

частини книги. Для цього слід вивчати книжкову продукцію окремо у кількох площинах її матеріального відображення:

- у структурній (з огляду на внутрішньо-зовнішню будову книги);
- у художньо-образній (ілюстрації, декоративні елементи);
- у технологічній (процеси макетування, моделювання, верстки, особливості друку тощо).

Підсумовуючи основні положення статті, ми дійшли до таких висновків:

1. Технологічно досконалий продукт галузі книговиробництва України, який характеризується якісною книжково-графічною ілюстрацією, є результатом комплексної взаємодії відмінних факторів, які є мистецькими й соціокультурними. На початку ХХІ століття відбувся перехід від класичних форм книжково-графічної ілюстрації до електронного проєктування й динамічної комп'ютеризації усіх операцій з дизайну й тиражування книжок різних форм і жанрів.

2. Перехід індустріального соціуму до інформаційного суспільства, який супроводжувався широкою інтернет-глобалізацією, знайшов своє безпосереднє відображення у світогляді й техніці художників-графіків і дизайнерів книги.

3. З огляду на вказане, названі обставини призвели до переформатування галузі дизайну книги, посилення значення дизайнера у статусі співавтора книги, що забезпечило вихід друку на нові стандарти й у подальшому сприятиме розвитку книговидавництва в нашій державі. Сполучення надбань книжкової графіки й дизайну дозволяє створити професійний та унікальний художній продукт (за умов активного використання технологічних досягнень комп'ютерної обробки й якісної типографіки). Спираючись на архаїчні й інноваційні форми української книжкової графіки, сучасні дизайнери створюють художньо досконалі і водночас високофункціональні розробки.

Література

1. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття : енцикл. вид. : у 2 т. : А–Л; М–Я. Київ, 2008–2010. 494 с.
2. Гладун О. Глобалізаційний і національний вектори розвитку графічного дизайну України. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С. 45–49.
3. Гладун О. До проблеми візуальної мови графічного дизайну України. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтва*. 2009. № 5. С. 42–46.
4. Даниленко В. Майбутнє європейського дизайну: Чехія, Польща, Україна. Харків : Колорит, 2007. 197 с.
5. Даниленко В. Я. Дизайн. Харків : ХДАДМ, 2003. 320 с.
6. ДСТУ 3899-99. Дизайн і ергономіка. Терміни та визначення. Видання офіційне. Київ : Держстандарт України, 1999. 33 с.
7. Дубневич М. Кваліметричний аналіз поліграфічного оформлення книжкових видань для дітей. *Поліграфія і видавнича справа*. 2016. № 2 (72). С. 154–161.
8. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; гол. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5. С. 510–578.
9. Ламонова О. Київська книжкова графіка кінця 50-х – початку 70-х років ХХ століття. Тенденції розвитку, стилістика, майстри : автореф. дисертації ... канд. мистецтвозн.: 17.00.05. Київ, 2006. 18 с.
10. Мельник О. Комп'ютерна графіка у сучасній книжковій ілюстрації: проблеми техніки та стилю. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. 2015. № 1. С. 157–161.
11. Олійник В. Основні тенденції розвитку книжкової графіки в Україні (80–90-ті рр. ХХ ст.). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ : НАККіМ, 2012. Вип. 22. С. 225–231.
12. Олійник В. Принципи використання етностилістичних художніх засобів в українській книжковій графіці. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ : НАККіМ, 2016. Вип. 30. С. 193–202.
13. Рижова І. Методи, принципи, підходи до аналізу дизайнерської культури як умови гармонізації відносин людини, природи, суспільства. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2016. Вип. 66. С. 192–205.
14. Сафонова Т. В. Багатогранність мистецтва екслібриса. *Молодий вчений*. 2016. № 4. С. 678–681.
15. Сбітнєва Н. Ф. Тенденції розвитку сучасного графічного дизайну: повернення до рукотворності. *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 4. С. 60–66.
16. Сенченко М. Українська книга в контексті світового книговидавництва. *Книжковий клуб плюс*. 2007. № 4. С. 44–47.
17. Хмельовський О. М. Графічний дизайн. Луцьк : Терен, 2008. 160 с.
18. Яремчук О. Художні засади синтезу проєктних і виробничих процесів дизайну акцидентії. *Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці*. 2006. №13. С. 237–246.
19. Oliynyk V. Book Design in Ukraine in the

References

1. Bezklubenko, S. D. (2008–2010). Art: terms and concepts: encyclopedia. ed.: in 2 volumes: A–L; M–Ya. Kyiv, 2008–2010 [in Ukrainian].
2. Hladun, O. (2007). Globalization and national vectors of graphic design development in Ukraine. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii: zb. nauk. pr.* Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 7, 45–49 [in Ukrainian].
3. Hladun, O. (2009). To the problem of the visual language of graphic design of Ukraine. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu ta mystetstva*, 5, 42–46 [in Ukrainian].
4. Danylenko, V. (2007). The future of European design: Czech Republic, Poland, Ukraine. *Kharkiv: Koloryt* [in Ukrainian].
5. Danylenko, V. Ya. (2003). Design. *Kharkiv: KhDADM* [in Ukrainian].
6. DSTU 3899-99 (1999). Design and ergonomics. Terms and definitions. The publication is official. Kyiv: Derzhstandart Ukrainy [in Ukrainian].
7. Dubnevych, M. (2016). Qualitative analysis of polygraphic design of book publications for children. *Polihrafiia i vydavnycha sprava*, 2(72), 154–161 [in Ukrainian].
8. Dubnevych, M. (2016). Qualitative analysis of polygraphic design of book publications for children. *Polihrafiia i vydavnycha sprava*, 5, 510–578 [in Ukrainian].
9. Lamonova, O. (2006). Kyiv book graphics of the late 50s – early 70s of the 20th century. Development trends, stylistics, masters: avtoref. dysertatsii na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvozn-va. Kyiv [in Ukrainian].
10. Melnyk, O. (2015). Computer graphics in modern book illustration: problems of technique and style. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Mystetstvoznavstvo*, 1, 157–161 [in Ukrainian].
11. Oliinyk, V. (2012). The main trends in the development of book graphics in Ukraine (80s–90s of the 20th century). *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.* Kyiv: NAKKiM, 22, 225–231 [in Ukrainian].
12. Oliinyk, V. (2016). Principles of using ethnostylistic artistic means in Ukrainian book graphics. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.* Kyiv: NAKKiM, 30, 193–202 [in Ukrainian].
13. Ryzhova, I. (2016). Methods, principles, approaches to the analysis of design culture as a condition for harmonizing relations between man, nature, and society. *Humanitarnyi visnyk Zaporizkoi derzhavnoi inzhenernoi akademii*, 66, 192–205 [in Ukrainian].
14. Safonova, T. V. (2016). The versatility of bookplate art. *Molodyi vchenyi*, 4, 678–681 [in Ukrainian].
15. Sbitnieva, N. F. (2015). Trends in the development of modern graphic design: a return to handiwork. *Visnyk KhDADM*, 4, 60–66 [in Ukrainian].
16. Senchenko, M. (2007). Ukrainian book in the context of world book publishing. *Knyzhkovyi klub plius*, 4, 44–47 [in Ukrainian].
17. Khmelovskiy, O. M. (2008). Graphic design. *Luts: Teren* [in Ukrainian].
18. Iaremchuk, O. (2006). Artistic principles of the synthesis of design and production processes of accident design. *Ukrainska akademiia mystetstv. Doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi*, 13, 237–246 [in Ukrainian].
19. Oliinyk, V. (2017). Book Design in Ukraine in the Late 20th Century. *Eureka: Social and Humanities*. Tallinn, 6, 52–58 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 03.04.2023
Отримано після доопрацювання 04.05.2023
Прийнято до друку 12.05.2023*

УДК 37.013.73

Цитування:

Єрмуканова А. А. Естетика нонконформізму в дизайні сценічного простору Данила Лідера (1965–1975 рр.). *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 76–81.

Єрмуканова Анастасія Андріївна, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-002-8783-5072>
ermukanova.nastasya@gmail.com

Yermukanova A. (2023). Aesthetics of Non-Conformism in Design Of Stage Space by Daniel Lider (1965–1975). *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 76–81 [in Ukrainian].

ЕСТЕТИКА НОНКОНФОРМІЗМУ В ДИЗАЙНІ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ ДАНИЛА ЛІДЕРА (1965–1975 рр.)

Мета статті – виявити специфіку прояву тенденцій нонконформізму у творчості народного художника України, головного художника Київського академічного українського драматичного театру імені Івана Франка Данила Лідера в 1965–1975 рр. **Методологія дослідження.** Застосовано типологічний метод (для виявлення особливостей проявів нонконформізму відповідно до специфіки дизайну сценічного мистецтва); функціонально-типологічний метод, що посприяв виявленню специфіки нонконформізму в пластичних рішеннях Д. Лідера; метод мистецтвознавчого, образно-стилістичного та формально-стилістичного аналізу дизайну сценічного простору вистав, який розробив Д. Лідер у 1965–1975 рр. **Наукова новизна.** Досліджено нонконформізм як метод художнього мислення в контексті специфіки дизайну сценічного мистецтва України 60–90-х рр. ХХ ст.; виявлено специфіку прояву тенденцій нонконформізму у творчості одного з провідних вітчизняних театральних художників Д. Лідера; на основі аналізу архітектонічних елементів та особливостей візуального образу сценічного простору вистав «Сторінка щоденника» О. Корнійчука (режисер В. Лизогуб, 1965), «Ярослав Мудрий» І. Кочерги, (режисер Б. Мешкіс, 1970), «Пора жовтого листя» О. Коломійця (1973), «Здрастуй, Прип'ять!» О. Левади (режисер С. Сміян, 1974) виявлено характерні риси нонконформізму Данила Лідера. **Висновки.** Нонконформізм вітчизняних театральних художників, зокрема Д. Лідера, має низку специфічних особливостей, що відрізняє його від нонконформізму в літературі та образотворчому мистецтві. Величезний ідеологічний та духовно-художній протест майстер виражає засобами багатоаспектної метафоризації. Використовуючи міфи та схильність власної свідомості до глибинної філософської містифікації дійсності, він створює дивовижні, фантастичні світи в межах заданого сценічного простору. Своєрідною реакцією на обмеження позитивістської естетики та натуралістичних тенденцій соцреалізму у творчості Д. Лідера стала багатозначність та сугестивність образів, гра метафор й асоціацій. Нонконформізм у дизайні сценічного мистецтва Д. Лідера проявляється в складному синтезі філософсько-світоглядних та естетичних концепцій майстра з актуальними пошуками нових художніх форм. Його характерними рисами є: тенденція до надскладного, символічного зображення власних ідей та вражень, до витонченого кодування художніх засобів; заглибленість у духовний світ та незвичні форми вираження нового психологічного матеріалу, отриманого внаслідок осмислення літературного першоджерела сценічної постановки; створення образно-пластичної структури вистави, що виходить далеко за межі драматургічного матеріалу; руйнування канонів традиційного художнього оформлення в стилі соцреалізму в пошуках нової реальності; акцент на нюансах глибинних відтінків людських почуттів.

Ключові слова: нонконформізм, дизайн сценічного простору, Д. Лідер, архітектоніка, метафоризація, символічне зображення.

Yermukanova Anastasiia, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts
Aesthetics of Non-Conformism in Design Of Stage Space by Daniel Lider (1965–1975)

The purpose of the article is to identify the specifics of the manifestation of non-conformism tendencies in the work of Danylo Lider, People's Artist of Ukraine, chief artist of the Ivan Franko National Academic Drama Theatre in Kyiv in 1965–1975. **Research methodology.** The article uses a typological method (to identify the peculiarities of non-conformism in accordance with the specifics of stage design); a functional and typological method, which helped to identify the specifics of non-conformism in D. Lider's plastic solutions; a method of art historical, figurative and stylistic, formal and stylistic analysis of the design of the stage space of performances developed by D. Lider in 1965-1975. **Scientific novelty.** Non-conformism as a method of artistic thinking in the context of the specifics of the design of theatrical art of Ukraine in the 1960s-1990s is studied. The specificity of the manifestation of non-conformist tendencies in the work of one of the leading Ukrainian theatre artists D. Lider is revealed. Based on the analysis of architectonic

elements and features of the visual image of the stage space of the plays "Diary Page" by O. Korniiichuk (directed by V. Lyzogub, 1965), "Yaroslav the Wise" by I. Kocherha (directed by B. Meshkis, 1970), "The Time of Yellow Leaves" by O. Kolomiets (1973), "Hello, Pripjat!" by O. Levada (directed by S. Smiian, 1974) revealed the characteristic features of Danylo Lider's non-conformism. **Conclusions.** The non-conformism of national theatre artists, in particular D. Lider, has a number of specific features that distinguish it from non-conformism in literature and the visual arts. The artist expresses a huge ideological, spiritual and artistic protest by means of multidimensional metaphorisation. Using myths and the tendency of his own consciousness to deep philosophical mystification of reality, he creates amazing, fantastic worlds within a given stage space. A peculiar reaction to the limitations of positivist aesthetics and naturalistic tendencies of socialist realism in D. Lider's work was the play of metaphors and associations. Non-conformism in the design of D. Lider's stage art is manifested in a complex synthesis of the master's philosophical, ideological and aesthetic concepts with the actual searches for new artistic forms. Its characteristic features are: a tendency to an highly complex, symbolic portrayal of one's own ideas and impressions, to a sophisticated coding of artistic means; immersion in the spiritual world and unusual forms of expression of new psychological material obtained as a result of comprehending the literary source of the stage production; creation of a figurative and plastic structure of the performance that goes far beyond the dramatic material; destruction of the canons of traditional artistic design in the style of socialist realism in search of a new reality; emphasis on the nuances of the deep shades of human feelings.

Key words: non-conformism, stage space design, D. Lider, architectonics, metaphorisation, symbolic representation.

Актуальність теми дослідження. Нонконформізм як феномен української художньої культури, передусім культури «неофіційної», сформувався і затвердився у 1960-ті рр. Водночас специфічне виявлення нонконформізму отримує і в офіційній, а саме – у театральній культурі. Протягом 70–80-х рр. ХХ ст. нонконформізм отримав значне поширення серед провідних вітчизняних театральних художників, ставши альтернативною мовою в театральній-декораційному дискурсі доби соціалістичного реалізму.

У цьому контексті особливої актуальності набуває дослідження творчої діяльності одного з провідних українських театральних художників-нонконформістів Данила Лідера. Дизайн сценічного простору вистав, який розробив художник у 1965–1975-ті рр., – приклад глибинного філософсько-світоглядного підходу до створення візуального образу сценічної постановки на основі нестандартних, далеких від офіційно «санкціонованих», дизайнерських рішень та сміливих композиційних експериментів.

Аналіз досліджень і публікацій. В сучасних дослідженнях історії розвитку нонконформізму та особливостям його прояву в мистецтві України присвячено праці Л. Смирної «Політика неофіційного: до проблеми інтерпретації українського мистецького нонконформізму» [10], І. Легенького «Музичний нонконформізм як феномен української художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть: філософсько-антропологічний аналіз» [8], О. Котової «Мистецький нонконформізм Одеси в контексті світової культури 1960-80-х років» [7] та ін., проте проблематика прояву тенденцій нонконформізму в дизайні сценічного мистецтва України 60–90-х рр. ХХ ст. загалом та творчості одного з провідних театральних художників Д. Лідера лишається практично недослідженою.

Окремі наукові праці, присвячені

творчості Данила Лідера, серед яких назовемо монографії О. Клековкіна «Данило Лідер: Людина та її простір» [4], О. Ковальчук «Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії» [5], публікації М. Девізорова «Творчість Данила Лідера в контексті розвитку сценографічної лексики національного академічного драматичного театру імені Івана Франка» [2], В. Фіалко «Пластична драматургія» Данила Лідера» [13] та ін., не висвітлюють проблематику нонконформізму.

Мета статті – виявити специфіку прояву тенденцій нонконформізму в творчості народного художника України, головного художника Київського академічного українського драматичного театру імені Івана Франка Данила Лідера в 1965–1975 рр.

Виклад основного матеріалу. Пошуки реальності, що зникає, в мистецтві нонконформізму позначені есхатологічною картиною розпаду традиційної системи цінностей, що сформувалися за десятиліття існування тоталітаризму і зумовили розмаїття стилів та течій всередині нонконформізму як єдиного художнього напрямку.

У мистецтвознавчій словниковій та довідково-енциклопедичній літературі термін «нонконформізм» визначається як: «(від лат. *conformis* – подібний, схожий) – демонстративне неприйняття загальноприйнятих нормативів творчості» [12, 12].

Дефініції, представлені в сучасних наукових дослідженнях і публікаціях, в цілому звичайно співпадають з дефініціями «нонконформізму» в спеціалізованих термінологічних словниках та енциклопедичних виданнях, проте все ж дещо відрізняються достатнім різноманіттям та розстановкою сенсових акцентів, зокрема в контексті особливостей його прояву в

мистецтві.

Н. Кіндрачук визначає нонконформізм як «незгоду, неприйняття норм, цінностей, цілей, домінуючих у конкретній групі, в конкретному суспільстві» [3, 150] і наголошує на тому, що «в деяких випадках нонконформізмом називають просто готовність індивіда відстоювати свою особисту позицію в тих випадках, коли вона суперечить позиції більшості» [3, 150].

Визначення нонконформізму можна запропонувати, відштовхуючись від загальноприйнятої дефініції конформізму, що містить пристосування, пасивне прийняття панівних думок, відсутність власної позиції, наслідування взірцям, що мають найбільшу силу тиску (зокрема думці більшості, авторитету, традиціям). Відповідно нонконформізм ґрунтується на протилежних якостях – скептичному ставленні до панівних думок і поглядів, обов'язковій власній позиції, неприйнятті думок більшості, авторитетів та традицій як аксіоматичних цінностей.

У сучасному вітчизняному мистецтвознавстві поняття «нонконформізм» у вузькому сенсі трактується як умовна назва художніх течій, що не вкладалися в норми офіційного радянського мистецтва й існували в рамках підпільного мистецтва 60–80-х рр. XX ст. Одна з провідних дослідниць мистецького нонконформізму в Україні Л. Смирна пропонує розглядати це явище «як незгоду із загальноприйнятою схематичною формою художнього мислення, намір здолати стандарти її стереотипного догматизму, і намагання замість безособової форми дати індивідуальну, діалектично змістовну» [10, 92]. Водночас авторка наголошує на існуванні нонконформізму «поза «течієвими», стилістичними і «напрямовими» вимірами» [11, 39], що пояснює прояви естетики нонконформізму в творчості митців, які не сповідували його «як начебто прояв активної громадянської позиції» [11, 39]. На думку дослідниці, представниками нонконформізму в мистецтві були не лише «жорсткі опозиціонери ідеологічній доктрині, а й м'які опозиціонери, які сприймали світ з погляду здорового глузду» [11, 39].

У контексті даної статті це твердження Л. Смирної є надзвичайно важливим, оскільки значно розширює усталені рамки нонконформізму і дозволяє розглядати крізь його призму творчу діяльність Данила Лідера (1917–2002 рр.) – народного художника України, майстра дієвої сценографії, головного художника одного з провідних українських театрів – Київського академічного українського

драматичного театру імені Івана Франка в 1965–1975 рр., який, з урахуванням тогочасного суспільно-політичного ладу та ідеології, не був відкритим опозиціонером радянської влади і методу соцреалізму.

О. Ковальчук характеризує представників покоління вітчизняних театральних художників, до яких належить Д. Лідер як особистостей «з гострим відчуттям істини, зі спробами відшукати відверті відповіді на актуальні питання часу, з високими вимогами до власної професійної гідності, з болючими реакціями на брехню та штампи офіційного мистецтва» [5, 111].

Як великою мірою екзистенціалістське мистецтво, нонконформізм утверджує абсолютну унікальність окремої людини – ідеалістична естетика нонконформізму засновується на уявленні про внутрішній світ художника як джерела прекрасного і саме в цьому уявленні міститься протест проти об'єктивованості світу, подоланні безодні між об'єктивною та суб'єктивною реальністю, що призвело до вираження проблем буття в унікальних дизайнерських формах. Філософсько-естетична програма Д. Лідера та власне творче кредо художника формується в контексті глибинного осмислення унікальності людської особистості, її вчинків та думок, взаємодії з соціумом, нескінченного пошуку істини щодо питань часу і простору, свідомого та несвідомого.

У 1965 р. Д. Лідера, творча діяльність якого вирізнялася унікальним підходом до розробки дизайну сценічного простору (тяжіння до насичення драматичного образу змістовими ремінісценціями зумовлювало необхідність виявлення основної проблематики, конфлікту, а згодом – визначення з формами, фактурами і матеріалами засобами яких і створюється багатоаспектний та динамічний художній образ постановки, що остаточно розкривається перед глядачем у процесі сценічної дії) було запрошено на посаду головного художника Київського академічного драматичного театру імені І. Франка. Розроблений майстром дизайн сценічного простору вистави «Сторінки щоденника» О. Корнійчука (режисер В. Лизогуба) репрезентує унікальне виявлення естетики нонконформізму.

Нонконформізм у дизайні сценічного мистецтва Д. Лідера складно-асоціативний – метафори свободи відображають в ньому внутрішню сутність художника-творця. Надзвичайно важливе значення майстер приділяє матеріальним предметам, через які безпосередньо виражається метафора.

Використовуючи натуральні фактури, художник створює достовірний дніпровський пейзаж, замінивши живописні краєвиди сухою лаконічною графічністю: «вибудовує пейзаж з конструкціями жорстких площин, обтягнутих білим рядном (піщані коси) та достовірними предметами – баржа, вишка, викорчувані дерева, пні тощо (...) Сюжетний процес доповнювали проєкції текстів, дозволяючи сприймати оформлення ще й як сторінку щоденника» [6, 736]. На думку О. Ковальчук, концепція дизайну сценічного простору вистави базувалася на проблемі довкілля, яку художник осмислив як своєрідне відображення глибоко внутрішніх, особистісних питань людини. Д. Лідер створив сценічний простір, що узагальнює та посилює проблему, закладену в п'єсі [6, 738]. Д. Лідер згадує: «там не було компромісів, але була підпільна зухвалість. Я показував на рани – казав про зневагу до своєї землі, до свого знаку материнського, до породи своєї людської, до культури, до цивілізації» [1, 55–56], «...я вирішив Дніпро у тому вигляді, в якому він вже тоді був... Трагічно понижили Дніпро, я не побоюся сказати цього слова, каскадами електростанцій. І для мене це було трагічне явище (...) мені це видовище здавалося антилюдським. І я таку декорацію зробив 1965 р. як знак протесту...» [6, 736].

Нонконформізм Д. Лідера базується на складному внутрішньому монолозі художника-філософа, відповідно дизайн сценічного простору вистави виникає не лише з сильних однозначних почуттів, але і з сукупності вражень, спогадів, внутрішньої необхідності візуалізувати споконвічні питання. Прихований сенс пластичного рішення постановки досягається силою свідомості, спрямованої на відчуття і деталі глибинного душевного життя.

У процесі розробки дизайну сценічного простору вистави «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (режисер Б. Мешкіс, 1970), нонконформізм Д. Лідера проявився передусім у прагненні зламати стереотипи – практично канонізовані кліше художнього вирішення історичних п'єс, обов'язковим атрибутом яких були золоті куполи собору святої Софії Київської та багате вбрання персонажів. Приділивши значну увагу дослідженню історичного матеріалу, Д. Лідер з'ясував, що, по-перше, в роки правління Ярослава Мудрого куполи не були золотими, а по-друге, в Київській Русі багате вбрання носили виключно в святкові дні. Остаточо відмовившись від клішованих образів, художник узагальнює сюжет і головний акцент робить на філософському осмисленні дихотомії

історія - людина, створення – руйнування, життя – смерть. Провівши часову паралель з сьогоденням, художник створює унікальне фрескове середовище, що займає весь сценічний простір – відтворивши фрески Софії Київської художник навмисно позбавляє їх довершеної краси та гармонії: «фресковий хаос, невтілена, неусвідомлена гармонія, яка болісно народжувалася за часів Ярослава, продовжує народжуватися у сьогоденні» [6, 748]. Ідею раціональності, що межує з жорстокістю, відповідно до авторського бачення Д. Лідера, уособлюють розміщені паралельно фрескам металеві реставраційні конструкції.

Водночас через панівні тогочасні підходи до сценічного твору, пластична ідея Д. Лідера не отримала належної підтримки з боку режисера і акторів, внаслідок чого унікальний образний потенціал декорацій не було розкрито.

Дослідники акцентують увагу на тому, що дизайн сценічного простору вистави «Ярослав Мудрий» не єдиний в творчому доробку Д. Лідера, який не отримав повноцінного втілення через відсутність підтримки з боку художньої ради театру. Ю. Фіалко стверджує, що новаторська художня образність майстра тривалий час викликала упереджене ставлення – створені авторські просторові концепції світу, «не обтяжені веригами соціально-політичних кліше драматургічних творів» [13, 65], не вписувалися в режисерську концепцію вистав. На думку Г. Павленка, більшість режисерів, з якими довелося працювати Д. Лідеру в Київському театрі імені Івана Франка в 1965–1975 рр., хоча і вирізнялися обдаруванням та «бажанням пристосовуватися до існуючих вимог», здебільшого не підтримували дослідження, аргументи та філософський спосіб мислення художника [9, 37].

Людський фактор зумовив розмаїття творчих прийомів Д. Лідера та унікальну внутрішню напругу, що передавалася глядачу. Особливо це проявилось в роботах над постановками вистави, що здійснював режисер С. Сміян. Так, розробляючи дизайн сценічного простору вистави «Пора жовтого листя» О. Коломійця (1973), художник працював під безпосередньою загрозою фізичного існування його твору. Замість традиційної для тогочасного вітчизняного театру декорації у вигляді української хати та відтворення поліських краєвидів, Д. Лідер використав метафору – вишитий рушник, але не білосніжний і м'який, а жорсткий рушник з плямами: «споконвічний для кожного українця символ на сцені вкритий брудними плямами,

пропалений, посередині колись білосніжного домотканого полотна зяяла глибока дірка» [6, 752]. На думку О. Ковальчук, жорстка за образністю пластика мала нагадати українському суспільству про недоцільність віддалення від народної культури як основ життя та недальковидність надмірної експлуатації довкілля [6, 752]. Першочергова ідея Д. Лідера була нівельована С. Сміяном – режисер наполягав на тому, щоб замість дірок та плям на рушнику було зображено жовте осіннє листя.

Яскравим прикладом протесту Д. Лідера проти офіційного курсу став дизайн сценічного простору агітаційної п'єси О. Левади «Здравстуй, Прип'ять!» (1974), написаної на замовлення політичного керівництва УРСР на честь будівництва Чорнобильської атомної електростанції. Більше того, на думку мистецтвознавців, художнику вдалося піднести екологічну проблематику до узагальненого образу-пророцтва [6, 752]. Основою художнього задуму став конфлікт виробничої містерії з квітучою природою української весни. Д. Лідер протиставить полярні простори: металеві конструкції з вогнями від зварювальних апаратів та яблуневий сад в білому мереживі квітів, що лишився з іншого боку арматури. Відповідно до його задуму, протистояння цих просторів у фіналі вистави мало закінчитися вибухом, проте знов таки був «корегований» С. Сміяном: «на сцені розташувалися й квітучі яблуні, й металеве риштування, але це було «мирне» співіснування, а не протистояння двох проявів життя» [13, 65].

У 1975 р. Д. Лідер звільняється з посади головного художника Київського академічного драматичного театру ім. І. Франка через неможливість продовження «співпраці» з режисерами. Його повернення за три роки, у 1978 р., і наступна плідна творча діяльність безпосередньо пов'язані з призначенням на посаду художнього керівника театру С. Данченка.

1965–1975 рр. стали періодом становлення естетики нонконформізму Д. Лідера, позначившись багатозначністю та сугестивністю образів, грою метафор і асоціацій. Осмислюючи дизайн сценічного мистецтва як символ непізнаних сутностей, світу марень та мрій, художник активно шукає інноваційні способи враження невловимих психічних станів та сенсових нюансів. Кожна деталь дизайну сценічного простору вистави дуальна: вона одночасно є елементом реальності та складовою частиною створеного художником уявного світу. Безумовною

яскравою ознакою нонконформізму в дизайні сценічного мистецтва Д. Лідера означеного періоду стало відновлення уваги до нескінченного розмаїття проявів людської психіки.

Наукова новизна. Досліджено нонконформізм як метод художнього мислення в контексті специфіки дизайну сценічного мистецтва України 60–90-х рр. XX ст.; виявлено специфіку прояву тенденцій нонконформізму у творчості одного з провідних вітчизняних театральних художників Д. Лідера; на основі аналізу архітектонічних елементів та особливостей візуального образу сценічного простору вистав «Сторінка щоденника» О. Корнійчука (режисер В. Лизогуб, 1965), «Ярослав Мудрий» І. Кочерги, (режисер Б. Мешкіс, 1970), «Пора жовтого листя» О. Коломійця (1973), «Здрастуй, Прип'ять!» О. Левади (режисер С. Сміян, 1974) виявлено характерні риси нонконформізму Данила Лідера.

Висновки. Нонконформізм вітчизняних театральних художників, зокрема Д. Лідера, має низку специфічних особливостей, що відрізняє його від нонконформізму в літературі та образотворчому мистецтві. Величезний ідеологічний та духовно-художній протест майстер виражає засобами багатоаспектної метафоризації. Використовуючи міфи та схильність власної свідомості до глибинної філософської містифікації дійсності, він створює дивовижні, фантастичні світи в межах заданого сценічного простору. Своєрідною реакцією на обмеження позитивістської естетики та натуралістичних тенденцій соцреалізму в творчості Д. Лідера стала багатозначність та сугестивність образів, гра метафор і асоціацій.

Нонконформізм у дизайні сценічного мистецтва Д. Лідера проявляється в складному синтезі філософсько-світоглядних та естетичних концепцій майстра з актуальними пошуками нових художніх форм. Його характерними рисами є: тенденція до надскладного, символічного зображення власних ідей та вражень, до витонченого кодування художніх засобів; заглибленість у духовний світ та незвичні форми вираження нового психологічного матеріалу, отриманого внаслідок осмислення літературного першоджерела сценічної постановки; створення образно-пластичної структури вистави, що виходить далеко за межі драматургічного матеріалу; руйнування канонів традиційного художнього оформлення в стилі соцреалізму у пошуках нової реальності; акцент на нюансах глибинних відтінків людських почуттів.

Література

References

1. Даниил Лидер: Человек и его пространство. Из воскресных бесед с Даниилом Даниловичем Лидером, записанных в его белой мастерской в 1994–1999 годах Александром Клековкиным / Ин-т проблем совр. искусства НАИ Украины. Київ : Арт Економі, 2012. 88 с.
2. Девізорів М. В. Творчість Данила Лідера в контексті розвитку сценографічної лексики Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. *Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси* : матер. Всеукр. наук. конф. професор.-виклад. складу, докт., асп. та магістр. (Київ, 23 квіт. 2020 р.). Київ : КНУКіМ, 2020. С. 89–93.
3. Кіндрачук Н. М. Нонконформізму як соціокультурне явище в Україні: 60–70-ті рр. ХХ ст. *Інтелегенція і влада*. 2014. Вип. 30. С. 149–155.
4. Клековкин О. Данило Лідер: Людина та її простір / Національна академія мистецтв України ; Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ : Арт Економі, 2012. 86 с.
5. Ковальчук О. В. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2019. 272 с.
6. Ковальчук О. Художники українського театру 1950–1980-х років: образні пошуки у часовому контексті. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття* / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України ; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 695–786.
7. Котова О. О. Мистецький нонконформізм Одеси в контексті світової культури 1960–80-х років / Типологічні ряди, дизайн; ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Одеса, 2021. 250 с.
8. Легенький І. Ю. Музичний нонконформізм як феномен української художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть: філософсько-антропологічний аналіз : дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04. Київ, 2017. 194 с.
9. Павленко Г. Гарячий подих життя. *Творча лабораторія Данила Лідера. КіноТеатр*. 2017. № 6. С. 36–38.
10. Смирна Л. В. Політика неофіційного: до проблеми інтерпретації українського мистецького нонконформізму. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 35. С. 90–96.
11. Смирна Л. Конформізм, нонконформізм і візуальна невідворотність постнонконформізму: До історії поняття «нонконформізм». *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16 (1). С. 39–43. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205236>.
12. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон : Стар, 2016. 52 с.
13. Фіалко В. Пластична драматургія» Данила Лідера. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2017. Вип. 21. С. 63–68.

1. Daniil Leader: Man and his space (2012). From Sunday conversations with Daniil Daniilovich Leader, recorded in his white studio in 1994–1999 by Alexander Klekovkin. / Inst. art of NAI of Ukraine. Kyiv [in Russian].
2. Devizorov, M. V. (2020). Creativity of Danylo Lider in the context of the development of scenographic vocabulary of the Ivan Franko National Academic Drama Theater. Stage art: creative assets and innovative processes: mater. seukr. of science conf. professor.-lecture. of staff, doctor, asst. and master's degree (Kyiv, April 23, 2020). Kyiv: KNUKiM. 89–93 [in Ukraine].
3. Kindrachuk, N. M. (2014). Nonconformism as a sociocultural phenomenon in Ukraine: 60-70s of the XX century. *Intelligentsia and power*, 30, 149–155 [in Ukraine].
4. Klekovkin, O. (2012). Danylo Leader: Man and his space / National Academy of Arts of Ukraine; Institute of problems of modern art. Kyiv [in Ukraine].
5. Kovalchuk, O. V. (2019). Scenographic practice in the space of the 20th century: Kyiv realities / IPSM National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv [in Ukraine].
6. Kovalchuk, O. (2006). Ukrainian theater artists of the 1950s–1980s: figurative searches in a time context. Essays on the history of Ukrainian theater art of the 20th century / Institute of Problems of Contemporary Art of the Academy of Arts of Ukraine; Editor: V. Sydorenko (head) and others. Kyiv, 695–786 [in Ukraine].
7. Kotova, O. O. (2021). Artistic non-conformism of Odessa in the context of world culture of the 1960s–80s / Typological series, design; DZ "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushinsky". Odesa [in Ukraine].
8. Legenky, I. Yu. (2017). Musical nonconformism as a phenomenon of Ukrainian artistic culture of the second half of the 20th - beginning of the 21st centuries: philosophical and anthropological analysis. Ph. D. Kyiv [in Ukraine].
9. Pavlenko, G. (2017). Hot breath of life. Creative laboratory of Danylo Lider. Cinema, 6, 36–38 [in Ukraine].
10. Smyrna, L. V. (2020). Politics of the unofficial: to the problem of interpretation of Ukrainian artistic nonconformism. *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 35, 90–96 [in Ukraine].
11. Smyrna, L. (2020). Conformism, nonconformism and the visual inevitability of post-nonconformism: To the history of the concept of "nonconformism". *Scientific journal Artistic culture. Actual problems*, 16 (1), 39–43 [in Ukraine].
12. Sotska, G., Shmelova, T. (2016). Dictionary of artistic terms. Kherson [in Ukraine].
13. Fialko, V. (2017). Plastic dramaturgy" by Danylo Lider. Scientific bulletin of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Kary, 21, 63–68 [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 03.04.2023
Отримано після доопрацювання 04.05.2023
Прийнято до друку 15.05.2023

УДК 658.8:004.92

Цитування:

Лукашук М. М. Дизайн цифрового інформаційного простору як складова «економіки вражень». *Культура і сучасність*: альманах. 2023. № 1. С. 82–87.

Лукашук Микола Миколайович, аспірант Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0009-5448-4315>
mykola.lukashuk@gmail.com

Lukashuk M. (2023). Design of Digital Information Space as a Component of "Impression Economy". *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 82–87 [in Ukrainian].

ДИЗАЙН ЦИФРОВОГО ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ ЯК СКЛАДОВА «ЕКОНОМІКИ ВРАЖЕНЬ»

Мета статті полягає в розкритті особливостей дизайну цифрового інформаційного простору в контексті сучасних трендів просування на ринку товарів і послуг за допомогою емоцій, які виникають у потенційного споживача у зв'язку із взаємодією із цим товаром (послугою). **Методи дослідження.** Застосування аналітичного методу дало можливість критично осмислити літературу з проблематики статті та сформулювати висновки про значення дизайну цифрового інформаційного простору в стратегії просування товару чи послуги на основі впливу на емоції користувача. Методи індукції та дедукції сприяли виявленню емоційної складової дизайну цифрового середовища в контексті «економіки вражень» та встановленню сфер, у межах діяльності яких він перебуває. Понятійно-термінологічний аналіз дав змогу виявити зміст складових аналізованого поняття «дизайн цифрового інформаційного простору», а абстрактно-логічний – запропонувати авторське його тлумачення. **Наукова новизна** дослідження полягає в окресленні дизайну цифрового інформаційного простору в його емоційному контексті для теоретичного осмислення та виокремлення його як окремого наукового напрямку досліджень і розвитку науки про дизайн. **Висновки.** Просування товарів або послуг на ринку за допомогою емоцій, які виникають у зв'язку із взаємодією із цим товаром або послугою, є основною сутністю сучасного економічного концепту – «економіки вражень». Маркетингові стратегії підприємств значною мірою реалізуються використанням цифрових каналів для залучення та утримання клієнтів, що актуалізує дизайн цифрового інформаційного простору в контексті сучасних трендів просування на ринку товарів і послуг за допомогою емоцій, які виникають у потенційного споживача у зв'язку із взаємодією із цим товаром (послугою). Емоційний контекст вебдизайну та психологія поведінки користувача описують сьогодні терміном «користувацький досвід» – сприйняття та реакції користувача (емоції, переконання, комфорт, поведінка) у результаті використання системи, продукту або послуги, що безпосередньо стосується концептуалізації людиноцентрованого проектування систем взаємодії у вебсередовищі. Дизайн цифрового інформаційного простору в контексті «економіки вражень» – це практика художньо-технічного оформлення засобів цифрових комунікацій у цифровому просторі з урахуванням психологічних критеріїв сприйняття задля того, щоб просувати товари або послуги на ринку за допомогою емоцій, які виникають у користувача у зв'язку із взаємодією із цим товаром або послугою, відповідно до концепції «економіки вражень».

Ключові слова: дизайн, цифровий інформаційний простір, економіка вражень, інформаційний дизайн, емоційний дизайн, людиноорієнтований дизайн, користувацький досвід.

Lukashuk Mykola, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

Design of Digital Information Space as a Component of "Impression Economy"

The purpose of the article is to reveal the features of digital information space design in the context of modern trends in the promoting goods and services on the market with the help of emotions arising in a potential consumer in connection with interaction with this product (service). **Research methodology.** The application of the analytical method helped to critically comprehend the literature on the subject of the article and formulate conclusions about the importance of the design of digital information space in the strategy of promoting a product or service based on the impact on the user's emotions. The methods of abstraction and concretisation contributed to the identification of the emotional component of digital environment design in the context of "impression economy" and the establishment of areas within which it operates. The conceptual and terminological analysis were used to reveal the content of the components of the analysed concept of "design of digital information space", and the abstract and logical analysis helped to offer the author's interpretation of it. **The scientific novelty** of the study lies in outlining the design of digital information space in its emotional context for theoretical understanding and distinguishing it as a separate scientific area of research and

development of design science. **Conclusions.** Promotion of goods or services on the market with the help of emotions that arise in connection with the interaction with this product or service is the main essence of the modern economic concept – “impression economy”. The marketing strategies of enterprises are largely implemented using digital channels to attract and retain customers, which makes the design of digital information space relevant in the context of current trends in promoting goods and services on the market using emotions that arise in a potential consumer in connection with the interaction with this product (service). Today, the emotional context of web design and the psychology of user behaviour are described by the term “user experience” - the user's perception and reactions (emotions, beliefs, comfort, behaviour) as a result of using a system, product or service, which is directly related to the conceptualisation of human-centred design of interaction systems in the web environment. The design of digital information space in the context of “impression economy” is the practice of artistic and technical design of digital communications in the digital space, taking into account psychological criteria of perception, in order to promote goods or services on the market with the help of emotions that arise in the user in connection with the interaction with this product or service, in accordance with the concept of the “impression economy”.

Key words: design, digital information space, impression economy, information design, emotional design, human-centered design, user experience.

Актуальність теми дослідження. Одним із сучасних економічних концептів є «економіка вражень» (experience economy), у якій емоції, почуття, відчуття та враження людини постають у центрі економічної діяльності компанії. Сформована в працях класиків економічної думки теорія раціональної «економічної людини», мета діяльності якої полягає в отриманні вигоди, доходу, стикається сьогодні із концепцією «поведінкової економіки» (behavioral economics) – напряму економічної теорії, який досліджує вплив психологічних факторів на рішення людей у різноманітних економічних ситуаціях і потребує спеціальних студій у різних її контекстах.

В умовах жорстокої конкуренції на ринку, який переповнений пропозиціями, важливо не лише пропонувати високоякісний товар чи послугу за прийнятною ціною, але й емоційно задовольняти споживача. Це спричинює появу нового напряму господарювання – економіки вражень, що означає: задоволений споживач – успішний бізнес. Маркетингові стратегії діяльності підприємств у цьому напрямі значною мірою реалізуються використанням цифрових каналів для залучення та утримання клієнтів, що актуалізує дизайн цифрового інформаційного простору в контексті сучасних трендів просування на ринку товарів і послуг за допомогою емоцій, які виникають у потенційного споживача у зв'язку із взаємодією із певним товаром чи послугою.

Розвиток цифрового інформаційного середовища (вебсередовища) у просуванні підприємствами продуктів та послуг передбачає, окрім економічної, медійної та комунікаційної, також естетичну компоненту, яка спонукає звернутись до дизайну цифрового інформаційного простору як складової «економіки вражень» та інструменту

підвищення споживчої цінності товару (послуги), збільшення продажів. Тож актуальність статті вбачаємо в потребі окреслити дискурсне поле дизайну цифрового інформаційного простору в дослідницьких контекстах його емоційної складової.

Аналіз досліджень і публікацій. Термін «економіка вражень» уперше застосували Б. Джозеф Пайн II та Джеймс Г. Гілмор 1998 року. Дослідники охарактеризували її як економіку, що буде наступною після аграрної, промислової та економіки послуг. Автори наголосили, що бізнес буде успішним, якщо зможе наділити свій товар унікальною цінністю, що викличе в споживача позитивні відчуття, які той захоче пережити знову [5].

Вітчизняні дослідники «економіки вражень» зазначають, що в умовах сучасних ринкових тенденцій економіка товарів і послуг відійшла на другий план. На зміну їй прийшла «економіка вражень», при якій здійснюється не просто продаж товарів і послуг з метою задовольнити утилітарні потреби клієнта, а просування товарів або послуг на ринку за допомогою емоцій, які виникають у зв'язку із взаємодією із цим товаром або послугою. Економіка вражень використовує психологічні прийоми, завдяки яким споживач переживає певні емоції і при купівлі, і при використанні певного товару або послуги. Зокрема, науковиця М. Боярська основною відмінністю економіки вражень від інших типів економіки вважає те, що «почуття та переживання людини стають центральними в економічній діяльності підприємства» [4, 25]. Дослідники В. Кужель і С. Нікуліна вказали, що враження нині «стають товаром, за який клієнт готовий сплачувати більше, а завдання маркетингу – виявити емоції та досвід, які цінні для споживача та пропонувати їх, вигравши завдяки цьому в конкурентній боротьбі» [8, 154]. Вчені О. Чубукова та А. Яренко проаналізували

економіку вражень як результат зміни моделей сучасного бізнесу від «просто виробництва» до «емоційного виробництва», розкрили погляди на сутність понять «маркетинг вражень», «емоційний маркетинг», «шоу-маркетинг», «атмосферний маркетинг», навели приклади застосування економіки вражень світовими брендами [18, 92].

Сучасний маркетинг використовує широке коло каналів для «точок стикання» цільової аудиторії із брендом та контентом, а також для взаємодії з іншими контрагентами на ринку. У публікаціях окремим напрямом виділяється проблематика інтернет-маркетингу, який дослідники [10; 16] розглядають сьогодні більш широко – як «цифровий маркетинг». «Економіка вражень» як один із сучасних економічних концептів спонукає дослідити її в контексті дизайну цифрового інформаційного простору.

Мета статті – розкрити особливості дизайну цифрового інформаційного простору в межах сучасних трендів просування на ринку товарів і послуг за допомогою емоцій, які виникають у потенційного споживача у зв'язку із взаємодією із цим товаром чи послугою.

Виклад основного матеріалу. За відсутності унормованого визначення поняття «цифровий інформаційний простір» звернімось для його окреслення до складових «інформаційний простір» та «цифровий простір». Значна кількість визначень поняття «інформаційний простір» (information space) у різних контекстах та акцентах його складових спонукає виокремити прийнятне для нашого дослідження. Таким є визначення поняття «інформаційний простір», наведене в статті О. Солдатенко, – це сукупність суб'єктів інформаційної взаємодії чи впливу; інформації, призначеної для використання суб'єктами інформаційної сфери; інформаційної інфраструктури, що забезпечує можливість обміну між суб'єктами; суспільних відносин, котрі формуються як наслідок утворення, передачі, поширення і зберігання інформації, обміну інформацією всередині суспільства [13, 134].

Цифровий простір Я. Чернятевич визначає так: це простір, що інтегрує цифрові процеси, засоби цифрової взаємодії, інформаційні ресурси, а також сукупність цифрових інфраструктур на основі норм регулювання, механізмів організації, управління і використання [17, 63]. У Концепції розвитку цифрової економіки та суспільства України на 2018–2020 роки [7] цифрові

інфраструктури окреслено як комплекс технологій, продуктів та процесів, що забезпечують обчислювальні, телекомунікаційні та мережеві можливості електронної взаємодії, обміну даними. Зазначено також, що цифрові інфраструктури повинні викликали бажання та мотивацію до них підключатися та ними користуватися. Одним із засобів досягнення цієї мети є *дизайн цифрового інформаційного простору*.

Засобами комунікацій у цифровому просторі є вебсайти, соціальні мережі, блоги, месенджери тощо, які є елементами вебпростору й платформою для реалізації певної інформаційної та комунікативної мети. Зокрема, вебсайти є не тільки джерелом інформації в інтернеті, а й комплексним об'єктом, утвореним сукупністю ключових елементів: апаратного й програмного забезпечення, доменного імені, вебдизайну, інформаційного наповнення (контенту).

Саме складові «вебдизайн» та «інформаційний контент» визначають естетичну компоненту, що є основою дизайну цифрового інформаційного простору в контексті «економіки вражень». У сучасних професійних дизайн-практиках напрям постає під узагальненою назвою «інформаційний дизайн», який розглядають у тісному зв'язку із цифровими технологіями.

Цифровий інформаційний простір передбачає ефективне поєднання вербальних і візуальних повідомлень, сформованих у цифровому форматі відповідно до потреб аудиторії. Інформаційний дизайн охоплює широкий спектр галузей, де його можна застосувати. Зокрема, він перебуває в межах інтересів тих, хто працює у сферах комунікаційного дизайну, дослідження юзабіліті, графічного дизайну, ергономіки тощо. Тому інформаційний дизайн є об'єктом вивчення як для науковців, так і практиків. Прикладом його теоретичного осмислення може бути міжнародний журнал Information Design Journal / IDJ (<https://benjamins.com/catalog/idj>), у якому публікують дослідницькі роботи із цієї тематики.

Інформаційний дизайн пов'язаний із цифровими технологіями, що актуалізує питання взаємодії людини з комп'ютером, вивчення людського чинника в цих процесах, питань комунікації в представленні даних. Вітчизняний науковець О. Соболев наголошує, що інформаційний дизайн вимагає міждисциплінарного підходу до комунікації,

оскільки поєднує засоби графічного дизайну, тривимірного дизайну, цифрових технологій, когнітивістики, теорії інформації, культурології [12, 237]. Дослідник тлумачить інформаційний дизайн як галузь дизайну, практику художньо-проектного оформлення та подавання різноманітної інформації з урахуванням ергономіки, функціональних можливостей, психологічних критеріїв сприйняття нового, естетики візуальних форм подання інформації та інших чинників [12, 238].

Нині інформаційний дизайн вивчають у закладах вищої освіти як окрему навчальну дисципліну. Прикладом може слугувати курс, який розробила Я. Вишемірська для здобувачів освітнього ступеня «Бакалавр» спеціальності 029 «Інформаційна, бібліотечна і архівна справа». Одним із напрямів підготовки студентів у ньому передбачено формування в здобувачів знань та вмінь художньо-технічно оформлювати й представляти інформацію «з урахуванням ергономіки роботи з інформаційними джерелами та сервісами, функціональних можливостей надання інформації, психологічних критеріїв її сприйняття людиною, естетики візуальних форм надання інформації» [11, 3].

Стосовно власне емоційної складової дизайну слід зазначити, що концептуальні засади теорії емоційного впливу в дизайні розробляли ще з 1970-х років. Так, професор Міжнародного університету Хіросіми М. Нагамачі увів поняття «кансей-інженерія» (синонім – «емоційний інжиніринг», буквально значення – психологічний образ продукту) [2], що означав напрям промислового дизайну, який ґрунтується на суб'єктивних відчуттях цільового користувача. Концепція кансей-інженерії базується на розробці або покращенні продуктів і послуг шляхом переведення психологічних відчуттів та потреб клієнта у сферу дизайну продукту, пов'язуванні емоційних реакцій клієнта з властивостями та характеристиками продукту (послуги). Це означає, що завданням компанії є викликати в споживача ті відчуття, які сприятимуть купівлі товару (послуги).

Одним із сучасних теоретиків концепції емоційного дизайну є Д. Норман, який зазначає, що недостатньо створювати функціональні, зрозумілі та зручні продукти, вони ще повинні стимулювати цікавість, викликати позитивні емоції. Дослідник виділив рівні обробки інформації: інстинктивний, поведінковий і рефлексійний, які, хоча й класифікують як окремі рівні емоційної

системи, але пов'язані між собою і впливають один на одного, формуючи загальний емоційний досвід користувача [9, 79].

Природно, що основні постулати концепції «емоційного дизайну» почали застосовувати до вебдизайну. Так, А. Уолтер у своїй книзі «Емоційний вебдизайн» запропонував піраміду потреб користувача, за аналогією до піраміди потреб А. Маслоу, і її основою визначив функціональність, далі – надійність, зручність і на вершині – задоволення [3, 14].

У середовищі зарубіжних фахівців емоційна складова цифрової взаємодії є сьогодні мейнстримом діяльності та дослідницьких проєктів. Так, А. Познер (<https://www.abigailposner.com/about-abigail-posner>), директорка US Creative Works, творчого аналітичного центру Google для агентств та брендів, окреслює роль своєї команди як допомогу рекламодавцям та маркетологам у розумінні глибокого емоційного ставлення людей до цифрового простору та перетворенні цих ідей у стратегічні й творчі зусилля.

Емоційний контекст дизайну та психологію поведінки користувача описують сьогодні терміном «користувацький досвід» (user experience), що є унормованим у міжнародному стандарті ISO 9241-210:2019: «Ергономіка взаємодії людина-система», частина 210 «Людиноорієнтоване проєктування інтерактивних систем» [1].

Під користувацьким досвідом розуміють сприйняття та реакції споживача в результаті використання системи, продукту або послуги. Сприйняття і реакції користувачів включають емоції, переконання, переваги, комфорт, поведінку. Користувацький досвід є наслідком іміджу бренду, функціональності системи та допоміжних можливостей системи, продукту або послуги, а також результатом внутрішнього та фізичного стану користувача, зумовленого попереднім його досвідом, навичками, здібностями. Загалом підходи до емоційного маркетингу, емоційного вебдизайну та інших видів діяльності в цифровому просторі концептуально стосуються необхідності загальної гуманізації цифрової взаємодії.

У згаданому стандарті зазначено, що людиноорієнтований дизайн (human-centred design) – це підхід до розробки інтерактивних систем, спрямований на те, щоб зробити їх придатними й корисними для споживачів, задоволення їх потреб і вимог, з урахуванням людського фактору / ергономіки, знань і методів юзабіліті.

Користувацький досвід перебуває в межах інтересів вітчизняних вчених. Так, вивчаючи психологію поведінки користувача для проектування UX¹ –дизайну програмних продуктів, А. Компанієць та Г. Чемерис [6, 3] аналізують вплив психології поведінки людини на користувацький досвід, наводять узагальнені психологічні концепції, що є основними при проектуванні дизайну програмних продуктів з урахуванням користувацького досвіду.

Підсумовуючи викладене вище, сформулюємо таке визначення поняття *дизайну цифрового інформаційного простору* в контексті концепту «економіки вражень»: це практика художньо-технічного оформлення засобів цифрових комунікацій у цифровому просторі з урахуванням психологічних критеріїв сприйняття задля того, щоб просувати товари або послуги на ринку за допомогою емоцій, які виникають у користувача у зв'язку із взаємодією із цим товаром або послугою, відповідно до концепції «економіки вражень».

Наукова новизна дослідження полягає в окресленні дизайну цифрового інформаційного простору в емоційному контексті для подальшого його теоретичного осмислення і виокремлення як окремого наукового напрямку досліджень та розвитку науки про дизайн.

Висновки. Просування товарів або послуг на ринку за допомогою емоцій, які виникають у зв'язку із взаємодією із цим товаром або послугою є основною сутністю сучасного економічного концепту – «економіки вражень». Маркетингові стратегії підприємства значною мірою реалізують завдяки використанню цифрових каналів для залучення та утримання клієнтів, що актуалізує дизайн цифрового інформаційного простору в контексті сучасних трендів просування на ринку товарів і послуг за допомогою емоцій, які виникають у потенційного споживача при взаємодії із цим товаром (послугою). Емоційний контекст вебдизайну та психологію поведінки користувача описують сьогодні терміном «користувацький досвід», що означає сприйняття та реакції споживача (його емоції, переконання, комфорт, поведінку) у результаті використання системи, продукту або послуги. Це концептуалізує людиноцентроване проектування систем взаємодії у вебсередовищі, що актуалізує дизайн цифрового інформаційного простору як засіб ефективного просування товарів і послуг на ринку.

Примітки

¹ UX (User Experience – досвід користувача) – досвід / враження, емоції, які користувач отримує під час користування інтерфейсом.

Література

1. ISO 9241-210:2019. Ergonomics of human-system interaction. Part 210: Human-centred design for interactive systems. URL: <https://www.iso.org/standard/77520.html> (дата звернення: 01.03.2023).
2. Nagamachi Mitsuo Kansei. Engineering: A new ergonomic consumer-oriented technology for product development. URL: <https://www.science-direct.com/science/article/abs/pii/S0169814194000525?via%3Dihub> (дата звернення: 01.03.2023).
3. Walter A. Designing for Emotion. A Book Apart, 2020. 107 p.
4. Боярська М. О. Сутність та визначення економіки вражень на сучасному етапі розвитку економіки України. *Молодий вчений*. 2016. № 4. С. 25–27.
5. Економіка вражень: битва за час, увагу та гроші клієнта / Б. Джозеф Пайн II, Джеймс Г. Гілмор ; пер. з англ. А. Цвіри. Харків : Віват, 2021. 416 с.
6. Компанієць А. А., Чемерис Г. Ю. Узагальнення досвіду застосування досліджень з психології поведінки для проектування UX-дизайну програмних продуктів. *Ukrainian Journal of Educational Studies and Information Technology*. 2019. № 7(3). С. 1–9.
7. Концепція розвитку цифрової економіки та суспільства України на 2018–2020 роки та затвердження плану заходів щодо її реалізації. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/67-2018-%D1%80#Text> (дата звернення: 01.03.2023).
8. Кужель В., Нікуліна С. Економіка вражень як джерело конкурентоспроможності. 2021. С. 154–156. URL: https://ir.kneu.edu.ua/bitstream/handle/2010/36221/Ipspr_3-21_59.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 01.03.2023).
9. Норман Д. Емоційний дизайн: чому ми любимо (або ненавидимо) речі довкола нас / пер. з англ. П. Білак, С. Святенко. Київ : ArtHuss, 2019. 304 с.
10. Окландер М. А., Романенко О. О. Специфічні відмінності цифрового маркетингу від інтернет-маркетингу. *Економічний вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. 2015. № 12. С. 362–371.
11. Робоча програма навчальної дисципліни «Інформаційний дизайн» за спеціальністю 029 Інформаційна, бібліотечна і архівна справа галузі знань 02 Культура і мистецтво / Міністерство освіти і науки України ; Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського ; Навчально-науковий інститут муніципального управління та міського господарства / розроб. Я. С. Вишемірська. Київ, 2019. 35 с. URL: <https://tnu.edu.ua/sites/default/files/normativbasa/informacini-dizain.pdf> (дата звернення: 01.03.2023).

12. Соболев О. Інформаційний дизайн як комунікативний інструмент: методика проектування. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 30. С. 237–247. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/30/23.pdf (дата звернення: 01.03.2023).

13. Солдатенко О. Інформаційний простір у мережі інтернет: правове регулювання та контроль. URL: <http://pgp-journal.kiev.ua/rchive/2018/5/27.pdf> (дата звернення: 01.03.2023).

14. Тайлер Р. Поведінкова економіка. Як емоції впливають на економічні рішення. Київ : Наш формат, 2018. 464 с.

15. Турчин Л., Островерхов В. Сучасні тренди Інтернет-маркетингу. *Регіональні аспекти розвитку продуктивних сил України*. 2019. Вип. 24. С. 75–85.

16. Уголькова О. З. Цифровий маркетинг та соціальні мережі. *Менеджмент та підприємництво в Україні: етапи становлення і проблеми розвитку*. 2021. № 3 (1). С. 146–152.

17. Чернятевич Я. В. Цифровий робочий простір як складова сучасного ринку праці. *Підприємництво і торгівля*. 2021. № 32. С. 60–65. URL: <http://journals-lute.lviv.ua/index.php/pidpr-torgi/article/view/1071/1013> (дата звернення: 01.03.2023).

18. Чубукова О., Яренко А. Економіка вражень: передумови зародження, головні ідеї, економічна сутність. *Вісник КНУТД*. 2016. № 6 (105). С. 92–98. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/5910/1/V105_P092-098.pdf (дата звернення: 01.03.2023).

References

1. ISO 9241-210:2019. Ergonomics of human-system interaction. Part 210: Human-centred design for interactive systems. Retrieved from: <https://www.iso.org/standard/77520.html> [in English].

2. Nagamachi Mitsuo Kansei. Engineering: A new ergonomic consumer-oriented technology for product development. Retrieved from: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0169814194000525?via%3Dihub> [in English].

3. Walter A. (2020). Designing for Emotion. A Book Apart, 107 [in English].

4. Boiarska, M. O. (2016). The essence and definition of the economy of impressions at the current stage of the development of the economy of Ukraine. *Young Scientist*, 4, 25–27 [in Ukrainian].

5. Dzhozef Pain II, Dzheims H. Gilmor. (2021). The experience economy: the battle for the customer's time, attention and money / trans. from English A. Tsvira. Kharkiv, 416 [in Ukrainian].

6. Kompaniets, A. A., Chemerys, H. Yu. (2019). Summarizing the experience of applying behavioral psychology research for designing UX design of software products. *Ukrainian Journal of Educational Studies and Information Technology*, 7(3), 1–9 [in Ukrainian].

7. Concept of the development of the digital economy and society of Ukraine for 2018–2020 and

approval of the plan of measures for its implementation. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/67-2018-%D1%80#Text> [in Ukrainian].

8. Kuzhel, V., Nikulina, S. (2021). Economy of impressions as a source of competitiveness. Retrieved from: https://ir.kneu.edu.ua/bitstream/handle/2010/36221/Ipspr_3-21_59.pdf?sequence=1&isAllowed=y [in Ukrainian].

9. Norman, D. (2019). Emotional design: why we love (or hate) the things around us / trans. from English P. Bilak, S. Sviatenko. Kyiv, 304 [in Ukrainian].

10. Oklander, M. A., Romanenko, O. O. (2015). Specific differences between digital marketing and Internet marketing. *Ekonomichnyi visnyk Natsionalnoho tekhnichnoho universytetu Ukrainy «Kyivskyi politekhnichniy instytut»*, 12, 362–371 [in Ukrainian].

11. Vyshemirska, Ya. S. (dev.). (2019). Work program of the educational discipline "Information design" in the specialty 029 Information, library and archival work of the field of knowledge 02 Culture and art / Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy ; Tavriiskyi natsionalnyi universytet imeni V. I. Vernadskoho ; Navchalno-naukovyj instytut munitsypalnoho upravlinnia ta miskoho hospodarstva. Kyiv, 35. Retrieved from: <https://tnu.edu.ua/sites/default/files/normativbasa/informacii-dizain.pdf> [in Ukrainian].

12. Soboliev, O. (2016). Information design as a communicative tool: design methodology. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 30, 237–247. Retrieved from: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/30/23.pdf [in Ukrainian].

13. Soldatenko, O. Information space on the Internet: legal regulation and control. Retrieved from: <http://pgp-journal.kiev.ua/rchive/2018/5/27.pdf> [in Ukrainian].

14. Taler, R. (2018). Behavioral economics. How emotions affect economic decisions. Kyiv, 464 [in Ukrainian].

15. Turchyn, L., Ostroverkhov, V. (2019). Modern trends of Internet marketing. *Rehionalni aspekty rozvytku produktyvnykh syl Ukrainy*, 24, 75–85 [in Ukrainian].

16. Ugolkova, O. Z. (2021). Digital marketing and social networks. *Menedzhment ta pidpriemnytstvo v Ukraini: etapy stanovlennia i problemy rozvytku*, 3 (1), 146–152 [in Ukrainian].

17. Cherniatevych, Ya. V. (2021). Digital workspace as a component of the modern labor market. *Pidpriemnytstvo i torhivlia*, 32, 60–65. Retrieved from: <http://journals-lute.lviv.ua/index.php/pidpr-torgi/article/view/1071/1013> [in Ukrainian].

18. Chubukova, O., Yarenko, A. (2016). Economy of impressions: prerequisites for creation, main ideas, economic essence. *Visnyk KNUVD*, 6 (105). Retrieved from: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/5910/1/V105_P092-098.pdf [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.04.2023
Отримано після доопрацювання 22.05.2023
Прийнято до друку 29.05.2023

УДК 74:769.91(510)

Цитування:

Zeqian W. (2023). Transformation of Content and Image in Chinese Advertising Poster of the Twentieth Century. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 88–92 [in English].

Цзецянь В. Трансформація змісту та образу в китайському рекламному плакаті XX ст. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 88–92.

Zeqian Wang,

PhD student of the Department
of Design and Architecture Basics,
Lviv Polytechnic National University
<https://orcid.org/0000-0001-9484-2273>
wangzeqianstudy@gmail.com

TRANSFORMATION OF CONTENT AND IMAGE IN CHINESE ADVERTISING POSTER OF THE TWENTIETH CENTURY

The purpose of the article is to analyse and reveal the changes that took place in the Chinese advertising poster during the twentieth century. The work aims to establish the links between the cultural and political context and the figurative and semantic content of messages in advertising posters. **The research methodology** involves the use of general scientific and special methods. Historical analysis is used to understand the historical and cultural processes of the twentieth century and their impact on the development of advertising posters in different periods. Content analysis is used to analyse the content and images of advertising posters of different periods and to identify the main themes and ideas they express. Semiotic analysis is used to study signs and symbols in advertising posters; comparative analysis to identify the content and visual differences of advertising posters during the twentieth century. **The scientific novelty of the work** lies in the identification of differences in the content and images of Chinese advertising posters in different periods of the political history of China in the twentieth century. The interaction between the images of ideological messages of political and social propaganda and commercial advertising is traced. **Conclusions.** It has been found that the twentieth-century advertising poster is an important component of China's cultural and historical heritage and reflects changes in the country's political, social and cultural context. It is shown that advertising posters used as a means of propaganda in different periods of the twentieth century became less ideological and more focused on the commercial promotion of goods and services over time. The figurative and semantic characteristics and graphic language of the advertising poster have also undergone changes, and hybridisation in the formation of the advertising image, based on the principles of propaganda iconography and new marketing standards in commercial advertisements of the 1980s and 1990s, gradually gave way to new visual advertising forms.

Key words: China, advertising poster, propaganda, ideological influence, commercial advertising, image, content.

Цзецянь Ван, аспірант кафедри дизайну та основ архітектури Національного університету «Львівська політехніка»

Трансформація змісту та образу в китайському рекламному плакаті XX ст.

Метою роботи є аналіз та розкриття змін, які відбулися в китайському рекламному плакаті протягом XX століття. Робота спрямована на встановлення зв'язків між культурно-політичним контекстом та образно-змістовим наповненням повідомлень у рекламних плакатах. **Методологія** дослідження передбачає використання загальнонаукових та спеціальних методів. Історичний аналіз залучено для розуміння історико-культурних процесів XX ст. та їх впливу на розвиток рекламних плакатів в різні періоди. Контент-аналіз для аналізу змісту та образів рекламних плакатів різних періодів та визначення основних тем та ідей, які вони висловлюють. Семіотичний аналіз застосовано для вивчення знаків та символів у рекламних плакатах; порівняльний аналіз для виявлення змістових і візуальних відмінностей рекламних плакатів протягом XX ст. **Наукова новизна** роботи полягає у вияві відмінностей у змісті та образах китайських рекламних плакатів у різні періоди політичної історії Китаю XX століття. Простежено взаємодію між образами ідеологічних повідомлень політичної та соціальної пропаганди та комерційної реклами. **Висновки.** Виявлено, що рекламний плакат XX століття є важливою складовою культурної та історичної спадщини Китаю та відображає зміни в політичному, соціальному та культурному контексті країни. Показано, до рекламні плакати, використані як засіб пропаганди у різні періоди XX ст. з часом стали менш ідеологізованими та більше спрямованими на комерційну популяризацію товарів і послуг. Образно-змістова характеристика та графічна мова рекламного плакату також зазнала змін, а гібридизація у формуванні рекламного образу, базована на принципах пропагандистської іконографії та нових маркетингових стандартів у комерційних оголошеннях 1980–1990-х рр. поступово дала місце новим візуальним рекламним формам.

Ключові слова: Китай, рекламний плакат, пропаганда, ідеологічний вплив, комерційна реклама, образ, зміст.

Relevance of the research topic. The advertising poster is an important element of communication between companies and consumers and a source of cultural and historical information that reflects the changing social and political conditions that influenced the form and content of advertising messages. It is especially important to study the changes in the Chinese advertising poster during the 20th century, because during this period China experienced a number of important historical events that significantly influenced the cultural and political context of advertising. Propaganda messages, which were used to promote ideology and political campaigns, also played an important role in shaping the aesthetics and content of advertising posters.

Analysis of research and publications. The problem of advertising poster design occasionally becomes part of research devoted to the development of visual communications in China during certain stages of the 20th century. The poster is examined in the context of the development of Chinese graphic design in Wang S. Z. (1989), Wong W.S. (2003), Minick S. & Jiao P. (1990), Feifei F. (2006). Researcher Chu J. examines the practices and approaches in Chinese advertising, as well as the poster as a tool for the implementation of advertising messages (Chu, 1982). Bhardwaj A. (2020) explores the possibilities of graphic design as a propaganda tool. In a research paper, Landsberger S. (1994) examines the poster in the context of propaganda during the era of Deo Xiaoping's Four Modernisations (1978–1988). Li H. (2016) provides a general picture of the development of advertising in China, highlighting separately the Shanghai advertising practice of the 1920s and 1930s, the absence of commercial advertising during the Cultural Revolution, and the problems of advertising development in the context of today [7]. Some studies are devoted to the problem of choosing between Chinese and Western values in the formation of advertising strategies [2; 3].

At the same time, the issue of transformation and hybridization of the content and image of the poster – from ideological to commercial remains unsolved. The issue of mutual influence between ideological and commercial posters during the 20th century, in the context of the historical and cultural background of China, also needs to be resolved.

The purpose of the study is to consider the evolution of Chinese advertising during the 20th century and reveal how propaganda messages, their content, style and aesthetics were transformed into commercial advertising. The research is focused on the analysis of the visual elements of the advertising poster, such as images and symbols,

colours, and text. Moreover, as part of the research, various topics and ways of presenting goods and services in advertising will be analysed.

Presenting main material. In Chinese culture, advertising has always played an important role and has been used to promote goods and services, as well as to support cultural and political initiatives. The oldest forms of advertising in China are considered to be "huangzi" (幌子) and "jaopai" (招). "Huangzi" refers to a type of cloth sign that was displayed above the entrance to a store at fairs and other public events, and contained an advertising image of a product or service and text. Despite its ancient history (the earliest examples date back to the Han Dynasty), such signs were particularly popular during the Qing Dynasty (1644–1912) and were used in a wide range of businesses, from teahouses and restaurants to pharmacies and clothing stores [5, 33]. "Jaopai" form refers to a type of signboard made of wooden or bamboo slats in a rectangular or oval shape, which contained information not about the product, but about a specific seller or service provider. They were often decorated with colourful images and were popular from the Ming Dynasty (1368–1644). The form of advertising messages "huangzi" and "jaopai" is a symbol of the rich cultural heritage of advertising practice in China. Widespread in traditional Chinese society due to the effectiveness of the message and brevity, they are still used in some parts of China by small business owners as an effective and cheap tool to attract customers. Often, the information on these signs has a figurative interpretation of the product or service, using traditional graphic techniques and forms. Moreover, the practice of using photos or drawings of advertised goods is widespread, so only the hieroglyphic block-explanation adds a "Chinese image" to this universal visual communication.

The development of the Chinese advertising poster can be traced back to the late 19th and early 20th centuries, when China was undergoing a period of modernization, industrialization, and expanding trade. At this time, Western ideas and technologies were introduced to China, and with them came new forms of advertising. Traditional, often hand-made, advertising posters were moving into mass-produced status, becoming more detailed and varied and suited to streamlined, professional advertising campaigns. The most famous phenomenon of the 1920s and 1930s in the design of visual communications in China was the Shanghai advertising poster. Its specialty was the combination of elements of traditional Chinese art with new graphic techniques and printing technologies. Shanghai's advertising posters (Hai Pai style) were rich in colour, used elaborate

ornaments and a variety of images from the world of nature, human activity and culture. Shanghai artists used bright geometric shapes and bold design solutions, which made their advertising posters extremely attractive and memorable. One of the sources of the Shanghai advertising poster style was traditional Chinese painting, especially the varied shapes and colours of Chinese mosaics and wall paintings. European artistic movements also had a significant influence on the development of the Shanghai style. For example, futuristic experiments with typography found an echo in identical compositional and content techniques. An example is a tea advertisement, where Chinese characters not only convey the name of the product, but also form, like futuristic poetry, a vertical figurative composition of hot steam from a cup [4, 8]. The "Art Deco" style, which at that time was very popular in the world, also had a significant impact on the Shanghai advertising poster. Women's portraits and figures were especially elegant in such advertising posters – they formed the central main image of the composition, and their image reflected modernity through gestures, accessories and clothes. The advertised product was often depicted on an additional field, supplemented with a geometrical ornament or blocks of hieroglyphs. The symbiosis of the aesthetics of traditional Chinese symbols and European compositional and figurative approaches formed a unique recognizable graphic language of the poster. The main names of the Shanghai advertising poster are Cai Yuanqi, Cheng Shiping, Wong Sang Ku and others, who promoted consumer products and cosmetic products through vivid high-art works.

After the proclamation of the People's Republic of China in 1949, the development of commercial design was significantly slowed down as a sign of the harmful culture of consumerism, and the poster received a completely different vector of development - advertising began to reflect socialist collective values and themes through the images of workers, peasants and soldiers. The Shanghai style was partially adopted by the commercial design of Hong Kong in the post-war period and became the basis of the classical graphic language of Chinese advertising design to this day [9]. And the main vector of the development of the Shanghai poster, as well as Chinese posters in general, was propaganda. Today, the Propaganda Poster Art Centre opened in Shanghai, which collected about 300 vivid Mao-era posters with heroic figures and political slogans [6].

So, the radical transformation of the Chinese advertising poster during the Cultural Revolution

(1966–1976) was manifested in maximum politicization. A small percentage of posters advertised raw materials and industrial products, while the general array of printed public notices broadcast ideological slogans, popularized political campaigns, and called on citizens to participate in the revolution. Heroic workers and peasants demonstrated their labour achievements from the canvas of the poster, but most often the hero of the messages was Mao Zedong and other revolutionary leaders, as well as slogans promoting the principles of Maoism. Researchers have noted that behind the triumphant narratives and heroic images were often catastrophic tragic events, such as forced collectivization and famine, which killed 30 million people [6].

Under Mao Zedong's regime, legislation related to visual propaganda formed a whole series of restrictions and regulations related to both the content and the visual side of the poster. The style of these messages largely imitated Soviet realism. They contained red on white or white on red bold text slogans or quotes and a realistic depiction of the communist leader. He was presented as a noble brave leader, a demigod, often with an exaggerated scale. This godlike figure was expected to be worshiped and emulated by the people. The working class was represented as strong, muscular men holding red books (like a notebook of Chairman Mao's quotes) or doing physical labour [1]. Women also became heroes of propaganda, appearing on posters with weapons, heroising and glorifying war as an art form, encouraging the fair sex to fight for their country and power. Also, the practice of portraying the antagonists of the government was widespread – small people depicted as cowards and traitors, vulnerable, similar to aliens, captured by powerful pro-government warriors. Another important means of forming a propaganda message was colour. In China, red symbolizes luck and joy, as well as the national flag. It carries a positive context and is considered favourable in the process of persuasion, therefore, propaganda goals can be achieved even with the colour red alone. Often, the entire canvas of the poster was filled with red flags and together with other elements of the composition really had an effective impressive effect on the viewer. For years, Chinese propaganda used a specific realistic style, compositional techniques, colours and slogans, because they were really effective.

After Mao Zedong died in 1976, the strict rules of ideological visual propaganda were relaxed, and more creative freedom appeared in stylistics, colours and principles of message formation. Also, discussions are beginning about

the restoration and legitimization of commercial advertising as a tool for the formation of a rich socialist economy [5, 33]. Advertising accompanied China's economic growth in the 1980s, with banners featuring Deng Xiaoping's quotes explaining economic processes (such as "Development is a hard principle" or "Getting rich is wonderful") appearing alongside purely commercial offerings. The general style and visual content of the message were as clear and easy to understand as possible – product images, explanatory text, characters from Chinese literature or history, or elements of traditional Chinese ornaments. Advertisements and shop windows, despite acquiring a commercial content, continued to function as internal propaganda of the socialist economy. Reflecting a more commercial and consumerist focus, the posters often featured Western-style imagery and promoted Western products, reflecting China's growing interest in globalization and consumer culture. The focus of the message on the poster began to shift from the official description of the product to explaining how to use it. It is worth noting that in addition to the novelty value of the advertised goods, the posters began to demonstrate additional values related to lifestyle. Advertising promised both an idealized romance of Chinese nature and traditional life, and a visualization of dreams of a modern, dynamic, progressive Western world [5, 23]. Moreover, advertisers began to use images of famous people in visual messages – athletes, actors, that is, communist leaders and heroic abstract characters were replaced by real, generally respected successful representatives of society. However, the first steps of commercial art after the long hiatus caused by the Cultural Revolution were still identical to political propaganda. Advertising concepts and the visual language of propaganda were deeply rooted in the experience of developers, often without specialists, state-owned companies continued to develop already commercial advertising by internal propaganda departments. Motifs that were typical in propaganda posters with a slightly changed connotation appear in consumer advertising. For example, the globe displayed national pride in propaganda and the global authority of Chinese products in commercial messages. The image of flight (planes, rockets, pigeons, traditionally used for propaganda) in the commercial poster is reproduced in flying products, soaring logos or slogans, helping to visualize the dynamics of development and flourishing of production. The image of a large industrial object, which worked as a propaganda for economic development, changed the emphasis to the presentation of industrial goods of local

production. The image of a sunflower, which was a symbol of honouring Mao Zedong, changed its meaning to represent specific products (for example, Sun Microsystems). The image of the Great Wall was used by propaganda as an illustration of everything related to patriotism, state control, the greatness of the state as the most effective symbol of Chinese identity. For example, in 1997 the wall as a symbol of unity and future prosperity was used in posters extolling the return of Hong Kong to Chinese jurisdiction. In commercial advertisements of public corporations and institutions, the image of a wall was used to convey stability and reliability. In particular, the national bank's advertising declares guaranteed security and stability in this way. The image of the family during the Cultural Revolution was not widespread and gave way to various collectives. The only important context with the emergence of a family is the promotion of a happy life with one child – a girl (to convince that not only a son should be desired). The one-child family in propaganda represented the concepts of happiness, collective well-being and care for public property, it is an executor of demographic policy. Instead, in commercial advertising, the family represented wealth and their own well-being, could be depicted with a son or several children in an affluent, well-furnished environment, and advertise food, housing, entertainment, or household appliances. The reform policy also contributed to the formation of urban themes in advertising and propaganda. The slogan "Long live the People's Republic of China" accompanied utopian images of a science fiction-like urban environment under communist rule.

In general, the Chinese advertising poster of the 20th century has undergone significant changes in its image and the content it conveys. Reflecting China's changing social and political landscape during this time, the advertising poster transformed from the traditional and high-art imagery of the 1920s and 1930s, socialist propaganda, and the politicized posters of the Cultural Revolution, to more commercial and consumer-oriented visual messages in the 1980s and 1990s. The Chinese advertising poster is actually a reflection of the complex nature and development of Chinese society.

Scientific novelty. The purpose of the work is to reveal the differences in the content and images of Chinese advertising posters in different periods of the political history of China in the 20th century. The interaction between images of ideological messages of political and social propaganda and commercial advertising is traced.

Conclusions. It was found that the advertising poster of the 20th century is an

important part of China's cultural and historical heritage. It reflects changes in the country's political, social and cultural context. It is shown that the advertising posters used as a means of propaganda in different periods of the 20th century became less ideological and more aimed at the commercial promotion of goods and services.

Further research on the transformation of content and image in the Chinese advertising poster of the 20th century will help to deepen the understanding of the relationship between political, social and cultural changes in China and the evolution of advertising space during the 20th century.

Література

1. Bhardwaj A. A Powerful Tool: How Graphic Design Plays into Chinese Propaganda. 2020. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.torontomu.ca/gcm/images/Community/Thesis/2020/Bhardwaj_propaganda.pdf. (дата звернення: 02.04.2023).
2. Chan K. Chinese Viewers' Perception of Informative and Emotional Advertising. *IJoA* 15. 1996. 152–166 pp.
3. Conghua L. I. China: The Consumer Revolution. Singapore et al, 1998. 300 p.
4. Feifei F. A cross-cultural design pattern: Chinese modern design. West Virginia University. Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports. 2006. 31 p.
5. Kraemer H. Between socialism and commerce. Outdoor Advertising in the People's Republic of China 1996–1999. Angenommen vom Fachbereich Orientalistik (Asien-Afrika-Institut) der Universität Hamburg. 2008. 174 p.
6. Langfitt F. The Art Of Chinese Propaganda. 2012. URL: <https://www.npr.org/sections/pictureshow/2012/11/16/164785930/the-art-of-chinese-propaganda> (дата звернення: 02.04.2023).
7. Li H. Advertising in China. All China Review August – September 2016. URL: https://www.academia.edu/28990240/Advertising_in_China/ (дата звернення: 02.04.2023).
8. Shanghai Expression: Graphic Design in China in the 1920s and 30s URL: <https://50watts.com/Shanghai-Expression-Graphic-Design-in-China-in-the-1920s-and-30s> (дата звернення: 10.03.2023).
9. Wong W. S. In Search of a New Graphic Design Frontier in China: Establishing the “Chinese-ness” of International Style. 2003. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://wsywang.info.yorku.ca/files/2014/12/ADC03_wong.pdf?x38797 (дата звернення: 02.04.2023).

References

1. Bhardwaj, A. (2020). A Powerful Tool: How Graphic Design Plays into Chinese Propaganda. Retrieved from: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.torontomu.ca/gcm/images/Community/Thesis/2020/Bhardwaj_propaganda.pdf [in English].
2. Chan, K. (1996). Chinese Viewers' Perception of Informative and Emotional Advertising. *IJoA* 15. 152–166 [in English].
3. Conghua, L. I. (1998). China: The Consumer Revolution. Singapore et al [in English].
4. Feifei, F. (2006). A cross-cultural design pattern: Chinese modern design. West Virginia University. Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports [in English].
5. Kraemer, H. (2008). Between socialism and commerce. Outdoor Advertising in the People's Republic of China 1996–1999. Angenommen vom Fachbereich Orientalistik (Asien-Afrika-Institut) der Universität Hamburg. Hamburg [in English].
6. Langfitt, F. (2012). The Art Of Chinese Propaganda. Retrieved from: <https://www.npr.org/sections/pictureshow/2012/11/16/164785930/the-art-of-chinese-propaganda> [in English].
7. Li, H. (2016). Advertising in China. All China Review August – September 2016. Retrieved from: https://www.academia.edu/28990240/Advertising_in_China/ [in English].
8. Shanghai Expression: Graphic Design in China in the 1920s and 30s. Retrieved from: <https://50watts.com/Shanghai-Expression-Graphic-Design-in-China-in-the-1920s-and-30s> [in English].
9. Wong, W. S. (2003). In Search of a New Graphic Design Frontier in China: Establishing the “Chinese-ness” of International Style. Retrieved from: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://wsywang.info.yorku.ca/files/2014/12/ADC03_wong.pdf?x38797 [in English].

Стаття надійшла до редакції 03.04.2023
Отримано після доопрацювання 04.05.2023
Прийнято до друку 15.05.2023

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 339.138

Цитування:

Акімов Д. І. Сучасний артринок та позиціонування на ньому бренду митця. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 93–98.

Akimov D. (2023). Contemporary Art Market and Positioning of Artist's Brand on It. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 93–98 [in Ukrainian].

*Акімов Дмитро Ігорович,
доктор соціологічних наук,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри мистецтвознавчої
експертизи Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
голова генеральної дирекції
Міжнародної академії
рейтингових технологій і соціології
«Золота Фортуна»
<https://orcid.org/0000-0003-0732-7287>
akimov@fortuna.org.ua*

СУЧАСНИЙ АРТРИНОК ТА ПОЗИЦІОНУВАННЯ НА НЬОМУ БРЕНДУ МИТЦЯ

Мета роботи – дослідження дефініцій «артринок» та «бренд митця» в першій третині XXI століття, а також аналіз шляхів просування сучасних брендових художників на артринку. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, емпіричного та теоретичного методів. Такий методологічний підхід дозволяє проаналізувати інструменти популяризації сучасних українських та зарубіжних митців. **Наукова новизна** полягає в новому погляді на дефініцію «артринок» у порівняльному розкритті дефініції «бренд митця» через дослідження некомерційних соціокультурних проєктів на тлі комерційних артпроєктів, спрямованих на отримання грошових прибутків. **Висновки.** Соціокультурне проєктування роботи менеджерів сучасного українського комерційного та некомерційного сегментів артринку відповідає алгоритмам планування класичного ринку, має таких учасників ринкових відносин, як виробник мистецького продукту, продавець, споживач, алгоритми ціноутворення, рекламування тощо. На артринку впроваджені маркетингові алгоритми популяризації творчості митців, просування мистецьких брендів. На сучасному світовому артринку кожний особистий бренд митця є унікальним соціокультурним проєктом, одним з основних критеріїв ціноутворення на предмети мистецтва. Сучасний український артпростір відповідає вимогам світового артринку, є конкурентоспроможним, має простір державних, муніципальних закладів та установ, а також комерційний простір аукціонів, ярмарків, галерей.

Ключові слова: артринок, маркетингові дослідження, маркетинг стосунків, мотивація споживачів творів мистецтва, мистецькі проєкти, споживання творів мистецтва, поведінка споживачів артринку.

Akimov Dmytro, Doctor of Sociology, Professor, Department of Art History Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, Chairman of the General Directorate, International Academy of Rating Technologies and Sociology "Golden Fortune"

Contemporary Art Market and Positioning of Artist's Brand on It

The purpose of the article is to study the definitions of the art market and the artist's brand in the first third of the 21st century, as well as to analyse the ways of promoting contemporary branded artists on the art market. **The research methodology** consists in the application of comparative, empirical, and theoretical methods. This methodological approach allows to analyze the tools of popularization of modern Ukrainian and foreign artists. **The scientific novelty** lies in a new approach to the definition of "art market", in the comparative disclosure of the definition of "artist's brand" through the study of non-commercial socio-cultural projects against the background of commercial art projects aimed to generate monetary income. **Conclusions.** The socio-cultural design of the work of managers of the contemporary Ukrainian commercial and non-commercial segments of the art market corresponds to the planning algorithms of the classical market, and includes such market participants as the producer of an artistic product, the seller, the consumer, pricing algorithms, and advertising. The art market has implemented marketing algorithms for popularising artists' work and promoting art brands. In the modern global art market, each artist's personal brand is a unique socio-cultural project and one of the main criteria for pricing artworks. The contemporary Ukrainian art space meets the requirements of the global art market, is competitive, and includes state and municipal institutions and facilities, as well as the commercial space of auctions, fairs, and galleries.

Key words: art market, marketing research, relationship marketing, motivation of art consumers, art projects, consumption of art works, behaviour of art market consumers.

Актуальність теми. На шляху до євроінтеграції Україна переживає часи нових випробувань, сподівань, нових можливостей. Науковці, дослідники, мистецтвознавці та маркетингологи мають можливість спостерігати та порівнювати напрями творчого формування знакових постатей – яскравих особистостей у сфері українського образотворчого мистецтва. У статті ми дефініцію сучасного артринку та бренду митця, що дає можливість розробляти алгоритми подальшої популяризації творчості вітчизняних майстрів образотворчого мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання маркетингу на артринку висвітлювали протягом останніх років у Західній Європі, у США, а також українські науковці, серед яких праці Д. Акімова [2], Р. Безуглої [4], С. Давимука [8], Л. Федулової [8], Т. Момота [12].

Серед робіт західних науковців окремої уваги заслуговує, наприклад, книга Хізер Дарсі Бхандарі та Джонатана Мелбера «Art/Work: Everything You Need to Know (and Do) As You Pursue Your Art Career» [17]. Також варто звернути увагу на дослідження, проведені такими організаціями, як Асоціація директорів музеїв мистецтва (Association of Art Museum Directors) [18], Національна асоціація художників організацій (National Association of Artists' Organizations) [19]. Аналізуючи наукові

роботи наведених авторів, зазначимо, що в просторі маркетингу образотворчого мистецтва паралельно існують два конкуруючі між собою світи: з одного боку, некомерційного маркетингу державних та муніципальних музеїв, артгалерей та інших виставкових, інформаційних, навчальних закладів, центрів та установ та, з іншого боку, комерційного маркетингу, який представлений багатомільярдами оборотами великих та малих національних, міжнародних аукціонів, галерей, ярмарків, засобів масової інформації, мистецьких шкіл, клубів колекціонерів тощо. Конкуруючи між собою, ці два світи формують спільний інформаційний простір світового артринку.

Метою статті є дослідження маркетингових шляхів формування цінової політики на українському та світовому артринку першої третини XXI століття, а також дослідження поняття «бренду митця» як інструменту просування мистецьких творів із відповідним науковим визначенням поняття «артринок» та поняття «бренд митця».

Виклад основного матеріалу. Почнемо з аналізу трактування сутності комерційного артринку за межами державних та комунальних музейних закладів, та порівняємо трактування поняття «артринку» в роботах дослідників цієї сфери:

Таблиця 1

Трактування поняття «артринок»

Автор	Трактування поняття <i>артринок</i>	Ключова ознака
Акімов Д.	Зазвичай, артринок – комерційна ринкова структура, вивчає потреби споживача раніше, ніж розробляє новий продукт. Але комерційні та некомерційні структури, що працюють на ринку мистецтва, навпаки розшукують споживачів із потребами, які можуть бути задоволені вже існуючими товарами» [2, 72].	Комерційна ринкова структура
Безугла Р.	У другій половині XX століття розпочався процес перетворення мистецтва й арттворів на вигідний бізнес, а основним критерієм мистецтва стала його «товарність» і можливість накопичити (акумуляувати) капітал [4, 50].	Процес перетворення мистецтва на бізнес
Бурнашов І.	Спочатку під цим терміном розуміли економічні операції з предметами, які мають художню цінність (твори образотворчого та ужитково-прикладного мистецтва). Надалі ним послуговувалися і для означення мистецького продукту загалом або інших культурних послуг (наприклад, галерейних чи музейних). Отже, можна визначити артринок як соціально-економічний та культурно-історичний феномен і механізм, що є системою товарного обігу творів мистецтва [5, 1].	Система товарного обігу творів мистецтва
Момот Т.	Артринок [від лат. <i>ars</i> (<i>artis</i>) - мистецтво та ринок] - поліфункціональний регулятор попиту та пропозиції на твори мистецтва. [12].	Регулятор попиту на твори мистецтва
Русаков С.	Артринок розглядається як простір успішного обігу арттворів як товарів, а тому його можна дослідити в контексті тенденцій, до яких схильна й світова торгівля. Серед найбільш знакових за останній час варто назвати глобалізацію, розвиток міжкультурних зв'язків, а також вплив новітніх технологій [13, 176].	Простір успішного обігу арттворів

У цій статті ми даємо нове визначення дефініції артринок. *Артринок* – це систематизований простір обігу товарів і послуг, в якому об'єктами товарного обігу виступають твори мистецтва, а також супутні товари (друкована, відеопродукція тощо) та послуги (презентаційні заходи, вернісажі, екскурсії тощо), а метою артринку є реалізація творів мистецтва та супутніх товарів і послуг за грошовий чи інший еквівалент для задоволення потреб суб'єктів ринкових відносин (покупців – отримувачів товарів та послуг, продавців – отримувачів грошової чи іншої винагороди).

Перевагами запропонованого визначення є системний підхід до трактування дефініції «артринок», а також підкреслення таких ключових ознак, як об'єкти, суб'єкти та мета артринку, що є принципово важливим в процесі дослідження ефективної системи взаємодії зазначених ключових ознак.

Звернемо увагу також на такі важливі ознаки артринку:

З позицій економічної теорії, в умовах ринкових відносин мистецтво стає повноправним суб'єктом економічної діяльності через формування художнього ринку (ринку мистецтва, артринку), на якому відбувається взаємозв'язок естетичних і комерційних цінностей, що є основою для сприйняття витворів мистецтва як товару та формування відповідних принципів економічної поведінки.[8, 3];

На ринку мистецтва наявні всі елементи ринкової інфраструктури. На артринку присутні виробники товарів (художники, творчі

колективи), посередники (музеї, галереї, дистриб'ютори), споживачі (колекціонери, збирачі творів мистецтва), безпосередньо сам художній продукт, діють маркетингові інтегровані комунікації (реклама, паблік рилейшнз, стимулювання збуту) й, нарешті, відбуваються всі основні ринкові процеси – ціноутворення, продаж тощо [2, 73].

Щодо світового артринку, то його економічні об'єми протягом першої чверті XXI століття заслуговують на окрему увагу. Ми порівнюємо обсяги продажів творів мистецтва 1998 і 2017 років, адже запропоновані дані ефектно відображають зростання обсягів комерційних продажів на артринку. Зазначимо, що починаючи з 2017 року в США та інших країнах глобального Заходу еволюція артринку поступово отримала тенденцію до зниження. У першій половині 2018 року ще спостерігалось інерційне зростання, хоча у світі в 2018 році розпочалася політична криза після обрання наприкінці 2017 року Дональда Трампа на посаду Президента США, а пізніше, в березні 2020 року глобальна пандемія коронавірусу призвела до світової економічної кризи, що також негативно вплинуло на еволюцію світового артринку. У лютому 2022 року початок повномасштабної російсько-української війни додатково погіршив економічний стан в США та країнах Західної Європи, і цей факт, ще суттєвіше негативно вплинув на економічну складову еволюції світового артринку. Отже, порівняємо еволюцію продажів на світовому артринку 1998 та 2017 років.

Таблиця 2

Ринок мистецьких творів за 20 років: еволюція артринку між 1998 та 2017 роками

	1998	проти	2017	Еволюція
Глобальний аукціонний оборот	\$2,7 мільярдів		\$14,9 мільярдів	+456%
Рекордна ціна	\$71,5 мільйонів		\$450,3 мільйонів	+530%
Учасники мистецьких аукціонів та ярмарків	54 005		132 920	+146%
Продано лотів	220 159		502 891	+128%
Лоти в пропозиції	291 205		936 027	+221%
Непроданий відсоток	23%		46%	+98%
Аукціонні будинки кількість	690		870	+26%
Аукціонні продажі	4214		6770	+61%
Країни	34		59	+74%
Середня надбавка покупця	14.5%		21%	+45%
Показник цін	100		152	+52%

З 1998 до 2017 року загальний світовий оборот аукціонів образотворчого мистецтва зріс з 2,7 млрд дол. до 14,9 млрд дол. Це виняткове зростання в основному було зумовлене обсягами транзакцій (зростання на 456 %); однак шкала вартості також суттєво змінилася з історичним світовим рекордом для твору мистецтва на вторинному ринку, який зріс з 71 мільйона доларів у 1998 році до 450,3 млн дол. у 2017 році [15].

У першому півріччі 2018 року світовий оборот аукціонів образотворчого мистецтва склав 8,45 млрд дол. США, що було на 18% більше, ніж роком раніше. Отже, артринок відновлював зростання, яке почалося в першій половині 2017 року (+9%) і підтвердилося в другій половині 2017 року (+32%) [16].

Артринок має основні ознаки класичних ринків, проте відрізняється своїми оригінальними, неповторними особливостями, що пов'язані з унікальністю артпродуктів. Ринку мистецтва притаманна власна, унікальна специфіка попиту й пропозиції, ціноутворення, в наслідку чого деякі економічні закони та стереотипи на артринку потребують певної адаптації» [2, 75].

Однією із функцій сучасного українського артринку, безперечно, є також популяризація творів мистецтва вітчизняних митців. А майданчики продажу творів мистецтва виступають водночас і поляризаційними майданчиками.

Станом на 2020 рік в Україні працювало майже 150 галерей, артринок було представлено творами майже 2 000 художників [12].

На шляху дослідження маркетингових алгоритмів просування творів мистецтва сучасних митців постають також філософські та етичні питання, а саме, що є важливішим: свобода творчого самовираження чи економічна складова. Відповідь на такі питання не може бути однозначною й потребує тривалого дослідження, хоча, мабуть, більшість митців, починаючи свій творчий шлях, мріють присвятити життя творчості, але не кожному художнику вдається поєднати втілення творчих мрій з жорсткими умовами і правилами артринку.

Досліджуючи сучасний світовий та вітчизняний артринок, бачимо, як популяризації імен українських митців сприяє їхня участь у відомих світових аукціонах, що передбачає вихід на міжнародний артринок, відповідно формуючи бренд митця, та своєю чергою впливаючи на подальшу ринкову

вартість творів цього автора. Так, значного розголосу набула творчість українського художника Анатолія Криволапа, котрий виставляв свої роботи на аукціоні Phillips у 2011 році. Картина художника «Кінь. Ніч» була продана за рекордну для твору українського митця суму 124 тисячі доларів. Така оцінка творчості художника, початкова вартість картини якого складала 50 тисяч доларів, привернула увагу громадськості, арткритиків, артдилерів, мистецтвознавців та поціновувачів мистецтва до творів Криволапа. Окрім нього й інші українські художники виставляли свої роботи на міжнародних аукціонах Sotheby's та Phillips. Це такі художники як О. Тістол (2010–2014), О. Животков (2014), А. Ройтбурд (2009–2010), І. Чичкан (2009), А. Савадов (2016) та ін. [14].

У 2022 році картина «Сад спокуси» Івана Марчука була продана на благодійному аукціоні, організованому аукціонним домом Goldens, за 120 тис. дол. включно з податком. Така сума на артринку України вважається однією з рекордних для твору українського митця [11].

Отже, вартість проданих творів першочергово сприяє формуванню бренду митця. У нашій статті ми пропонуємо трактування дефініції бренду митця. **Бренд митця** - це уявлення споживачів артринку про дану творчу особистість, через сприйняття неповторних, унікальних рис творчості художника, його творчий стиль, техніку, тематику його творів, його унікальний погляд на мистецтво, його позиціонування на ринку мистецтва, біографічні складові, інвестиційний, рекламний та пропагандистський промоушн, кола партнерів та приватних знайомств даного митця. Особистий бренд митця відіграє важливу роль у формуванні цінової політики при продажі мистецьких творів. Що більш відомий та цінований митець, то більшою буде його ціна на ринку. Мистецький предмет може коштувати більше лише завдяки присутності імені відомого митця на ньому. Крім того, особистий бренд допомагає митцеві зберегти стабільні позиції на ринку та захистити його від конкуренції.

У формуванні цінової політики при продажу мистецьких творів українських та зарубіжних митців, роль особистого бренду може бути дуже великою, оскільки бренд в подальшому створює репутаційне враження навколо особистості митця та визначає ринкову цінність його творів. На основі репутації митця,

його престижу та історії продажу робіт, можуть формуватися ціни на мистецькі твори, які відображають його статус на артринку. Враховуючи це, митці працюють над збереженням та розвитком свого особистого бренду, зокрема, за допомогою спеціалізованих агентств та платформ, що просувають їх.

У дослідженнях з питань особистого бренду митця та його впливу на цінову політику при продажу творів мистецтва, дослідження проводили, наприклад, такі автори, як: Майкл Монро Льюїс (американський письменник та фінансовий журналіст, член Американської академії мистецтв і наук); Дон Томпсон (економіст, професор з маркетингу та стратегії у Гарвардській школі бізнесу); Олександр Анатолійович Ройтбурд (український художник, директор Одеського художнього музею (2018–2021), досліджувався вплив бренду митця на популярність і вартість його робіт).

Слід зазначити, що одним із найбільш бажаних лотів Аукціонного дому «Золотое сечение» стала картина Івана Марчука «Золота ніч», яка робота була написана у 1981 році. Стартова ціна цього унікального лота складала 30 тис. дол., але після запеклих торгів вона пішла з молотка за 96,8 тис. дол. [10].

Переважну роль в алгоритмах маркетингу на артринку відіграють онлайн-майданчики, онлайн-аукціони для продажу творів мистецтва. Вони доступні без обмежень за географічним принципом. Алгоритми музейного маркетингу образотворчого мистецтва та алгоритми комерційного артринку відрізняються у своїй функціональності та цілях.

Музеї зазвичай не мають на меті продаж творів мистецтва зі своїх колекцій. Їхня мета полягає в популяризації та збереженні культурної спадщини через організацію виставок, експозицій та інших заходів. Алгоритми музейного маркетингу можуть включати такі стратегії, як розробка маркетингових кампаній для привернення відвідувачів, співпраця зі ЗМІ для поширення інформації про діяльність музеїв, а також використання соціальних мереж для просування заходів та активностей музею.

З іншого боку, комерційний артринок спрямований на продаж творів мистецтва з метою отримання прибутку. Алгоритми комерційного артринку можуть включати стратегії, як аналіз попиту та прогнозування тенденцій на ринку, формування цін на твори мистецтва, використання мережевого маркетингу та інтернет-аукціонів для продажу творів мистецтва.

Наукова новизна полягає в новому погляді на дефініцію «артринок», в порівняльному розкритті дефініції «бренд митця» через дослідження некомерційних соціокультурних проєктів на фоні комерційних артпроєктів, спрямованих на отримання грошових прибутків.

Висновки. Соціокультурне проєктування роботи менеджерів сучасного українського комерційного та некомерційного сегментів артринку відповідає алгоритмам планування класичного ринку, має таких учасників ринкових відносин, як виробник мистецького продукту, продавець, споживач, алгоритми ціноутворення, рекламування тощо. На артринку впроваджені маркетингові алгоритми популяризації творчості митців, просування мистецьких брендів. На сучасному світовому артринку кожний особистий бренд митця є унікальним соціокультурним проєктом, одним з основних критеріїв ціноутворення на предмети мистецтва. Сучасний український артпростір відповідає вимогам світового артринку, є конкурентоспроможним, має простір державних, муніципальних закладів та установ, а також комерційний простір аукціонів, ярмарків, галерей.

Література

1. Аартс Г., Кірс Ю. Маркетинг. *Музей: Менеджмент і освітня діяльність* : упоряд.: Г. Аартс, З. Мазурик. Львів : Літопис, 2009. С. 64–73.
2. Акімов Д. І. Арт-ринки та арт-продукти у структурі маркетингу мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 3. С. 70–76.
3. Альбом-каталог «Колекція творів Миколи Глуценка із зібрання Дніпропетровського художнього музею» / упоряд. С. М. Несмачний. Дніпро, 2021. 108 с.
4. Безугла Р. Бренд митця та арт-ринок. Сучасна система цінностей у мистецтві. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. Вип. 17. Ч. 2. С. 49–53.
5. Бурнашов І. Ю. Від галерей до аукціонів: вітчизняні художники у просторі сучасного артринку. Київ : Міністерство культури України, Національна бібліотека України ім. Ярослава Мудрого, Інформаційний центр з питань культури та мистецтва. 2017. Вип. 4/6. С. 10–12.
6. Глуценко Микола. Спогади про художника / упоряд.: І. М. Блюміна. Київ : Мистецтво, 1984. 94 с.
7. Гординський С. Я., Ковжун П. М. Глуценко. Тексти С. Гординського і П. Ковжуна. *Сучасне українське мистецтво*. Львів : АНУМ, 1934. 32 с.
8. Давимука С., Федулова Л. Арт-ринок в економічній системі держави та регіонів. *Соціально-економічні проблеми сучасного періоду України*. 2020. Вип. 2 (142). С. 3–10.
9. Жити в кольорі: виставка творів живопису Миколи Глуценка. URL: <https://artmuseum.dp.ua/?p=6483> (дата звернення: 01.04.2022).
10. Картину «Золота ніч» Івана Марчука

продали за рекордну для художника суму. URL: <https://suspilne.media/136469-kartinu-zolota-nic-ivana-marcuka-prodali-za-rekordnu-dla-hudoznika-sumu/> (дата звернення: 14.12.2022).

11. Картину Марчука «Сад спокуси» продали за рекордні для робіт сучасних українських художників \$120 тис. на підтримку України. URL: <https://gordonua.com/ukr/news/culture/kartinu-marchuka-sad-spokusi-prodano-za-rekordni-dlja-robit-suchasnihi-ukrajinskih-hudozhnikov-120-tis-na-pidtrimku-ukrajini-1611588.html> (дата звернення: 14.12.2022).

12. Момот Т. Арт-ринок. *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Артринок> (дата звернення: 13.12.2022).

13. Русаков С. Феномен артринку як проблема сучасної культурології. 2019. Т. 16. № 2. С. 175–183.

14. Топух Е. Коммерческое искусство: как развивается арт-рынок Украины. 2016. URL: <https://dengi.ua/business/1798408-kommercheskoe-iskusstvo-kak-razvivaetsja-art-rynok-ukrainy> (дата звернення: 13.12.2022).

15. Глобальний та ефективний ринок. *Artprice*. URL: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2017/a-global-and-efficient-market?from=search> (дата звернення: 11.03.2023).

16. Перше півріччя 2018 : Звіт про світовий арт-ринок. *Artprice*. URL: <https://www.artprice.com/artprice-reports/global-art-market-in-h1-2018-by-artprice-com/h1-2018-global-art-market-report-by-artprice-com?from=search> (дата звернення: 11.03.2023).

17. Бхандарі Х. Д., Мелбер Дж. Мистецтво. Робота: усе, що вам потрібно знати (і робити) під час вашої мистецької кар'єри. Free Press, 2009. 304 с.

18. 3 галузі. Асоціація директорів музеїв мистецтв. URL: <https://aamd.org/our-members/from-the-field> (дата звернення: 07.03.2023).

19. Американці за мистецтво. Дослідження. Національна асоціація художників організацій. URL: <https://www.americansforthearts.org/research> (дата звернення: 07.03.2023).

References

1. Aarts, H., Kirs, U. (2009). Marketing. Museum: Management and educational activities. Lviv, 64–73 [in Ukrainian].

2. Akimov, D. (2020). Art markets and art products in the art marketing structure. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 3, 70–76 [in Ukrainian].

3. Nesmachnyi, S. M. (2021). Album-catalogue «Collection of Mykola Hlushchenko's artworks from the Dnipropetrovsk Art Museum's collection». Dnipro: Sihmatreid [in Ukrainian].

4. Bezugla, R. (2021) The artist's brand and the art market. Modern system of values in art. Art culture. Actual problems, 17 (2), 49–53 [in Ukrainian].

5. Burnashov, I. (2017). From galleries to auctions: domestic artists in the space of the modern art

market. Kyiv: Ministry of Culture of Ukraine. National Library of Ukraine named after Yaroslav the Wise. Information Center of Culture and Arts, 4/6, 10–12 [in Ukrainian].

6. Mykola Hlushchenko. (1984). Memories of the artist / editor: I. M. Blyumin. Kyiv: Mystetstvo, 94 [in Ukrainian].

7. Hordynsky, S. Ya., Kovzhun, P. M. (1934). Hlushchenko. Texts by S. Hordynsky and P. Kovzhun. Series: Modern Ukrainian art. 1. Hlushchenko. Lviv: ANUM [in Ukrainian, in French].

8. Davymuka, S., Fedulova, L. (2020) Art market in the economic system of the state and regions. Socio-economic problems of the modern period of Ukraine, 2 (142), 3–10 [in Ukrainian].

9. Living in color: an exhibition of paintings by Mykola Hlushchenko. Retrieved from: <https://artmuseum.dp.ua/?p=6483> [in Ukrainian].

10. The painting "Golden Night" by Ivan Marchuk was sold for a record sum for the artist. Retrieved from: <https://suspilne.media/136469-kartinu-zolota-nic-ivana-marcuka-prodali-za-rekordnu-dla-hudoznika-sumu/> [in Ukrainian].

11. Marchuk's painting "Garden of Temptation" was sold for \$120,000, a record for works by modern Ukrainian artists, in support of Ukraine. Retrieved from: <https://gordonua.com/ukr/news/culture/kartinu-marchuka-sad-spokusi-prodano-za-rekordni-dlja-robit-suchasnihi-ukrajinskih-hudozhnikov-120-tis-na-pidtrimku-ukrajini-1611588.html> [in Ukrainian].

12. Momot, T. Art market. Great Ukrainian encyclopedia. URL: <https://vue.gov.ua/Артринок> [in Ukrainian].

13. Rusakov, S. (2019) The phenomenon of the art market as a problem of modern cultural studies, 16 (2), 175–183 [in Ukrainian].

14. Topukh, E. (2016). Commercial art: how the art market of Ukraine develops. Retrieved from: <https://dengi.ua/business/1798408-kommercheskoe-iskusstvo-kak-razvivaetsja-art-rynok-ukrainy> [in Russian].

15. A global and efficient market. *Artprice*. Retrieved from: <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2017/a-global-and-efficient-market?from=search> [in English].

16. The first half of 2018 - Report on the world art market. *Artprice*. Retrieved from: <https://www.artprice.com/artprice-reports/global-art-market-in-h1-2018-by-artprice-com/h1-2018-global-art-market-report-by-artprice-com?from=search> [in English].

17. Bhandari H.D., Melber J. (2009). Art/Work: Everything You Need to Know (and Do) As You Pursue Your Art Career. Free Press. 304 p. [in English].

18. From the Field. Association of Art Museum Directors. Retrieved from: <https://aamd.org/our-members/from-the-field> [in English].

19. Americans for the Arts. Research. National Association of Artists' Organizations. Retrieved from: <https://www.americansforthearts.org/research> [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.04.2023
Отримано після доопрацювання 09.05.2023
Прийнято до друку 17.05.2023

Цитування:

Афоніна О. С. Майстер-класи з декоративно-прикладного мистецтва в межах мистецьких проєктів як засіб збереження українського народного костюма. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 99–104.

Afonina O. (2023). Workshops in Arts and Crafts within Art Projects as a Means of Preserving Ukrainian Folk Costumes. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 99–104 [in Ukrainian].

Афоніна Олена Сталівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтва
<https://orcid.org/0000-0003-1627-6362>
aolena7@gmail.com

МАЙСТЕР-КЛАСИ З ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА В МЕЖАХ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА

Мета роботи – з'ясувати особливості проведення і призначення майстер-класів з технік створення та оздоблення національного вбрання. **Методологічною основою** дослідження визначено методи узагальнення та систематизації, мистецтвознавчого аналізу й типологічний; а також застосовано принципи історизму й об'єктивності, що дало змогу здійснити дослідження комплексно. **Наукова новизна** зумовлена тим, що вперше в українському науковому середовищі привернуто увагу до явища майстер-класів з різних технік створення та декорування традиційного українського костюма як до ефективного інструменту підтримки традицій національного вбрання на початку ХХІ століття, коли в суспільстві наявний високий рівень зацікавлення матеріальною та духовною культурою. **Висновки.** Дослідження присвячене вивченню майстер-класів із різних технік декоративно-прикладного мистецтва в сучасному українському культурно-мистецькому просторі, пріоритетним призначенням яких є збереження та популяризація народних традицій створення прикрас і декорування окремих елементів традиційного українського чоловічого й жіночого костюма. Такі майстер-класи на сьогодні покликані привернути увагу широких верств населення до матеріальної та духовної культури. Завдяки аналізу майстер-класів в Україні різних форматів (у межах виставкових проєктів, наукових і науково-популярних форумів, діяльності студій та окремих майстрів народного мистецтва) з'ясовано, що ці заходи пропагують архаїчні традиції народного вбрання та спонукають широкі верстви населення вивчати окремі аспекти його створення і оздоблення, з урахуванням регіональної приналежності вбрання. Визначено, що майстер-класи є ефективним інструментом для підвищення рівня етнопатріотизму в суспільстві.

Ключові слова: український народний костюм, вишивання, вишивка, вишита сорочка, бісероплетіння, ткацтво, вбрання, декоративно-прикладне мистецтво.

Afonina Olena, Doctor of Art Studies, Professor, Department of Choreography, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Workshops in Arts and Crafts within Art Projects as a Means of Preserving Ukrainian Folk Costumes

The purpose of the study is to find out the peculiarities of conducting and assigning workshops on techniques for creating and decorating national costumes. **The research methodology** is based on the methods of generalisation and systematisation, the method of art historical analysis, and typological method, as well as on the principles of historicism and objectivity, which allowed the study to be carried out comprehensively. **The scientific novelty** is determined by the fact that for the first time in the Ukrainian scientific environment, attention has been drawn to the phenomenon of workshops on various techniques of creating and decorating traditional Ukrainian costumes as an effective tool for maintaining the traditions of national dress in the early twenty-first century, when there is a high level of interest in material and spiritual culture in society. **Conclusions.** The research is devoted to the study of workshops on various techniques of decorative and applied arts in the contemporary Ukrainian cultural and artistic space, the priority purpose of which is to preserve and popularise folk traditions of creating ornaments and decorating certain elements of traditional Ukrainian men's and women's costumes. Today, such workshops are designed to draw the attention of the general public to material and spiritual culture. The study, based on the analysis of workshops of various formats (within exhibition projects, scientific and popular science conferences, and forums, activities of studios and individual masters of folk art) in Ukraine, has found that these events promote archaic traditions of folk costumes and encourage the general population to study certain aspects of their creation and decoration, taking into account the regional affiliation of the costume. In this regard, it has been determined that workshops are an effective tool for raising the level of ethno-patriotism in society.

Key words: Ukrainian folk costume, embroidering, embroidery, embroidered shirt, beadwork, weaving, outfit, decorative and applied art.

Актуальність теми дослідження зумовлена зростанням інтересу українців до свого минулого, зокрема до національного вбрання, а також потреби в самоідентифікації, де костюм відіграє одну з основоположних ролей. У зв'язку із цим у пересічних українців масово виникає прагнення не лише одягти вишиту сорочку, бісерні прикраси чи тканий пояс-крайку, а й опанувати основи давніх технологій їхнього створення, усвідомити символічне наповнення орнаментів і значення колірних поєднань. Універсальною формою для набуття таких знань і вмінь є майстер-класи, які переважно проводять майстри, що отримали такий досвід від попередніх поколінь народних умільців та прагнуть його поширити. Це явище стрімко розвивається і потребує вивчення.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасному науковому полі України існує велика кількість досліджень, присвячених історії, технології створення, символіці й застосуванню в наш час традиційного українського костюма. До основоположних належать праці Л. Білоус, З. Васиної [10], О. Васянович, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кара-Васильєвої [3], Е. Литвинець, К. Матейко [7], Т. Ніколаєвої, І. Свйонтек, М. Селівачова, О. Федорук та інших вчених.

Специфіка ж призначення, організації та проведення майстер-класів з окремих технік декоративно-прикладного мистецтва досліджена фактично лише з погляду прикладних аспектів педагогіки початкової, середньої і вищої школи, де майстер-клас є одним зі способів набуття практичних навичок учнів та студентів. Це як підручники та посібники, так й окремі наукові публікації.

Для прикладу, З. Матвієнко та С. Мазуренко в статті «Трудове навчання учнів старшої школи на уроках «Технології» засобами декоративно-прикладного мистецтва» аналізують специфіку викладу теоретичного матеріалу з технології об'ємної вишивки при застосуванні техніки вишивки трапунто. Н. Мамчур, досліджуючи народне мистецтво як засіб виховання естетичних смаків студентів-філологів як один із засобів досягнення цієї мети, розглядає майстер-класи з вишивки: «Програмою майстер-класу передбачено реалізацію комплексу навчально-виховних, навчально-дослідних та науково-методичних проблем, пов'язаних з українською культурою мистецтва вишивкарства» [6].

Н. Осіпенко, розробивши методичні рекомендації щодо проведення майстер-класу з української вишивки, акцентує на його етнокультурному та освітньо-виховному потенціалі – формуванні особистості [9].

Натомість на сьогодні відсутні праці, у яких явище майстер-класів розглянуто саме як спосіб збереження архаїчних технік створення та оздоблення українського костюма. Тому наше дослідження є пілотним у цьому напрямі.

Виклад основного матеріалу. Історичний та соціально-економічний поступ українського народу, його світогляд і природно-кліматичні умови сформували унікальне явище – комплекс традиційного чоловічого та жіночого вбрання, який на початку ХХІ століття є одним із чинників засвідчення етнічної приналежності українців у публічній міжкультурній площині, уособленням його художньої та матеріальної культури. Незважаючи на те, що його мистецький образ протягом останнього сторіччя зазнав трансформацій, костюм у всій повноті своїх регіональних особливостей, структурних елементів, спектру орнаментів та колірних рішень дійшов до наших днів та потребує збереження і популяризації.

Для прикладу, це стосується дотримання традицій способу вибрання окремих елементів костюма, збереження первісних назв згідно з етнорегіональним розподілом, способу їхнього створення та орнаментування. Одним із найпоширеніших і найефективніших способів збереження цих традицій, окрім майстрів, які створюють елементи народного костюма, є проведення в сучасний період колективних та індивідуальних майстер-класів з вишивання, ткацтва, вибійки, соломоплетіння, бісероплетіння тощо.

Спершу такі знання передавали від одних поколінь майстрів до інших, завдяки чому було дотримано принцип спадкоємності традицій. А вже в радянську добу процес передачі таких знань масово почали здійснювати й у межах навчальних програм на базі професійно-технічних училищ, оскільки в таких навчальних закладах здобували освіту майбутні фахівці сфери вітчизняної легкої промисловості, де необхідними були навички володіння певними видами рукоділля, притаманними для України.

Зокрема, це були ткацтво й вишивка. Актуальні ці вміння і в сьогоденній вітчизняній індустрії моди. Так, С. Долеско зазначає: «У модній індустрії сучасної України активно застосовують традиції декоративно-прикладного мистецтва: ткацтво, вишивку, в'язання, клаптикове шиття, обробку шкіри та хутра. Подекуди використовують і різьбу по дереву, соломоплетіння та плетіння з рогами, обробку металу й скла, кераміку. Їх застосовують переважно для створення колекцій прикрас, сумок, взуття» [2, 150].

Уже в кінці ХХ – на початку

XXI століття, коли держава стала незалежною, набуло поширення проведення майстер-класів із різних технік декоративно-прикладного мистецтва. Їхньою виразною особливістю є те, що зазвичай такі майстер-класи проводять майстри, які не лише володіють всіма особливостями тієї чи іншої техніки, а й на практиці втілюють ці знання. Тобто шиють та оздоблюють традиційний костюм, створюють прикраси й аксесуари, набувши ці знання під попередніх поколінь майстрів.

Такі майстер-класи в наш час зазвичай проводять у межах: фестивалів народного українського мистецтва; виставок у музейних та галерейних закладах, творчих центрах, бібліотеках; спеціалізованих конференцій, інших форумів; індивідуальних проєктів від майстрів-носіїв традицій (авторських студій, шкіл тощо).

Протягом останніх 15 років в Україні проводить усе більше фестивалів, які пропагують внутрішній туризм, розповідають про матеріальну та духовну культуру українців через низку заходів, зокрема й майстер-класів з народних ремесел. Прикладом може бути фестиваль автентичного одягу «Лудинє-фест», який майже щороку проходить у м. Косів Івано-Франківської області, що репрезентує місцеві традиції та матеріальну культуру Гуцульського краю [8].



Рис. 1. Майстер-клас із ткацтва від Олени Шкрібляк. Фестиваль «Лудинє-фест», м. Косів Івано-Франківської обл., 2012 р.

Організатори влаштовують покази автентичного гуцульського вбрання, виставку-ярмарок, музичні дійства та численні майстер-класи. Для прикладу, у 2012 році в межах фестивалю відбувся майстер-клас із ткацтва (рис. 1) від Олени Шкрібляк, відомої карпатської майстрині, представниці роду Шкрібляк-Прокоп'юк, яка під час заходу

навчала всіх охочих ткати пояс-крайку, невід'ємний елемент гуцульського костюма.

У межах цього ж фестивалю етнограф та колекціонер Богдан Петричук провів майстер-клас із пов'язування жіночих головних уборів (рис. 2), що є прикладом збереження нематеріальної культурної спадщини Гуцульщини.



Рис. 2. Майстер-клас із пов'язування головних уборів від Богдана Петричука. Фестиваль «Лудинє-фест», м. Косів Івано-Франківської обл., 2012 р.

Щодо аналізу майстер-класів, які проводять у межах виставкових проєктів, варто звернутись до напрацювань Центру Української Культури та Мистецтва (м. Київ), у якому з 2011 року регулярно під час колективних і персональних виставок, присвячених демонстрації матеріального втілення архаїчних традицій декоративно-прикладного мистецтва, проводять майстер-класи з вишивання, ткацтва, бісероплетіння тощо. Тобто організатори великого значення надають не лише організації експозиції, де ключову роль відіграє традиційний костюм, а й заходам освітнього спрямування, під час яких діти та дорослі навчаються основам створення чи декорування вбрання.

Цікавим для нашого дослідження є проєкт Інни Скаржинської (Залізнюк) – відомої майстрині вишивки, президентки ГО «Всеукраїнська академія автентики». У 2016 році вона провела в Центрі Української Культури та Мистецтва виставку чоловічих та жіночих вишитих сорочок, які оздобила в різноманітних традиційних техніках вишивки, серед яких – гладь, хрестик, напівхрестик.

У межах виставки майстриня реалізувала захід «Українська автентична вишивка та її сучасне відтворення», під час якого презентувала авторський курс із вишивки від майстрів ГО «Всеукраїнська академія автентики», до навчальної структури якого увійшли уроки та цикл майстер-класів з багатьох технік вишивки (рис. 3). Курс відбувався в

будинку Центру протягом 2017–2018 років, за цей час понад 200 охочих набули знання не лише з основ вишивки, а й з крою традиційної сорочки та її правильного згідно з вишивальними канонами орнаментування, з обов'язковим урахуванням поділу орнаментів на чоловічі й жіночі.



Рис. 3. Відкриття персональної виставки вишитих сорочок Інни Скаржинської (Залізнюк) та презентація авторського циклу уроків і майстер-класів з вишивки. Центр Української Культури та Мистецтва, м. Київ, 2016 р.

Організатори проєктів цієї мистецької інституції враховують і роль прикрас в комплексі вбрання. Щороку проводять Всеукраїнську виставку «Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра», основоположним пунктом концепції якої є репрезентація зразків українських традиційних прикрас і проведення майстер-класів з їх створення. Наприклад, у 2018 році Наталія Артюхова – майстриня бісероплетіння, членкиня Національної спілки майстрів народного мистецтва України, яка створює традиційні бісерні гердани, кризи, силянки, – провела цикл майстер-класів з роботи з бісером, зокрема й з бісерного силянця (рис. 4) [4].

Цикл майстер-класів із декорування тканини в техніці вибійки провела в будинку Центру у 2021 році дизайнерка та майстриня Оксана Сокол. Заходи користувались великою популярністю як серед початківців, так і серед майстрів-практиків, які прагнули розширити коло своїх професійних здібностей та створювати в майбутньому авторську вибіичану тканину.

Майстер-класи з традиційних технік створення та декорування вбрання регулярно проходять у межах сталих і змінних експозицій також у НЦНК «Музей Івана Гончара», Музеї національного декоративного мистецтва України, Національному музеї народної архітектури та побуту України, де постійно демонструють колекції вбрання різних регіонів. Особливістю цих заходів є їхня орієнтація переважно на початківців, які цікавляться народною культурою.



Рис. 4. Майстер-клас із бісерного силянця від Наталії Артюхової. Центр Української Культури та Мистецтва, м. Київ, 2018 р.

Актуальним для нашого дослідження є соціальний проєкт «Майстер-клас волинської вишивки» (куратори А. Дідух та О. Бакун), під час якого у 2017 році в просторі для роботи, творчості й відпочинку Innerspace в м. Луцьк діти різного віку брали участь у майстер-класах, де вчилися вишивати старовинні орнаменти Волині, які були продемонстровані під час підсумкової виставки.

На відміну від майстер-класів у межах виставок, орієнтованих на широке коло відвідувачів з початковим рівнем знань з рукоділля, своєрідними курсами підвищення кваліфікації для дизайнерів одягу в етностилі та майстрів вишивки, ткацтва, розпису по тканині, соломоплетіння, роботи з бісером тощо є спеціалізовані конференції, інші форуми. Так, у 2017 році в Тернопільському національному економічному університеті було проведено I Всеукраїнську вишивальну конференцію «Верхоплут», організовану ГО «Школа борщівської народної сорочки» задля відродження та популяризації на загал стародавніх технік української вишивки, обміну досвідом між відомими українськими майстринями вишивки. Окрім репрезентації проєкту «Відродження борщівської сорочки» та дефіле в автентичних борщівських вишитих сорочках, було проведено й лекції та майстер-класи з вишивки.

Учасники конференції опановували техніку мережки «прутик з настилем через чисницю» (майстриня Л. Демчук, м. Новий Розділ Львівської обл.); техніку солов'їні вічка (майстриня І. Зайцева, м. Київ); техніку верхоплут (майстриня Ю. Гончарова, м. Рівне); техніку буковинська цирка (майстрині Н. Пташинська та Г. Михайлишина, м. Чернівці); техніку мережка «абак» (майстриня Д. Іванюш, м. Дрогобич Львівської обл.); техніки нанизання та заволікання (майстриня Л. Пасічник, м. Вараш Рівненської обл.); техніку борщівський верхоплут (ГО «Школа борщівської народної сорочки»,

м. Тернопіль) [1].

У 2021 р. в м. Рівне, у будинку Рівненської універсальної наукової бібліотеки, за сприяння Управління культури і туризму Рівненської облдержадміністрації та Рівненського обласного центру народної творчості було проведено Всеукраїнський ярмарок-форум традиційного одягу, національного костюму та автентичних супутніх ремесел «Український національний костюм: поліський вимір» (рис. 5). У межах форуму відбулись покази автентичного одягу, лекції та майстер-класи. Серед них – «Традиційна вишивка» (майстриня О. Рябунець) (рис. 6), «Бісероплетіння» (майстриня Л. Рябунець), «Соломоплетіння» (майстриня І. Кухар), «Ткацтво» (майстриня Н. Рабчевська).

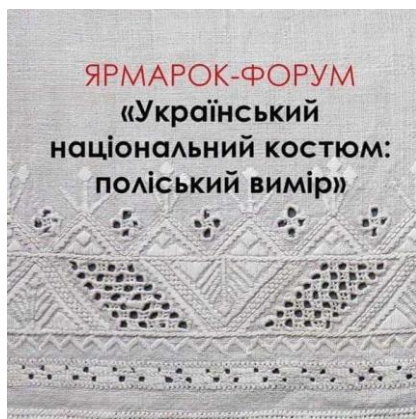


Рис. 5. Фрагмент буклета Всеукраїнського ярмарку-форуму традиційного одягу, національного костюму та автентичних супутніх ремесел «Український національний костюм: поліський вимір», м. Рівне, 2021 р.



Рис. 6. Майстер-клас «Традиційна вишивка» від О. Рябунець у межах Всеукраїнського ярмарку-форуму традиційного одягу, національного костюма та автентичних супутніх ремесел «Український національний костюм: поліський вимір», м. Рівне, 2021 р.

З урахуванням сучасних реалій, що подекуди не дають змогу охочим відвідувати майстер-класи з різних технік декоративно-прикладного мистецтва, поширення набули онлайн-проекти, долучившись до яких, можна отримати відео того чи іншого майстер-класу. У такому форматі працює, наприклад, Онлайн-

школа української вишивки Prekrasa Studio, яка надає доступ в онлайн-режимі до схем вишивання сорочок та рушників. А також до майстер-класів із таких технік вишивки, як верхоплут, стебнівка, штапівка, хрестик, качалочки, мережка, зубцювання, набирування, колодочки (лічильна гладь) (рис. 7), битим, кафасор, поферхниця, мерцінка, гусячі лапки, скаканка, коса гладь, курячий брід та ін. Автори майстер-класів – митці-практики різних регіонів України [5].



Рис. 7. Фрагмент анонсу майстер-класу «Колодочки (лічильна гладь)» (майстриня І. Сліпецька, м. Львів) від Онлайн-школи української вишивки Prekrasa Studio

Одним із найвідоміших діячів української народної культури, який має майже 20-річний досвід проведення майстер-класів по всій Україні із вишивки та сотні учнів-послідовників, є Ю. Мельничук – майстер народного мистецтва з української вишивки, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, голова правління ГО «Центр української вишивки і костюма “Оріяна”», старший науковий співробітник Всеукраїнського центру вишивки та килимарства (м. Решетилівка Полтавської обл.). Пріоритетними навчальними напрямками, у яких працює Ю. Мельничук, є технологія і символіка української вишивки, створення та обрядове застосування рушників, ляльки в народному вбранні, сучасні речі з традиційною вишивкою в повсякденному використанні.

Отже, на нашу думку, сьогодні помітний значний суспільний інтерес до участі в майстер-класах, які проводять у межах різних мистецьких заходів. Їхній спектр дає змогу набувати теоретичні знання й практичні навички початківцям та фахівцям, які вже багато років працюють у сфері створення народного вбрання.

Наукова новизна статті зумовлена тим, що вперше в українському науковому середовищі привернуто увагу до явища майстер-класів з різних технік створення та декорування традиційного українського костюма як до ефективного інструменту підтримки традицій національного

вбрання на початку XXI століття, коли в суспільстві наявний високий рівень зацікавлення матеріальною та духовною культурою.

Висновки. У статті проаналізовано майстер-класи з окремих технік українського декоративно-прикладного мистецтва як інструментів зі збереження та пропагування традиційного костюма українців. Наголошено, що техніки створення, оздоблення і вдягання його окремих елементів потребують охоплення якомога ширшої аудиторії різного віку, аби ці традиції були життєздатними не лише в наш час, але й у майбутньому.

Шляхом предметного аналізу таких майстер-класів з'ясовано, що переважна їх більшість проходить у межах тематичних фестивалів, виставок творів декоративно-прикладного мистецтва, конференцій та індивідуальних освітніх проєктів майстрів-носіїв цих традицій. Усі зазначені вище формати проведення майстер-класів, на нашу думку, роблять великий внесок у збереження і розвиток декорування складових частин чоловічого й жіночого костюма.

Література

1. Вишивальниці зі всієї України зібралися у Тернополі. *Депю Тернопіль*. 21.11.2017. URL: <https://ternopil.depo.ua/ukr/ternopol/vishivialnici-zivsiyeyi-ukrayini-zibralisya-u-ternopoli-foto-20171121680277> (дата звернення: 04.03.2023).
2. Долюшко С. Народне мистецтво та сучасна мода в культурній глобалізації. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матер. Міжнар. симп. (Київ, 06 черв. 2019 р.). Київ : НАКККиМ, 2019. С. 150–151.
3. Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка : альбом. Київ : Мистецтво, 1993. 263 с.
4. Майстер-клас із бісерного силяння. *Центр Української Культури та Мистецтва*. 22.04.2018. URL: <https://www.dolesko.com/Majster-klas-iiz-biisernogo-silyannya-22-04-2018-r.html> (дата звернення: 04.03.2023).
5. Майстер-класи. *Prekrasa Studio*. URL: <https://www.prekrasastudio.com/category/6-maisterklasy> (дата звернення: 03.03.2023).
6. Мамчур Н. С. Народне декоративно-прикладне мистецтво як засіб виховання естетичних смаків студентської молоді. *Рідна школа*. 2012. № 5. С. 25–30.
7. Матейко К. І. Український народний одяг : етногр. слов. Київ : Наук. думка, 1996. 194 с.
8. Музиченко О. Як ми на «Лудині-фест» побували!!! *Центр Української Культури та*

Мистецтва. URL: <https://www.dolesko.com/YAk-mi-na-Ludynie-fest-pobuvali.html> (дата звернення: 03.03.2023).

9. Осипенко Н. Майстер-клас з української вишивки : методичні рекомендації. *Україно моя вишивана: етнокультурний та освітньо-виховний потенціал української вишиванки* : зб. тез III Міжнар. онлайн-конф. (Київ, 19 трав. 2023 р.). Київ, 2023. С. 105–111.

10. Український літопис вбрання: науково-художні реконструкції : книга-альбом / упоряд. З. Васіна. Київ : Мистецтво, 2003. Т. 2: XIII – поч. XX ст. 448 с.

Reference

1. Embroiderers from all over Ukraine gathered in Ternopil. (21.11.2017). Depo Ternopil. Retrieved from: <https://ternopil.depo.ua/ukr/ternopol/vishivialnici-zivsiyeyi-ukrayini-zibralisya-u-ternopoli-foto-20171121680277> [in Ukrainian].
2. Dolesko, S. (06.06.2019). Folk art and modern fashion in cultural globalization. *Kulturni ta mystetski studii XXI stolittia: Naukovo-praktychne partnerstvo*. Kyiv: NAKKKiM, 150–151 [in Ukrainian].
3. Kara-Vasyliieva, T. V. (1993). Ukrainian embroidery : Album. Kyiv, 263 [in Ukrainian].
4. Bead weaving workshop. (22.04.2018). Tsentr ukrainskoi kultury ta mystetstva. Retrieved from: <https://www.dolesko.com/Majster-klas-iiz-biisernogo-silyannya-22-04-2018-r.html> [in Ukrainian].
5. Workshops. Prekrasa Studio. Retrieved from: <https://www.prekrasastudio.com/category/6-maisterklasy> [in Ukrainian].
6. Mamchur, N. S. (2012). Folk decorative and applied art as a means of educating the aesthetic tastes of student youth. *Ridna shkola*, (5), 25–30 [in Ukrainian].
7. Mateiko, K. I. (1996). Ukrainian folk clothes. Kyiv, 194 [in Ukrainian].
8. Muzychenko, O. How we visited the "Ludynie Fest"!!! Tsentr Ukrainskoi Kultury ta Mystetstva. Retrieved from: <https://www.dolesko.com/YAk-mi-na-Ludynie-fest-pobuvali.html> [in Ukrainian].
9. Osipenko, N. Workshop of Ukrainian embroidery: Methodical recommendations. *Ukraino moia vyshyvana: Etnokulturnyi ta osvithno-vykhovnyi potentsial ukrainskoi vyshyvanky*. Kyiv, 105–111 [in Ukrainian].
10. Vasina, Z. (Comp.). (2003). Ukrainian clothing chronicle: scientific and artistic reconstructions, (2), 448 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2023
Отримано після доопрацювання 16.05.2023
Прийнято до друку 25.05.2023

Цитування:

Литвин С. Х. Творчість Артура Орльонова в контексті розвитку сучасного історично-батального живопису. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 105–110.

Lytvyn S. (2023). Artur Orlyonov's work in the context of the development of modern historical battle painting. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 105–110 [in Ukrainian].

*Литвин Сергій Харитонович,
доктор історичних наук, професор,
виконавач обов'язків завідувача кафедри
культурології та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<http://orcid.org/0000-0003-0010-2675>
serlytvyn@ukr.net*

ТВОРЧІСТЬ АРТУРА ОРЛЬОНОВА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ІСТОРИЧНО-БАТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ

Мета роботи – розглянути творчий доробок художника Артура Орльонова в контексті розвитку сучасного історично-батального живопису, акцентувати на тематиці й серійності робіт, загальних прийомах і методах художнього зображення. **Методологія статті** полягає в застосуванні загальнонаукових та спеціальних методів дослідження, зокрема: аналізу і синтезу, індукції і дедукції, узагальнення і абстрагування, оглядово-аналітичного, опису та порівняння, що дало змогу проаналізувати роботи А. Орльонова. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше творчість сучасного київського художника А. Орльонова стала предметом наукового дослідження, у межах якого здійснено узагальнення та невелику систематизацію тематичної спрямованості художніх робіт, а також визначено історично-художні доміанти творів, стилістичні особливості побудови. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження встановлено, що А. Орльонов належить до генерації сучасних художників історично-батального жанру, репрезентуючи київську школу живопису. Його творчий доробок відображає значний хронологічний діапазон української історії, починаючи з Київської Русі, українського Середньовіччя, доби Козаччини, Визвольних змагань та до сучасного періоду. Відповідно до тематики й кількості роботи можуть бути об'єднані в окремі серії. Сюжетно роботи А. Орльонова включають зображення батальних сцен битв, тематичні картини історичного спрямування, портрети видатних діячів української історії. Творчість А. Орльонова належить до сучасних зразків українського історично-батального живопису, що на основі вивчення численних джерел та фактів містить авторське розуміння та інтерпретацію вагомих історичних подій і постатей різних періодів історії України.

Ключові слова: історично-батальний живопис, київська школа живопису, художник Артур Орльонов, Національна академія образотворчого мистецтва й архітектури, композиційність, стилістичні доміанти, битви, історичні постаті, історія України.

Lytvyn Serhii, Doctor of Historical Sciences, Professor, acting head of the Department of Cultural Studies and Informational Communications National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Artur Orlyonov's work in the context of the development of modern historical battle painting

The purpose of the article is to examine the creative work of the artist Artur Orlyonov in the context of the development of contemporary historical and battle painting, focusing on the themes and series of works, general techniques and methods of artistic representation. **The research methodology** consists in the application of general scientific and special research methods, in particular, analysis and synthesis, induction and deduction, generalisation and abstraction, review and analysis, description and comparison, which helped to analyse the works of A. Orlyonov. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that for the first time the work of the contemporary Kyiv artist A. Orlyonov became the subject of a scientific study, within which the generalisation and a brief systematisation of the thematic focus of artistic works were carried out, as well as the historical and artistic dominants of the works, stylistic features of the construction were determined. **Conclusions.** As a result of the conducted research, it was established that A. Orlyonov belongs to the generation of contemporary artists of the historical and battle genre, representing the Kyiv school of painting. His creative work reflects a significant chronological range of Ukrainian history, starting with Kyivan Rus, the Ukrainian Middle Ages, the Cossack era, the Liberation Movement and the modern period. According to the plot and number of works, they can be combined into separate series. In terms of the plot, A. Orlyonov's works include depictions of battle scenes, thematic paintings of historical significance, portraits of outstanding figures of Ukrainian history. A. Orlyonov's work belongs to modern examples of Ukrainian historical and battle painting, which, based on the study of numerous sources and facts, contains the author's understanding and interpretation of important historical events and figures of different periods of Ukrainian history.

Key words: historical and battle painting, Kyiv school of painting, artist Artur Orlyonov, National Academy of Fine Arts and Architecture, composition, stylistic dominants, battles, historical figures, history of Ukraine.

Актуальність теми дослідження. Збройна агресія і війна розв'язана росією проти України є найбільшим викликом не лише для українського суспільства, але й для світу в цілому, багатьох аспектів, що торкаються систем міжнародної політики, безпеки, військового потенціалу та ін. Війна вплинула і впливає на всі вектори і виміри буття суспільства, яке нині переживає один з найдраматичніших періодів новітньої історії. Разом з тим, це спонукає до переосмислення багатьох подій власної історії, героїчних сторінок боротьби за державну незалежність, звернення до витоків української культури, історичних постатей, що буквально впливали на поворотні моменти історії, уособлюючи чесноти і кращі риси національного характеру. Відтак актуалізуються питання національної ідентичності, цінностей, героїки, зростає суспільний запит щодо з'ясування сутності подій минулого і сьогодення, зіставлення та винесення уроків, та низка інших. У кризові для суспільства періоди на рівні масової свідомості саме мистецтво відіграє значну роль у формуванні героїчного наративу та пантеону національних героїв, що репрезентують на загал крізь призму бачення художника цілісний образ, що втілює головні ідеї національних цінностей, формуючи уявлення про ті чи інші події. У цьому аспекті важливу роль відіграє історично-батальний живопис, що безпосередньо ґрунтується на історичній основі та завдяки художньому образу здатний донести правдивість подій, транслуючи певні меседжі. Серед сучасних митців сьогодення привертає увагу творчість київського художника Артура Орльонова, який доволі плідно працює саме у жанрі історичної і батальної картини. Попри численні виставки художника в різних містах України, публікації в інтернет-мережі, дослідження його творчості історичною та мистецтвознавчою наукою не представлене. Відповідно вважаємо за необхідне здійснити короткий аналіз творів А. Орльонова як сучасного явища в розвитку історично-батального живопису, оскільки саме пласт воєнної історії й пов'язаної з ним культури, інтерпретований і представлений крізь призму бачення художника, містить семантичний ряд, який розкриває значимість тих чи інших подій та роль особистості в історії.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість А. Орльонова не представлена широко в наукових дослідженнях, як і саме питання сучасного історично-батального

живопису, тут можемо спиратися на нечисленні публікації в інтернет-мережі на інформаційно-довідкових ресурсах [6–8; 10–13; 15]. Єдиним виданням, де цілісно розглянута творчість художника є збірка А. Кравця та Г. Курдельчука, присвячена видатним постатям України в роботах А. Орльонова [9]. Тут переважно представлені ілюстрації та історичні довідки відповідно до хронологу відображуваних подій в картинах. Також роботи А. Орльонова згадані у працях Г. Бондаренка, Г. Гулька, Г. Дем'янюка [4; 5]. Аналізу серії робіт, присвячених діячам Української революції 1917–1921 рр., присвячена публікація О. Скрипника [14]. Разом з тим, в окресленому ракурсі проблематики набувають значення праці, присвячені суміжним питанням висвітлення війн, збройних конфліктів та баталістики в історії мистецтва Н. Авер'янової [1; 2]; питання героїчного дискурсу з позицій соціально-філософського осмислення та героя як суб'єкта історичної дії досліджувала Т. Цимбал [16; 17].

Мета статті – розглянути творчий доробок художника Артура Орльонова в контексті розвитку сучасного історично-батального живопису, акцентуючи увагу на тематиці і серійності робіт, загальних прийомах і методах художнього зображення.

Виклад основного матеріалу. Зародження і розвиток історично-батального жанру образотворчого мистецтва в українській культурі має глибоку історію, сягаючи витоків зображень на археологічних знахідках, мініатюрах літописів та інших стародруків, а згодом еволюціонуючи в повноцінні художні композиції. У становленні історично-батального жанру вагому роль відіграли роботи Т. Шевченка, І. Сошенка, С. Васильківського, М. Пимоненка, О. Сластіона, А. Манастирського, що в своїй більшості зверталися до епохи козаччини, яка стала найбільш проявленою темою, навіть більше ніж інші, у становленні історичного й батального живопису. Слід віддати належне таким знаменитим майстрам початку ХХ століття, як М. Самокиш, М. Івасюк, О. Мурашко, А. Петрицький, М. Дергус, які фактично заклали підвалини національної школи баталістики, вивчаючи українську історію та старожитності. Як справедливо відзначають дослідники, «художники зазначеного жанру фіксують на полотні важливі історичні моменти битв, побут солдатів і офіцерів часів збройного конфлікту. Ці картини

демонструють як криваві сцени, загибель людей, жахи війни, так і героїзм, самовідданість, сміливість бійців, вони формують почуття патріотизму та обов'язку перед Батьківщиною і суспільством. Водночас, полотна батального жанру сприяють осмисленню таких важливих і одвічних питань як війна і мир, конфлікт і примирення, хаос і гармонія» [2, 240].

За доби Незалежної України ця традиція продовжується з тією відмінністю, що перед живописцями постали питання відродження невідомих і викривлених радянською пропагандою сторінок української історії, її переможних битв, видатних постатей, що присвятили своє життя боротьбі за свободу і незалежність. Саме ця тенденція й прослідковується у творчості таких сучасних художників, як А. Орльонов, А. Серебряков, О. Шупляк, О. Карпенко та ін. Проте на сьогодні, на нашу думку, мало введеним до наукового обігу й досліджень є творчий доробок київського художника, випускника Національної академії образотворчого мистецтва й архітектури А. Орльонова.

Художник у 1992 році закінчив Ташкентське художнє училище імені П. П. Бенькова, згодом, у 1999 році, вступив до Академії образотворчого мистецтва і архітектури, де навчався у майстерні батального живопису В. Шаталіна і М. Гуйди, там само закінчив й аспірантуру 2003 року. Дипломною роботою А. Орльонова була робота по створенню діорами на тему «Битви під Берестечком», з якою він успішно впорався, нині робота зберігається у Запорізькому музеї на о. Хортиця.

Далі А. Орльонов почав працювати головним художником студії Українського батального мистецтва, зокрема від 2009 року – над створенням робіт, присвячених славетним подіям і постатям в історії Української держави, в рамках проекту «Україна: історія великого народу». В цій серії робіт Орльонова відомі картини, присвячені засновникам міста Києва, героям битв Грюнвальдської (1410) та битви на Синіх Водах (1362).

На сьогодні у творчому доробку А. Орльонова понад 300 полотен, багато з яких зберігаються у Національному військово-історичному музеї України (Київ), Львівській галереї мистецтв, Національному заповіднику «Хортиця» (Запоріжжя), Національному університеті «Острозька академія» (Острог, Рівненська обл.) та ін. Авторські копії картини «Галицькі хоругви в Грюнвальдській битві. 1410 рік» зберігається в Жидачеві в картинній

галереї та університеті «Львівська політехніка».

Серед основних робіт художника варто назвати: «Освоєння дикого заходу», «Лист додому» (обидві – 2001), «Венеція» (2002), «Бій під Берестечком. 1651 рік», «Стамбул» (обидві – 2004), «Св. Кирило та св. Мефодій» (2005), «Козаки гетьмана Петра Сагайдачного здобувають Кафу. 1616 рік» (2006), «Конотопська битва» (2007), «Полковник Іван Богун», «Князь Костянтин Острозький», «Патріарх Кирило Лукаріс», «Каїр» (усі – 2008), «Кий з батьком приймають гунських послів. 450 рік», «Князь Кий захищає фортецю Києвець на Дунаї. 487 рік», «Богдан Хмельницький», «Київ» (усі – 2009), «Щек, Хорив і Либідь засновують Київ. 482 рік» (2010), «Князь Кий на прийомі у імператора Візантії. 484 рік» (2011), «Данило Острозький у битві на Синіх Водах. 1362 рік», «Галицькі хоругви у Грюнвальдській битві. 1410 рік» (обидва – 2012), «Благословення Феодосія Святого. Києво-Печерська Лавра. 1443 рік», «Князь Федір Острозький» (обидві – 2013) [12].

Хронологічно роботи А. Орльонова охоплюють різні періоди історії України, їх умовно можна розподілити на серії, які об'єднані темою, подіями чи добою: зображення подій з історії Київської Русі та Козаччини, Громадянська війна у США, портрети відомих історичних діячів, тощо. Найвідоміша серія картин — це картини із життя українських князів Острозьких. Періодові українського Середньовіччя, якому в художньому плані приділялося надто мало уваги з боку художнього осмислення, також присвячені роботи в А. Орльонова, який у 2013 р. провів виставку на території Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Центральною картиною виставки стала картина «Благословення Феодосія Святого (князя Федора Острозького). Києво-Печерська Лавра. 1443 рік». Картина створена до 1025-річчя Хрещення Київської Русі і на ній зображено зустріч князя Василя Острозького з батьком — князем Федором Даниловичем Острозьким, який у 1440–1441 рр. постригся у ченці Києво-Печерського монастиря під ім'ям Феодосій. Жив у Дальній Феодосіївській печері, де і упокоївся, там зберігаються його мощі. Сюжет картини глибоко символічний: зокрема алегорично читається теза про те, що світське схиляє коліна перед духовним, тобто син схиляє голову перед батьком, коло життя людини починається з духовності і добігає кінця, повертаючись до теж до духовності.

Картина «Галицькі хоругви у

Грюнвальдській битві 15 липня 1410 року» присвячена одному з вирішальних епізодів битви, у якому відзначилися воїни з руських земель, серед яких був і загін князя Федора Даниловича Острозького. Ця битва є складовою історії багатьох європейських держав, зокрема України. З одного боку – військо Тевтонського Ордену, з іншого – союзники: Королівство Польське та Велике князівство Литовське. На полі битви були стяги з гербами руських земель – Галицької і Львівської, Подільської і Перемишльської, Холмської, а також хоругви з Волині та Берестейщини, Київщини та Чернігівщини.

Картина «Князь Данило Острозький у битві на Синіх Водах. 1362 рік» присвячена битві, у якій військо Великого Князя Литовського, Руського і Жемайтійського Ольгерда завдало поразки об'єднаним силам трьох місцевих володарів Орди, що на століття наперед визначило долю українських земель. Серед воєначальників у битві брав участь і родоначальник князів Острозьких – Данило. Демонструється також картина «Взяття Кафи», присвячена одному з морських походів гетьмана Сагайдачного, внаслідок якого в липні 1616 р. козаки захопили Кафу (Феодосія) і звільнили кілька тисяч невільників [15].

Ще важливою темою представленої доби стала картина «Україна славетна: з'їзд європейських монархів в Луцьку. 1429 рік» (2017), на якій Орльонов представив епізод, який у його уяві асоціюється із в'їздом учасників європейського зібрання до Луцького замку. Ця картина за кількістю людей на ній перевершує всі попередні та показує, як помпезно зустрічали тих, хто правив у тогочасній Європі. Презентація цієї картини відбулася в Інституті історії України НАН України 20 січня 2017 р., а 6 квітня 2017 р. – у Національному університеті «Острозька академія». Автор також виготовив копію полотна і подарував Острозькій академії [5, 32].

Не менш унікальною є серія робіт А. Орльонова, присвячена 100-річчю Служби зовнішньої розвідки, в якій відтворено портретні зображення розвідників доби УНР, виконані в техніці сепії. На підготовчому етапі художник досить ретельно досліджував однострої доби УНР, характерні типажі людей того періоду, вбрання, зачіски, біографічні дані персонажів, спогади про них, також були численні консультації з істориками. У підсумку це дало змогу чіткіше передати не лише зовнішність, а й характер цих особистостей [14].

У галереї портретів представлено такі постаті, як зв'язкова Української військової організації Ольга Басараб; повстанський отаман Орел (Яків Гальчевський), що згодом став керівником розвідувального пункту на Волині військової спецслужби Державного Центру УНР в екзилі; Петро Ліпка – останній начальник штабу Армії УНР і один з організаторів розвідувальної діяльності за часів Директорії; Микола Красовський, керівник Інформаційного бюро Розвідочної управи Генерального штабу Армії УНР; Іван Вислоцький, старшина розвідного відділу Української галицької армії, Петро Філоненко, повстанський отаман, розвідник Партизансько-повстанського штабу під керівництвом Юрка Тютюнника. Всі портретні роботи виконані А. Орльоновим дуже майстерно, хоча у цьому питанні зазвичай присутній авторський яскраво виражений погляд, а метою створення художніх образів не завжди є фотографічна точність відтворення героя, особливо в тому випадку, коли документи чи оригінальні зображення майже не збереглися. У цьому аспекті набагато важливішою є актуалізація і привернення уваги до певної особистості, окреслення її цілісного образу в художньому вимірі [14].

Період Визвольних змагань 1917–1921 рр. відображено в картині А. Орльонова «Бій під Сидоровим», що присвячена одному з найбільших бойових зіткнень між українською та більшовицькою кіннотою, що відбулося 25 липня 1920 р. Твір написав художник на замовлення фонду «Імена самостійної України 1917–1924». На сьогодні село Сидорів відноситься до Гусятинської селищної громади на Тернопільщині. Бій під Сидоровим – одне з найбільших бойових зіткнень між українською та більшовицькою кіннотою, що відбулося 25 липня 1920 р. Як зазначали очевидці тих подій, «з обох сторін в бою взяло участь до 3 000 вершників. У цьому бою брало участь понад 3.000 кінноти. З нашого боку 1500–1700 шабел і з большевицького боку 1800–2000 шабел. У кожному випадку з большевицького боку кінноти було кількісно більше і лише тому, що вона втратила ударну силу, при атаці, вимучивши коні довгим розгоном, як рівнож несподіваний гарматний вогонь на картачі та перехресний вогонь 30–40 кулеметів, вона цей бій прогнала. Крім того, для большевиків було несподіванкою одноразова атака з'єднанням нашої кінноти, що й стало вирішним чинником нашого успіху (пполк. М. Отрешко-Арсський «Окремий загін

ім. Кошового І. Сірка. І.Т.»» [10].

І, звичайно, ж вагоме місце у творчості А. Орльонова посідає і сучасний період української історії, де однією з центральних тем є російсько-українська війна, починаючи ще з 2014 р. Так, зокрема у 2021 р. до Дня пам'яті захисників України (29 серпня) художником у «Музеї Становлення української нації» (м.Київ) була презентована картина «Ми є народ. Становлення нації», на якій зображені тридцять осіб відомих українців, які героїчно загинули на Донбасі, захищаючи територіальну цілісність та державний суверенітет України. Серед них такі, як: І. Брановицький, В. Гарматій, Б. Завада, О. Капуша, А. Кизил, О. Лавренко, Р. Лужевський, Д. Майборода, О. Міхнюк, К. Могилко, І. Момот, Є. Пікус, В. Рибак, Т. Сенюк, В. Сліпак, С. Табала, Є. Тельнов, С. Цимбал, М. Яровий, С. Кульчицький, Р. Хамраєв та ін. [3]. Отже, ми бачимо, що творчість А. Орльонова репрезентує київську школу історично-батального живопису, а сам художник у своїх роботах звертається до актуальних тем української історії різних періодів.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше до творчості сучасного київського художника А. Орльонова стала предметом наукового дослідження, в межах якого здійснено узагальнення та невелику систематизацію тематичної спрямованості художніх робіт, а також визначено історично-художні доміанти творів, стилістичні особливості побудови.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що А. Орльонов належить до генерації сучасних художників історично-батального жанру, репрезентуючи київську школу живопису. Його творчий доробок відображує значний хронологічний діапазон української історії, починаючи з Київської Русі, українського Середньовіччя, доби Козаччини, Визвольних змагань та сучасного періоду. Відповідно тематиці і чисельності роботи можуть бути об'єднані в окремі серії. Сюжетно та композиційно роботи А. Орльонова включають зображення батальних сцен битв, тематичні картини історичного спрямування, портрети видатних діячів української історії та значимі події культури. Творчість А. Орльонова належить до сучасних зразків українського історично-батального живопису, що на основі вивчення чисельних джерел та фактів містить авторське розуміння й інтерпретацію вагомих історичних подій і постатей різних періодів

історії України. Творчість А. Орльонова належить до сучасного реалістичного українського живопису, а історична тематична картина у прочитанні художника набуває нового рівня художнього відображення.

Література

1. Авер'янова Н. Баталістика у зарубіжній та українській історії мистецтв. *Українознавчий альманах*. 2021. Вип. 29. С. 8–15.
2. Авер'янова Н. М. Темі конфліктів і воєн в українській історії мистецтв. *Розвиток наукової думки постіндустріального суспільства: сучасний дискурс*. Вінниця : МЦНД. С. 240–245.
3. Батальний живопис в Україні. URL: https://vue.gov.ua/Батальний_жанр (дата звернення: травень 2023).
4. Бондаренко Г., Гулько Г. Середньовічний Луцьк у «Хроніці європейської Сарматії» О. Гваньїні. *Літопис Волині : всеукраїнський науковий часопис*. 2019. Ч. 21. С. 74–81.
5. Бондаренко Г., Гулько Г., Дем'янюк О. З'їзд монархів європейської середньовічної цивілізації у Луцьку в історії та культурі. *Літопис Волині : всеукраїнський науковий часопис*. 2019. Ч. 20. С. 28–35.
6. В Харкові відбудеться виставка сучасної історичної картини «Україна Славетна». URL: <https://kharkivoda.gov.ua/news/67203> (дата звернення: травень 2023).
7. Відомий столичний художник вручив Бондаренкові портрет знаменитого старости Дашковича. URL: <https://procherk.info/news/7-cherkassy/98191-vidomij-stolichnij-hudozhnik-vruchiv-bondarenkovi-portret-znamenitogo-starosti-dashkovicha> (дата звернення: травень 2023).
8. 26 листопада у Дніпропетровському художньому музеї відкриється виставка «Україна Славетна». URL: <https://web.archive.org/web/20150427111039/http://9-channel.com/dnipropetrovskiy-hudozhniy-muzej-pokazhe-istorichni-kartini-batalista-artura-orlonova-00054299.html> (дата звернення: травень 2023).
9. Кравець А., Курдельчук Г. Постаті України в картинах художника А. Орльонова. Луцьк : ПП Іванюк В.П., 2021. 83 с.
10. Нова картина Артура Орльонова. URL: <https://www.db.geroika.org.ua/ua/nova-kartina-artura-orlonova.html> (дата звернення: травень 2023).
11. Орльонов Артур Олегович. URL: https://uk.wikipedia.org/Орльонов_Артур_Олегович (дата звернення: травень 2023).
12. Орльонов Артур Олегович. URL: <https://esu.com.ua/article-76068> (дата звернення: травень 2023).
13. Орльонов Артур – майстер батального живопису. URL: <https://sverediuk.com.ua/orlonov-artur-mayster-batalnogo-zhivopisu/> (дата звернення: травень 2023).
14. Скрипник О. Розвідники доби УНР очима художника-баталіста. URL: <https://www.ispravda.com>

com.ua/articles/2019/03/27/153890/ (дата звернення: травень 2023).

15. У Києво-Печерському заповіднику відкрилася виставка «Українське середньовіччя в картинах А. О. Орльонов». URL: <https://web.archive.org/web/20150427111226/http://www.kplavra.kiev.ua/4089.html> (дата звернення: травень 2023).

16. Цимбал Т. Конфлікти пам'ятей в сучасному українському героїчному дискурсі (соціально-філософський аспект). *Українознавчий альманах*. 2020. Вип. 26. С.86–93.

17. Цимбал Т. Шляхетність і війна: поставання суб'єкта героїчної дії. *Українознавчий альманах*. 2022. Вип. 30. С. 136–142.

References

1. Averyanova, N. (2021). Batalistics in foreign and Ukrainian art history. *Ukrainian studies almanac*, 29, 8–15 [in Ukrainian].

2. Averyanova, N. M. (2022). Themes of conflicts and wars in Ukrainian art history. Development of scientific thought of post-industrial society: modern discourse. Vinnytsia: MCND, 240–245 [in Ukrainian].

3. Battle painting in Ukraine. Retrieved from: https://vue.gov.ua/Батальний_жанр [in Ukrainian].

4. Bondarenko, G., Gulko, G. (2019). Medieval Luts'k in "Chronicle of European Sarmatia" by O. Gvanyina. *Chronicle of Volyn: All-Ukrainian scientific journal*, 21, 74–81 [in Ukrainian].

5. Bondarenko, H. Gulko, G. Demyaniuk, O. (2019). Congress of Monarchs of European Medieval Civilization in Luts'k in History and Culture. *Chronicle of Volyn*: 20, 28–35 [in Ukrainian].

6. An exhibition of the contemporary historical painting "Ukraine Slavetna" will be held in Kharkiv. Retrieved from: <https://kharkivoda.gov.ua/news/67203> [in Ukrainian].

7. A famous artist from the capital presented Bondarenko with a portrait of the famous elder Dashkovich. Retrieved from: <https://procherk.info/news/7-cherkassy/98191-vidomij-stolichnij-hudozhnik-vruchiv-bondarenkovi-portret-znamenitogo-starosti-dashkovicha> [in Ukrainian].

8. On November 26, the exhibition "Ukraine Slavetna" will open in the Dnipropetrovsk Art Museum. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20150427111039/http://9-channel.com/dnipropetrovskiy-hudozhniy-muzey-pokazhe-istorichni-kartini-batalista-artura-orlonova-00054299.html> [in Ukrainian].

9. Kravets, A., Kurdelchuk, H. (2021). Figures of Ukraine in the paintings of the artist A. Orlyonov. Luts'k [in Ukrainian].

10. A new painting by Artur Orlyonov. Retrieved from: <https://www.db.geroika.org.ua/ua/nova-kartina-artura-orlonova.html> [in Ukrainian].

11. Artur Olegovich Orlyonov. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/Орльонов_Артур_Олегович [in Ukrainian].

12. Artur Olegovich Orlyonov. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-76068> [in Ukrainian].

13. Artur Orlyonov is a master of battle painting. URL: <https://sverediuk.com.ua/orlonov-artur-mayster-batalnogo-zhivopisu/> [in Ukrainian].

14. Skrypnyk, O. Scouts of the era of the Ukrainian People's Republic through the eyes of a combat artist. Retrieved from: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2019/03/27/153890/> [in Ukrainian].

15. The exhibition "Ukrainian Middle Ages in the paintings of A.O. Orlyonov" opened in the Kyiv-Pechersk Reserve. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20150427111226/http://www.kplavra.kiev.ua/4089.html> [in Ukrainian].

16. Tsymbal, T. (2020). Conflicts of memories in modern Ukrainian heroic discourse (social and philosophical aspect). *Ukrainian studies almanac*, 26, Kyiv: Millenium, 86–93 [in Ukrainian].

17. Tsymbal, T. (2022). Nobility and war: the appearance of the subject of heroic action. *Ukrainian studies almanac*, 30, Kyiv: Millenium, 136–142 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.04.2023
Отримано після доопрацювання 09.05.2023
Прийнято до друку 17.05.2023

Цитування:

Бардік М. А. Традиційність у розвитку живописної декорації Великої церкви Києво-Печерської лаври у XVIII–XXI столітті. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 111–117.

Bardik M. (2023). Traditionalism in Development of Painting Decoration of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church in the 18th – 21st Centuries. *Kultura i suchasnist*: almanakh, 1, 111–117 [in Ukrainian].

Бардік Марина Афанасіївна,

кандидат мистецтвознавства,

провідна наукова співробітниця

науково-дослідного відділу історії та археології

Національного заповідника

«Києво-Печерська лавра»

<https://orcid.org/0000-0003-3092-8929>

mb30@i.ua

ТРАДИЦІЙНІСТЬ У РОЗВИТКУ ЖИВОПИСНОЇ ДЕКОРАЦІЇ ВЕЛИКОЇ ЦЕРКВИ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ У XVIII–XXI СТОЛІТТІ

Мета статті – дослідити чинник традиційності в розвитку комплексу розписів Успенського собору (Великої церкви) у XVIII–XXI ст. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історико-культурного й мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна.** Традиційність визначено як чинник розвитку монументального живопису Великої церкви (Успенського собору) Києво-Печерської лаври в 1720–2020-х рр. Розкрито, що традиційність реалізована в принципі спадкоємності при формуванні нових розписів. Досліджено наслідування низки тематико-сюжетних ліній стінопису XVII ст. – у декорації 1720-х, а також стінопису 1720-х і 1770-х – у композиціях 1811 р. і декорації кінця XIX ст. Висвітлено наслідування системи розписів 1720-х у живописі 1772–1777 рр., 1809 р., 1840–1843 рр. і в сучасних розписах. Доведено, що для живописної декорації XXI ст. основним візуальним джерелом реконструкції став живопис не 1720-х, а 1840–1843 рр. та деякі композиції 1770-х і 1811 р. Зміна розташування традиційних сюжетів визначена як один із засобів новаторства в програмах нових розписів. Простежена спадкоємність широкого спектра композицій, зокрема тематику хрещення Русі і Печерського монастиря. **Висновки.** Традиційність суттєво вплинула на процес розвитку монументального живопису Великої Успенської церкви у XVIII–XXI ст. У програмах нових розписів 1720-х і особливо 1894 р. простежено наслідування тематико-сюжетних ліній із попереднього розпису. Під час оновлення всієї храмової декорації інтер'єру (1772–1777, 1840–1843) та екстер'єру (1809), а також оновлення певних композицій (наприклад у 1811 р.) відбувалось наслідування живописних композицій майже без змін (це було вимогою київських митрополитів). Завдяки принципу спадкоємності у XXI ст. художники створили бароковий образ Великої церкви, використовуючи архівні джерела живописних композицій 1840–1843, 1811, 1772–1777 рр. Спадкоємність забезпечила в Успенському соборі історичний зв'язок розписів різних століть.

Ключові слова: духовна культура, православ'я, сакральний монументальний живопис, український живопис, Києво-Печерська лавра, Успенський собор

Bardik Maryna, Candidate in Art Studies, Leading Researcher, Scientific-Research Department of History and Archaeology, National Preserve “Kyiv-Pechersk Lavra”

Traditionalism in Development of Painting Decoration of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church in the 18th – 21st Centuries

The purpose of the article is to study the factor of traditionalism in the development of the complex of murals of the Great Church (the Dormition Cathedral) in the 18th – 21st centuries. **The research methodology** is based on historical, cultural and art historical analysis. **Scientific novelty of the study.** Traditionalism is defined as a factor in the development of mural painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church (the Dormition Cathedral) in the 1720s–2020s. The author reveals that traditionality was implemented in the principle of continuity in the formation of new murals. The imitation of a number of thematic and narrative lines of the seventeenth-century murals in the decorations of the 1720s, as well as the murals of the 1720s and 1770s in the compositions of 1811 and the decorations of the late nineteenth century is studied. The author proves that the main visual source of the reconstruction of the twenty-first century painting was not the painting of the 1720s but of 1840–1843 and some compositions of the 1770s and 1811. The change in the location of traditional subjects is identified as one of the means of innovation in the programmes of new paintings. The continuity of a wide range of compositions, including the themes of the Baptism of Rus and the Pechersk Monastery, is traced. **Conclusions.** Traditionalism had a significant impact on the development of the monumental painting of the Great Assumption Church in the 18th–21st century. The programmes of the new paintings of the 1720s and especially of 1894 show the imitation of thematic and narrative lines from the previous paintings. During the renovation of the entire church interior (1772–1777, 1840–1843) and exterior (1809), as well as the renovation of certain compositions (for example, in

1811), the imitation of paintings was almost unchanged (this was a requirement of the Kyiv metropolitans). According to the principle of continuity in the XXI century, artists created a baroque image of the Great Church, using archival sources of paintings from 1840-1843, 1811, and 1772-1777. The continuity provided a historical connection between the murals of different centuries in the Dormition Cathedral.

Key words: sacral culture, Orthodoxy, sacred monumental painting, Ukrainian painting, Kyiv-Pechersk Lavra, Dormition Cathedral.

Актуальність теми дослідження. У назві статті зацікавлений читач неодмінно углядить парадокс: наявність художньої традиції в історичний час, коли живопис Великої Печерської церкви в ім'я Успіння Пресвятої Богородиці зазнав радикальних змін. У XVIII ст. після перебудови храму його живопис поступився місцем бароковому розпису. Наприкінці XIX ст. попередній стінопис був збитий і храмовий інтер'єр прикрасив академічний живопис, а у XXI ст. у відбудованому соборі академічні композиції вирішили заново не писати, а звернутися до надбань українського бароко. Проблематика традиційності у нових розписах Успенського собору Лаври окремо не вивчалась, що визначає її наукову актуальність.

Аналіз досліджень і публікацій. У працях, присвячених Києво-Печерській лаврі, наводилися дати проведення живописних робіт, виокремлювалися часові проміжки в історії стінопису Великої Успенської церкви. Одним з перших узагальнену проекцію розвитку стінопису стисло виклав М. Петров, ознайомлюючи широкий загал із висновками комісії (1886) по зміні храмового живопису [1, 580–584]. Будучи учасником подій, він також розповів про створення нових розписів наприкінці XIX ст. [2]. Автор зробив справедливе зауваження про повторення старих сюжетів у нових розписах вівтаря архангела Михаїла і підпружних арок центрального купола [1, 66]. Періодизації, уведеній М. Петровим, дотримувались сучасні українські дослідники, у свою чергу додавши деякі відомості про живописні роботи в XIX ст. і на початку XXI ст.; серед них – О. Сіткарьова [3, 172–175; 4, 277–298 та ін.], Ю. Коренюк [5], М. Орленко [6, 589–667].

Автори схилялися до історично-описового підходу у викладі живописних робіт, проведених в Успенському соборі Лаври, не розглядаючи вплив традиційності на його храмовий живопис.

Мета статті – дослідити чинник традиційності в розвитку комплексу розписів Успенського собору (Великої церкви) у XVIII–XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Історія

Великої Успенської церкви Печерського монастиря бере свій початок у 1073 р., коли, за свідченням Печерського Патерика, її заклали на київській землі за велінням самої Богородиці. Мозаїчні та фрескові композиції, що колись прикрашали Велику церкву, гинули під час воїн і землетрусів, руйнувалися під впливом природних чинників. У нечисельних фрагментах, як музейні предмети, їх можна побачити в експозиції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра». Храм, його живопис було пошкоджено під час землетрусу 1230 р., татаро-монгольської навали 1240 р. У 1470 р. зусиллями останнього київського князя Симеона Олельковича Велику церкву розписали (живопис існував до руйнування Печерського монастиря кримським ханом Менглі-Гіреєм у 1482 р.); на межі XVI–XVII ст. за князів Острозьких розписи поновлювали. Численні перебудови змінили архітектурний вигляд собору; у 1690-х коштом гетьмана І. Мазепи Велика церква набула рис барокового храму. Проте храм постраждав під час пожежі 22 квітня 1718 р., після чого в його історії почався новий етап.

Храм був перебудований, змінена його архітектурна композиція та живопис інтер'єру, фасадів, куполів. Велика Успенська церква була освячена в 1729 р. Роботи по створенню нової церкви, її живописного та декоративного оздоблення тривали з 1722 р. до повного завершення в 1730 р. Проект нового розпису – лаврський рукопис №204 – і перелік фактично написаних композицій та ікон іконостасів – лаврський рукопис №183, копії якого знаходяться в Києві, свідчать перед усім про радикальні новації в загальному розписі. Храмовий живопис ґрунтувався на новій богословській програмі, новому композиційному ряді, новій бароковій стилістиці художньої мови. Наприклад, зображення Христа в куполі і Богородиці в апсиді вівтаря замінили відповідно на «Новозавітну Трійцю» і «Розп'яття», а стіни центрального нефа і трансепта відвели під багатофігурні сцени семи «Вселенських Соборів» [7, арк. 1, 5 зв., 28–29]. І все ж у новій декорації була збережена лаврська тематика, запозичена з розпису XVII ст., про яку

мандрівник Павло Алепський зазначав, що на західному фасаді, над входом у церкву, було написане «Успіння Богородиці», а вище (поряд з іншими святими) – фігури преподобних Антонія і Феодосія Печерських; також у головному вівтарі містилося зображення Євхаристії [8, с. 228]. Серед розписів XVIII ст. значаться «Таємна вечеря» на стіні головного вівтаря (це – традиція візантійська), а в декорі західного фасаду – «Успіння Богородиці» та зображення преподобних Антонія і Феодосія Печерських, які стоять на хмарах [7, арк. 35 а].

У 1772–1777 рр. комплекс монументального живопису Великої церкви отримав «нове життя». Композиції інтер'єру та екстер'єру були написані заново художниками під керівництвом начальника лаврської малярні Захарія (Голубовського) [7, арк. 39–39 зв.]. Сукупність розписів майже не зазнала змін, тільки на вівтарній (східній підпружній) арці замість 15 святителів були написані 52 [7, арк. 39–39 зв.; 1, 60].

Надалі схильність зберігати живопис головного храму Лаври набула форму художньої традиції. Настінний живопис за необхідності поновлювали. Існуючі на той час технології дозволяли проводити заходи реставраційного характеру – виконувати промивання стін, видаляти лущення, заповнювати локальні втрати тиньку і фарбового шару, писати втрачені фрагменти композицій. Особливим видом живописних робіт стало оновлення живопису, коли живопис занепадав настільки, що храм потребував нового розпису. Київські митрополити не були налаштовані на кардинальну зміну стінопису, тому вони надавали художникам розпорядження писати композиції без усіляких змін. Це стосувалось часткового оновлення, коли художники виконували заново певні композиції, як наприклад, зокрема зображення благодійників Печерського монастиря, написані заново Іоакимом Юріним у 1811 р. (причому так вдало, що до невдана їх помилково вважали живописом Захарія (Голубовського) 1772–1777 рр.). Це стосувалось і глобальних оновлень живопису екстер'єру та інтер'єру, серед яких – оновлення композицій на фасадах, яке виконав Ємеліан (Омелян) Замислевський у 1809 р., і, безперечно, оновлення розписів, проведене начальником лаврських художників Ірином у 1840–1843 р. [9, 77–138]. Поряд із виконанням живописних композицій, які походили з XVIII ст., Іринарх написав нові композиції на другому ярусі Успенського собору. Їхня тематика повторювала фрагменти життя

Антонія і Феодосія Печерських, а також епізоди створення Великої церкви, представлені в розписах екстер'єру [9, 123–124]. Отже, живопис 1843 р. мав спільні сюжети з живописом фасадів, який первісно створювався в 1720-х рр., а оновлювався протягом 1770-х – 1850-х рр.

Дбання про збереження живопису Успенського храму несподівано увійшло у протиріччя з культурним запитом суспільства, яке готувалося відзначити в 1888 р. 900-ліття хрещення Русі. Велика Печерська церква була призначена явити у своєму живописному оздобленні ідею утвердження православ'я. Знаменно, що сучасники тих подій задумували новий розпис як «реставрацію», до живопису XI–XII ст. У 1886 р. лаврське керівництво ще розглядало питання про поновлення (тобто заходів, спрямованих на збереження) розписів собору. Для прийняття остаточного рішення Лавра звернулася до Церковно-археологічного товариства при Київській духовній академії. Були створені 2 комісії; їхній висновок був невтішним: визначалось, що живопис не має історичного та художнього значення, тому немає наукової перешкоди для його заміни. Найбільш вражаючим був висновок, що живопис собору своєю стилістикою, вибором тем, порядком розташування не відповідає давньому живопису, який мав бути у храмі в XI ст. Такий закид був абсурдним, адже художники на чолі з Іринархом не отримували завдання прикрасити Успенський собор за каноном XI ст. Члени комісій, які бачили нову програму розписів в дусі давньоруських і візантійських церков XI–XII ст., рекомендували прикрасити собор мозаїками і фресками (розписи виконали олією).

Ідея нової декорації собору та розміщення низки композицій належала київському митрополиту Іоанікію (Рудневу). З урахуванням його розпоряджень професор живопису Василь Петрович Верещагін та архітектор, академік Семен Миколайович Лазарев-Станицев розробили проєкт розписів, який було затверджено в травні 1894 р. С. Лазарев-Станицев мав зробити розбивку стін під живопис, включно з орнаментами, і контролювати підготовчі роботи. Контролем підготовчих робіт і виконанням орнаментів також займався В. Д. Фартусов. Основну частину робіт доручалося виконати В. Верещагіну, з яким у липні 1894 р. Лавра уклала контракт. Під керівництвом В. Верещагіна працювали 10 художників, серед яких був Г. І. Попов. Останній через кілька років розписував лаврську церкву

Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою.

Виконання розписів тривало з 1897 по 1900 р., завершували роботи в 1901 р. Церква була освячена 14 серпня 1901 р. Більшість композицій головного об'єму була написана на золотих фонах або із використанням золота, композиції облямовували орнаменти, запозичені з візантійських мистецьких пам'яток або у візантійському стилі. Художня мова живописних композицій використовувала арсенал академічного живопису, однак декоративна складова відсилала естетичне сприйняття храмового простору до візантійської традиції і давньоруських часів.

Здавалося б у новій декорації Великої церкви не залишилося місця попередній програмі розписів, проте традиційність виявилась у наслідуванні низки тем і сюжетів. Якщо нові зображення Христа Пантократора в центральному куполі і Богородиці в апсиді головного вівтаря були даниною давній декорації Успенського храму, то багато інших композицій були взяті з програми XVIII ст. і перенесені до нової програми, іноді зі зміною локації.

Як ми згадували раніше, М. Петров свого часу зазначав, що окрім зображення апостолів у простінках барабана купола і євангелістів на парусах (які походили від давнього звичаю) сюжети були запозичені з проєкту 1720-х. У вівтарі святого архистратига Михаїла – «Великої Ради Ангел», «Жертвоприношення Ісаака», «Явлення ангела Ісусу Навину», «Дух Святий у вигляді голуба, оточений херувимами», «Повернення Товії з архангелом Рафаїлом у дім отця», «Виведення ангелом апостола Петра із в'язниці» (зауважимо, що М. Петров не назвав композицію «Собор архангела Михаїла»). Він також указав на схожість старого і нового живописного оформлення підпружних арок центрального купола. У старому варіанті: арки центрального купола: 1) на схід у вівтарі великому, у ній писати святих скільки можна розмістити; 2) арка з півдня від приділу святого Іоанна Богослова, у ній писати 70 святих апостолів; 3) арка з півночі від приділа святого Стефана, у ній малювати пророків різних; 4) арка із заходу від входу до церкви, у ній малювати рід Христа у вигляді лицевого іконописного жезла від Кореня Єссеєва. Відповідно за новим проєктом було зображено: 1) у великій арці між головним вівтарем і храмом (східній) – 10 обраних святих; 2) у великій південній арці храму –

9 апостолів із числа 70; 3) у великій північній арці – 9 пророків; 4) у великій західній арці – 10 праотців [1, 66].

У розписах XVIII–XIX ст. Христологічний цикл становив основу загальної живописної композиції інтер'єру. Сюжети із зображеннями Спасителя зберегли свою присутність у стінописі кінця XIX ст., який існував до 1941 р. Сцени у головному вівтарі в новій декорації «Таємна вечеря» (горнє місце), «Зішестя Святого Духа на апостолів» (південна стіна), «Зішестя Спасителя в пекло» (північна стіна) [10, с. 16–17] наслідували сюжети первісної декорації апсиди та віми (живопис XVIII ст. цього компартимента зафіксовано на акварелях Ф. Солнцева південного та північного розрізів храму (1843), щоправда, сюжет «Воскресіння» у ньому представлено в ізводі «Воскресіння Христове»).

Спостерігаємо традицію у розписах жертовника, при цьому розпис кінця XIX ст. наслідував попередній частково. Декорація кінця XIX ст.: «Воскресіння Господнє» (дивись згаданий вище живопис віми головного вівтаря), «Покладання у гріб», «Умивання ніг», «Моління про чашу», «Несіння хреста», «Розп'яття Господнє» [10, 17]. Декорація XVIII ст. (оновлена без змін у 1810 р.): на північній та південній стінах розміщувались 12 сцен «Страстей Христових» [7, арк. 11 а зв. – 13]. Окремо зауважимо, що композиції в кінця XIX ст. також наслідували сюжети, написані Іринархом у вівтарі приділу святого апостола Андрія Первозваного – «Воскресіння Христове», «Моління Господа в Гефсиманському саду», «Умивання ніг апостолам», «Розп'яття з предстоячими», «Покладання Спасителя у гріб» [9, 119].

Низка композицій кінця XIX ст. із зображенням дванадесятих свят, написана в головному квадраті Великої церкви, знаходилась у руслі традиції 1720–1840-х рр. Це – «Преображення Господнє», «Нагірна проповідь», «Вознесіння Господнє»; порівняльно з попереднім розписом була змінена локація цих зображень.

Головною темою програми, затвердженої в 1894 р., була тема Богородиці. Традиційність цієї тематики є очевидною, адже у розписах 1720–1840-х рр. так само були широко представлені сцени із зображеннями Богородиці. Знову ж було змінене їхнє розташування: з бічних верхніх приділів їх перемістили в центральний квадрат. «У

склепіннях над криласами розташовані “Благовіщення Пресвятій Діві Марії” та “Поклоніння волхвів” (над правим криласом), “Відвідини Пресвятою Дівою Марією Єлизавети” та “Втеча Святого сімейства в Єгипет” (над лівим криласом)... “Несіння тіла Богоматері до місця погребіння” (над входом у Стефанівський приділ)» [10, 18].

Спадкоємність декорації кінця XIX ст. проявилась у тематиці, присвяченій Печерському монастирю й утвердженню християнства на Русі, в образах святих і преподобних Печерських. Наприклад, сцена «Київська гора», присутня у розписах 1720-х, 1770-х, 1840-х західної частини хорів, наприкінці XIX ст. преобразилася у сцену «Поставлення святим апостолом Андрієм Первозванним хреста на горах київських». А сусідня композиція «Відхід преподобного Антонія з Афонської гори на подвиги в Київ» своїм походженням була зобов’язана написаним Іринархом (1843) зображенням «Антоній постригається на Афоні» та «Пришестя Антонія від святої Афонської гори до Києва» з житійного циклу преподобного Антонія Печерського [9, 105, 122–123]. Галерея образів преподобних отців Печерських у розписах 1720–1840-х рр., зображених у зірках на склепіннях паперті та у верхніх приділах преподобних Антонія і Феодосія Печерських, надихнула в кінці XIX ст. на створення численних зображень преподобних, представлених у медальйонах або на повний зріст.

У живописному оздобленні, створеним під керівництвом В. П. Верещагіна, Велика Печерська церква увійшла в XX ст. На неї чекали трагічні часи: після 1917 р. – атеїстичне несприйняття її святості і приниження її краси, а в 1941 р. – руйнування під час вибуху і десятиліття існування у вигляді руїн. Роботи по розбиранню руїн храму розпочали в 1946 р. і в подальшому проводились науковцями, музейниками під керівництвом відомих українських вчених (серед яких були В. Богусевич, М. Холостенко). Археологічні та архітектурні обстеження стали основою для подальшої відбудови Успенського храму.

21 листопада 1998 р. відбулось закладання символічної капсули і першої цеглини, що ознаменувало початок відбудови Успенського собору. Храм звели у стислий термін: 24 серпня 2000 р. урочисто був відслужений чин освячення його головного вівтаря. На етапі розробки проєктної документації дискусійним виявилось питання живопису храму. Частково зберігся розпис

кінця XIX ст., крім того, цей живопис у цілому можна було реконструювати на основі візуальних джерел – архівних фотографій та негативів. Натомість була ухвалена «Концепція відтворення стінопису Успенського собору Києво-Печерської лаври» (Н. Сліпченко, Л. Ошуркевич, І. Сьомочкін), яка мала на меті реконструкцію лаврського стінопису у формах українського бароко [11]. Концепція базувалась на програмі 1720-х рр., викладеній у згаданих раніше рукописах №183 і №204, і її живописне втілення – на акварелях Ф. Солнцева, у яких зафіксовано розрізи собору в 1843 р., а також низці архівних фото.

Ідея барокової реконструкції у XXI ст. стала можливою завдяки традиційності у живописі Успенського собору. Зазначимо, що в акварелях Ф. Солнцева (1843) і на архівних фото (1893) зафіксовані живописні композиції не 1720-х рр., а більш пізнього часу: 1840–1843 рр. – основний комплекс розписів (включно із сімома «Вселенськими Соборами»), 1772–1777 рр. – вівтарна частина та зображення настоятелів Печерського монастиря, 1811 р. – галерея ктиторів Печерського монастиря. У цих пізніших розписах художники намагалися слідувати своїм попередникам. Схожий підхід застосували сучасні художники-монументалісти, розписуючи Успенський собор. Ґрунтуючись на акварелях Ф. Солнцева, архівних фото, додатково запозичуючи взірці українського барокового мистецтва (зокрема фрагменти барокового живопису Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври), вони відтворювали перш за все розписи 1840–1843 рр. і частково 1770-х і 1811 р. Їхнє відтворення надало змогу створити бароковий образ Великої церкви.

У ньому були змінені окремі композиції. Наприклад, «Розп’яття», первинно написане в апсиді головного вівтаря замінили традиційною на інтронізоване зображення Цариці Небесної. У галереї ктиторів були написані українські гетьмани Іван Скоропадський, Богдан Хмельницький та Іван Мазепа (їхні портрети не значились у програмі 1720-х рр., але відомі нам за документальними свідченнями XIX ст.). Принцип наслідування втілено в основному об’ємі собору. Знову перед очима віруючих постали масштабні композиції: сім «Вселенських Соборів» на стінах центральної нави і трансепта, сповнена просвітленої гармонії, молитовна сцена «Отче наш» на склепінні центральної нави, грандіозні зображення описаних в Одкровенні Іоанна Богослова апокаліптичних видінь на

склепіннях трансепта, «Новозавітна Трійця» і «Дев'ять чинів ангельських» у центральному куполі. Ці та інші численні композиції створюють образ барокової декорації.

Керівництво живописними роботами очолив В. Прядка, він також є автором низки монументальних композицій та ікон для іконостасів. Над живописним оздобленням собору працював колектив відомих художників із різних регіонів України: Л. Дмитренко, Т. Дмитренко, А. Дмитренко, М. Дмитренко, М. Стороженко, О. Владимірова, В. Пасивенко, А. Гончар, Л. Григорова, О. Григоров, В. Горецький, А. Тарнавський, В. Тарнавський, Є. Чернокозенко, Ю. Гузенко, С. Баяндін та ін. Сучасний період розвитку стінопису Успенського собору розпочався у 2000 р. і триває до нині.

3 січня 2013 р. був проведений чин освячення Успенського собору з відродженням живописом. Храм набув пишного оздоблення, гідного загальнонаціональній святині. 4 квітня 2015 р. був освячений відреставрований і розписаний приділ святого апостола євангеліста Іоанна Богослова. Традиційність як характерна риса розвитку монументального живопису Великої Успенської церкви дозволила його відродити і ввести в духовне життя українського народу, у сучасну українську культуру.

Наукова новизна роботи. Традиційність визначено як чинник розвитку монументального живопису Великої церкви (Успенського собору) Києво-Печерської лаври в 1720-х–2020-х рр. Розкрито, що традиційність реалізовувалась у принципі спадкоємності при формуванні нових розписів. Досліджено наслідування низки тематико-сюжетних ліній стінопису XVII ст. – у декорації 1720-х, а також стінопису 1720-х і 1770-х – у композиціях 1811 р. і декорації кінця XIX ст. Висвітлено наслідування системи розписів 1720-х у живописі 1772–1777 рр., 1809 р., 1840–1843 рр. і в сучасних розписах. Доведено, що для живописної декорації XXI ст. основним візуальним джерелом реконструкції став живопис не 1720-х, а 1840–1843 рр. та деякі композиції 1770-х і 1811 р. Зміна розташування традиційних сюжетів визначена як один із засобів новаторства у програмах нових розписів. Простежена спадкоємність широкого спектра композицій, включаючи тематику хрещення Русі і Печерського монастиря.

Висновки. Традиційність суттєво

вплинула на процес розвитку монументального живопису Великої Успенської церкви у XVIII–XXI ст. У програмах нових розписів 1720-х і особливо 1894 р. простежується наслідування тематико-сюжетній ліній із попереднього розпису. Під час оновлення всієї храмової декорації інтер'єру (1772–1777, 1840–1843) та екстер'єру (1809), а також оновлення певних композицій (наприклад, у 1811 р.) відбувалось наслідування живописних композицій майже без змін (це було вимогою київських митрополитів). Завдяки принципу спадкоємності у XXI ст. художники створили бароковий образ Великої церкви, використовуючи архівні джерела живописних композицій 1840–1843, 1811, 1772–1777 рр. Спадкоємність забезпечила в Успенському соборі історичний зв'язок розписів різних століть.

Література

1. Петров Н. Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской Лавры. *Труды Киевской духовной академии*. 1900. № 4. С. 579–610, № 5. С. 40–70.
2. Петров Н. О новом расписании стен великой церкви Киево-Печерской лавры. *Труды Киевской духовной академии*. 1901. № 2. С. 277–296.
3. Сіткарьова О. В. Успенський собор Києво-Печерської Лаври. Київ : Свято-Успенська Києво-Печерська лавра, 2000. 232 с.; іл.
4. Сіткарьова О. Історія монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2015. Вип. 11. С. 277–297.
5. Коренюк Ю. Успенський собор Києво-Печерської лаври: тези до історії художнього ансамблю, стародавньої та новітньої. *Українська художня культура: пам'яткоохоронні проблеми* : зб. наук. пр. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2011. С. 104–193.
6. Орленко М. І. Успенський собор Києво-Печерської лаври: методологічні засади та хронологія відтворення : монографія. Київ : Фенікс, 2015. 832 с.
7. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Ф. І. Спр. 5412 [без року].
8. Бруснікіна Г. П., Ващенко О. В., Візір О. П., Коваль О. П., Кочубинська Т. В. та ін. Києво-Печерська лавра – пам'ятка історії і культури України. Київ : СПД Пугачов, 2006. 426 с.; іл.
9. Бардік М. А. Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині XIX століття : монографія. Київ, 2019. 310 с.; іл.

10. Савенко А. И. Великая церковь Киево-Печерской лавры. Киев : Тип. И. Н. Кушнерева и Ко, 1901. 41 с.

11. Сліпченко Н., Ошуркевич Л., Сьомочкін І. Концепція відтворення стінопису Успенського собору Києво-Печерської лаври. *Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація»*. Львів, 2000. Ч. 11. С. 101–144.

References

1. Petrov, N. (1900). About the Liquidated Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. *Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii*, 4, 579–610; 5, 40–70 [in Russian].

2. Petrov, N. (1901). About the New Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. *Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii*, 2, 277–286 [in Russian].

3. Sitkarova, O. V. (2000). Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral. Kyiv: Sviato-Uspenska Kyievo-Pecherska lavra [in Ukrainian].

4. Sitkarova, O. (2015). The History of Monumental Painting of the Dormition Cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra. *Suchasni problemy doslidzhennia, restavratsii ta zberezhennia kulturnoi spadshchyny*, 11, 277–297 [in Ukrainian].

5. Koreniuk, Yu (2011). Dormition Cathedral of the Kiev-Pechersk Lavra: theses for the ancient and modern history of the artistic ensemble. Kyiv: Instytut Kulturolohii Natsionalnoi Akademii Mystetstv Ukrainy, 104–193 [in Ukrainian].

6. Orlenko, M. I. (2015). Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral: Methodology and Chronology of Reconstruction: monograph. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

7. Institute of Manuscripts in V. I. Vernadsky National Library of Ukraine Fund I. Records 5412 (no year) [in Russian].

8. Brusnikina, H. P., Vashchenko, O. V., Vizir, O. P., Koval, O. P., Kochubynska, T. V. et al. (2006). Kyiv-Pechersk Lavra Is the Monument of the history and culture of Ukraine. Kyiv: SPD Puhachov [in Ukrainian].

9. Bardik, M. A. (2019). Renewal of Mural Paintings in the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral and Kyiv St. Sophia Cathedral in the First Part of XIX Century : monograph, Kyiv: Kyivska Drukarska Manufaktura [in Ukrainian].

10. Savenko, A. I. (1901). Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Kyiv: Тип. И. Н. Кушнерева и Ко [in Russian].

11. Slipchenko, N., Oshurkevych, L., Somochkin, I. (2000). The Mural Painting Re-Creation Concept in the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral. *Visnyk instytutu «Ukrzakhidproektrestavratsiia»*. Lviv, 11, 101–144 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 10.04.2023
Отримано після доопрацювання 15.05.2023
Прийнято до друку 23.05.2023*

УДК 745.52:908) (477) (091)

Цитування:

Бойко В. І., Максимов С. Й. Світовий артринок: реалії та тенденції. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 118–124.

Boiko V., Maksymov S. (2023). World Art Market: Realities and Trends. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 118–124 [in Ukrainian].

Бойко В'ячеслав Іванович,
кандидат філософських наук,
доцент і в.о. завідувача кафедри
мистецтвознавчої експертизи
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-0842-7450>
vboiko@dakkkim.edu.ua

Максимов Степан Йосипович,
кандидат фізико-математичних наук,
старший науковий співробітник,
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтва
<https://orcid.org/0009-0009-9147-6664>
smaximov@dakkkim.edu.ua

СВІТОВИЙ АРТРИНОК: РЕАЛІЇ ТА ТЕНДЕНЦІЇ

Мета роботи – шляхом аналізу сучасних реалій та тенденцій на світовому артринку розкрити основні складові, які призвели до успіху продажів творів цифрового та класичного мистецтва; окреслити покупцям (колекціонерам), продавцям, інвесторам творів мистецтва загальну картину розвитку сучасного артринку. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні системного підходу в дослідженні артринку цифрових і класичних творів мистецтва на аналізі сукупних методів, зокрема: мистецтвознавчого, аналітичного, емпіричного, історичного, компаративного, синтезу та моделюванні. **Наукова новизна** полягає в застосуванні цифрових платформ при проведенні продажів на світових артринках, особливостей проведення віртуальних аукціонів з продажу за допомогою цифрових технологій, що зумовило зростання продажів цифрових і класичних творів мистецтва на артринку. **Висновки.** Поява цифрового артринку з продажу творів мистецтва в новому віртуальному середовищі призвело до збільшення в десятки разів кількості художників, твори яких були представлені на світовому артринку і які на сьогодні беруть активну участь в аукціонних торгах. Особливостями сьогодення є комерціалізація артринку та перехід від класичного мистецтва до сучасного мистецтва (Contemporary Art) як головного напрямку й лідера продажів. Вартість проданих творів сучасних художників сягає мільярди доларів і постійно зростає. Незважаючи на популярність цифрових платформ з можливістю попереднього перегляду творів мистецтва через віртуальні кімнати огляду (online viewing rooms, OVRs), багато покупців та продавців все одно прагнуть взяти участь у продажі безпосередньо та повертаються до звичних офлайн-заходів. Особливо це стосується найзаможніших приватних колекціонерів, які хочуть наочно побачити предмет, за який необхідно викласти значну суму коштів. Тенденції продажу на світових артринках свідчать про те, що твори цифрового мистецтва не в змозі замінити твори мистецтва на традиційних носіях.

Ключові слова: віртуальне середовище, інформаційні технології, NFT, блокчейн, цифрове мистецтво, цифровий артринок, криптовалюта, транзакції, цифрові платформи, сучасне мистецтво, тенденції, традиційні носії.

Boiko Viacheslav, PhD in Philosophy, Acting Head of the Department of Art History, Associate Professor, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts; **Maksymov Stepan**, PhD in Physics and Mathematics, Senior Scientist, Associate Professor, Department of Art History, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

World Art Market: Realities and Trends

The purpose of the article is to reveal the main components that led to the success of sales of digital and classical artworks through the analysis of current realities and trends in the global art market. To provide buyers (collectors), sellers, investors of artworks with a general picture of the development of the contemporary art market. **The research methodology** is based on the application of a systematic approach to the study of the art market of digital and classical artworks on the analysis of aggregate methods, in particular: art historal, analytical, empirical, historical, comparative,

synthesis, and modelling. **The scientific novelty** lies in the use of digital platforms in sales in the global art markets, the peculiarities of conducting virtual auctions for sales using digital technologies. This has led to an increase in sales of digital and classical works of art in the art market. The practical recommendations to all players (buyers (collectors), sellers, and investors of the contemporary art market of artworks are proposed. **Conclusions.** Consequently, the emergence of a digital art market for the sale of artworks in a new virtual environment has led to a tenfold increase in the number of artists whose works have been presented on the global art market and who are currently actively participating in auction sales. Today's peculiarities include the commercialisation of the art market and the transition from classical art to Contemporary Art as the main trend and sales leader. The value of works sold by contemporary artists reaches billions of dollars and is constantly growing. Despite the popularity of digital platforms with the ability to preview works of art through online viewing rooms (OVRs), many buyers and sellers still seek to participate in the sale directly and return to traditional offline events. This is especially true for the wealthiest private collectors who want to see an object for which they need to pay a significant amount of money. Sales trends in global art markets show that digital artworks cannot replace artworks on traditional media.

Key words: virtual environment, information technology, NFT, blockchain, digital art, digital art market, cryptocurrency, transactions, digital platforms, contemporary art, trends, traditional media.

Актуальність теми дослідження. Події останніх років, зокрема виникнення і поширення у світовому масштабі пандемії COVID-19, спричинили безпрецедентні глобальні міждержавні карантинні обмеження. Загроза поширення епідемії змінила світоглядну парадигму людства щодо безпекової стратегії, що своєю чергою спонукало й прискорило перехід до нових інформаційних технологій у міжнародних взаємовідносинах, виникнення нових платформ з реклами, розповсюдження і продажу творів мистецтва.

Відповідно, перехід на роботу у віртуальному середовищі спричинив появу великої кількості цифрових платформ, які дозволили заповнити прогалини у світовій торгівлі творами мистецтва, з'явилися, зокрема, інтернет-аукціони, інтернет-галереї, NFT, блокчейн, криптовалюти, соціальні мережі та ін. Бурхливий розвиток цифрових платформ призвів до появи нового виду мистецтва – віртуального, або цифрового, яке відкриває нові можливості в царині створення, поширення, презентації, продажу та захисту творів мистецтва як класичних, так і сучасних авторів [1].

Поява цифрового артринку з продажу творів мистецтва призвела до збільшення в десятки разів кількості художників, чії твори представлені на артринку та беруть активну участь на аукціонних торгах, але водночас збільшення кількості учасників торгів призвело до виникнення загроз і викликів, які пов'язані з використанням автентичних творів без дозволу авторів.

Упровадження цифрових технологій дозволило організовувати та проводити віртуальні аукціони і галереї, на яких митці в змозі виставляти власні творчі здобутки, зокрема картини, скульптури, саундтреки,

артоб'єкти та ін. Використання віртуальних аукціонів та галерей дозволяє розширити можливості артринку, зменшити витрати та збільшити надходження за рахунок зменшення собівартості цих заходів. Основними майданчиками для презентації, просування та продажу цифрового мистецтва є соціальні мережі та онлайн-платформи [1].

Особливостями сьогодення є комерціалізація артринку та перехід від класичного мистецтва до сучасного мистецтва (Contemporary Art) як головного напрямку й лідера продажів. Вартість проданих творів сучасних художників сягає мільярди доларів і постійно зростає. Такому успіху сприяє поява на ринку великої кількості заможних покупців, зокрема, одним із найбагатших колекціонерів сучасного мистецтва є китайський мільярдер Джек Ма, засновник Alibaba – одного із лідерів у сфері електронної комерції [8].

Аналіз досліджень і публікацій. При підготовці цього матеріалу було виявлено недостатню джерельну базу, тобто обмежену кількість спеціальних досліджень, які присвячені сучасному артринку, де цифрове мистецтво є домінуючим. У своїй праці ми переважно спиралися на статистичні показники з різних інтернет-ресурсів, а також на дослідження сучасних авторів, які внесли розуміння роботи сучасного артринку, просування, продажу й особливостей цифрового мистецтва, зокрема: С. Бреннан, С. Баллард, І. Гольмана [7], Х. Пол, І. Грав [4], Д. Макдональд-Корт [22], Л. Фореман-Вернет [17]. Вагомий внесок у вивчення проблем цифрового артринку зробили такі автори, як А. Калашнікова [8; 9], К. Гай [4], А. Мюллер, М. Лейслер, Е. Нойхольд, Г. Фостер, А. Сабініч, М. Валерштейн [23] та ін.

Мета роботи – шляхом аналізу сучасних реалій і тенденцій на світовому артринку

розкрити основні складові, які призвели до успіху продажів творів цифрового та класичного мистецтва; окреслити покупцям (колекціонерам), продавцям, інвесторам творів мистецтва загальну картину розвитку сучасного артринку.

Виклад основного матеріалу. Трансформаційні процеси на сучасному артринку значно відрізняються від того, якими вони були наприкінці ХХ століття. Поява цифрового артринку з продажу творів мистецтва зумовила збільшення в десятки разів кількості художників, які беруть участь в аукціонах, наприклад у 2012 році їх було близько 14500 осіб, а у 2022 році їх кількість збільшилася в десятки разів і сягнула 132000 осіб. Це ті художники, твори яких представлені на артринку і беруть активну участь на аукціонних торгах.

Впровадження цифрових технологій призвело до комерціалізації артринку, тобто утворився умовний вододіл між класичними та сучасними творами мистецтва (Contemporary Art), де лідируюче становище продажів склалося на користь творів сучасних авторів [12]. Так, порівняно з 2012 роком вартість проданих творів сучасних художників вперше перетнула позначку в 2 млрд дол. і відтоді зростає. Такому успіху значною мірою посприяла поява на ринку заможних китайських покупців (одним із найбагатших колекціонерів сучасного мистецтва є мільярдер Джек Ма, засновник Alibaba – великої компанії у сфері електронної комерції) [11].

У теперішніх умовах ціни на твори сучасних художників постійно зростають, вартість деяких з них сміливо конкурує з картинами старих майстрів чи імпресіоністів, зокрема якщо порівняти ціну на роботи Енді Ворхола чи Жана-Мішеля Баскії. Наприкінці ХХ ст. Баскія був єдиним художником, чий твори сягнули ціни понад 1 млн дол. Водночас на сьогодні роботи молодих митців легко перетинають позначку в декілька мільйонів, зокрема картини Метью Вонга, Ейвері Сінгер чи Крістіні Кворлз [12].

Аналізуючи продажі творів сучасного мистецтва, можемо дійти висновку, що ціни залишаються переважно стабільно високими, незважаючи на кризові явища сьогодення. Хоча, звісно, артринок також переживає спади, а потім швидко оживає і демонструє позитивну динаміку ціноутворення, встановлюючи нові

цінові рекорди.

Глобальна пандемія, яка розпочалася у березні 2020 р., спричинила один із найнесприятливіших для артринку період: спостерігалось 22-відсоткове падіння порівняно з показниками 2019 р. Проте вже у 2021 р., коли більшість країн світу поступово почала скасовувати суворі обмеження, продажі творів мистецтва стрімко зросли (на 31%). Значніший вплив на артринок, ніж пандемія, мала лише світова фінансова криза 2009 року [10].

Ситуація з глобальною пандемією змінила світоглядну парадигму людства щодо безпекової стратегії, але при цьому прискорила впровадження нових цифрових інформаційних технологій у міждержавних взаємовідносинах, що призвело до виникнення нових майданчиків з реклами, розповсюдження і продажу творів мистецтва.

Проведені дослідження The Global Art Market 2023 за сприяння відомого швейцарського артярмарку Art Basel та банку UBS свідчать про злети і падіння, які переживав артринок у часовому проміжку з 2012 до 2022 року відповідно до діаграми (рис. 1).

Відповідно до діаграми ми бачимо, що у 2021 році було максимальне зростання продажів +32% на світовому артринку в порівнянні з 2020 роком. Але у 2022 році спостерігається зростання продажів в порівнянні з 2021 роком, але воно не значне, і становить близько +3%. Поступове зростання продажів у 2022 році відбувалося за рахунок відміни «ковідних» обмежень і поновленням офлайн-заходів (виставок, ярмарків, аукціонів).

Аналізуючи показники з діаграми «Обсяги продажів на світовому артринку за весь 10-річний період (2012–2022 рр.)», приходимо до висновку про необхідність переведення кількісних показників продажів згідно діаграми у грошовий еквівалент виміру з метою розуміння грошових надходжень від обсягів продажів. Сума угод на світовому артринку у 2022 році сягнула 67,8 млрд доларів США, у 2021 році вона становила 65,9 млрд доларів США, тобто кількість надходжень зросла на 3% порівняно з попереднім роком. При цьому кількість транзакцій (угод) зросла тільки на 1%, і становила 37,8 мільйонів угод в порівнянні з 2021 роком, де кількість угод становило 37,3 мільйони. Для більшої інформативності на графіку відобразили обсяг продажів (млрд дол. США) на світовому ринку за період 2012–2022 роки (рис. 2).

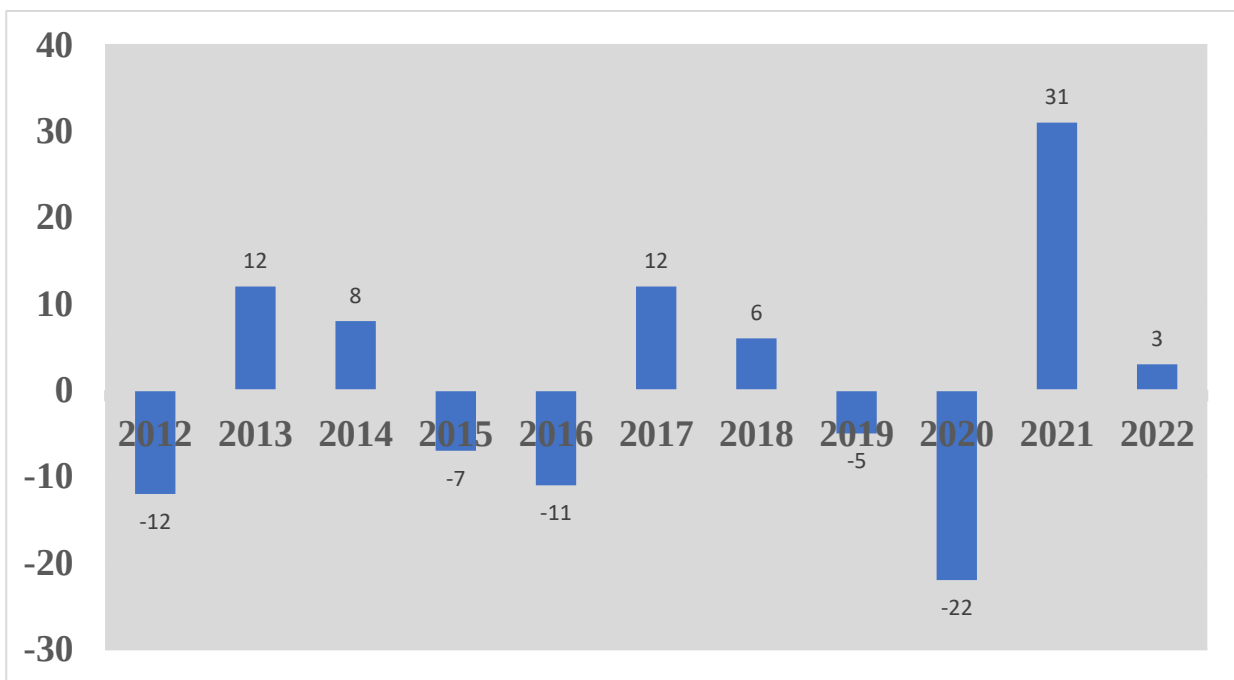


Рис. 1. Коливання обсягу продажів у процентних відсотках на світовому артринку в період 2012–2022 років

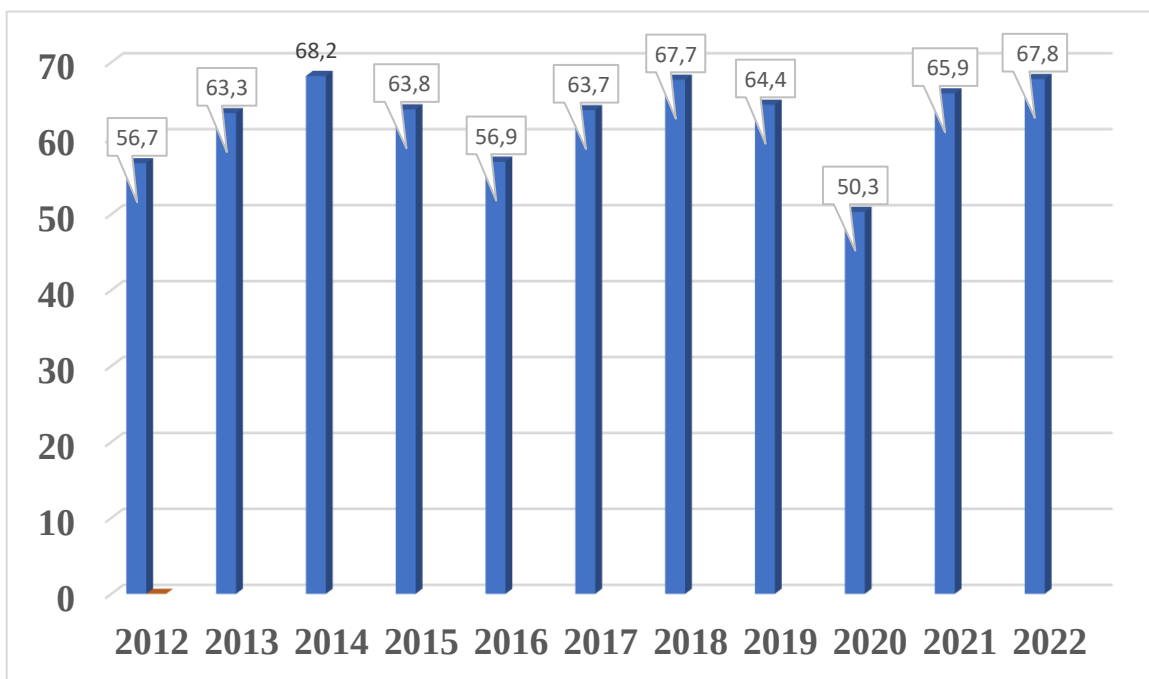


Рис. 2. Продаж творів мистецтва на світовому артринку, млрд доларів на рік

2022 рік демонстрував позитивну динаміку як у дилерському, так і аукціонному секторі. Проте реальність внесла свої корективи: війна в Україні, зростання показників інфляції в усьому світі, проблеми у ланцюгах постачання, загальна макроекономічна нестабільність таки далися взнаки і пригальмували артринку у другій половині року. Невелике зростання, продемонстроване у 2022 році, відбулося передусім завдяки продажам найдорожчих творів мистецтва, вартість яких стартує від 10 млн дол. Попит на топовий сегмент мистецтва зріс із боку найзаможніших

колекціонерів з когорти так званих high-net-worth (або HNW – люди з фінансовими активами від 1 млн дол.) та ultra-high-net-worth (UHNW, з активами від 30 млн дол., з особливою підкатегорією мільярдерів), чий статки протягом останніх років продовжували збільшуватися [12].

Кількість продажів і обсяги надходжень на світовому артринку безпосередньо залежать від фінансової спроможності потенційних покупців, які як правило проживають у більш розвинених країнах, з потужною економікою і фінансовими можливостями. Тому США і у

2022 році продовжили посідати перше місце, збільшивши свою частку на 2% до показника в 45% від загального світового обсягу продажів мистецтва. На другому місці, Великобританія із 18%. Китай посів третє місце, продемонструвавши скорочення на 3% до показника 17%. Політика суттєвих обмежень суспільного життя у зв'язку

з епідеміологічною ситуацією в Китаї вплинула на зниження активності покупців, великі артярмарки скоротили свою тривалість, багато мистецьких заходів було скасовано. Четвертою стала Франція із 7% від світових продажів. На діаграмі (рис. 3) показана частка різних країн на глобальному артринку у 2022 р. (за вартістю продажів) [11].

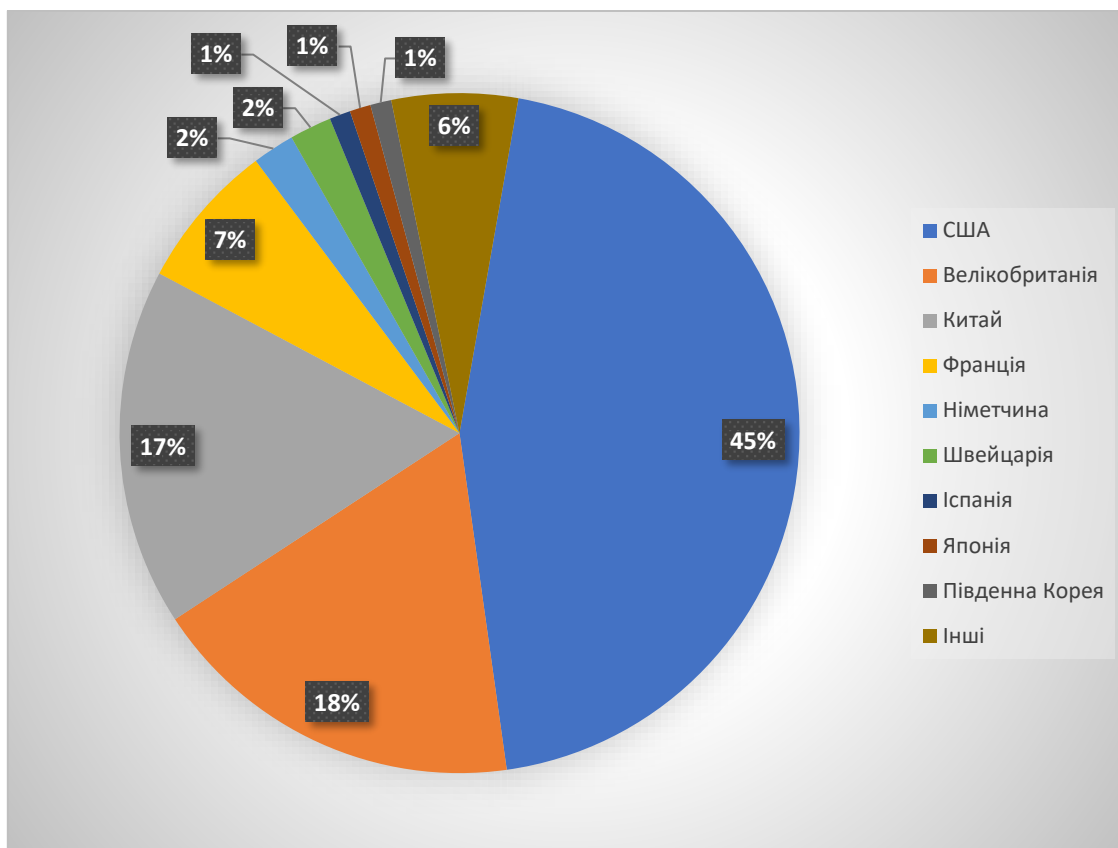


Рис. 3. Частка продажів на світовому артринку в різних країнах

Порівнюючи дані отримані з діаграми приходимо до висновку що найбільш активними країнами на мистецькі заходи у 2022 році були країни Європи – 53%, з них 12% припало на долю Великобританію і 10% на долю Францію. На США припало – 24%. На країни Азії припало 9% подій, 3% з яких мали місце в Китаї. Решта 14% виставок, ярмарків та аукціонів відбулися у країнах Африки, Близького Сходу, Південної Америки та Океанії (у двох останніх регіонах спостерігалось незначне зростання активності) [10].

Впровадження цифрових технологій дало змогу організовувати та проводити віртуальні аукціони і галереї, на яких митці в змозі виставляти власні творчі здобутки, зокрема картини, скульптури, саунд-треки, артоб'єкти та ін. [1]. Використання віртуальних аукціонів та галерей вплинули та посилили роль цифрових каналів з продажу творів мистецтва: в останні роки більшість аукціонів та виставок

відбувалися в онлайн-форматі. Кількість транзакцій (угод) укладених онлайн, у 2020 році становила 12,4 млрд дол. США, у 2021 р. – 13,3 млрд дол. США, тобто, поступове збільшення грошових надходжень від продажу творів на світовому артринку. Проте, із закінченням пандемії поступово повертаємося до офлайн продажів, так у 2022 році популярність онлайн-платформ для перегляду і продажу творів мистецтва дещо зменшилася, їхня роль для учасників артринку наразі радше інформативно-допоміжна.

Незважаючи на те, що багато артдилерів пропонують попередній перегляд творів через віртуальні кімнати огляду (online viewing rooms, OVRs), багато покупців та продавців все одно прагнуть взяти участь у продажі безпосередньо та повертаються до звичних офлайн-заходів. Особливо це стосується найзаможніших приватних колекціонерів, які хочуть наочно побачити предмет, за який необхідно викласти значну суму коштів.

Отож, у 2022 році сума, на яку були укладені угоди онлайн, становила 11 млрд дол. США, що на 17% менше від показників 2021 року [13].

Подібна ситуація склалася і з цифровим форматом продажів творів мистецтва на базі NFT (non-fungible token) платформи. Унікальність цієї технології блокчейну полягає в тому, що будь-який електронний файл (зображення, відео, музику) не можуть бути підробленим, оскільки запис про власника записаний у блокчейні. Такі унікальні токени дають можливість продавати твори образотворчого мистецтва у цифровому форматі. Найбільша кількість продажів пов'язаними із мистецтвом (art related NFT) через NFT платформу спостерігалася у 2020 році, і частка їхніх продажів становила 24% з-поміж усіх різновидів токенів. Вже у 2021 році інтерес до арт-NFT почав згасати і їхня частка серед усіх продажів NFT складала 14%, і це показник дійшов 8% у 2022 році.

Використання новітніх технологій на світовому артринку дає змогу в будь-який час і в будь-якому місці отримати необхідну інформацію стосовно творів мистецтва, що цікавлять, як покупцеві, так і продавцю (артдилеру). Проте твори цифрового мистецтва не вможливі замінити твори мистецтва на традиційних носіях, про що свідчить статистика продажів останніх років.

Наукова новизна полягає у застосування цифрових платформ при проведенні продажів на світових артринках, особливостей проведення віртуальних аукціонів з продажу за допомогою цифрових технологій. Що зумовило зростання продажів цифрових і класичних творів мистецтва на артринку.

Висновки. Отже, поява цифрового артринку з продажу творів мистецтва у новому віртуальному середовищі призвело до збільшення в десятки разів кількості художників, твори яких були представлені на світовому артринку, і які на сьогодні беруть активну участь в аукціонних торгах. Особливостями сьогодення є комерціалізація артринку та перехід від класичного мистецтва до сучасного мистецтва (Contemporary Art), як головного напрямку і лідера продажів. Вартість проданих творів сучасних художників сягає мільярди доларів і постійно зростає. Незважаючи на популярність цифрових платформ з можливістю попереднього перегляду творів мистецтва через віртуальні кімнати огляду (online viewing rooms, OVRs), багато покупців та продавців все одно прагнуть взяти участь у продажі безпосередньо та повертаються до звичних офлайн-заходів. Особливо це стосується найзаможніших приватних колекціонерів, які хочуть наочно побачити предмет, за який необхідно викласти значну суму коштів.

Тенденції продажу на світових артринках

свідчать про те, що твори цифрового мистецтва не вможливі замінити твори мистецтва на традиційних носіях.

Література

1. Бойко В. І., Максимов С. Й. NFT як провідний інструмент мистецтва у репрезентації візуального середовища. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. №1. С. 152–156.
2. Бойко Н. В. Цифрова культура, інформаційна культура – тотожність та відмінність понять у новому соціокультурному просторі. *У пошуку нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 2–3 лютого 2023 р.). Київ : НАКККІМ, 2023. С. 99–101.
3. Вовкун В. В. Феномен авангарду: досвід термінологічного відпрацювання. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум. 2009. № 1. С. 49–52.
4. Грав І. Висока ціна: мистецтво між ринком і культурою знаменитості. Висока ціна: мистецтво між ринком і культурою знаменитості. Київ, 2016. С. 288.
5. Гай К. Артринок України кінця ХХ – початку ХХІ ст.: джерела дослідження. *Народознавчі зошити*. 2012. № 6 (108). С. 1195–1200.
6. Глосарій з гібридних загроз / упоряд. С. В. Гришко та ін. ; за заг. ред. С. В. Гришко. 2021. 113 с. URL: <https://openarchive.nure.ua/handle/document/16258> (дата звернення: 11.04.2023).
7. Гольман Й. А. Критерії вибору сучасного художника для активного і пасивного інвестування на арт-ринку. *Знання. Розуміння. Вміння*. 2014. №4. С. 137–147.
8. Калашнікова А. О. Життєвий цикл твору мистецтва на ринку. *Вісник Одеського національного університету. Соціологія та політичні науки*. Т. 18. Вип. 2 (18). Ч. 2. Одеса : Астропринт, 2013. С. 208–210.
9. Калашнікова А. О. Приватна художня галерея: мистецтво на продаж. *Методологія, теорія та практика аналізу сучасного суспільства* : зб. наук. пр. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2013. Вип. 19. С. 396–402.
10. Кращі NFT платформи і маркетплейси для придбання, продажу, створення NFT. *Profinvestment.com*. 2022. URL: <https://profinvestment.com/nft-platforms-marketplaces/> (дата звернення: 11.04.2023).
11. Art Basel-art platform. (2022). URL: www.artbasel.com (дата звернення: 30.03.2023).
12. Art Price – art auction resource (2023). URL: www.artprice.com (дата звернення: 11.04.2023).
13. BAYC gallery. URL: <https://boredapeyachtclub.com/#/gallery> (дата звернення: 18.04.2023).
14. Bayer, T. M., Page, J. R. The Development of the Art Market in England: Money as Muse, London: Pickering & Chatto, 2011. P. 1730–1900.
15. Bottero W., Crossley N. Worlds, fields and networks: Becker, Bourdieu and the structures of social relations. *Cultural Sociology*. 2011. Vol. 5 (1). P. 99–119.
16. DiMaggio P., Mukhtar T. Arts participation as cultural capital in the United States, 1982–2002. *Poetics*. 2004. № 32. P. 169–194.
17. Foreman-Wernet L., Dervin B. Cultural

Experience in Context: Sense-Making the Arts. *Journal of Arts Management, Law & Society*. 2011. Vol. 41. Iss. 1. P. 1–37.

18. Hallgarten J. Speaking doubt to power: Art as evidence for public policymaking / Joe Hallgarten. *Public Policy Research*. Dec2011-Feb2012. Vol. 18. Iss. 4. P. 235–242.

19. Clowney D. Historical Origins. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*. 2011. Vol. 69. Iss. 3. P. 309–320.

20. Cray D., Inglis L. Strategic Decision Making in Arts Organizations. *Journal of Arts Management, Law & Society*. 2011. Vol. 41. Iss. 2. P. 84–102.

21. Le Journal de Artmarket Guru. 2018. Growth of the Online Art Market. URL: <https://www.artmarket.guru/le-journal/market/online-art-market/> (дата звернення: 11.04.2023).

22. MacDonald-Korth, Duncan, ed. *Art Market 2.0: Blockchain and Financialisation in Visual Arts*. London: The Alan Turing Institute, 2018. URL: <https://www.oii.ox.ac.uk/publications/blockchain-arts.pdf> (дата звернення: 11.04.2023).

23. Wallerstein M. Everything You Need to Know About NFTs. (2022). URL: <https://coinspaidmedia.com/academy/what-does-nft-meaning/> (дата звернення: 11.04.2023).

References

1. Boiko, V., Maksymov, S. (2023). NFT as Leading Tool of Art in Representation of Visual Environment. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 152–156 [in Ukrainian].

2. Boiko, N. V. (2023). Digital culture, information culture - identity and difference of concepts in the new socio-cultural space. In search of new meanings of the multicultural world. Post-war dialogue of cultures. Proceedings of the International scientific and practical conference (Kyiv, February 2–3, 2023). Kyiv, 99–101 [in Ukrainian].

3. Vovkun, V. V. (2009). Phenomenon of the Avant-garde: Experience of Terminological Development. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 49–52 [in Ukrainian].

4. Grav, I. (2016). High Price: Art between the Market and the Culture of Celebrity. High price: art between the market and the culture of celebrity. Kyiv [in Ukrainian].

5. Gay, K. (2012). Art market of Ukraine in the late XX – early XXI century: sources of research. *Ethnographic notebooks*, 6 (108), 1195–1200 [in Ukrainian].

6. Hryshko, S. V. (eds.) (2021). Hybrid Threats Glossary. Retrieved from: <https://openarchive.nure.ua/handle/document/16258> [in Ukrainian]

7. Golman, Y. A. (2014). Criteria for Choosing a Contemporary Artist for Active and Passive Investment in the Art Market. *Knowledge. Understanding. Skills*, 4, 137–147 [in Ukrainian].

8. Kalashnikova, A. O. (2013). Life cycle of a work of art on the market. *Bulletin of Odesa National University. Sociology and Political Sciences*, 18, 2 (18), 2, 208–210 [in Ukrainian].

9. Kalashnikova, A. O. (2013). Private Art Gallery: Art for Sale. Methodology, Theory and Practice of Analysis of Modern Society: a collection of scientific papers, 19, 396–402 [in Ukrainian].

10. The best NFT platforms and marketplaces for buying, selling, creating cryptocurrencies DEFI. (2022). *Profinvestment.com*, 37, 162. Retrieved from: <https://profinvestment.com/nft-platforms-marketplaces/> [in Ukrainian].

11. Art Basel-art platform. (2022). Retrieved from: www.artbasel.com [in English].

12. Art Price – art auction resource (2023). Retrieved from: www.artprice.com [in English].

13. BAYC gallery. (2023). Retrieved from: <https://boredapeyachtclub.com/#/gallery> [in English].

14. Bayer, T. M., Page, J. R. (2011). *The Development of the Art Market in England: Money as Muse*. London: Pickering & Chatto [in English].

15. Bottero, W., Crossley, N. (2011). Worlds, fields and networks: Becker, Bourdieu and the structures of social relations. *Cultural Sociology*, 5 (1), 99–119 [in English].

16. DiMaggio, P., Mukhtar, T. (2004). Arts participation as cultural capital in the United States, 1982–2002. *Poetics*, 32, 169–194 [in English].

17. Foreman-Wernet, L., Dervin, B. (2011). Cultural Experience in Context: Sense-Making the Arts. *Journal of Arts Management, Law & Society*, 41, 1, 1–37 [in English].

18. Hallgarten, J. (2012). Speaking doubt to power: Art as evidence for public policymaking. *Public Policy Research*, 18, 4, 235–242 [in English].

19. Clowney, D. (2011). Historical Origins. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 69, 3, 309–320 [in English].

20. Cray, D., Inglis, L. (2011). Strategic Decision Making in Arts Organizations. *Journal of Arts Management, Law & Society*, 41, 2, 84–102 [in English].

21. Le Journal de Artmarket Guru. (2018). Growth of the Online Art Market. Retrieved from: <https://www.artmarket.guru/le-journal/market/online-art-market/> [in English].

22. MacDonald-Korth, Duncan (eds.) (2018). *Art Market 2.0: Blockchain and Financialisation in Visual Arts*. London: The Alan Turing Institute. Retrieved from: <https://www.oii.ox.ac.uk/publications/blockchain-arts.pdf> [in English].

23. Wallerstein, M. (2022). Everything You Need to Know About NFTs. Retrieved from: <https://coinspaidmedia.com/academy/what-does-nft-meaning/> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 17.05.2023
Прийнято до друку 25.05.2023*

Цитування:

Кондратюк А. Ю. До питання стилю монументального живопису церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 125–130.

Kondratiuk A. (2023). On the Style of Monumental Painting of the Church of the Saviour at Berestove of 1643–1644. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 125–130 [in Ukrainian].

Кондратюк Аліна Юріївна,
кандидатка мистецтвознавства,
докторантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-1001-0347>
alina.kondratjuk@gmail.com

**ДО ПИТАННЯ СТИЛЮ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ
ЦЕРКВИ СПАСА НА БЕРЕСТОВІ 1643–1644 рр.**

Мета статті – здійснити аналіз джерел, що висвітлюють проблематику стилю монументального живопису церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. та переглянути традиційно вживану щодо розписів цього храму термінологію. **Методологія дослідження** базується на застосуванні системного підходу, аналітичного методу, мистецтвознавчого, історико-порівняльного, історико-генетичного, історико-системного й описового методів для комплексного розгляду означеної проблематики та формулювання обґрунтованих висновків. **Наукова новизна** характеризується тим, що вперше на основі критичного аналізу джерел було означено необхідність здійснення достеменного стилістичного аналізу монументального живопису церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. з метою доведення правочинності застосування терміна «поствізантійське мистецтво» щодо цієї пам'ятки. **Висновки.** Проблема стилю монументального живопису церкви Спаса на Берестові перебуває в полі зору дослідників із середини ХХ ст. При тому, що публікації кількох провідних вітчизняних вчених містять слушні зауваження щодо мистецьких впливів на розписи київського храму, достеменного стилістичного аналізу досі здійснено не було. Тому чергове звернення до монументального живопису церкви цілком виправдане. У перспективі подальших досліджень передбачено здійснення розгорнутого стилістичного аналізу розписів київського храму в широкому контексті поствізантійського мистецтва й українського малярства кінця XVI – першої половини XVII ст. Вважаємо, що саме такий підхід дасть змогу вирішити питання мистецьких впливів на монументальний живопис храму й переосмислити проблему термінології стосовно цієї пам'ятки зокрема й щодо українського мистецтва першої половини XVII ст. загалом.

Ключові слова: церква Спаса на Берестові, монументальний живопис, стиль, поствізантійське мистецтво, доба Петра Могили.

Kondratiuk Alina, Ph.D. in Art History, Doctoral Student, Department of Art History Expertise, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

On the Style of Monumental Painting of the Church of the Saviour at Berestove of 1643–1644

The purpose of the article is to analyse the literature and sources covering the issues of the style of monumental painting of the Church of the Saviour at Berestove of 1643–1644 and to revise the terminology traditionally used for the murals of this church. **The research methodology** is based on the application of a systematic approach, analytical method, art historical, historical-comparative, historical-genetic, historical-systemic and descriptive methods for a comprehensive consideration of the above issues and formulation of reasonable conclusions. **The scientific novelty** is characterised by the fact that for the first time, on the basis of a critical analysis of literature and sources, the need for a reliable stylistic analysis of the monumental painting of the Church of the Saviour at Berestove of 1643–1644 was identified in order to prove the legitimacy of the term "post-Byzantine art" in relation to this monument. **Conclusions.** The problem of the style of monumental painting of the Church of the Saviour at Berestove has been in the field of research since the mid-twentieth century. Although the publications of several leading national scholars contain reasonable remarks on the artistic influences on the murals of the Kyivan church, a reliable stylistic analysis has not yet been conducted. Therefore, another appeal to the monumental painting of the church is fully justified. The prospect of further research is to conduct a detailed stylistic analysis of the murals of the Kyiv church in the broad context of post-Byzantine art and Ukrainian painting of the late sixteenth and early seventeenth centuries. We believe that such an approach will allow us to resolve the issue of artistic influences on the monumental painting of the church and rethink the problem of terminology in relation to this monument in particular and to Ukrainian art of the first half of the seventeenth century in general.

Key words: Church of the Saviour at Berestove, monumental painting, style, post-Byzantine art, Era of Petro Mohyla.

Актуальність теми дослідження. В інтер'єрі церкви Спаса на Берестові (рис. 1) збереглися унікальні розписи 1643–1644 рр., виконані за сприяння митрополита Петра Могили.

Це єдиний цілісний ансамбль монументального живопису поствізантійської традиції на теренах України. Іконопис поствізантійської доби нині викликає все більшу увагу дослідників у всьому світі. В колі провідних напрямків українського мистецтвознавства ця тема також надзвичайно актуальна. Однак термін «поствізантійське мистецтво» донедавна не був вживаний щодо явищ вітчизняної художньої культури. До останнього часу не застосовувався він і щодо розписів церкви Спаса на Берестові 40-х рр. XVII ст. Тематика настінного живопису церкви

Спаса не типова для українського церковного малярства попередніх періодів, але знаходить широке коло аналогій у малярстві візантійської і поствізантійської традиції. Особливості системи розписів, самий принцип заповнення площини живописними зображеннями, іконографічні нововведення – все це відобразило зміни, що відбулися в українському церковному мистецтві доби Петра Могили й свідчить про засвоєння українським мистецтвом загальноєвропейських художніх тенденцій (рис. 2). Однак досі не було здійснено комплексного стилістичного аналізу монументального живопису храму. Не було чітко визначено місце цієї видатної пам'ятки в українському мистецтві й не означено її вплив на подальший розвиток художнього процесу.

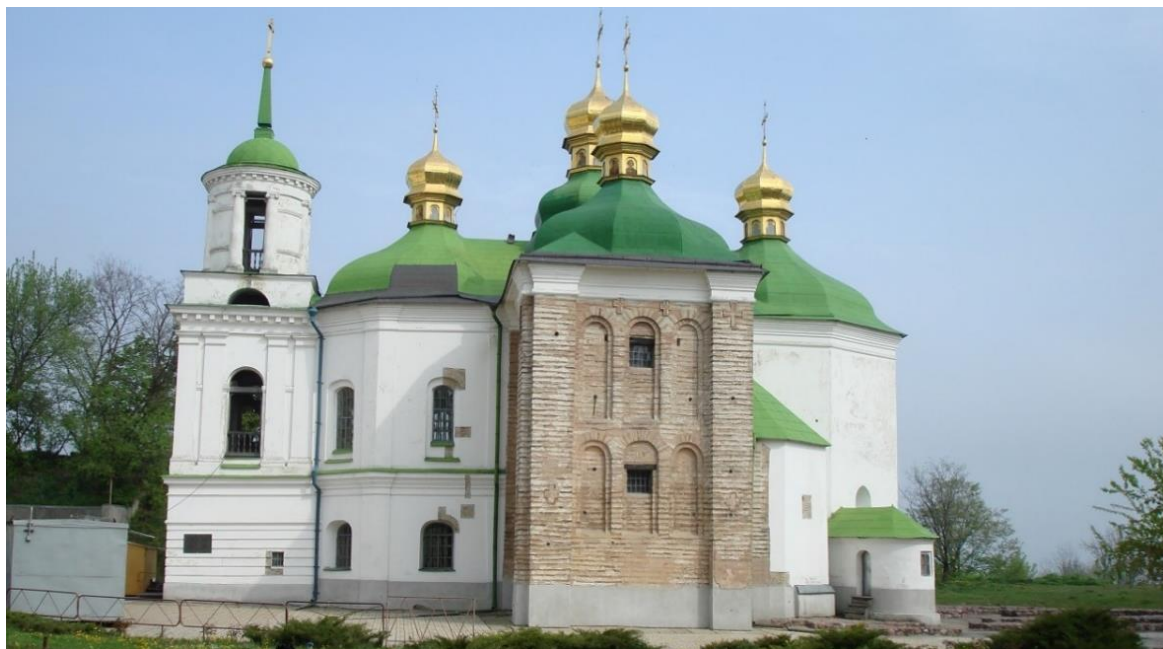


Рис. 1. Церква Спаса на Берестові. XI-XIX ст. Загальний вигляд

Аналіз досліджень і публікацій. У системі наукових досліджень питанню стилю монументального живопису церкви Спаса на Берестові доби Петра Могили присвячено порівняно небагато публікацій. Особливості системи розписів цього храму також досі не були предметом достеменного аналізу. У працях кількох вітчизняних вчених висвітлено певні аспекти цієї проблеми з позицій історії, мистецтвознавства й історії культури. У розрізі означеної проблематики важливе значення мають наукові праці таких дослідників, як: Г. Логвин, П. Жолтовський, В. Овсійчук, Є. Кабанець. Їхні публікації дають змогу виявити основні підходи до вирішення проблеми стилю розписів церкви Спаса на Берестові й представляють еволюцію поглядів

дослідників на це питання впродовж другої половини XX–початку XXI ст.

Мета статті – здійснити аналіз літератури і джерел, що висвітлюють проблематику стилю монументального живопису церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр., переглянути традиційно вживану щодо розписів цього храму термінологію, адже ще донедавна цю пам'ятку пов'язували переважно з ренесансними впливами в українському мистецтві. Планується окреслити нові завдання у дослідженні стінопису, що в подальшому дадуть змогу представити монументальний ансамбль церкви Спаса на Берестові могилянської доби як показовий приклад малярства поствізантійської традиції.

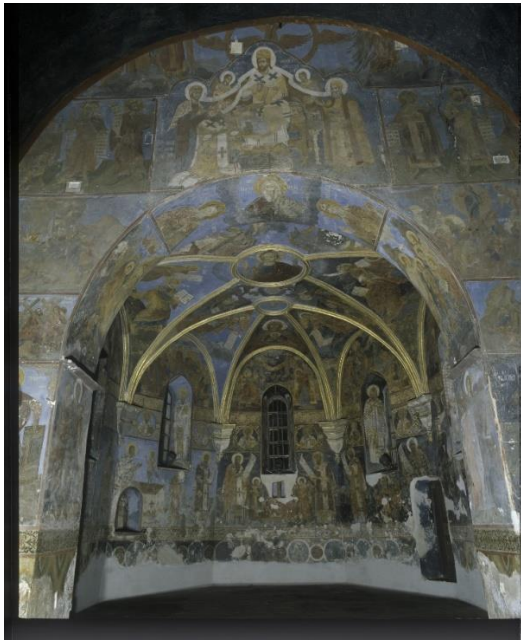


Рис. 2. Розписи східної стіни внутрішнього нартексу й східної частини суміщеного приміщення церкви й вівтаря. 1643–1644 рр.

Виклад основного матеріалу. Стилїстика монументального живопису церкви Спаса на Берестові й особливості його системи розписів 1643–1644 рр. досі не були об'єктом комплексного міждисциплінарного дослідження. Публікації кількох вітчизняних дослідників з проблематики українського монументального малярства ранньомодерної доби містять переважно окремі зауваження з цього приводу. Достеменного стилістичного аналізу, який би дав змогу означити характерні особливості монументального ансамблю і представити його в контексті аналогічних пам'яток, досі здійснено не було.

Серед публікацій, в яких певну увагу приділено розписам церкви Спаса на Берестові доби Петра Могили, слід згадати монографічні праці видатного вітчизняного вченого Г. Логвина. У кількох виданнях його монографії «Київ» було визначено загальні особливості композиції й декорації інтер'єру церкви. У першому варіанті монографії [8] (який вийшов друком до відкриття славнозвісної фрески кінця XI – початку XII ст.) міститься архітектурно-археологічний опис церкви Спаса. Наявний на той час ансамбль монументального малярства охарактеризовано у загальних рисах [8, 188–190].

У другому варіанті, виданому 1982 р. [9], учений доповнив викладену раніше інформацію про пам'ятку. Було згадано про виявлений невдовзі перед цим фресковий розпис кінця XI – початку XII ст. і його проаналізовано [9, 220–222]. Аналіз малярства доби Петра Могили здійснено в загальних

рисах. Зазначено, що майстри-виконавці добре пов'язали композицію фресок з архітектурою інтер'єру, перекритого зірковим нервюрним готичним склепінням [9, 224]. Зауважено, що поряд із традиційною умовністю, в стінопису відчутний вплив західноєвропейського мистецтва раннього італійського Відродження. І це помітно не тільки у загальному колориті розписів, але й у тлумаченні окремих деталей [9, 224].

Дослідник В. Овсійчук у монографії «Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст.» [10] також зробив певні зауваження з приводу стилю розписів Спаса на Берестові. Відзначено реалістичніше, порівняно із живописом попереднього періоду, тлумачення побуту, різних аксесуарів, окремих типів. Ці риси було пов'язано не з місцевою еволюцією художніх смаків, а з традиціями раннього італійського Відродження, своєрідно асимільованого майстрами-виконавцями [10, 127]. Зауважено глибину портретної характеристики у ктиторській композиції «Моління» («Дарунок Петра Могили») [10, 127].

П. Жолтовський у праці «Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст.» [1] присвятив розписам церкви Спаса значну увагу. Було відзначено відносно добру збереженість стінопису XVII ст., хоча й зауважено його пізніші поновлення. Систему розписів проаналізовано у загальних рисах. Зауважено, що майстри прагнули, в міру тих можливостей, які давав інтер'єр досить тісного храму, дотримуватися схеми і стильових засад традиційних монументальних розписів [1, 13].

Відзначено також основні проблеми, що виникли при виконанні стінопису й зауважено, що головна трудність полягала в тому, що в храмі не було центральної бані, в якій композиційно повинен зосереджуватися увесь храмовий розпис. Дослідник вважав, що цей композиційний вузол було перенесено на склепіння вівтарної частини, розділене нервюрами на окремі поля з колом у центрі. Тож у цьому колі наче в круглій бані було вміщено зображення Христа і довкола Нього були розміщені постаті апостолів та ангелів. У зображеннях апостолів було використано досить сміливі ракурси, пристосовані до вигнутої поверхні вівтарних склепін, на яких був уміщений той цикл зображень, що за традицією повинен знаходитися в бані храму та на його парусах [1, 13]. Здійснений цим дослідником стилістичний аналіз досі був найповнішим. Аналізуючи стилістику малярства могилянської доби, учений зауважив його явний традиціоналізм. Ця риса, на думку П. Жолтовського, ставала особливо виразною

при порівнянні монументального живопису храму з сучасним йому станковим іконописом. Цей учений вважав, що, незважаючи на певні риси нового, живопис церкви Спаса є явищем консервативним, на тлі розвитку тогочасного іконопису, навіть архаїчним [1, 13–15].

Беручи до уваги слушні думки, висловлені у згаданих працях, водночас, слід наголосити, що питання стилю й особливостей системи розписів церкви Спаса на Берестові було розкрито недостатньо. Крім того, аж до середини 90-х рр. ХХ ст. практично весь монументальний живопис доби Петра Могили перебував під пізнішими записами. У процесі останнього циклу реставраційних робіт було розкрито від пізніших нашарувань частину оригінального живопису 1643–1644 рр. [7, 104–107]. Тож, можливість здійснити адекватний стилістичний аналіз з'явилася порівняно нещодавно.

Найбільшу увагу особливостям системи розписів, історії перебудов храму й виконання стінопису 40-х рр. ХVІІ ст. присвятив Є. Кабанець. Проте працям цього дослідника властивий здебільшого суто історичний підхід до пам'ятки, тоді як у вітчизняній і європейській гуманітаристиці нині застосовують міждисциплінарні методи.

Зокрема, у публікації «Дослідження стінопису церкви Спаса на Берестові» [2] зазначено що церква Спаса впродовж свого існування зазнала значних руйнувань та перебудов: у ХVІІ ст. під час відновних робіт, здійснених київським митрополитом Петром Могилою, було повністю оновлено інтер'єр храму [2, 58–59]. Це було супроводжено виконанням нових фрескових розписів. Протягом ХVІІІ – початку ХІХ ст. цей живопис неодноразово реставрувався і переписувався. Дослідник означив також етапи реставрацій церкви за радянського часу й зауважив, що спостереження за проведенням розчисток у вівтарній частині храму і дослідження художньо-естетичної концепції розписів дали надзвичайно цікаві результати для подальшого вивчення пам'ятки: видалення пізніх живописних нашарувань на південній стіні центральної апсиди дало змогу з'ясувати, що первісні розписи навколо вікон були частково знищені при розтісуванні віконних прорізів. Видовжена стрільчаста форма віконниць, а також готична конструкція склепіння вівтаря і наявність в храмі слідів ремонту цеглою з канелюрами (так звана «литовка») – всі ці конструктивні особливості можуть свідчити

про те, що храм функціонував і ремонтувався в ХІV–ХV ст. Це відбувалося ще до прийняття польсько-литовського дискримінаційного вето на відбудову «схизматичних» церков [2, 58]. Цей висновок дав змогу ученому поставити питання про характер і стан домогилянського стінопису [2, 58].

У даній праці було акцентовано увагу на наявності дрібних архітектурних деталей і пластичних форм в оздобленні церкви. Зазначено, що декоративне різьблення та ліплені прикраси, зокрема вівтарні консолі у вигляді уступчастих конічних капітелей із завершенням у формі виноградного грона, профільовані нервюри, два рельєфні півметрові євхаристичні хрести під вікнами нас стінах апсиди створюють враження чітко продуманого авторського задуму. В процесі зняття товстого шару пізніх записів виявилось, що більшість зображень святих мало орнаментальні різьблені об'ємні німби, пізніше стесані і заґрунтовані [2, 58]. Було зауважено, що невеликі розміри храмового приміщення вимагали нових нестандартних, новаторських підходів до моделювання художньої композиції споруди [2, 58]. Насамкінець представлено загальну характеристику системи розписів і наголошено, що стінопису властива вишукана композиція сюжетів, насичена палітра фарб, добре продуманий розподіл (симетрія) фігур, майстерна режисура мізансцен [2, 58].

Питанню мистецьких впливів й особливостям системи розписів церкви Спаса присвячена також інша праця цього ученого «Церква Спаса-на-Берестовім та еволюція візантійських форм в українському малярстві ХVІІ ст.» [3]. Було зауважено, що розписи київського храму є синтетичним витвором кількох суміжних культур, тобто сформувалися на основі художніх взаємовпливів кількох культурних осередків. Візантійські традиції, збагачені молдавсько-волоськими елементами, отримали широке розповсюдження на території багатонаціональної Речі Посполитої, під протекторатом, а пізніше сильним політичним впливом якої перебувала в ХІV–ХVІІ ст. Молдавія. На думку вченого, це дає змогу пояснити яким чином греко-романські мотиви з виразно православними рисами з'явилися в готичних храмах Кракова, Любліна, Вислиці і Сандомира, а також і у спорідненому духовному середовищі Києва [3, 111].

Окремої уваги заслуговує праця Є. Кабанця «Світильник, сяючий в п'їтьмі...» [4]. Було викладено історію спорудження

церкви Спаса на Берестові, його руйнацій і перебудов, описано процес відновлення храму й виконання нового розпису за часів Петра Могили, відзначено етапи проведення реставраційних робіт у XX ст. [4, 34–35]. Представлено розгорнутий аналіз системи розписів XVII ст. й зазначено, що в ній простежується чітко спланована концепція. Акцентовано увагу на «намісній» сценографії оформлення дверного portalу зовнішнього нартексу, де представлено образи тронної Богородиці з Дитям і Спасителя на престолі. На думку вченого, розміщена там само, на горішній площині стіни композиція «Преображення» – це аналог намісної ікони, яка традиційно розміщується над намісним рядом іконостаса [4, 34–35].

В процесі аналізу принципів просторової композиції центральної нави було визначено основні акценти в системі розписів й зауважено ефекти освітлення. На думку дослідника, прочанин, опинившись у цьому приміщенні, насамперед зосереджував увагу на розписах вівтарної конхи – єдиних, що природно освітлювались через вузькі стрілчасті вікна, а не губилися в напівтемряві приземкуватого і майже повністю закритого звідусіль нартексу. Вчений вважав, що іконостас храму первинно був невисокий одноярусний, він лише почасти давав змогу оглянути тьмянний стінопис, виконаний на холодному темно-синьому тлі. Коли ж віруючий мимоволі кидав погляд на єдину освітлену площину центральної апсиди, що виразно контрастувала з навколишніми сутінками, він міг побачити крізь прочинені Царські врата над Горнім місцем зображення ангелів у дияконському вбранні, що представлені з рипідами в руках в композиції «Служба святих Отців». Ця композиція, на думку дослідника, мала нагадувати про високе покровительство з боку святителя Петра Могили та про статус храму як митрополичого домового собору (рипідами послуговувалися лише під час архієрейського богослужіння). Після споглядання двох описаних вище кольорово-світлових плям, увага присутніх мала бути перенесена на розписи вже самих стін церкви [4, 36]. В приміщенні самого храму було також означено композиції, що мали привертати найбільшу увагу: це євангельський цикл подій із життя Ісуса Христа, зображення апостолів та євангелістів на нервюрному склепінні й у парусах вівтаря [4, 36]. Дослідник вважав, що особливу увагу виконавцями було приділено розписам склепіння внутрішнього нартексу, де розміщено деїсусну композицію «Діва Марія – Ісус Христос – Іоанн Предтеча»

в оточенні ангельських чинів [4, 36–37]. Підсумовуючи свій досить розгорнутий аналіз системи розписів, учений зауважив, що церква Спаса на Берестові є прикладом широких культурних контактів між балканським і подніпровським регіонами [4, 39–40].

Отже, у працях кількох вітчизняних учених другої половини XX – початку XXI ст. було визначено головні напрямки вивчення монументального живопису церкви Спаса на Берестові. Однак досі залишається невирішеною низка важливих проблем, пов'язаних зі стилістичними особливостями розписів 1643–1644 рр. У процесі аналізу історіографії з проблематики стилю монументального живопису церкви могилянської доби дуже гостро постало питання термінології. Жодним із згаданих дослідників не було запропоновано означення стилю розписів цього храму.

Вважаємо, що визначення «українське бароко», яке прийнято застосовувати до пам'яток української архітектури й образотворчого мистецтва XVII–XVIII ст. не коректно вживати щодо цієї пам'ятки. Більш адекватним, на наш погляд, є термін «поствізантійське мистецтво», і з 2008 р. він застосовувався нами щодо розписів церкви Спаса [5, 41; 6, 145]. Інші дослідники в кращому разі відзначали «консерватизм» і «архаїчність» цього мистецького явища на тлі становлення стилю українського бароко [1, 13–15]. Або ж намагалися говорити про ренесансні тенденції в стінопису храму могилянської доби [9, 224; 10, 127]. Метою наших подальших досліджень є здійснення достеменного стилістичного аналізу монументального ансамблю 1643–1644 рр. Саме це дасть змогу фактично і теоретично обґрунтувати апріорно вживаний нами термін «поствізантійське мистецтво».

Наукова новизна характеризується тим, що вперше на основі критичного аналізу літератури і джерел було означено необхідність здійснення достеменного стилістичного аналізу монументального живопису церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. з метою доведення правочинності застосування терміну «поствізантійське мистецтво» щодо цієї пам'ятки.

Висновки. Проблема стилю монументального живопису церкви Спаса на Берестові перебуває в полі зору дослідників з середини XX століття. Притому, що публікації кількох провідних вітчизняних вчених містять слушні зауваження щодо мистецьких впливів на розписи київського храму, достеменного стилістичного аналізу досі здійснено не було. Тому чергове

звернення до монументального живопису церкви цілком виправдане. В перспективі подальших досліджень передбачено здійснення розгорнутого стилістичного аналізу розписів київського храму в широкому контексті поствізантійського мистецтва й українського малярства кінця XVI – першої половини XVII ст. Вважаємо, що саме такий підхід дасть змогу вирішити питання мистецьких впливів на монументальний живопис храму і переосмислити проблему термінології стосовно цієї пам'ятки зокрема й щодо українського мистецтва першої половини XVII ст. загалом.

Література

1. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. : монографія. Київ : Наукова думка, 1988. 159 с.
2. Кабанець Є. П. Дослідження стінопису церкви Спаса на Берестові. *Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення* : тези та матер. допов. Міжнар. наук.-практ. конф., присв. 60-річчю Національного наук.-досл. Реставр. центру України (Київ, 1998). Київ : Національний науково-дослідний реставраційний центр, 1996. С. 58–59.
3. Кабанець Є. П. Церква Спаса-на-Берестовім та еволюція візантійських форм в українському малярстві XVII ст. *Історія релігій в Україні* : матер. VIII Міжнар. круглого столу (Львів, 11–13 травня 1998 р.). Львів : Львівський музей історії релігії, 1998. С. 110–111.
4. Кабанець Є. П. Світильник, сяючий в пітьмі... *Людина і світ*. Київ, 2003. № 8–9. С. 34–40.
5. Кондратюк А. Ю. Розписи церкви Спаса на Берестові доби Петра Могили. Проблематика й перспективи дослідження. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2008. № 4. С. 41–55.
6. Кондратюк А. Ю. Стінопис церкви Спаса на Берестові 40-х рр. XVII ст.: витоки художньої традиції й стилістичні особливості. *Могилянські читання 2019* : зб наук. праць. Пам'ять і пам'ятки Мазепиної доби: вивчення, збереження, осмислення / ред. кол. О. В. Рудник (голова), С. В. Пивоваров (відп. ред.) та ін. Київ : Фенікс, 2019. С. 145–155.
7. Кондратюк А. Ю., Остапчук А. М. Реставрації стінопису церкви Спаса на Берестові радянської доби та періоду Незалежності України. *Волинська ікона: дослідження та реставрація* : матер. XVII Міжнар. наук. конф. (Луцьк, 21–22 жовтня 2010 р.). Луцьк, 2010. Вип. 17. С. 104–107.
8. Логвин Г. Н. Киев : по художественным памятникам Киева : очерк. М., 1960. 328 с.
9. Логвин Г. Н. Киев : по художественным памятникам Киева : очерк. 3-е изд. М., 1982. 336 с.

10. Овсійчук В. А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. : монографія. Київ : Мистецтво, 1985. 168 с.

References

1. Zholtovskyi, P. M. (1988). Monumental painting in Ukraine of the 17–18th centuries: monograph. Kyiv: Naukova dumka, 159 p. [in Ukrainian].
2. Kabanets, Ye. P. (1996). Study of the wall painting of the Church of the Savior at Berestove. Problemy ta shliakhy yikh vyrishennia: tezy ta materialy dopovidei mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, prysviachenoї 60-richchiu Natsionalnoho naukovo-doslidnoho restavratsiinoho tsentru Ukrainy (m. Kyiv, 1998 r.). Kyiv: NNDRTs, 58–59 [in Ukrainian].
3. Kabanets, Ye. P. (1998). Church of the Savior at Berestove and the evolution of Byzantine forms in Ukrainian painting of the 17th century. Istoriia relihii v Ukraini: materialy VIII mizhnarodnoho kruhloho stolu (m. Lviv, 11–13 travnia 1998 r.). Lviv, 110–111 [in Ukrainian].
4. Kabanets, Ye. P. (2003). A lamp shining in the dark... Liudyna i svit, 8–9, 34–40 [in Ukrainian].
5. Kondratiuk, A. Yu. (2008). Mural painting of the Church of the Savior at Berestove of the Era of Peter Mohyla. Problems and prospects of research. Studii mystetstvovnavchi, 4, 41–55 [in Ukrainian].
6. Kondratiuk, A. Yu. (2019). Mural painting of the Church of the Savior at Berestove the 40s of the 17th century: the origins of the artistic tradition and stylistic features. Mohylianski chytannia – 2019: Zbirnyk naukovykh prats. Pamiat i pamiatky Mazepynoi doby: vyvchennia, zberezhennia, osmyslennia / red. kol. O. V. Rudnyk (holova), S. V. Pyvovarov (vidp. red.) ta in. Kyiv: Feniks, 145–155 [in Ukrainian].
7. Kondratiuk, A. Yu. and Ostapchuk, A.M. (2010). Restoration of the murals of the Church of the Savior at Berestove of the Soviet Era and the period of Independence of Ukraine. Volynska ikona: doslidzhennia ta restavratsiia. Naukovyi zbirnyk. Materialy dopovidei mizhnarodnoi naukovoї konferentsii (m. Lutsk, 21–22 zhovtnia 2010 r.), 17. Lutsk, 104–107 [in Ukrainian].
8. Logvin, G. N. (1960) Kyiv: Guide to the artistic monuments of Kyiv. Feature article. M., 328 [in Russian].
9. Logvin, G. N. (1982). Kyiv: Guide to the artistic monuments of Kyiv. Feature article. M., 336 [in Russian].
10. Ovsiiichuk, V. A. (1985). Ukrainian art of the 14th–first half of the 17th centuries: monograph. Kyiv: Mystetstvo, 168 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.04.2023
Отримано після доопрацювання 09.05.2023
Прийнято до друку 18.05.2023

Цитування:

Недошовенко Т. Ф. Друга світова війна у творчості художників-фронтовиків крізь призму воєнних подій сьогодення. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 131–137.

Nedoshovenko T. (2023). WWII in Work of Front-Line Artists through the Prism of Military Events of the Present. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 131–137 [in Ukrainian].

Недошовенко Тамара Федорівна,

професор кафедри живопису

Київської державної академії

декоративно-прикладного мистецтва і дизайну

ім. Михайла Бойчука

<https://orcid.org/0000-0001-5023-978X>

tamaranedosovenko@gmail.com

ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ-ФРОНТОВИКІВ КРІЗЬ ПРИЗМУ ВОЄННИХ ПОДІЙ СЬОГОДЕННЯ

Мета дослідження – доповнити уявлення про творчість київських художників-фронтовиків періоду Другої світової на тлі подій війни, розпочатої росією проти України в 2014 році та повномасштабного вторгнення 2022 р.; показати формування світогляду художника-солдата, у якого життєва правда війни трансформувалась в художню правду створених образів. Увага вибірково зосереджена на художниках, твори яких стали знаковими в українському образотворчому мистецтві другої половини ХХ століття. **Методологія** статті базується на застосуванні таких наукових методів, як історичний, подібності, спостереження, порівняння, а також методу художнього пізнання дійсності. **Наукова новизна** роботи полягає в систематизації та узагальненні теми Другої світової війни з позицій нинішньої російсько-української війни та відображення воєнних подій художниками-учасниками бойових дій Другої світової. Жертовність і героїзм особистості стали основою в розкритті обраної ними теми засобами художньої виразності і можуть бути розглянуті як проекція на майбутнє розкриття теми війни в новій генерації митців, наших сучасників. **Висновки.** Українські художники в роки Другої світової війни воювали та працювали між боями на фронтах, у підрозділах армій. Їхні спогади, переважно написані на основі щоденників, відобразили власний досвід життя кожного автора. Спогади, короткочасні начерки засвідчують враження, переживання, думки і прагнення молодих художників – патріотів, які зі зброєю в руках боронили свою рідну землю, але за змістом свого духовного життя залишались художниками.

Ключові слова: правда життя, художня правда, війна, художник, світогляд, картина.

Nedoshovenko Tamara, Professor, Department of Painting, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative-Applied Arts and Design named after

WWII in Work of Front-Line Artists through the Prism of Military Events of the Present

The purpose of the study is to supplement the understanding of the works of Kyiv front-line artists of WWII against the background of the events of the war launched by Russia against Ukraine in 2014 and the full-scale invasion of 2022; to show the formation of the worldview of the artist-soldier, whose life truth of war was transformed into the artistic truth of the created images. The attention is selectively focused on artists whose works became iconic in the Ukrainian fine arts of the second half of the 20th century. **The research methodology** is based on the application of such scientific methods as historical, similarities, observation, comparison, as well as the method of artistic cognition of reality. **The scientific novelty** of the work lies in the systematisation and generalisation of the topic of the WWII from the perspective of the current Russian-Ukrainian war and the reflection of military events by artists who participated in WWII. The self-sacrifice and heroism of the individual became the basis for the disclosure of their chosen theme by means of artistic expression and can be seen as a projection for the future disclosure of the war theme in a new generation of artists, our contemporaries. **Conclusions.** During WWII, Ukrainian artists fought and worked between battles on the frontlines and in army units. Their memories, mostly written on the basis of diaries, reflected the personal experience of each author. Memoirs, short-term sketches testify to the impressions, experiences, thoughts, and aspirations of young artists – patriots who defended their native land with arms, but remained artists in the content of their spiritual life.

Key words: truth of life, artistic truth, war, artist, worldview, painting.

Актуальність теми дослідження. Суспільно-історичні події сучасності, останніх півтора років, викликані розпочатою повномасштабною війною росії проти України,

неминуче призводять до переосмислення і пошуку паралелей у подіях минулого, особливо тих, що пов'язані з періодами воєнних лихоліть, і тим, як митці крізь призму власного

досвіду й художньої образності переживали-проживали і відтворювати цей час, часто опираючись на власний фронтовий досвід. Найперше в часовому найближчому і наймасштабнішому хронотопі видається слушним звернення до часів Другої світової війни, досвід якої, звичайно, неможливо порівняти з теперішнім, а з іншого боку, все ж є необхідність до нього звернутися, оскільки багато українських художників того часу брали участь у воєнних подіях Другої світової війни, що знайшло художнє втілення і продовження в їхніх роботах.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблему художньої правди в образотворчому мистецтві українських художників досліджували С. Григор'єв, Г. Портнов, М. Криволапов, І. Гай, Ю. Белічко, І. Блюміна, В. Підгора, В. Данилейко, Г. Юхимець, М. Дубінський та ін. Водночас у світлі означеної проблематики ця тема набуває нової актуальності та потребує подальших досліджень.

Мета статті – доповнити уявлення про творчість київських художників-фронтовиків Другої світової на тлі подій війни, розпочатої росією проти України у 2014 році; показати формування світогляду художника-солдата, у якого життєва правда війни трансформувалась в художню правду створених образів. Увага вибірково зосереджена на художниках, твори яких стали знаковими в українському образотворчому мистецтві повоєнної доби.

Виклад основного матеріалу. Що таке правда життя в людській свідомості, а саме життєва правда в мистецтві? Правда життя не означає правди фактів, хоча мистецтво, відображаючи життя і спираючись на конкретні факти, на відміну від науки, виражає свій зміст в конкретно-чуттєвій формі. Правда життя не є правдою фактів. Із фактів можна зробити будь-який висновок – правдивий або хибний – залежно від мети висновку, інтересів того, хто факти вивчає, від способів пізнання. Тільки розкриття об'єктивних закономірностей, причин і наслідків даних у їх зв'язку із взаємовідношеннями з іншими фактами дає знання правди, об'єктивної істини.

Природно, що висновки повинні будуватись на фактах, які перебувають у певному зв'язку один з одним.

Отже, слово «правда» містить у собі не тільки правду фактів, окремо взятих самих по собі. Окремий факт – ще не все життя, не вся правда. Правда життя є знанням реальної

дійсності в усій її повноті, у русі та розвитку з усіма її протиріччями й конфліктами. Вона відображає закони, які мають об'єктивний характер суспільного розвитку. Життєва правда є дійсністю, яка відображена в людській голові, усвідомлена і має значення об'єктивної істини.

Слово «правда» передбачає вірність передачі нашому розуму знань про реальну дійсність на основі досвіду людської свідомості, людського життя. Хибна передача нашому розуму реальної дійсності буде складовою неправди, що перевірить практика.

Звідси наслідок: показати правду життя в художньому творі не означає показати правду фактів. Протоколювання фактів, їх фотографування, їх дзеркальне відображення не достатні для мистецтва. Навіть сам факт списування окремих явищ дійсності не є показом правди життя. Це буде не реальність, не дійсність, а мертвий відблиск дійсності. Те, що це буде відображенням факту, цілком очевидно, але сутність цього факту розкривається при участі людської свідомості. Будь-який предмет природи або явище природи отримують ідеальний зміст у результаті осмислення його людиною, у результаті його пізнання отримує тільки людський зміст – другого змісту немає і бути не може. Сутність об'єкта пізнання втілюється у творі мистецтва в художній формі, і в цьому сенсі вона набуває ідейного змісту в людській голові. Людина в цьому сенсі вже одухотворює неживу природу, наділяючи її своєю ідеєю, тобто правдиво або неправдиво пізнаючи її.

У мистецтві не можна правду фактів розуміти, як правду життя. Не можна із життя вихоплювати окремі факти й видавати їх за правду життя. Це протирічить не тільки художньому методу пізнання реальної дійсності, але й логічному. Протоколювання фактів виключає художність, оскільки художність без правди життя не є художністю. Правда життя передбачає такі поняття дійсності в нашій голові, які знаходяться в русі і розвитку. Вихопити окремі явища від його реального зв'язку з дійсністю і нічого про них не сказати означає позбавити їх життя, підміняти сурогатом дійсного саму дійсність.

Втрата художності, тобто живого поняття про живу дійсність, веде до натуралізму, з копіюванням фактів без висновків про них або повною підтасовкою фактів, вихоплених з реальної дійсності, із ланцюга суспільного розвитку.

Сама ідея твору, передаючи глибоке знання життя, дає можливість не тільки побачити, але й передбачити глибокий сенс у фактах. Ідейний зміст самим речам, предметам, явищам не притаманний. Ідейний зміст вони отримують тільки в результаті переробки їх у людській свідомості. Мистецтву притаманне олюднення природи, присвоєння їй людської ідеї. Так, наприклад, у творах мистецтва трапляються образи дерев у роздумах, гір і скель, які сплять непробудним сном, річки, які стогнуть, натовп, який шумить, тощо.

Весь сенс художніх творів полягає в тому, що вони в різний спосіб виражають ті чи інші ідеї і почуття, за допомогою яких людина зазирає в таємниці природи, розкриває їх і використовує для своїх життєвих потреб.

Щоб художній твір почав жити, розмовляти з глядачем, потрібно «вкласти» думки у факти, «поселити» людську ідею в образ, загострювати його, свідомо перебільшувати окремі сторони дійсності. Справа в тому, що художній образ являє собою особливий вид образного мислення. У реалістичному мистецтві цей образ є відображенням життя, яке породило цей образ. Образ в мистецтві є похідним стосовно життя.

У художньому образі виражається сутність зображуваних подій. Ось чому в мистецтві перебільшення є звичним явищем, бо так можливо розкрити сутність явища або предмета дійсності. Це специфічна особливість мистецтва: зупинити, витягнути на світ свідомості окремі явища і розкрити їх сенс. А вказати на суттєве можна, лише загострюючи, зупиняючи увагу глядача на явищах або предметах. Цього в мистецтві досягають за допомогою специфічних умовностей, які природно викликають деякі відступи від натури з метою більшої її характеристики і більшої наочності і зрозумілості. Це не створює фальші в мистецтві. Художній твір не є копією реально існуючого предмета, не виключає його правдивості, рівно як цьому не заважає вторинність образу щодо природи.

Зазначену тему статті можна проілюструвати низкою творів українського образотворчого мистецтва, які переконують у переконливій мові мистецтва, у розкритті теми трагічних реалій війни.

У біографії мого вчителя, професора В. Шаталіна Велика Вітчизняна війна почалась в Ленінграді суворими роками блокади, бескінчними голодними і холодними днями. В 1943 році на «дорозі життя» по Ладожському озеру відправляється на фронт добровольцем, і в шістнадцять років стає вихованцем полку 1-

го Українського фронту, який брав участь у визволенні від гітлерівських окупантів Львова і Києва. У Києві де після визволення столиці радянської України залишається його полк, і продовжує служити В. Шаталін. Після війни закінчивши Київський художній інститут активно включається в творче життя столиці. Великі за розміром батальні полотна присвячені темі ВВВ серед яких: «Битва на Південно-Західному напрямку» (1981) та «Битва за Дніпро» (1983). У цих панорамних за своєю внутрішньою структурою і характером, масштабних за творчим задумом роботах в повній мірі розкрився талант В. Шаталіна – баталіста. Образ – художній стрій картин, на межі психологічний накалу боротьби виражені на диво чіткою, згармонізованою композицією і незвичним кольоровим рішенням.

У картині «Битва на Південно-Західному напрямку» відображає трагічні події перших місяців війни. У червні 1941 року в районі Луцька, Рівного, Бродів, незважаючи на героїчний супротив наших військ, радянським воїнам довелося тимчасово залишити зайняті рубежі. Не порушуючи історичної правди, художник основну увагу зосередив на образах мужніх воїнів, які до останнього патрона відстоювали зайнятий плацдарм [7].

Переживання й враження воєнної пори знайшли своє втілення в картині «Весна 1945 року» Георгія Меліхова. В якомусь німецькому місті, у будинку, з якого втекли гітлерівці за роялем сидить радянський солдат. По вулиці ведуть полонених німців. За відчиненим вікном – сонячне весняне повітря, цвіте бузок. Лірична картина про перемогу, мир на землі по- своєму розповідає про значну історичну подію. В основу цього твору художник поклав малюнок «У хвилину відпочинку», що його виконав з натури влітку 1944 року. Велика кімната. Ще свіжі сліди втечі фашистів. На підлозі розкидані папери, речі. А в центрі кімнати, на ящику біля рояля, спиною до глядача сидить радянський солдат у шинелі з автоматом за плечима. На хвилину від нього відійшла війна, загрубілі в битвах пальці забігали по клавішах і музика понесла бійця з його почуттям і думки у великий світ людської радості. Г. Меліхов на фронті водночас з участю у воєнних діях, між боями не полишав своєї основної професії – продовжував малювати. На фронті був старшиною дорожно-будівельного батальйону у 69 армії. Тут він малював панно, плакати, дорожні знаки, але найбільшу цінність становлять його фронтові альбоми. Чого ми тут тільки в них не зустрічаємо: і сцени наступу, і відпочинок

солдат, і портрети офіцерів, і солдат. Надзвичайно цікаві замальовки міст повз які довелося пройти Меліхову. Художник один з перших робить зарисовки в Майданеку біля Любліна, замальовує старовинне польське місто Казимеж Дольний на Віслі, маює руїни Варшави, місця, де стояли барика повсталих патріотів – варшав'ян. Познанську цитадель, свідком якої він був [3, 14–15].

У творчості О. Лопухова етапом творчого життя стала робота над циклом із дев'яти сюжетних полотен, присвячених Великій Вітчизняній війні. У цих глибоких творах митець переконливо передає стан людей того часу, бо він сам вистраждав і пережив це лихоліття разом зі своїм народом. Картиною «Перемога» (1975) Лопухов завершує воєнний цикл творів у якому схвильвано передає радість нашого народу, що переміг жорстокого і підступного ворога [4, 446].

Полотно «Війна» за монументальністю, за силою емоційного звучання, за –правдивістю і переконливістю художнього образу стає в ряд з кращими творами митця. Разом з «Перемогою» воно визначає віхи цілої війни між якими пролягли одна тисяча чотириста вісімнадцять днів, осмислюють трагедію, що принесла багато страждань нашому народові [2, 544].

Творча уява В. Костецького в 1943–1944 роках жила подіями війни, про що свідчать численні ескізи картин. Повернувшись з фронту до Києва, хедожник приступив до картини, образи якої його хвилювали і які він проніс крізь довгі роки війни. 1941 року коли В. Костецький перебував із своєю частиною в Лубнах, а родина його жила в Києві, де велися тяжкі оборонні бої, художника викликав комісар і відрядив у справах на одну добу до Києва. Приїхавши до столиці, Костецький, природно, поспішив додому побачитися з родиною. Ось і знайома вулиця, і будинок. Почав пробиратися сходами. На майданчику перед дверима на мить зупинився, щоб перебороти хвилювання. Нарешті подзвонив... і зустріч з родиною. Та незабутня хвилина, яку переживає кожна людина в часі тривалої розлуки. Художник і вирішив увіковічити цю мить на полотні. За спогадами професора С. Григор'єва: «Повернення»-реквієм, спогади про нього. Так він мріяв зустрітись з родиною. Він дуже хворів– думаю найкращими ліками для нього була безмежна любов до мистцтва. Занадто відома ця річ і не потребує аналізу. Вона свідчить про щасливе повернення солдата в сім'ю, що було з іншими, але не з ним» [1, 5].

Після війни багато художників писали картини, зображуючи пишні зустрічі з фронтовиками – героями, груди яких прикрашали ордени й медалі. Такі картини були правдиві, але нагадували моментальний фотознімок. Картина «Повернення» стала одним з найкращих творів про Велику Вітчизняну війну, про сучасність і сучасників.

Як і більшість українських художників, творче становлення яких відбувалося в умовах найжорстокішої війни і перших найважчих повоєнних років, Федір Недошовенко – безпосередній учасник воєнних дій – створив чимало полотен, присвячених темі ВВВ. До кращих тематичних творів Ф. Недошовенка, присвячених подіям війни картина «Розгром фашизму», сповнене героїчної патетики монументальне полотно (1971), «Клятва моряків» (1983) та «Оборона Києва (Бій під Вітою-Поштовою)» (1968), в яких трагічні події жорстоких боїв за столицю України відтворені правдиво і переконливо, а також в пейзажі «Руїни Успенського собору» (1946), який є художнім документом – звинуваченням тим, хто його зруйнував [9, 565]. У 1939 р. Ф. Недошовенко був призваний до Каспійської Червонопрапорної флотилії з іншим киянином згодом знаменитим Іваном – Валентином Задорожним. У флотській столичній бакинській газеті в роки війни друкували його карикатури на фашистів, як і карикатури І.-В. Задорожного [10]. Складний життєвий шлях випав на долю І.-В. Задорожного: сирітство, голодне дитинство, військова муштра, чужина, заслання, боріння за правду. Прихисток його неспокійна душа знайшла в омріяній хаті над Дніпром в Балико – Щученці. У 1960–х на колишньому Букринському плацдармі можна було зустріти сліди війни на кожному кроці. Шанці, в яких білили людські кістки, залишки зброї, міни, що не розірвалися, набої гільзи, кулеметні стрічки. Він мав позбутися того болю, очистити свою стежку від війни, а тому мав вихлюпнути її на полотно. Ні не батальною сценою з червоними прапорами й комісарами, а якимось по-новому, як ще ніхто не робив до нього. Художник мав величезний досвід війни, тож міг з чистим сумлінням спертись на нього, проте люди з цього великого яру біля Дніпра, вочевидь знали про неї якусь іншу правду, ще страшнішу, ніж знав він. Він був носієм правди [12].

І коли у «звинувальній мілітаризмові» – його картині «Садкам цвісти» (1970), де кирзошинельному синові – солдату, якому

випало на війні обидва очей, скоцюрблена мати (одна фуфайка та кирзяки) ладна плечі підставити, аби її кровинка не згасла отут, де садкам цвісти б! – усю палітру підкорено, змужнілим у пошуку стилю майстром, узагальненої образної мови [8, 6].

В. Пузирков увійшов у велике мистецтво стрімко і швидко. Ще на початку творчого шляху полотно «Чорноморці» (1947) привернули увагу критики і художньої громадськості високою професійною культурою, історичною правдою зображення. Динамічність пластики композиційних рішень, експресивність живописної манери, глибокий психологізм героїв, вміння через правду факту, розкрити правду історії, виявити усю гаму почуттів людини, яка змогла в екстремальних обставинах зберегти гідність особистості, – такі принципи незмінно сповідує художник у своєму мистецтві.

Героїзм у творах художника, не показний не тимчасовий, а внутрішньо усвідомлений, має під собою глибокі корені, яскравим свідченням цього є полотна «Вистояли» (1963), «Солдати-побратим» (1972), «В землянці» (1975), «Вони воювали за Батьківщину» (1977) та ін., історично правдиві, які піднімають важливі морально-етичні проблеми в жорстоких умовах війни [11].

У своїй публікації професор М. Криволапов пише: За останні роки в періодичній пресі часто згадуються в негативному плані такі визначні художники – реалісти і педагоги, як О. Шовкуненко, В. Пузирков, О. Лорпухов, В. Шаталін та ін.

Я зустрівся з відомим художником, учнем В. Пузиркова, Анатолієм Криволапом, який сповідує інші стилістичні принципи у своїй творчості, ніж його вчитель. Я запитав: «Як ви зараз ставитесь до творчості і педагогічної діяльності В. Пузиркова, вашого вчителя», на що А. Криволап без вагань відповів: «В. Пузирков був і залишиться в художній культурі України визначною постаттю як високий професіонал і видатний педагог».

Він жив мистецтвом, але його настанови як вдумливого педагога не завжди знаходили розуміння в молодих ще тоді художників. І тільки через деякий час ми переконались наскільки він був далекоглядним педагогом,

постійно і наполегливо вимагаючи від нас високопрофесійного рівня рисунка, живописної пластики, композиційної чіткості і завершеності у наших студентських семестрових і дипломних роботах».

«Нещадні спори адептів давно відгрімали, а кращі їхні твори виявились здатними не ворогувати, а допомагати історичному існуванню одного з одним» [1, 83].

Сьогодні на політичний порядок денний вийшов Бахмут. Ми не вдаємось наразі до воєнного аналізу – це мають робити самі військові. Однак британські ЗМІ вже порівнюють втрати наших захисників із наймасштабнішими Другої світової – у Сталінградській битві [6]. Наразі актуальною в образотворчому мистецтві є тема війни, яку розв'язала росія проти України. І такі магістерські роботи вже пишуться на випускаючій кафедрі живопису в Академії декоративно – прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука починаючи з 2014 р., але це теми наступних розвідок.

Наукова новизна Факти творчих біографій художників, правда пережитих і осмислених подій життя і художня правда створених образів – шлях на дорозі випробувань до високої планки професійної майстерності, важливі як в художньо-освітньому процесі так і для історії мистецтвознавства, але перш за все важливо, що передаються в пам'ять наступних поколінь.

Висновки. Не всі сторінки другої світової війни до сьогодні прочитані. Деякі з подробиць спогадів є жахливими й драматичними у своїй правді, як в минулому так і тепер. Наші попередники – це фактично наші сучасники, бо що таке десятиріччя, сторіччя, тисячоліття з боку вічності. Повоєнний період другої світової війни був, а тепер війни росії з Україною розпочатою в 2014 р. – є часом осмисленням воєн і знайшов своє втілення в творчості українських художників-фронтовиків. Сторінки життя пишуться і на небесах. Правду війни донесли наші батьки засобами художньої виразності, а тепер на передовій вже онуки захищають Україну уже від російських «братів» – загарбників, так Ген українців із покоління в покоління працює на визволення від окупантів тепер вже в новій Генерації Воїнів-Захисників.



Іл. 1. В. Костецький.
Повернення. 1947



Іл. 2. Ф. Недошовенко.
Битва під Вітою-Поштовою. 1968



Іл. 3. Іван-Валентин Задорожний.
Садкам цвісти. 1970



Іл. 4. Г. Меліхов. Весна. 1943



Іл. 5. В. Шаталін.
Битва на Південно-Західному напрямку. 1981



Іл. 6. В. Пузирков.
Солдати. 1972



Іл. 7. В. Пузирков. Чорноморці. 1947



Іл. 8. О. Лопухов. Перемога. 1975

Література

1. Воспоминания: мемуары художника / Сергей Григорьев ; сост. И. Григорьева ; вступ. ст. А. Чебикін ; Національний художній музей України. Київ : Шкільний світ, 2010. 84 с.; іл.
2. Гай І., Белічко Ю., Лопухов О. М. За матеріалами публікацій про художника. Розмай незалежної України. *Художники Києва. Українське образотворче мистецтво 1991–2011*. Київ. 2011. С. 544.
3. Георгій Степанович Меліхов : каталог / упор. І. Блюміна. Київ, 1990 32с.; іл.
4. Криволапов М. Лопухов Олександр Михайлович. *За матеріалами публікацій про художника. На межі II–III тисячоліть: художники Києва із древа життя українського образотворчого мистецтва: живопис, графіка, скульптура* / упоряд. В. Л. Андрієвська ; вступ. слово Ю. В. Белічко. Київ : Криниця, 2009. С. 446.
5. Меліхов Георгій Степанович / М. Г. Лабінський. Енциклопедія Сучасної України / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. URL: <https://esu.com.ua/article-65410> (дата звернення: 01.04.2023).
6. Пархомчук Т. Бахмут: чи випадково змінились плани військово-політичного керівництва України? *Україна молода*. 15.03.2023. №11. С. 4.
7. Виктор Шаталін. Каталог выставки произведений / авт. вступ. статьи и сост. каталога М. А. Криволапов. Київ, 1991. 48 с.; іл.
8. Иван-Валентин Задорожний. Каталог выставки творів / вст. ст. В. Г. Данилейко. Київ, 1991. С. 6.
9. Юхимець Г. Недошovenко Федір Іванович. За матеріалами публікацій про художника. Розмай незалежної України. *Художники Києва. Українське образотворче мистецтво 1991–2011. Живопис. Графіка. Скульптура*. Київ : Криниця. 2011. С. 565.
10. Підгора В. Федір Недошovenко. Живопис : альбом-каталог. Київ: АртЕк, 2001. С. 3–6.
11. Криволапов М. Виктор Григорьевич Пузырьков. Каталог выставки произведений. Київ, 1988. С. 2–3.
12. Куш П. Клімат совісті майстра. *Урядовий кур'єр*. 2021. 15 липня. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/klimat-sovisti-majstra/> (дата звернення: 01.04.2023).

References

1. Memories: memoirs of the artist (2010). Kyiv: School World [in Ukrainian].
2. Gai, I., Belichko, Yu. (2011). Lopukhov O. M. Based on the materials of publications about the artist. Dream of independent ukraine artists kyiv ukrainian fine arts 1991–2011. Kyiv: Krynytsia [in Ukrainian].
3. Georgy Stepanovich Melikhov. Catalog (1990). Kyiv [in Ukrainian].
4. Kryvolapov, M. (2009). Lopukhov Oleksandr Mykhailovych. According to the materials of publications about the artist. On the border of the 2nd and 3rd millennia: Artists of Kyiv from the tree of life of Ukrainian fine art: painting, graphics, sculpture. Kyiv: Krynytsia [in Ukrainian].
5. Melikhov Georgy Stepanovych. Encyclopedia of Modern Ukraine (2018). Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine Access mode: Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-65410> [in Ukrainian].
6. Parkhomchuk, T. (2023). Bakhmut: did the plans of the military-political leadership of Ukraine change by chance? Ukraine is young. Wednesday, March 15, 11, 4 [in Ukrainian].
7. Victor Shatalyn (1991). Catalog of the exhibition of works. Kyiv [in Ukrainian].
8. Ivan-Valentyn Zadorozhny (1991). Catalog of the exhibition of Kyiv, 6 [in Ukrainian].
9. Yukhymets, G. (2011). Nedoshovenko Fedir Ivanovich. According to the materials of publications about the artist. Dream of independent ukraine. artists of kyiv. ukrainian fine art 1991–2011. Painting. Graphics. Sculpture. Kyiv: Krynytsia, 565 [in Ukrainian].
10. Pidgora, V. (2001). Fedir Nedoshovenko. Painting Album-catalog. Kyiv: ArtEk, 3–6 [in Ukrainian].
11. Kryvolapov, M. (1988). Viktor Hryhorevich Puzyrkov. Catalog of the exhibition of works. Kyiv, 2–3 [in Ukrainian].
12. Kush, P. (2021). The climate of the master's conscience. Government courier. July 15. Retrieved from: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/klimat-sovisti-majstra/> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.04.2023
Отримано після доопрацювання 12.05.2023
Прийнято до друку 22.05.2023

УДК 7.017.4:097

Цитування:

Скаканді Ю. Ю. Колір в екслібрисі як засіб глибшого розкриття творчого задуму. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 138–143.

Skakandi Yu. (2023). Colour in Bookplate as a Means of Deeper Disclosure of Creative Intent. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 138–143 [in Ukrainian].

Скаканді Юлій Юлійович,
професор кафедри дизайну
Державного університету
інфраструктури та технологій,
народний художник України
<https://orcid.org/0000-0001-8897-0439>
Skakandi24@gmail.com

КОЛІР В ЕКСЛІБРИСІ ЯК ЗАСІБ ГЛИБШОГО РОЗКРИТТЯ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ

Метою дослідження є висвітлення кольору в екслібрисі як засіб глибшого розкриття творчого задуму. **Методологія роботи** полягає в залученні аналітичного підходу задля висвітлення особливостей розвитку екслібриса доби незалежності. Важливим елементом досліджень стали спостереження, опис, що дозволило дослідити та окреслити еволюцію розвитку кольору в екслібрисі протягом останнього століття. **Новизна** дослідження полягає в систематизації та узагальненні досягнень художників, які працюють у складній ділянці багатокольорового екслібриса, важливих історичних та соціокультурних змін, які засвідчили поглиблений інтерес до неї з боку художників-графіків. **Висновки.** Значні досягнення українських екслібрисистів, які працюють над кольоровим екслібрисом, стали відомими у всьому світі й були належним чином оцінені. Їхні здобутки, крім отриманих численних нагород на міжнародних виставках-конкурсах, сприяли замовленням колекціонерів з усього світу та були оприлюднені в престижній Міжнародній португальській енциклопедії екслібриса, отже, потребують ретельного дослідження. Мистецтво кольорового екслібриса позначається передусім утворенням нових парадигм та канонів і яскраво відтворює смаки та забаганки суспільства.

Ключові слова: кольоровий екслібрис, колекціонери, графічні техніки, тематична спрямованість, художні особливості.

Skakandi Yulii, Professor, Department of Design, State University of Infrastructure and Technologies, People's Artist of Ukraine

Colour in Bookplate as a Means of Deeper Disclosure of Creative Intent

The purpose of the research is to highlight the colour in the bookplate as a means of deeper disclosure of the creative intent. **The research methodology** is to use an analytical approach in order to highlight the peculiarities of the development of the bookplate of the independence era. An important element of the research was observation and description, which allowed us to study and outline the evolution of the colour development in the bookplates over the past century. **The novelty of the study** lies in the systematisation and generalisation of the achievements of artists working in the complex field of multi-colour bookplates, important historical and socio-cultural changes that have shown a deepened interest in it on the part of graphic artists. **Conclusions.** Significant achievements of Ukrainian bookplate artists working on colour bookplates have become known worldwide and have been duly appreciated. Their achievements, in addition to receiving numerous awards at international exhibitions and competitions, have led to orders from collectors around the world and have been published in the prestigious International Portuguese Bookplate Encyclopaedia, and therefore require careful study. The art of the colour bookplate is marked, first of all, by the creation of new paradigms and canons and vividly reflects the tastes and preferences of society.

Key words: colour bookplate, collectors, graphic techniques, thematic focus, artistic features.

Актуальність теми дослідження. Важливою особливістю українського екслібриса другої половини ХХ – початку ХХІ століття є, на відміну від попереднього періоду, звернення художників до багатокольорового книжкового знаку. До цього для підсилення кольорового звучання мініатюр, використовували кольоровий папір, друк з 2–3 дошок, а також розфарбовування аквареллю. Участь у престижних виставках-конкурсах,

переможці яких відзначалися не лише дипломами, медалями, а й грошовими винагородами, а також бажання виділитися із загальної маси художників й привернути увагу замовників-колекціонерів, спонукала українських майстрів екслібриса до створення багатокольорового екслібриса, надрукованого з використанням від 5 до 10 дошок. Ці досягнення, які вже відійшли в минуле й не були комплексно досліджені, вимагають

сьогодні належного висвітлення цього явища в жанрі вітчизняної графіки малих форм.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В Україні використання кольору в екслібрисі поки що не викликало ґрунтовних досліджень. Чи не єдина публікація Ю. Романенкової про «Творчий доробок Аркадія Пугачевського як іміджеформуючий фактор сучасної української друкованої графіки в контексті світового артпростору» заслуговує на увагу [5]. Проте це розповідь про досягнення лише одного з багатьох майстрів книжкового знаку, які внесли значний вклад у розвиток багатокольорової графіки.

Мета роботи полягає у дослідженні кольору в екслібрисі як засобу глибшого розкриття творчого задуму на значному відрізку часу.

Наукова новизна полягає у тому, щоб ввести в офіційний науковий обіг імена майстрів книжкового знаку, які досягли значних успіхів у створенні багатокольорового екслібриса. Варто зазначити, що цей процес відбувався на тлі сучасних євроінтеграційних модусів, що активізували процес розвитку громадянського суспільства.

Виклад основного матеріалу. Людство оточує колірне середовище. Питання кольору завжди було та залишається актуальним для всіх, хто використовує колір у своїй професійній діяльності. Людина сприймає колір у навколишньому середовищі: у природі, речах побуту, одязі, графічному мистецтві. Для декого він більш привабливий, ніж чорно-біла графіка. Важлива його роль у становленні й розвитку культури, він не лише надає важливу інформацію про предмет, але й має здатність викликати думки та почуття. Знайшов поширення колір і в мистецтві книжкової графіки – екслібрисі.

Один з перших українських графіків, хто виконував кольорові екслібриси був палкий прихильник цього жанру мистецтва Павло Ковжун (1886–1939). Він був однією із ключових постатей галицько-українського ренесансу у міжвоєнне двадцятиліття. Одягнув книжку в художню обкладинку й наповнив її художніми прикрасами. Згадаймо його вишукані книжкові знаки для Марії Терлецької та Євгена Храпливого виконані у Львові в 1933 і 1934 роках в техніці літографії. Характерною їхньою особливістю є площинна побудова композиції, отже третій вимір відсутній. Своє захоплення книжковим знаком Ковжун переніс до книжки, створивши до неї «новий елемент – екслібрис загальний, який скоро почали сприймати як його «фірмовий знак» [3, 19]. Це

був час, коли мистецтво екслібриса в Україні досягло найвищого щаблю.

Розвиток кримського екслібрису наприкінці 1950-х років пов'язують із активною діяльністю сімферопольського колекціонера книжкових знаків Лева Бекетова (1916–2000). Він автор понад 200 екслібрисів, серед яких є й кольорові. Вони виконані у техніці гравюри на лінолеумі. Гравюра на лінолеумі або згодом на твердому пластику вимагає копійкою тонкої праці, міцних нервів (найменша необережність призведе до зіпсування форми) і безкінечної гармонії ліній різної товщини і сили.

Діяльність художника активізувалася на межі 1960–1970-х років з виходом на європейських колекціонерів книжкових знаків. Результатом цього стало вишукане видання на початку 1973 року альбому з 11 оригінальних кольорових екслібрисів під назвою «Lev Beketov En Sovjetrussisk Exlibriskunstner» [5]. Переважна більшість із представлених у ньому екслібрисів адресована данським колекціонерам. Серед них два з кримськими пейзажними мотивами та з мечетями для Гельмера Фогедгарда і Клауса Рьоделя, особливого шарму їм додає застосування арабського шрифту. Привертає також увагу книжковий знак з червоним прапором і білим хрестом на ньому Королівства Данії й голубої земної кулі з написом «XIV Міжнародний конгрес, Гельсінгер. Королівство Данія 1972» для організатора конгресу Гельмера Фогедгарда. Такі конгреси відбуваються кожні два роки, починаючи з першого, який відбувся в австрійському місті Куфштайн у 1953 році. Наприкінці колекційного видання зазначено, що всього випущено 100 примірників з оригінальними екслібрисами, надрукованими з кількох дощок і підписаними, як прийнято в таких випадках, автором олівцем.

Над кольоровими екслібрисами киянин Василь Лопата (тоді ще заслужений художник України, а нині народний) розпочав працювати з 1972 року. Саме цим роком датовано перший із одинадцяти кольорових екслібрисів з добірки «Василь Лопата. Майстри книжкових знаків України» [2]. Його мініатюрам, виконаним у техніці гравюри на дереві й пластику, притаманні артистизм, висока культура. Творчість художника пронизана яскравою індивідуальністю образної думки, декоративністю, що надає книжковим знакам особливої поетичності. Глибокі за змістом, екслібриси присвячені улюбленим письменникам Василю Шевчуку, Роману Чумаку, Юрію Мушкетіку. Важливим

елементом сюжетів екслібрисів є книги. Їх читають козаки в морському поході на човні (для А. Калаша), на відпочинку в степу біля половецької баби (для О. Федоренка), везуть на чумацькому возі (Р. Чумака), вони замінюють пляшку горілки з чаркою козаку Мамаю, який сидить, підібгавши під себе ноги, й грає на бандурі (для А. Іваненка). Створюючи в 1976 році цей екслібрис, В. Лопата не пошкодував фарб щоб надати сюжету, скомпонованому в коло, особливої презентабельності. Для кожного з восьми використаних кольорів було виготовлено ним окрему дошку.

Два екслібриси адресовані музеям: Народної архітектури та побуту України та Музею відомого англійського гравера і ілюстратора Томаса Б'юїка (1753–1828). Він увійшов у історію тим, що винайшов торцеву (тонову) гравюру на дереві та став автором ілюстрованої гравюрами на дереві «Загальної історії чотириногих». Відомий англійський колекціонер Вільям Е. Батлер у 1988 році організував виставку-конкурс «Томас Б'юїк і Росія», присвячену пам'яті всесвітньо відомого англійського гравера. Всі екслібриси до неї мали бути виконані саме в техніці торцевої гравюри на дереві. У виставці взяли участь і 13 художників з України, зокрема й В. Лопата, який разом з В. Леоненком був відзначений престижною премією. Його екслібрис, представлений у добірці, виконаний у три кольори (про що не мріяв Т. Б'юїк) й зображує улюбленого героя В. Лопати – козака, який, шанобливо знявши шапку, входить зі свічкою до брами англійського замку, до якого біля входу чатують леви. За підсумками конкурсу у вересневому номері 1989 року англійським екслібрисним часописом «The bookplate journal» було видано ілюстрований каталог виставки.

На початку 1990-х у зв'язку з активним освоєнням художниками-екслібрисистами європейського простору – участь у міжнародних виставках-конкурсах й через надруковані в численних каталогах роботи, вихід на колекціонерів, – поживилася виставкова діяльність. На екслібрисну арену вийшло нове покоління майстрів, яке зацікавило колекціонерів гравюрами в кольорі. Так, у каталозі виставки екслібриса «Козацькому роду нема переводу», присвяченої 500-річчю запорозького козацтва вперше з'явився екслібрис надрукований з шести дощок у техніці гравюри на пластику - нового

синтетичного матеріалу, який з'явився у поліграфії [1]. Він не вимагав значних затрат часу на підготовку матеріалу до роботи, на відміну від гравюри на дереві, й успішно витіснив останню. Його автор Аркадій Пугачевський (1937–2021) експонував на виставці екслібрис створений 1991 року для О. Танчика. У ньому зображено козака з хвацькими вусами, при шаблі й з мушкетом. Одночасно з батьком розпочав працювати над кольоровими екслібрисами й син Геннадій. Обидва брали активну участь у численних міжнародних виставках, отримували різноманітні дипломи, медалі, нагороди, мали численні персональні виставки в Польщі, Данії, Австрії, Нідерландах та інших країнах.

Аркадій Пугачевський закінчив графічний факультет Українського поліграфічного інституту по спеціалізації гравюра, скульптура. Взяв участь у понад 50 міжнародних виставках і отримав 18 нагород. Був членом Товариства граверів на дереві (Великобританія).

Притаманне Аркадію відчуття гумору й віртуозне володіння штихелем привертало увагу шанувальників екслібриса до його творів довершених за формою і іронічних за змістом. Цьому сприяв копіткий і іноді непередбачуваний процес створення кольорової гравюри з використанням у середньому від п'яти до десяти дощок. Це вимагало від художника бути одночасно композитором, ремісником, поетом і пророком в одному обличчі. Маленькі шедеври, виконані в небаченій раніше техніці успішно конкурували з іншими талановитими роботами й Пугачевським посипалися замовлення на екслібриси від колекціонерів, зокрема й за межами європейського континенту. Їхня тріумфальна хода тривала понад два десятиліття.

На сайті «Мистецтво Аркадія та Геннадія Пугачевських – кольорові гравюри, екслібриси та акварелі» [8] можна ознайомитися з їхніми досягненнями. Особливо плодовитим був Аркадій, у якого представлено 367 робіт. Привертають увагу його гумористичні серії «Знаки зодіаку» (2000), «Музиканти» (2020). Тематика екслібрисів дуже різноманітна: екологія, гедонізм, правосуддя, медицина, кулінарія, флора і фауна, риби, мореплавання, кулінарія, цирк тощо. Широко представлена архітектура, в якій домінують київські мотиви, дерев'яна архітектура України, а також Рим, замок у Мальборку (Польща), Балі тощо. Особливо широко представлена міфологія, яка

відбиває смаки колекціонерів Європи: Суд Париса, яблука Гесперида, Геракл і Критський бик, Геракл і Німейський лев, Геракл і Гідра, Європа і Бик, Дафна, русалка та Нептун тощо. Заслужують на окрему увагу казкова тематика й екслібриси для дітей, які наповнені любов'ю до них і радісним світосприйняттям. Варто згадати хоча б один із них «Білосніжка і сім гномів» братів Грім, створений у 1996 році й надрукований з дванадцяти дощок. Героїня казки зображена в оточенні семи гномів з музичними інструментами, які приваблюють кумедними обличчями і всі вони вмістилися в компактну композицію (109 x 117 мм), на додачу ще й з кішкою, мишкою і двома пташками.

А ще в мініатюрах А. Пугачевського зображені відомі літературні герої, серед них коханці із «Декамерона» Бокаччо, Рейнеке-Лис, Гаргантюа та Пантагрюель, Дон Кіхот, Тіль Уленшпігель та інші. Частими персонажами зустрічаються Адам і Єва, а також улюблена колекціонерами еротична тематика. Тут художник демонструє свою багату фантазію, наповнюючи її веселим і лагідним змістом.

Геннадій Пугачевський народився в 1966 році в Києві. Закінчив Республіканську художню середню школу ім. Т. Г. Шевченка в Києві. Навчався живопису й рисунку у приватній студії В. Зарецького, гравюри – у свого батька. Взяв участь у понад 50 міжнародних виставках станкової графіки й екслібриса. Отримав 16 нагород в Бельгії, Великобританії, Іспанії, Італії, Литві, Нідерландах, Польщі, Україні, Естонії, Японії. У 1999 році був обраний членом Королівського товариства живописців-графіків та Товариства граверів на дереві (Великобританія).

Екслібриси Геннадія приваблюють вишуканістю композицій, ювелірним переплетенням витончених ліній феєричною грою світла й кольору. В його талановитих руках справжнього майстра різець стає чарівним, перетворюючи звичайний книжковий знак в маленький шедевр, яким хочеться милуватися безкінечно. Таких графічних творів у художника було створено 260. Вже перші кольорові екслібриси Геннадія приваблювали приємною пастельною кольоровою гамою, наприклад виконаний для В. Молчанова сюжет на тему «До та після опівночі» (1992), в якому ангел тримає терези з годинниками. Ангели – символи невидимих сил, що витають між Джерелом життя і світом яви, реальністю, а також символ світла, доброго, духовного, того, що підноситься – зображені також у багатьох інших екслібрисах

художника. Один з них, який тримає небесну сферу (разом з іншими роботами художника) отримав на II Міжнародному огляді екслібрисів, виконаних у техніках гравюри на дереві та лінолеумі «Катовіце'96» першу нагороду і медаль імені Павла Стеллера [7]. А зображення ангела Г. Пугачевського стало окрасою обкладинки каталогу виставки-конкурсу. Творам художника притаманне філософське сприйняття оточуючого світу. Ще в 1991 році Геннадій створив чорно-білий екслібрис для себе із зображенням ангела під назвою «Внутрішній світ». Самозаглиблення і меланхолія характерні для його композицій. Чого варті лише їхні назви «Меланхолія», «Мильні бульбашки життя», «Райдуга таємничих очікувань», «Час, що спливає», «Світло і темрява», «Доля», «Мрії» тощо.

Низка екслібрисів зображують біблійних героїв Адама і Єву з яблуком, що символізує пізнання добра і зла, або з квітами, проте в них, на відміну від батька, немає еротичного начала. Поезією наповнені гравюри, які передають світ героїв літературних творів – Король Лір, Тіль Уленшпігель, Дон Кіхот, а також «Ерот та Психея», «Орфей та Евридика», «Гаргантюа і Пантагрюель», «Антігона. Вдалі композиції й гармонійні кольори застосовує Геннадій при вирішенні тем «Вино і музика» (1996), «Комп'ютер, виноград, ластівки, годинник» (1999).

Одночасно з Пугачевськими почали працювати над кольоровими екслібрисами й інші кияни – Руслан Агірба, Руслан Виговський, Олександр Савич, Володимир Вишняк, які теж досягли успіхів у мистецтві кольорової гравюри на пластику. Р. Виговський, йдучи на зустріч власникам бібліотек та враховуючи, що комп'ютерний кольоровий екслібрис не друкують у великій кількості, тиражував ряд книжкових знаків за допомогою офсетного друку накладом 800 примірників кожний. Цього тиражу досить, щоб забезпечити кольоровими екслібрисами порівняно велике приватне зібрання.

Художник Ігор Саратовський народився в Одесі, а потім став киянином (1937–2000) закінчив Львівський поліграфічний інститут. У 1960-ті роки працював на фабриці кольорового друку, в естампному цеху Художнього фонду літографом, друкував естампи, був художнім керівником. Над екслібрисами працював з 1965 року в техніці літографії і ліногравюри створив біля сотні книжкових знаків. У другій половині 1990-х брав участь у міжнародних виставках-конкурсах з кольоровими ліногравюрами. Про це свідчать екслібриси, виконані для

В. Литвинова й Олеся Дмитрука в 1996 році. Як зазначав автор на звороті екслібрисів, річковий пейзаж у першому надрукований з п'яти дощок і має сім кольорів, а в другому – зображено вітрильник з написом «П. Верлен» на тлі місячної ночі, з дев'яти дощок і має сімнадцять кольорів.

Серію з трьох екслібрисів створив художник на конкурс, присвячений 800-річчю сербського православного монастиря на горі Афон в Греції (1998). Він посідає четверте місце в ієрархії афонських монастирів і був заснований у 1198 році сербським правителем Святим Савою. Він залишався винятковим притулком для сербів, хоча нині населений здебільшого болгарами. Соборний храм монастиря присвячений Введенню в храм Божої Матері. В екслібрисі для Ганни Покутної Саратовської зобразив башту Святого Георгія, яку обіймає ангел, в другому (для Любові Андрійчук) – до неї на морі пливе вітрильник, на якому зображено семикутну зірку в середині якої червоний хрест, довкола нього написи: IC XC NI KA (Ісус Христос Перемога). У третьому екслібрисі для Галини Костенко зображено Святого Георгія на білому коні на тлі монастирських будівель, який пронизує списом дракона. За спиною святого розвивається червоний плащ й розвивається у вигляді стрічки з написом «800 років Хіландару», яка огортає монастир у верхній частині композиції. Екслібриси створені з п'яти дощок і мають до 14 кольорів.

Ще один екслібрис для І. Хаєцького виконаний у 1999 році з шести дощок і має, як зазначає автор, дев'ять кольорів, які плавно переходять з одного в інший. У квадратного плану композиції зображено у техніці конгреву білого коника над яким на небі постає молодий місяць.

Василь Леоненко з Чернігова народився в 1948 році у селі, яке опинилося в зоні чорнобильського забруднення. Це спричинилося до появи серії екслібрисів, створених у 1988–2006 роках під назвою «Пам'яті моєї домівки». Книжкові знаки стали любленим жанром у творчості художника, про що свідчить рекордна кількість виконаним ним, починаючи з 1976 року, мініатюр у техніці гравюри на лінолеумі – близько 1400 екслібрисів. Серед них особливо цікаві «Шевченкіана в екслібрисі» (1980–2005), «Гоголіана в екслібрисі» та багато інших тем. Особливо тісні стосунки у художника з польськими колекціонерами для яких він виконав чимало екслібрисів, а також брав участь у багатьох польських виставках-конкурсах й отримував численні нагороди. Кількість дощок, з яких Леоненко друкує екслібриси

іноді доходить до шести. Творчість художника представлена в низці енциклопедій: енциклопедичному довіднику «Янка Купала» (Мінськ, 1986), енциклопедії «Слово о полку Ігоревім» (Т. 3, СПб, 1995), португальській міжнародній енциклопедії сучасного екслібрису (Т. XXVI, 1999), а також у низці польських каталогів його виставок.

Художник з Чернівців Орест Криворучко (1942–2021) відомий своєю авторською технікою глибокого друку – інкорель (метод кольорового рельєфного друку, аббревіатура іспанського терміну «Informal de Color y de Relieve»). Іноді для посилення звучання екслібриса він розфарбовує вручну тло глибоко-чорною або коричневою гуашшю.

В останні десятиліття особливого поширення в екслібрисі набула техніка глибокого друку – офорт. Значна кількість вітчизняних художників працює над задоволенням потреб колекціонерів не лише Європи, а й Китаю та інших куточків світу. Порівняно зі згаданими вище графічними техніками він вирізняється особливою глибиною, живописністю та дуже широким тональним діапазоном зображення. Особливо привабливим є кольоровий офорт, у композиціях якого виникають образи старовинних міст і мальовничих садів, гарненьких панянок і шляхетних мужів.

Одесит Давид Беккер (1940–2022) – автор понад тисячі екслібрисів – працював переважно в техніках суха голка і мецо-тинто. Навчався в Одеському художньому технікумі й на факультеті живопису в Харківському інституті мистецтв. Свій перший екслібрис художник виконав у 1968 році в техніці гравюри на лінолеумі. За його плечима (на 2011 р.) участь у 71-й виставці в Україні та 79 країнах зарубіжжя. А ще він відкрив понад 60 персональних виставок. Не дивно, що його творчість відзначена багатьма міжнародними нагородами й відзначена у престижній Міжнародній португальській екслібрисній енциклопедії у 8 і 14 томах. У його творчості широко представлені біблійна тематика, міфологія, світ музики, у якому домінують образи прославлених композиторів. Географія сюжетів майстра штихеля досить широка – від Японії до Італії й Німеччини. Лише для японських колекціонерів Беккер створив сотню екслібрисів, а в його записнику зазначено 88 їхніх адрес. Побував він і в країні, де сходить сонце. Одним із секретів його творчості, яка, крім високої художньої майстерності, приваблює колекціонерів з усього світу, є перекличка з еротичними іграми, які супроводжують історію людства від Адама і Єви, до праць знаменитого психоаналітика Зигмунда Фрейда, який вважав

ерос тією віссю, на якій кружляє земля людей.

Успішним продовжувачем свого вчителя став Сергій Кирицький з Вінниці, який також працює в техніках суха голка і мецо-тинто, і створив понад 200 екслібрисів, яким притаманна загострена реалістична спрямованість.

Геннадій Верещагін з Одеси (1955 р. н.), який закінчив Українську академію мистецтв (нині НАОМА) в Києві, відомий оригінальними роботами в галузі багатокольорової гравюри. Його високохудожні екслібриси виконані, починаючи з 1991 року, на замовлення колекціонерів з багатьох країн світу. Світову славу принесли йому сюжети за мотивами відомих міфів, фольклору, Біблії тощо. Екслібриси художника схожі на живописні полотна й зачаровують своєю експресією, наприклад для Юрія Веселова (1994) «Половецькі танці» (за оперою О. Бородіна «Князь Ігор») або для Геннадія Малашенка «Козаки» (2000). Однією з особливостей його авторської техніки є невеликі тиражі екслібрисів (усього кілька десятків відбитків з кожної роботи).

Кольорові офорти Романа Романишина зі Львова (1957 р. н.), який навчався у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва, приваблюють заглибленням у власний внутрішній світ, світ спогадів, сформованих на рівні підсвідомості дитячих уявлень, до глибоко індивідуального переживання подій сьогодення. Вони зберігають у собі неймовірну витонченість ремесла й містику незаповнених просторів. У каталозі виставки офортів, яка експонувалася у Національному музеї «Київська картинна галерея» у 2010 році представлено сім кольорових офортів, надрукованих з трьох дощок [4, 38–43]. Головними героями цих творів стали люди і звірі у власному ірреальному просторі, де стираються видимі часові межі, грані між мистецькими формами, жанрами.

Мистецтво українського екслібриса постійно розвивається та вдосконалюється. Жанр екслібриса як специфічний жанр книжкової графіки демонструє безкінечну різноманітність графічних рішень, стильових і сюжетних знахідок, фантазії його творців і замовників. Утверджуються нові техніки та способи друку. Технологічні навички художників за останнє століття стрімко розвинулися, не втративши класичного підґрунтя. Активне застосування кольору, особливо в останні десятиліття, ще більше стверджує нас у думці, що книжковий знак відділився від власника книги і книжкового зібрання і в наші дні часто характеризує більше його автора, ніж бібліотеку і її власника.

Література

1. Козацькому роду нема переводу. Каталог виставки екслібриса, присвяченої 500-річчю запорозького козацтва / упор. П. В. Нестеренко. Київ, 1992. 16 с.
2. Майстри книжкових знаків України. Василь Лопата: Комплект з 11 кольорових екслібрисів / упоряд. і авт. тексту П. В. Нестеренко. Київ : Добровільне товариство любителів книги УРСР, 1989.
3. Мудрак М. Понад кордонами. Модерна українська книжкова графіка 1914–1945. Київ : Критика, 2008. 175 с.
4. Офорт / упоряд. А. Соломенко. Київ : Huss, 2010. 59 с.
5. Романенкова Ю. Творчий доробок Аркадія Пугачевського як іміджеформуючий фактор сучасної української друкованої графіки в контексті світового арт-простору. *Народознавчі зошити*. 2021. № 5. С. 1234–1246.
6. Goljachovski R. Lev Beketov and sovietrussisk exlibristkunstner. Grafolio, 1973. 18 s.
7. II Międzynarodowy Przegląd exlibrisu Drzeworytniczego i Linorytniczego «Katowice'96». Katowice: Wojewodzka biblioteka publiczna, 1996. 92 s.
8. Кольорові гравюри, екслібриси та акварелі : мистецтво Аркадія та Геннадія Пугачевських. *Vikinedia*. URL: <https://pugachevsky.com.ua/arkady/browse/bookplate> (дата звернення 20.03.2023).

References

1. There is no translation for the Cossack family (1992). Kyiv [in Ukrainian].
2. Masters of book marks of Ukraine. Vasyl Lopata. (1989). Kyiv: Dobrovil'ne tovarystvo lyubyteliv knyhy URSR [in Ukrainian].
3. Mudrak, M. Above borders. Modern Ukrainian book graphics 1914–1945. (2008). Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
4. Ofort (2010). Kyiv: Huss [in Ukrainian].
5. Romanenkova, Yu. Arkady Pugachevsky's creative work as an image-forming factor of modern Ukrainian printed graphics in the context of the world art space (2021). *Narodoznavchi zoshyty*, 5, 1234–1246 [in Ukrainian].
6. Goljachovski, R. Lev Beketov and sovietrussisk exlibristkunstner (1973). Grafolio [the Kingdom of Denmark].
7. And the International Przegląd bookplate of Drzeworitnichy and Linoritnichy "Katowice'yash" (1996) [in Polish].
8. Color engravings, bookplates and watercolors: Art of Arkady and Gennady Pugachevsky. *Vikipediya : vil'na entsyklopediya*. Retrieved from: <https://pugachevsky.com.ua/arkady/browse/bookplate> [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 11.04.2023
Отримано після доопрацювання 17.05.2023
Прийнято до друку 26.05.2023

УДК 7.045-028.22:[76:084.11].071.1

Цитування:

Стрельцова С. В. Символізм художньої мови та принципи образотворення в артбуках Олега Денисенка. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 144–149.

Streltsova S. (2023). Symbolism of Artistic Language and Principles of Image Making in Oleh Denysenko's Art Books. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 144–149 [in Ukrainian].

Стрельцова Світлана Вікторівна,
старша викладачка
кафедри образотворчого мистецтва
Київського університету
імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0003-4612-911X>
s.strieltsova@kubg.edu.ua

СИМВОЛІЗМ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ ТА ПРИНЦИПИ ОБРАЗОТВОРЕННЯ В АРТБУКАХ ОЛЕГА ДЕНИСЕНКА

Мета роботи – висвітлення інструментарію символізму художньої мови артбуків львівського митця Олега Денисенка в контексті сучасних мистецьких процесів. **Методологія роботи** ґрунтується на герменевтичному, аксіологічному та семіотичному методах дослідження як основі розуміння сакрального значення знакової системи у творчості митця, застосовано комплексний, хронологічний, біографічний, компаративний методи аналізу творів автора. **Наукова новизна** полягає у спробі проведення комплексного аналізу феномену артбука в контексті сучасного мистецтва не лише з позицій його позиціонування як дизайн-категорії та явища графіки, але й з огляду на технологічний бік виготовлення твору. **Висновки.** Стаття є аналізом одного з найхарактерніших компонентів творчого доробку сучасного львівського графіка Олега Денисенка, якого можна віднести до флагманів львівської школи графіки. У матеріалі досліджено особливості та образної побудови «книги художника» – артбука – у творчості О. Денисенка, з урахуванням технологічних характеристик, тобто досліджено всі етапи процесу – від задуму, концепції до візуалізації ідеї, технологічного боку втілення її в життя. Основні принципи образотворення та символізму художньої мови, використані в підходах вирішення загального задуму, підкреслюють цінність ручної праці та ексклюзивність мистецького твору. Розглянуто найцікавіші зразки творчого доробку автора представлених у дизайнерських рішеннях артоб'єктів. Творчі експерименти львівського митця Олега Денисенка, графічне опрацювання та технологічні особливості виконання підкреслюють вагомість його внеску у формування культурних цінностей та сприйняття творів мистецтва суспільством. Приділено увагу тлумаченню знаків та символів, які виступають засобом комунікації між поколіннями та трансляцією власного досвіду й міркувань художника.

Ключові слова: Олег Денисенко, символізм, художня мова, образотворення, стильова домінанта, образно-символічна мова, артбук.

Streltsova Svitlana, Senior Lecturer, Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv University

Symbolism of Artistic Language and Principles of Image Making in Oleh Denysenko's Art Books

The purpose of the article is to highlight the tools of symbolism of the artistic language of the art books of Lviv artist Oleh Denysenko in the context of contemporary artistic processes. **The research methodology** is based on hermeneutical, axiological, and semiotic research methods as the basis for understanding the sacred meaning of the sign system in the artist's work. Complex, chronological, biographical, and comparative methods of analysis of the author's works are used. **The scientific novelty** lies in the attempt to conduct a comprehensive analysis of the art book phenomenon in the context of contemporary art, not only from the standpoint of its positioning as a design category and a graphic phenomenon, but also taking into account the technological side of the work's production. **Conclusions.** The article is an analysis of one of the most characteristic components of the creative work of the contemporary Lviv graphic artist Oleh Denysenko, who can be attributed to the flagship of the Lviv school of graphics. The article examines the peculiarities and figurative construction of the “artist's book” – art book – in O. Denysenko's work, taking into account technological characteristics, i.e. it studies all stages of the process from the idea, concept to the visualisation of the idea, the technological side of its implementation. The basic principles of imagery and symbolism of the artistic language used in the approaches to solving the general idea emphasise the value of manual labour and the exclusivity of the artwork. The most interesting examples of the author's creative work presented in the design solutions of art objects are considered. The creative experiments of Lviv graphic artist Oleh Denysenko, graphic design and technological features of execution emphasise the importance of his contribution to the formation of cultural values and the perception of works of art by society. Attention is paid to the interpretation of signs and symbols that serve as a means of communication between generations and the transmission of the artist's own experience and thoughts.

Key words: Oleh Denysenko, symbolism, artistic language, imagery, style dominant, figurative and symbolic language, art book.

Актуальність теми дослідження. Останнім часом використання сучасних технологій у мистецтві все більше і більше набирає обертів. Цифрове та медіамистецтво поглинає традиційні види, переводить класичні підходи творчої професійної майстерності у штучне, механізоване опрацювання. Втрачається глобальна цінність ручної праці митця, унікальність та індивідуальність самовираження автора. Сучасне мистецтво містить не тільки новітні технології, а й можливість втілення класичного мистецького твору в динамічну авторську конструкцію, організм творчого втілення ідейного задуму та конструктивного підходу з нестандартним оформленням твору. Одним з таких видів творчої реалізації є артбук – «картина художника», мистецький твір, дизайнерський артоб'єкт, що розкриває пошуки нових рішень та нестандартного мислення митця.

Творчість сучасного художника-графіка О. Денисенка, стильові особливості, образно-символічна мова потребують ґрунтовного вивчення й висвітлення. На противагу новим віянням у мистецтві та розвитку глобальної цифровізації, творчість митця вражає глядача естетикою графічних творів, які своєю універсальністю та вишуканою естетикою провокують згадки про якісний рівень мистецького спадку Середньовіччя та Відродження, не притаманний сучасному мистецтву. Художнику характерна здатність формувати досить великі цикли робіт, елементи яких міцно поєднані цілісною інтерпретацією. Його картини, графічні твори, скульптури, гесографія, артбуки споріднюються загальною ідеєю, що формує цілісність стилістики митця завдяки символізму художньої мови. Стильова домінанта у творчості художника утворюється за допомогою образного мислення автора, техніку виконання мистецьких творів, технологічні та технічні особливості в роботі з матеріалами. Специфіка образно-символічної мови, володіння інтерпретація знаків і символів системи у творчому доробку митця стають основним стрижнем авторського стилю.

Аналіз досліджень і публікацій. Висвітленню діяльності та аналізу творчих експериментів О. Денисенка присвячують свої роботи Ю. Романенкова [7], С. Стрельцова [8; 9; 10]. Постать митця достатньо відома серед поціновувачів мистецтва за кордоном та на теренах України, але до сьогодні немає жодного ґрунтовного комплексного дослідження його творчості, переважають штудії окремих векторів його художньої діяльності.

Виявленню точного поняття та визначенню типологічних характеристик артбука серед розмаїття наукових досліджень присвячують свої роботи А. Бідун [1; 2], Ю. Мельничина [5]. Спирачись на англомовне походження поняття та лінгвістичні варіації визначення «artist's book», тлумачення змінюється відносно практичного втілення об'єкта. Для визначення робіт О. Денисенка ми зупиняємося на значенні «артбук» – мистецький твір, який має естетичну та смислову складову, зберігає концептуальність авторської ідеї, бере за основу функцію та форму книги.

Метою дослідження висвітлення інструментарію символізму художньої мови артбуків львівського митця Олега Денисенка в контексті сучасних мистецьких процесів.

Виклад основного матеріалу. У мистецтвознавчому просторі та царині книговидавання ще немає чіткої класифікації та визначення терміну «артбук». Це фактично мистецькі твори, виконані у формі книги [1]. Основною метою створення «артбуків» О. Денисенком є втілення власної ідеї розуміння, створення та інтерпретація мистецького простору, що значно збігається за визначенням Г. Листвак поняття «книга художника» [4]. У своєму дослідженні вона зазначає: «Домінуючою стилістичною формою «книги художника» є художній стиль» [4, 24]. То ж, можемо зауважити, що саме сформована манера митця, стилістичні особливості творчості можуть впливати й на форму «артбука» у творчих експериментах автора.

У творчому доробку О. Денисенка мистецтво книги завжди посідало вагоме місце. Художник за освітою є графіком, тому приділяє велике значення мистецтву створення, «народження» книги з її конструкцією, підбором паперу, введенням шрифтових композицій, поєднаних із філігранними офортами. Загальне враження від книги має формуватися, починаючи зі шкіряної обкладинки, з витончено обшитого корінця, до цілого блоку та форзаців. Артбук у творчих варіаціях автора стає не просто книгою, складним графічним твором, а цілою історією зі змістовим наповненням, з літературним втіленням архетипів та біблійних сюжетів, історією відкриттів та винаходів, питаннями походження, буття у Всесвіті.

Втілення великої любові до людства та приклад самопожертви розкривається в артбуці «Серце» (2022 р., рис. 1). Радіальна конструкція форми серця виконана з загального аркуша паперу, який розгортається у форму квітки, з

механічним використанням бігування згинів.

Образність та змістове наповнення вибудовується засобами поєднання графічних

символічних зображень із латинськими виразами, які складають основу сформованого цілісного образу.

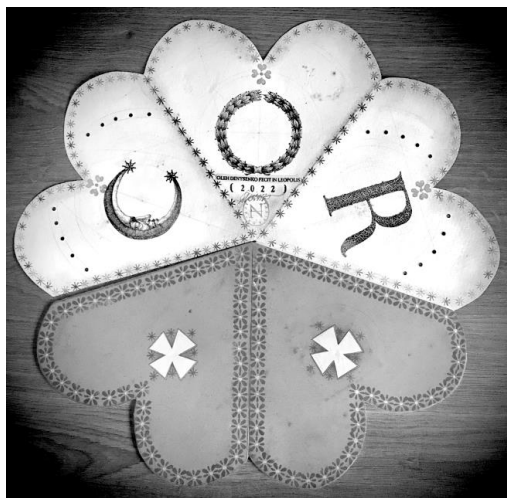


Рис. 1. Денисенко О. «Серце», артбук, 2022

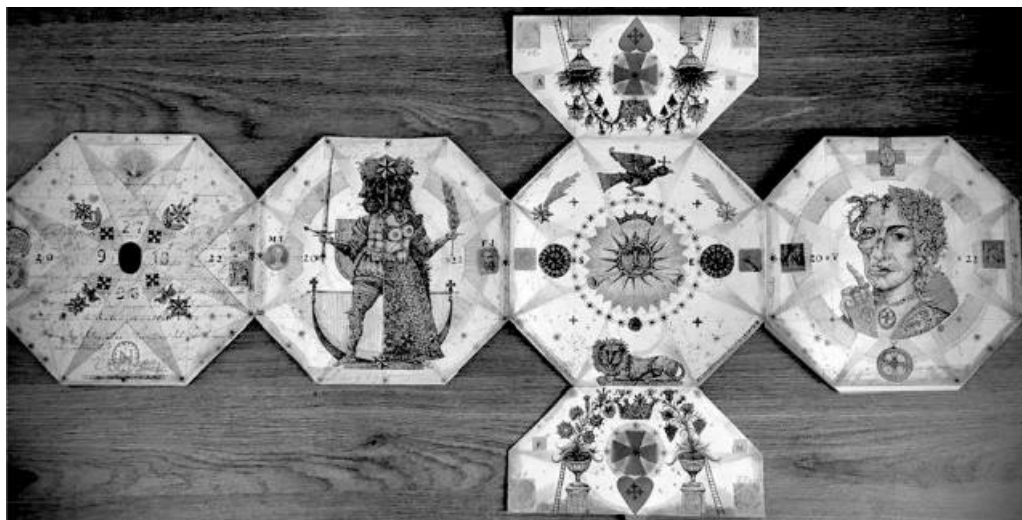


Рис. 2. Денисенко О. «Артбук», 2022

Візуальний ряд кожної сторінки супроводжений сентенціями «Любов перемагає усе», «По милості Бога», «Любов волхвів найкраща», «Любов сліпа». Зображення серця як вшановування Серця Ісуса, як символу любові до людей, небесної любові, втілення жертвності, підсилюються цими виразами.

У спілкування з глядачем вступають відомі та впізнавані образи, архетипні символи та знаки: восьмигранна зірка – символ благої звістки (Вифлеємська зірка); всевидяче око та «рука Богородиці» можна розглядати як окремі знаки – символ трійці та символ Всевишнього, який карає і захищає на справедливому суді, терновий вінець – символ мучеництва і позбавлення страждань (зцілення), Святий Грааль – джерело життя і безсмертя, достатку і родючості, дерево з плодами та квітами, яке

проросло з серця – символ вічного життя, символ Спасителя. Артбук поєднав знак, символ та зміст, представивши синтез, що не потребує зайвих пояснень.

Архітектоніка форми «Артбука» 2022 р. (рис. 2). яскраво виражена та поєднується з символічними значеннями, які використані в дизайні та загальній формі. В основу конструкції закладена форма восьмикутника (октагона), яка є базою сакрального значення в багатьох релігіях, а також притаманна архітектурним формам споруд, як композиційна єдність, узгодженість масштабів та загальна підпорядкованість світобудови [6]. Запропонована дизайнерська форма для вирішення артоб'єкта має в основі математично точно вивірену форму, розраховану, з кресленнями та позначеннями кутів, із

декартовими координатами. Цілий математичний пласт, з основою (підвалинами) пошуків істини, які беруть свій початок ще з античності і тривають багато століть, актуалізуючись під час Відродження.

Восьмикутник як символ зустрічається і в українському декоративному мистецтві та обрядових традиціях, більшою частиною в орнаментиці. Як аналог можна згадати восьмикутну зірку-Алатир, яка трансформувалася в традиційну зірку колороку, що уособлює собою різдвяно-колядницький цикл зимових свят. Твір включає у свою конструкцію поєднання ромба та квадрата як єднання двох світів, а саме: небесного і матеріального, зв'язує сторони світу та встановлює рівновагу, символізує зміцнення духу людини та є символом Творця.

Використання символів для О. Денисенка є наскрізним стрижнем всього творчого доробку, основою художньої мови, його стильовою домінантою. Зображення хреста на обкладинках має глибоке символічне значення як оберегова складова. Для творчого задуму артбука, обрана хрестоподібна форма, що виступає як всеосяжне значення християнської віри, символізуючи перемогу світла над

темрявою. Символізм кольорового поєднання впливає на ідейний задум. Обкладинки поєднують у собі співзвуччя двох кольорів: жовтого – втілення вічного вогню, з якого все походить і повертається, та синього – символу космічний простору, добра та вірності.

Розкладна конструкція артоб'єкта відповідає за формою центру простору, гармонії чотирьох стихій, уособлює втілення вічного життя як основна домінанта перетворення художнього образу в символ. У розкритті ідейного задуму виступають основні мотиви – «Адам і Єва», «життя і смерть», лев як символ сили й могутності, космічний простір, який утворюється єднанням сонячного світила в поєднанні з зіркою з хвостом комети, яка втілює божественну розумну силу. Полуклапани артбука, які складаються в центр композиції, мають графічне зображення вази з рослинними елементами, які мають квіти та плоди.

Втілення життя людини, наповненого еволюційним розвитком, мріями та відкриттями, вірою, історичними подіями, мистецтвом розкриваються в артбуці «Будинок мрій» (2022 р., рис. 3).

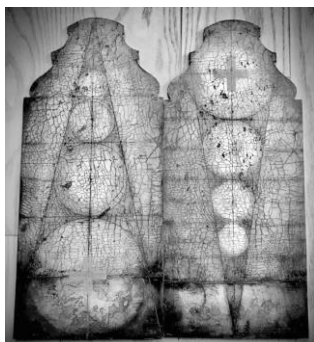


Рис. 3. Денисенко О. «Будинок мрій», артбук, 2022

Обкладинки артбука нагадують за формою ступки храму чи будинку, які вводять глядача всередину твору, як подорож у часі. Перед нами постає алегоричний будинок, який вкрився кракелюром буття. Його візуальне втілення формує образ Всесвіту, що складається з парадусу небесних тіл із вірою в науковий прогрес та відкриття, зберігаючи храм усередині кожного. Артбук сформований наповненням зображеннями та знаками символічного значення. Перший лист «книги» починає оповідь пошуків, мандрів та відкриттів із портрета Рембрандта ван Рейн. Також він метафорично з'являється у творі через образ, наближений до святості, піднесення духовного над матеріальним.

Наступні розповіді включають процеси розвитку та різноманітності життя, мандрів і

поширення віри. Центральна частина складається з геометрично побудованої композиції, у центрі якої зображено око, що споглядає та все бачить. Форми малюнка вибудовують план споруди, храму, втілення та перевтілення духовного у фігуративну конструкцію. Втілення віри у воскресіння, у новий початок символічно трактовано через поєднання християнських символів: риби та розп'яття (здоров'я, народження, самопожертва, воскресіння, вічне життя, спокутування гріхів людства). І фінальним акордом виступає втілення пошуків істини. Акупунктурними шляхами відбувається єднання космічного, духовного, ідейного та фізичного, втілюється у творінні Бога, у людській подобі. Носій віри, знань та розвитку прогресу – «Храм у середині кожного».

Візуальна комунікація з глядачем утворюється через символи космічного простору, музики, мрій, польоту, охоронців, засновників та святих в артбукі «Дім» (2022 р., рис. 4). Загальна конструкція артбука нагадує фасад палацової

споруди періоду Ренесансу з монументальним оформленням portalу, з величчю колон коринфського ордеру та зануренням у внутрішній світ митця.



Рис. 4. Денисенко О. «Дім», артбук, мішана техніка, 2022

Домінанта концепції твору – це символіка астрономічного трактату, який походить з античності. Символи сонця та місяця як шифрування і представлення космічного простору, руху планет та одиниць вимірювання презентують твір винахідника, алхіміка або астролога. Звучання музики, математичної побудови звукоряду – головна константа задуму. Звук, повторюючи символічність простору, вимальовується через колові повторення графічного зображення зі збереженням амплітудного коливання.

Кожна сторінка артбука має своє графічне зображення. Відтворені офорти митця уведено у твір технікою колажування. Створені образи, закомпоновані у форматі аркуша (окремої сторінки), поєднуються з простором через висікання нового символічного значення технікою витинання.

Розглянуті роботи можуть бути об'єднані в один цикл, де основним критерієм для класифікації виступає техніка виконання. Складаються артоб'єкти з геометричних конструкцій, у яких використані чіткі форми.

Обраний дизайн візуалізується в декількох варіантах вирішення пластичної форми, яка є підґрунтям основи формотворення монолітного образу. Для технології виготовлення артбука обрано технологічне бігування аркушів (сторінок) проєкту. Наскрізним елементом для об'єднання роботи є елементи конгреву, або сліпого тиснення. Робота з основою для мистецьких творів, а саме з папером, також проходить шлях підготовки візуальної єдності [8]. Весь цикл виконаний у техніці колажу та штучного зістарення паперу, який О. Денисенко використовує у створенні інших авторських творів, об'єднаних у корпус «сколін».

Наукову новизну вбачаємо в актуалізації ролі феномену артбука в контексті графічної творчості львівського митця О. Денисенка не лише з позицій його позиціонування як дизайнер-категорії та явища графіки, але й з огляду на технологічний бік виготовлення твору.

Висновки. У статті досліджено особливості технологічної та образної побудови «книги

художника» артбука у творчості О. Денисенка. Основні принципи образотворення та символізму художньої мови, використані в підходах вирішення загального задуму, підкреслюють цінність ручної праці й ексклюзивність мистецького твору. Розглянуто найцікавіші зразки творчого доробку автора представлених у дизайнерських рішеннях артоб'єктів. Творчі експерименти автора, графічне опрацювання та технологічні особливості у виконанні підкреслюють особливість вкладу О. Денисенка у формування культурних цінностей у суспільстві та сприйняття ним творів мистецтва.

Література

1. Бідун А. Артбук у теоретичному вимірі й у системі практик редактора. *Наукові записки Інституту журналістики*. 2019. Т. 1 (74) С. 78–94. DOI: <https://doi.org/10.17721/2522-1272.2019.74.8>.
2. Бідун А. Типологічна специфіка артбуку як особливого виду книжкового контенту. *Наука і освіта – новий вимір. Гуманітарні та соціальні науки*. 2019. Вип. VII (32). С. 192. DOI: <https://doi.org/10.31174/SEND-HS2019-192VII32-14>.
3. Копецька О. Артбук як різновид нішевих видань. *Наукові записки Інституту журналістики*. 2014. Т. 55. С. 66–69. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzizh_2014_55_14 (дата звернення: 16.04.2023).
4. Листвак Г. «Книга художника» як потенційний видавничий продукт. *Наукові записки [Української академії друкарства]*. 2010. № 2. С. 20–26. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_2010_2_4 (дата звернення: 18.03.2023).
5. Мельничина Ю. Артбуки та з чим їх можна сплутати. URL: <https://skvot.io/uk/blog/artbooks-and-how-to-recognize-them> (дата звернення: 18.03.2023).
6. Мринська Н. Сакральні чинники восьмикутної форми у створенні образності архітектурного середовища. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. № 19 (2). С. 60–64.
7. Романенкова Ю., Стрельцова С. Антологія польоту у творчості Олега Денисенка. АРТ-платФОРМА. 2023. Т. 7, № 1. С. 99–123. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.99-123>.
8. Стрельцова С. Графічне втілення світосприйняття сучасного митця Олега Денисенка. *Теорія і практика сучасної науки та освіти*: матер. VI Міжнар. наук.-практ. конф. Львів, 2022. С. 21–23.
9. Стрельцова С. Художні образи творчих робіт О. Денисенка, виконаних у техніці левкас. *Наука, освіта та суспільство: актуальні наукові дослідження*: матер. наук.-практ. конф. Київ, 2022. С. 22–25.
10. Стрельцова С. Скульптура Олега Денисенка як тривимірна археологія графічних творів. *АРТ-платформа*. 2020. Вип. 2(2). С. 209–228.
11. Bury S. Artists' books: the book as a work of art, 1963–1995. *Aldershot, Hants, England; Brookfield, Vt., USA: Scolar Press*, 1995. 207 p.; ill.
12. Castleman R. A century of artists books. New York: Museum of Modern Art: distributed by Harry N. Abrams, c 1994. 263 p.; ill.
13. Drucker J. The century of artists' books. New York City: Granary Books, 2nd ed. 2004, 377 p.; ill.
14. Perree R. Cover to cover: the artist's book in perspective. Rotterdam: NAI Publishers, 2002, 141 p.; ill.

References

1. Bidun, A. (2019). Art book in the Theoretical Dimension and in the System of Editorial Practices. *Scientific Notes of the Institute of Journalism*, 1(74), 78–94. DOI: <https://doi.org/10.17721/2522-1272.2019.74.8> [in English].
2. Bidun, A. (2019). Typological specificity of the art book as a special type of book content. *Science and education - a new dimension. Humanities and social sciences*, VII(32), 192. DOI: <https://doi.org/10.31174/SEND-HS2019-192VII32-14> [in Ukrainian].
3. Kopetska, O. (2014). Art book as a kind of niche publication. *Scientific Notes of the Institute of Journalism*, 55, 66–69. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzizh_2014_55_14 [in Ukrainian].
4. Listvak, H. (2010). «The Artist's Book» as a Potential Publishing Product. *Scientific notes [of the Ukrainian Academy of Printing]*, 2, 20–26. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_2010_2_4 [in Ukrainian].
5. Melnychyna, Y. (2022). Art books and what they can be confused with, Skvot mag. Retrieved from: <https://skvot.io/uk/blog/artbooks-and-how-to-recognize-them>. [in Ukrainian].
6. Mrynska, N. (2013). Sacred factors of the octagonal shape in the creation of the imagery of the architectural environment. *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 19 (2), 60–64 [in Ukrainian].
7. Romanenkova, Y., Streltsova, S. (2023). Anthology of flight in the work of Oleg Denisenko. *ART platform*, 7, 1, 99–123. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.99-123> [in Ukrainian].
8. Streltsova, S. (2022). Graphic embodiment of the worldview of the contemporary artist Oleh Denysenko. *Mater. VI International Scientific and Practical Conference «Theory and Practice of Modern Science and Education»*. Lviv, 21–23 [in Ukrainian].
9. Streltsova, S. (2022). Artistic images of O. Denysenko's works in the technique of levkas. *Scientific and practical conference «Science, education and society: current scientific research»*. Kyiv, 22–25 [in Ukrainian].
10. Streltsova, S. (2020). Oleg Denysenko's sculpture as a three-dimensional archeology of graphic works. *ART platform*, 2(2), 209–228 [in Ukrainian].
11. Bury, S. (1995). Artists' books: the book as a work of art, 1963–1995. Aldershot, Hants, England; Brookfield, Vt., USA: Scolar Press, 207 [in English].
12. Castleman, R. (1994). A century of artists books. New York: Museum of Modern Art: distributed by Harry N. Abrams, 263 [in English].
13. Drucker, J. (2004). The century of artists' books. New York City: Granary Books, 2nd ed., 377 [in English].
14. Perree, R. (2002). Cover to cover: the artist's book in perspective. Rotterdam: NAI Publishers, 141 [in English].

Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 17.05.2023
Прийнято до друку 24.05.2023

УДК 069:7(477.63) + 7.036.45(477)

Цитування:

Несмачний С. М. Колекція творів художника-символіста Михайла Сапожнікова в зібранні Дніпровського художнього музею. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 150–155.

Nesmachnyi S. (2023). Collection of Works by the Symbolist Artist Mykhailo Sapozhnykov in Collection of Dnipro Art Museum. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 150–155 [in Ukrainian].

*Несмачний Сергій Миколайович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
заступник директора з наукової роботи
Комунального закладу культури
«Дніпровський художній музей»
Дніпровської міської ради
<https://orcid.org/0000-0002-8497-7059>
sergey.nesmachnyi@gmail.com*

КОЛЕКЦІЯ ТВОРІВ ХУДОЖНИКА-СИМВОЛІСТА МИХАЙЛА САПОЖНИКОВА В ЗІБРАННІ ДНІПРОВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

Мета статті полягає в аналізі та систематизації колекції творів живопису й графіки художника-символіста Михайла Івановича Сапожнікова (1871–1937) у Дніпровському художньому музеї, обґрунтованому викладенні історії побутування зібрання, з'ясуванні особливостей процесу його формування. **Методологія дослідження** базується на застосуванні системного підходу в поєднанні таких загальнонаукових та спеціальних методів пізнання, як аналітичний, історико-хронологічний, архівної евристики, систематизації та узагальнення, що дало можливість ґрунтовно розглянути означену проблематику та сформулювати аргументовані висновки. **Наукова новизна** роботи полягає в комплексному підході до аналізу та узагальнення низки питань щодо наповнення та змісту зібрання творів Михайла Сапожнікова, а також з'ясування ролі ключових постатей в історії формування колекції. **Висновки.** За результатами наукової розвідки встановлено кількісний та жанрово-тематичний склад зібрання творів Михайла Сапожнікова з колекції Дніпровському художньому музеї, яка, станом на 1 січня 2023 року, нараховує 272 одиниці основного фонду. Твори колекції належать до груп зберігання живопису і графіки. Роботи виконані в техніках темперного та олійного живопису, а також оригінальної і друкованої графіки. За жанровими та тематичними властивостями, відповідно, виокремлені такі групи робіт: символістські картини, пейзажі реалістичного спрямування, портрети та автопортрети. Вмотивовано виокремлено групу творів, що пов'язані з процесом створення символістських картин художника, проаналізовано склад та зміст цієї групи творів. Встановлені постаті, які відіграли ключові ролі в історії формування колекції: Леонід Сапожніков – син художника, дарувальник; Семен Шило та Володимир Кулічихін – головні зберігачі музею.

Ключові слова: Михайло Сапожніков, символізм, живопис, графіка, перша чверть XX століття, Дніпровський художній музей, колекція.

Nesmachnyi Sergii, Postgraduate Student, Department of Art Study Expertise, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Deputy Director of Research Dnipro Art Museum

Collection of Works by the Symbolist Artist Mykhailo Sapozhnykov in Collection of Dnipro Art Museum

The purpose of the article is to analyse and systematise the collection of paintings and drawings by the symbolist artist Mykhailo Sapozhnykov (1871–1937) in the Dnipro Art Museum, to provide a substantiated account of history of the collection, and to clarify the peculiarities of the process of its formation. **The research methodology** is based on the application of a systematic approach in combination of such general scientific and special methods of cognition as analytical, historical and chronological, archival heuristics, systematisation and generalisation, which made possible to thoroughly consider the problem and formulate reasoned conclusions. **The scientific novelty** of the article lies in a comprehensive approach to the analysis and generalisation of a number of issues related to the content and meaning of the collection of Mykhailo Sapozhnykov's artworks, as well as the role of key figures in the history of forming the collection. **Conclusions.** According to the results of the scientific research, the quantitative and genre-themed composition of the collection of works by Mykhailo Sapozhnykov from the collection of the Dnipro Art Museum, which, as of January 1, 2023, includes 272 items of the main fund, was established. The art pieces of the collection belong to safekeeping groups of paintings and drawings. The artworks are made in tempera and oil painting techniques, as well as original and printed graphics. According to the genre and thematic properties, respectively, the following groups of works are distinguished: symbolist paintings, realistic landscapes, portraits, and self-portraits. The artworks related to the process of creating the artist's symbolist paintings is reasonably distinguished, the composition and content of this group of works are analysed. Figures who played key roles in the history of the collection are identified: Leonid Sapozhnykov, the artist's son and the donor, Semen Shylo and Volodymyr Kulichykhin, the museum's chief curators.

Key words: Mykhailo Sapozhnykov, symbolism, painting, graphics, the first quarter of the 20th century, Dnipro Art Museum, collection.

Актуальність теми дослідження. Дніпровський художній музей володіє унікальною збіркою творів художника-символіста Михайла Івановича Сапожникова (1871–1937). Особливість колекції зумовлена значною жанровою та тематичною різноманітністю представлених творів, їх хронологічною широтою, а також тим, що майже вся спадщина митця зберігається компактно. Музейне зібрання робіт М. Сапожникова надає яскраве уявлення про його мистецькі вподобання та шукання, оскільки презентує більшу частину творчого шляху художника. Проте маємо зауважити, що колекція творів живописця у всій своїй повноті не була предметом наукового аналізу. Відповідно, пропонується розвідка є актуальною, зважаючи на те, що історія формування музейної колекції творів М. Сапожникова не опинялися достатньою мірою у фокусі уваги фахівців.

Аналіз досліджень і публікацій. За результатами дослідження історіографії проблематики виявлено, що питання щодо життя та творчості художника М. Сапожникова висвітлювала нечисленна кількість науковців. Але варто зазначити, що поступово, з початку 2000-х років, його ім'я починає входити в науковий обіг. Дослідники: В. Рубан [8, 609], Л. Соколюк [10, 62], О. Світлична [9] у своїх наукових та науково-популярних текстах висвітлюють, зазвичай, певні особливості символістського живопису майстра. Інтерес до проблематики виникнення та побутування самої музейної колекції творів художника знаходить певне систематичне віддзеркалення в працях одного автора – В. Кулічихіна, який протягом багатьох років збирав інформацію щодо біографії та творчої спадщини митця. Підсумком роботи автора є образотворче видання «Світ символів Михайла Сапожникова» [6], де в науково-популярній формі викладені факти біографії та представлено каталог вибраних творів художника. Проте навіть у такому великому за обсягом виданні не виявлено певної системної роботи щодо аналізу кількісного та якісного складу предметів колекції.

Мета статті полягає в аналізі та систематизації зібрання мистецьких творів Михайла Сапожникова з колекції Дніпровського художнього музею, в обґрунтованому викладенні історії формування та побутування збірки творів художника.

Виклад основного матеріалу. Дніпровський художній музей зберігає найбільшу з відомих колекцій творів Михайла

Івановича Сапожникова (1871–1937) – художника й педагога, який мешкав і працював у Катеринославі (з 1926 р. – Дніпропетровськ, з 2016 р. – Дніпро) з 1908 до 1937 року.

Перебування збірки творів художника саме в місцевому художньому музеї не видається випадковим, адже громадська активність і творчі практики майстра були тісно пов'язані з процесами заснування та подальшої діяльності музею, особливо на початкових етапах функціонування мистецької установи. Михайло Сапожников, як член художньої комісії Катеринославського наукового товариства, був одним з ініціаторів створення та відкриття навесні 1914 року в місті художнього музею, тому має повне право вважатися одним з фундаторів закладу. Також зауважимо, що першою музейною експозицією, яка репрезентувала саме місцевий мистецький осередок, стала 1926 року масштабна персональна виставка М. Сапожникова [1, 26].

Історія походження колекції творів у музеї пов'язана з постатями сина митця, Леоніда Сапожникова (1906–1970), та головного зберігача музею у 1960–1970-х роках – Семена Шила (1918–1982). Перший після смерті М. Сапожникова 1937 року, незважаючи на переїзд родини до іншого міста, зумів зберегти роботи батька-художника, не розпорошивши колекцію; другий, тридцять років по тому спромігся відшукати й переконати спадкоємців митця подарувати його творче надбання художньому музею рідного міста.

У грудні 1966 року С. Шило відвідує родину нащадків художника [5, 1], яка в той час мешкала в Москві, та переконує їх, враховуючи незадовільний стан збереженості багатьох творів, негайно передати роботи до колекції музею [6, 18]. Твори Михайла Сапожникова спочатку перебувають у музеї як предмети тимчасового надходження. Але поступово, починаючи з 1968 року, роботи змінюють свій статус на предмети зберігання науково-допоміжного фонду. Аналіз обліково-фондової документації засвідчую, що з 1968 до 1976 року до науково-допоміжного фонду було зараховано 100 творів М. Сапожникова [2, 57–58; 3, 14–22]. Інші роботи збірки отримали, достатньо невизначений з правового погляду, статус архіву художника. Перебування творів колекції у фондах музею саме в такому статусі – предметів науково-допоміжного фонду та архіву – було зумовлено, по-перше, незадовільним станом збереження частини робіт, передусім картин двох символістських серій [6, 19], а по-друге, ймовірно, неможливістю переконливо обґрунтувати

значущість творчого надбання художника-символіста в контексті тогочасного мистецтвознавчого дискурсу радянської доби.

Наступний етап в історії колекції пов'язаний з постаттю Володимира Кулічихіна (1948–2016), спадкоємця Семена Шила на посаді головного зберігача музею з 1980 до 2003 року. 1994 року саме за його ініціативи, завдяки залученню меценатської допомоги, спеціалісти Національного науково-дослідного реставраційного центру України (м. Київ) провели масштабну реставрацію 26 творів символістського живопису, внаслідок чого з'явилися можливості для дослідження та експонування робіт колекції [6, 19]. Також, за ініціативи В. Кулічихіна, у період з 1999 до 2005 року переважна більшість робіт колекції М. Сапожникова була включена до основного фонду музею [4, 42–46].

Дослідивши обліково-фондову документацію музею, маємо зробити висновок, що зібрання робіт Михайла Сапожникова на 1 січня 2023 року налічує 272 одиниці зберігання, які включено до основного фонду музею. Роботи колекції належать до двох груп зберігання: живопис – 190 одиниць зберігання, графіка – 82 одиниці. За технікою виконання роботи першої групи належать до темперного (34) та олійного (156) живопису. У творах другої групи маємо змогу виокремити предмети графіки – оригінальної (79) та друкованої (3).

Проаналізувавши музейне зібрання робіт художника, дослідник має змогу скласти досить цілісне уявлення про його мистецькі уподобання, адже за часом збірка обіймає більш ніж чотири десятиліття творчого шляху мистця (1890-ті – 1930-ті рр.).

Хронологічно твори збірки можна поділити на три періоди.

Перший період охоплює 1890–1895 роки, час, коли М. Сапожников здобував мистецьку освіту у фаховому навчальному закладі – Імператорській академії мистецтв. До цього етапу слід віднести декілька студентських постановок – малюнків, виконаних олівцем, вугіллям на папері.

Другий період хронологічно означимо межами 1895–1908 років. У цей час художник мешкає у місті Павлоград, викладає у місцевій гімназії, активно працює на пленері. Цей етап презентовано низкою живописних етюдів з натури в яких зафіксовано місцеві краєвиди.

Роботи третього періоду, 1908–1937 років, найчисленніші як за кількістю, так і за жанровим та тематичним різноманіттям. До

цих часів – перебування М. І. Сапожникова в Катеринославі – належить більшість творів мистця з музейної збірки. Це, перш за все, два цикли символістських картин, роботи портретного жанру і низка плернерних замальовок місцевих краєвидів.

За тематичним та жанровим наповненням серед творів М. Сапожникова, включених до основного фонду музею, можна виокремити такі найчисленніші категорії: 1) картини, що входять до двох символістських серій – 26 творів (твір «Шлях життя» складається з 9 окремо облікованих частин, а відповідно вся група символістських творів нараховує 34 одиниці зберігання); 2) краєвиди реалістичного спрямування – 119 творів, більшість з яких можна ідентифікувати як пейзажи Павлограда й Катеринослава з їх околицями, та декілька краєвидів морського узбережжя Кримського півострова; 3) роботи портретного жанру – 40 робіт, серед яких виокремимо 17 автопортретів, у яких зафіксовано зовнішній вигляд художника в різному віці та в різноманітній антуражі (рис. 1, 2).

Визначальна частина як музейної збірки творів М. Сапожникова зокрема, так і його доробку загалом пов'язана із символістським напрямом в мистецтві. Окрім уже зазначених, 26 символістських картин, виконаних у техніці темперного живопису, прямо або опосередковано з ними пов'язана низка творів реалістичного характеру. Відповідно, вважаємо за необхідне ідентифікувати та систематизувати низку робіт, безпосередньо пов'язаних з процесом створення картин символістських серій. Передусім до цього ряду включаємо графічні начерки, натурні замальовки та плернерні етюди – увесь той важливий допоміжний матеріал, який зазвичай позбавлений широкої уваги.

Аналіз та класифікація цього начебто суто службового художнього матеріалу створює умови, щоб зазирнути, так би мовити, за лаштунки «мистецької кухні». Розглядаючи символістську картину вкупі з ескізами робіт, натурними замальовками, етюдами – дослідник має змогу простежити та усвідомити певні мистецькі процеси на шляху виникнення символістської композиції. Як характерний приклад наведемо низку робіт, присвячених символістській картині «Пісня сопілки» (рис. 3–5), яка наочно демонструє шлях метаморфоз плернерної замальовки та натурального етюдів в символістську образну конструкцію.

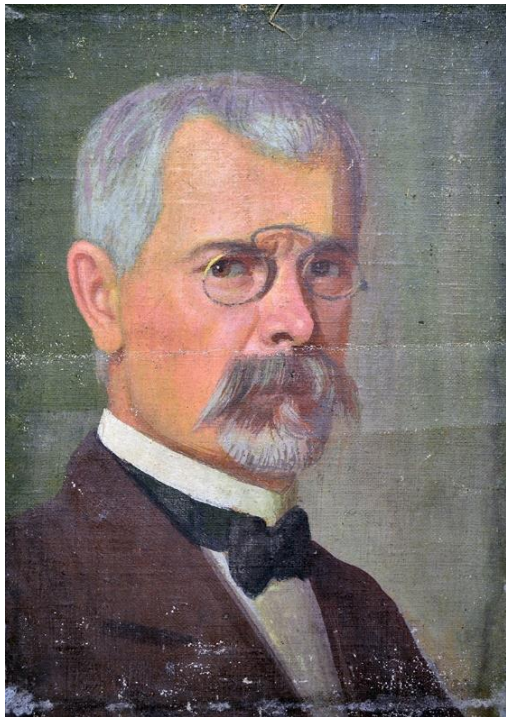


Рис. 1. М. І. Сапожников.
«Автопортрет у костюмі з краваткою-
метеликом». 1910–1920-ті рр.
Полотно, клейові фарби, 37,5×28 см
Збірка Дніпровського художнього музею

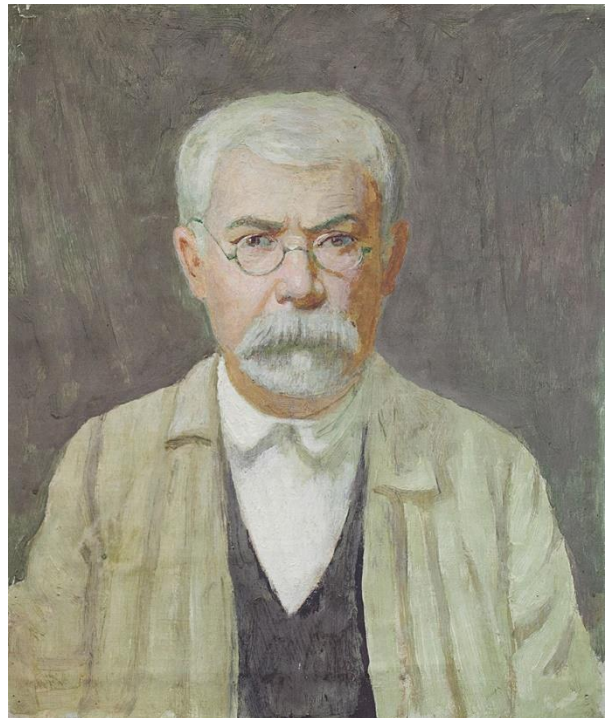


Рис. 2. М. І. Сапожников. «Автопортрет у
світлій тужурці». 1930-ті рр.
Полотно, олія, 49,5×41 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



Рис. 3. М. І. Сапожников. «Пісня сопілки». 1918–1924.
Полотно, клейові фарби, 100,5×188,5 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



Рис. 4. М. І. Сапожников. «Дерево».
Папір, олівець, 33×37,5 см.
Збірка Дніпровського художнього музею



Рис. 5. М. І. Сапожников.
«Малюнок натурника для Лісовика».
Папір, олівець, 71,5×49 см.
Збірка Дніпровського художнього музею

Дослідивши колекцію творів Михайла Сапожникова виявили зв'язок із 26 картинами символістських серій 53 допоміжних робіт, серед яких такі: плернерні етюди – 12 одиниць, ескізи – 5 одиниць, начерки чоловічих, жіночих постатей та академічні постановки, виконані в різноманітних техніках оригінальної графіки – 34 одиниці, а також 2 естампи виконаних в техніці лінориту, які присвячені провідному персонажу символістських творів художника – міфологічній постаті Пана.

Отже, можемо певно стверджувати, що серед робіт збірки М. Сапожникова з колекції Дніпровського художнього музею прямо або опосередковано пов'язані із символістським напрямом у творчості художника щонайменше 79 творів (що включають 87 предметів зберігання).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше було застосовано комплексний підхід до аналізу та узагальнення низки питань щодо наповнення та змісту зібрання творів Михайла Сапожникова з фондів Дніпровського художнього музею, з'ясовано походження колекції.

Висновки. Дніпровському художньому музею належить значна колекція мистецьких робіт художника Михайла Сапожникова, яка наразі нараховує 272 одиниці основного фонду.

Твори колекції за групами зберігання зараховано до живопису та графіки. За технікою виконання це роботи темперного та олійного живопису, а також оригінальної та друкованої графіки.

Встановлено, що хронологічно роботи колекції охоплюють весь творчий шлях митця, а отже, надають досліднику достатньо цілісне уявлення про його творчі інтереси.

За результатами наукової розвідки виокремлені за жанровими та тематичними ознаками такі групи творів: картини двох символістських серій, краєвиди реалістичного спрямування, портрети та автопортрети.

Проаналізувавши твори зібрання ідентифікували та систематизували-низку робіт (етюди, ескізи, начерки), пов'язані із процесом створення символістських творів. Установлено кількісне та змістовне наповнення цієї групи творів.

Дослідження облікової та архівної документації музею дозволили встановити осіб, що відіграли ключові ролі в історії побутування колекції творів М. Сапожникова, а саме: сина художника Леоніда Сапожникова, співробітників музею – Семена Шила та Володимира Кулічихіна.

Література

1. Гай М. Виставка картин художника Сапожнікова. *Зоря*. Катеринослав, 1926, трав. (№17). С. 28.
2. Інвентарна книга первинних надходжень № 1. Від № 1 до № 3426. Дніпропетровськ / Дніпропетровський художній музей. 1976. С. 57–58.
3. Інвентарна книга первинних надходжень № 2. Від № 3427 до № 5187. Дніпропетровськ / Дніпропетровський художній музей. 1976. С. 14–22.
4. Інвентарна книга постійних надходжень № 8. Від № 7610 до № 8505. Дніпропетровськ / Дніпропетровський художній музей. 2004. С. 42–46, 134–146.
5. Копія листа А. Н. Сложенікіна від 09.08.2007 щодо дарування картин М. І. Сапожнікова. *Архів Дніпровського художнього музею*. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 2. Арк. 1.
6. Куличихин В. В. Мир символів Михайла Сапожнікова. Дніпро : Литограф, 2018. 176 с.
7. Матеріали доповіді Шило С. І. від 21.12.1971 «М. І. Сапожніков (1871–1937)». *Архів Дніпровського художнього музею*. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 1. 90 акр.
8. Рубан В. Вплив символізму та модерну. *Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, голов. ред. Г. Скрипник*. Київ, 2006. Т. 4: Мистецтво XIX століття. С. 600–611
9. Світлична О. М. Символічна творчість Михайла Сапожнікова. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв*. Харків, 2008. № 12. С. 129–137.
10. Соколюк Л. Мистецтво 1900-х – першої половини 1930-х років. Живопис. *Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, голов. ред. Г. Скрипник*. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво XX століття. С. 64–111.

References

1. Hai, M. (1926, May). Exhibition of paintings by artist Sapozhnykov. *Zoria*. Katerynoslav, 17, 28 [in Ukrainian].
2. Inventory book of primary income No. 1. From No. 1 to No. 3426 (1976). Dnipropetrovsk Art Museum. Dnipropetrovsk, 57–58 [in Ukrainian].
3. Inventory book of primary income No. 2. From No. 3427 to No. 5187. (1976). Dnipropetrovsk Art Museum. Dnipropetrovsk, 14–22 [in Ukrainian].
4. Inventory book of permanent income No. 8. From No. 7610 to No. 8505 (2004). Dnipropetrovsk Art Museum. Dnipropetrovsk, 42–46, 134–146 [in Ukrainian].
5. Copy of A. N. Slozhenikin's letter regarding the donation of paintings by M. I. Sapozhnykov (2007, August 9). Archive of the Dnipro Art Museum. F. 1. Ser. 1. Unit 2. 1 fols [in Russian].
6. Kulichykhin, V. V. (2017). The world of symbols of Mykhailo Sapozhnykov. Dnipro: Litohraf [in Russian].
7. Materials of the report of Shilo S. I. «Sapozhnykov M. I. (1871–1937)» (1971, December 21). Archive of the Dnipro Art Museum. F. 1. Ser. 1. Unit 1. 91 fols [in Russian].
8. Ruban, V. (2006). The influence of symbolism and modernism. *Istoriia ukrainskoho mystetstva*. Kyiv, 4, 600–611 [in Ukrainian].
9. Svitlichnaya, H. M. (2008). Michael Sapozhnikov's symbolic creative work. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu ta mystetstv*, 8, 68–74 [In Ukrainian].
10. Sokoliuk, L. (2007). The art of the 1900s – the first half of the 1930s. Painting. *Istoriia ukrainskoho mystetstva*. Kyiv, 5, 64–111 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.04.2023
Отримано після доопрацювання 10.05.2023
Прийнято до друку 17.05.2023

МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

УДК 379.8:658.8

Цитування:

Головач Н. М. Роль маркетингу в діяльності сучасних закладів культури. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 156–161.

Golovach N. (2023). Role of Marketing in Activities of Modern Cultural Institutions. *Kultura i suchasnist*: almanakh, 1, 156–161 [in Ukrainian].

Головач Наталія Миколаївна,

*кандидат філософських наук,
доцент кафедри артменеджменту
та івент-технологій*

*Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв*

*<https://orcid.org/0000-0001-8931-4302>
natagol@i.ua*

РОЛЬ МАРКЕТИНГУ В ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНИХ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ

Метою статті є дослідження особливостей маркетингу у сфері культури та його ролі в діяльності закладів культури в контексті сучасних соціокультурних перетворень суспільства. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні таких методів, як порівняльний аналіз та синтез – для виокремлення особливостей використання маркетингу у сфері культури; філософсько-логічний – для розкриття використання закладами культури як традиційних, так і нових інструментів маркетингу в сучасних умовах розвитку суспільства. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що було проаналізовано використання маркетингу як у комерційній, так і у сфері культури та з'ясована роль маркетингу в діяльності сучасних закладів культури, зокрема використання нових інструментів маркетингу. **Висновки.** Маркетинг у сфері культури має двоїстий характер і об'єднує в собі риси комерційного і некомерційного секторів та є технологією досягнення тих сегментів ринку, які зацікавлені в культурному продукті чи послугі, адаптуючи до них комерційні змінні, а саме ціну, місце, просування для встановлення контакту з достатньою кількістю споживачів, тим самим досягаються цілі, сумісні з місією закладу культури. При цьому до маркетингу у сфері культури частково застосовується класичний закон «4Р», або комплекс маркетингу, оскільки лише просування «продукту» закладом культури може бути використано повною мірою, тим самим концепція «4Р» трансформується в «1Р». Маркетинг у сфері культури має свою специфіку, яку слід враховувати при просуванні культурного продукту, який може бути як матеріальним, так і нематеріальним, а його реалізація мати як комерційну, так і некомерційну складову, відповідно заклади культури створюють продукт, а вже потім шукають способи його просування. Проте нині маркетингові комунікації більшість закладів культури використовує не повною мірою, що впливає на просування культурного продукту чи послуги.

Ключові слова: заклади культури, комерційний маркетинг, маркетинговий мікс, маркетинг культури, культурний продукт, інструменти маркетингу.

Golovach Nataliya, Ph.D (Philosophy), Associated Professor, Department of Art Management and Event Technologies, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Role of Marketing in Activities of Modern Cultural Institutions

The purpose of the article is to study the features of marketing in the field of culture and its role in the activities of cultural institutions in the context of modern socio-cultural transformations of society. **The research methodology** lies in the application of such methods as comparative analysis and synthesis to highlight the features of using marketing in the field of culture; philosophical and logical to reveal the use of both traditional and new marketing tools by cultural institutions in current conditions of society development. **The scientific novelty** of the work is that it analyses the use of marketing in both commercial and cultural spheres and identifies the role of marketing in the activities of modern cultural institutions, in particular, the use of new marketing tools. **Conclusions.** Marketing in the cultural sector has a dual nature and combines the features of the commercial and non-commercial sectors and is a technology for researching those market segments that are interested in a cultural product or service, adapting commercial variables, such as price, location, promotion to establish contact with a sufficient number of consumers, thereby achieving goals compatible with the mission of the cultural institution. Meanwhile, the classical law "4Ps" or the marketing mix is partially applicable to marketing in the cultural sector, as only the promotion of a "product" by a cultural institution can be used to the fullest extent, thus transforming the concept of "4Ps" "1Ps". Marketing in the cultural sector has its own specifics, which should be taken into account when promoting a cultural product, which can be both tangible and intangible, and its implementation can have both commercial and non-commercial components, so cultural institutions create a product and only then look for ways to promote it. However, most cultural institutions do not use marketing communications to the fullest extent, which affects the promotion of a cultural product or service.

Key words: cultural institutions, commercial marketing, marketing mix, cultural marketing, cultural product, marketing tools.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що в діяльності сучасних закладів культури важливу роль відіграє маркетинг, який допомагає з'ясовувати потреби відвідувачів у тих чи інших продуктах чи послугах та ефективно їх просувати на культурний ринок. Відповідно більшість закладів культури почали активно впроваджувати у свою діяльність маркетингові стратегії для збільшення потоку відвідувачів створюючи затребувані культурні продукти та послуги тощо. Проте маркетинг в сфері культури має двоїстий характер і об'єднує в собі риси комерційного та некомерційного секторів, а продукт в сфері культури, хоч і повинен враховувати потреби суспільства, в основному виникає в результаті художнього задуму. Також переважним товаром в сфері культури виступає послуга, яку надають театри, музеї, виставки тощо. Втім, більшість продуктів культури прив'язані до місця, і завданням маркетингу є залучення споживачів в заклад культури, розробляючи для цього дієві механізми з використанням найновіших технологій. Тим самим актуальності набувають використання нових інструментів маркетингу для просування культурних продуктів та послуг, що сприяє залученню більшої кількості відвідувачів у заклади культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Нині науковці досліджуючи маркетинг приділяють увагу його ролі в діяльності організацій соціокультурної сфери, впровадженні принципів маркетингової діяльності, виокремлення особливостей маркетингу у сфері культури і мистецтв, зокрема праці Н. Кучиної, С. Кучина, В. Соловейчик та ін., провадження сучасних маркетингових технологій розглядається в дослідженні М. Головачко, який приділив особливу увагу візуальному образу театрів і музеїв. Втім, сучасне суспільство досить динамічне, а тому є потреба у більш ґрунтовному дослідженні використання маркетингових технологій в сучасних закладах культури для створення та просування актуальних культурних продуктів та послуг.

Метою статті є дослідження особливостей маркетингу у сфері культури та його ролі в діяльності закладів культури в контексті сучасних соціокультурних перетворень суспільства.

Виклад основного матеріалу. На особливості маркетингу культури першими звернули увагу Ф. Котлер і Дж. Шефф, які в якості основних завдань виділяли пошук ринку і збереження своєї цільової аудиторії. Тим

самим, в середині минулого століття, на основі здійснених досліджень, Ф. Котлер сформував перше наукове визначення терміна «маркетинг», що включало вид людської діяльності, спрямованої на задоволення потреб через обмін [3]. Натомість Ф. Колбер посилався на принципи сегментування ринку культури і мистецтва, суть якого полягала в тому, що сегментування на ринку культурних послуг будеться за принципом кинутого у воду каменю, тим самим доречно використовувати, на думку дослідників, відому рекламну метафору «три в одному», що включає:

- творчість заради творчості, відповідно основною метою є самовираження і самореалізація, а цільовою аудиторією є сам творець;

- творчість орієнтовану на професійну еліту, обмежене коло професіоналів, а основною метою є визнання в співтоваристві професіоналів;

- комерційно успішну творчість, тим самим головною метою є прибуток, а переважною аудиторією є масова аудиторія.

Щодо України, то маркетинг почав поступово проникати в некомерційний сектор економіки в останні десятиліття ХХ ст. І як зауважує Н. Кучина, то відносини між споживачем та закладами культури в нашій країні, які історично склалися впродовж ХХ ст., сформували стереотип «доступності» на межі з безплатністю культурних послуг. Втім нові соціально-економічні умови, зокрема ринкові відносини, вплинули на діяльність закладів культури, як наслідок вони мали використовувати якісно нові підходи в управлінні, одним з яких був маркетинг, який нині має вагомий вплив на їх діяльність [3]. Наприклад, за результатами дослідження Navas Prosumer Report: Entertainment, проведеного у 2019 році, 83% респондентів вважають розваги життєвою необхідністю, відповідно музеї і театри переглянули свою роль на ринку і почали активно впроваджувати маркетингові стратегії для збільшення потоку відвідувачів, прибутку тощо [1].

Різницею між комерційним маркетингом і маркетингом у сфері культури є поставлені цілі, так як у комерційному секторі головною метою є прибуток, а у секторі культури і мистецтва є задоволення естетичних потреб.

У комерційній сфері вся маркетингова діяльність будеться з орієнтацією на ринок, тим самим ринок є визначальною позицією, критерієм вибору стратегії і тактики. Ринок транслює через інформаційну систему всі свої якісні характеристики, а компанія – виробник

осмислює ці характеристики і приймає рішення, яким чином вона буде використовувати маркетинговий комплекс і в результаті визначає ціну, місце і засоби просування.

Традиційна модель маркетингу, яку використовують у комерційному секторі включає:

- ринок, відповідно це споживачі, які мають певні потреби в тих чи інших продуктах;
- інформаційну систему, яка акумулює потреби ринку, їх рівень, обсяги і передає компанії виробника чи посередника;
- компанію, а це організація, яка або виробляє, або продає товар або послугу;
- маркетинговий комплекс, що включає комплекс дій, які дозволяють звести компанію і споживача через просування продукту та передбачає знання його якостей і відповідності потребам потенційних покупців, ціни, місця, реклами, PR, персональних продажів, стимулювання.

У сфері культури ринок складається з таких суб'єктів, як:

- творці, серед яких художники, композитори, режисери, виконавці та ін.;
- заклади культури, що створюють умови для творчості або реалізують саму творчість;
- споживачі, які прагнуть задовольняти свої художні потреби, сплачуючи за це кошти;
- дистриб'ютори або розповсюджувачі художніх продуктів, серед яких артменеджери, імпресаріо, промоутери;
- держава, що створює законодавчу базу та інші інституціональні умови існування культури і мистецтва, зокрема культурна політика і механізми її реалізації;
- спонсори, серед яких різні комерційні і некомерційні організації, що сприяють позабюджетному і багатоканальному фінансуванню сфери культури і мистецтва;
- професійні співтовариства, а саме художники, мистецтвознавці, критики, колекціонери [4].

А тому для ринку культури західні дослідники пропонують іншу схему маркетингових дій, в порівнянні з комерційною сферою. В сфері культури традиційна маркетингова модель досить змінюється і включає додаткові ланки. Якщо в традиційній моделі маркетингу для комерційного сектора все йде від ринку і складається з 4-х основних ланок, то в маркетинговій моделі, яка застосовується в сфері культури, все починається з продукту і послідовно

транслюється в інформаційну систему, всім суб'єктам ринку, а потім у зворотному порядку - в інформаційну систему і компанію, і тільки після цього в маркетинговий комплекс і знову до суб'єктів ринку. А тому до маркетингу в сфері культури частково застосовується класичний закон «4Р», або комплекс маркетингу, до якого входять такі компоненти, як продукт, ціна, місце продажу, просування. Поряд з ускладненням класичної маркетингової моделі при її адаптації до ринку культури, класичний закон «4Р» (product, place, price, promotion) зазнає певних змін.

Що стосується продукту, то діяльність закладів культури відбувається згідно їх соціальної місії, яка має принципово некомерційний характер, а їх головна мета полягає у створенні свого «продукту», а не в отримання прибутку. Модифікація «продукту» з метою задоволення попиту обмежена рамками місії і статутної діяльності, а радикальні зміни «продукту» приведуть до перепрофілювання закладу.

Що стосується цінової політики закладів культури, то вони мають лише часткову свободу, оскільки будучи переважно державними закладами, вони пов'язані зобов'язанням перед державою забезпечити доступ до культурних цінностей найширшим верствам населення, а підвищення цін переважно спричинить втрату значної частини аудиторії.

Також продаж «продукту» прив'язаний у сфері культури до «місця», тобто до приміщення театру, музею, філармонії. Заклад культури має можливість лише частково вийти за рамки «місця», а це гастролі, виїзні виставки тощо, але це не має вирішального значення для життєдіяльності закладу.

Відповідно лише просування «продукту» може бути використано закладом культури повною мірою, тим самим маркетингова стратегія буде сфокусована саме на просуванні «культурного продукту». Тож у сфері культури концепція «4Р» трансформується в «1Р».

Однак, на думку Т. Філіної, процес просування культурного продукту потребує виважених маркетингових кроків, а конкурентна боротьба та забезпечення продажів впливають на процеси просування таких продуктів, а також на кінцевий вибір споживачів [5].

Деякі маркетологи пропонують доповнити класичний закон «4Р» ще трьома «Р»:

- People (люди) – відбувається взаємодія творця, посередника, а саме продюсера, імпресаріо, артдилера, куратора, і споживача, тобто цільової аудиторії;

- Physical evidence (фізична присутність) – це є обов'язковим під час отримання культурної або художньої послуги;

- Process (процес) – надання культурної послуги має важливі моменти, а саме споживач повинен отримати послугу і залишитися задоволений її якістю та отримати задоволення від самого процесу отримання послуги [4].

У свою чергу, успішне функціонування та розвиток закладу культури залежить від багатьох чинників серед яких:

- місце розташування об'єкта на ринку культурних послуг;

- рівень управління закладом;

- вміння, досвід та талант керівного персоналу.

Тільки сам заклад здатний реально оцінити існуючу кон'юнктуру і попит, встановити такі ціни на послуги, які були б відповідали двом головним критеріям, а саме бути економічно обґрунтованими та не призводили до втрати споживача [2].

Продуктом в закладах культури, в першу чергу, є надання послуг, наприклад, для театрів буде показ вистав, опер, балетів, а для музеїв проведення виставок, екскурсій. Тобто до основних видів продуктів закладів культури відносять матеріальний продукт, а саме:

- аудіо- чи відеозапис, інформація на паперовому носії тощо;

- культурні послуги;

- інформаційну практику, яка спрямована на продаж або поширення соціальної інформації чи інформації, яка має на меті покращення соціокультурної діяльності [3].

Але слід пам'ятати і про додатковий продукт закладів культури, до яких відносять продаж різної символіки з логотипами театрів, музеїв, реалізація друкованої продукції культурологічного спрямування, а також робота кафе та буфетів на їх території, що є додатковими видами діяльності, які приносять дохід.

Втім слід звернути увагу й на те, що маркетолог повинен співвідносити запит споживачів з місією закладу культури, який пропонує цей продукт на ринок культури.

Як правило, культурні продукти, входять в категорію товарів спеціального асортименту. Відповідно культурний ринок можна поділити на чотири основні групи, а саме споживчий, дистриб'ютерський, державний і спонсорський. Для кожного з цих ринків слід розробляти

окрему стратегію, враховувати, що середньостатистичний споживач культурного продукту має рівень доходу і освіти вище середнього, а тому їх, в більшій мірі, можна віднести до прихильників високого мистецтва, так як поціновувачі масових культурних продуктів мають більш низький рівень доходу і освіти. Також культурний продукт є результатом творчої діяльності, він може істотно відрізнятися від потреб суспільства, внаслідок чого заклади культури змушені штучно створювати попит на свій товар, шляхом зміни уявлень про нього. Наприклад, музей може проводити курси для дітей та підлітків, на яких вони можуть дізнатися про сучасне мистецтво, зрозуміти його специфіку і доторкнутися до створення артоб'єктів, тим самим музей створює попит на свій продукт і розширює свою цільову аудиторію. І як слушно зауважує Т. Філіна, то специфіка культурного продукту потребує використання маркетингових стратегій, маркетингових технологій, розробки реклами та застосування інноваційного маркетингу [5].

Загалом культурні продукти, послуги закладів культури задовольняють потреби споживачів у духовно-культурному розвитку, відпочинку та освіти.

Тим часом ситуація, що визначає конкурентний стан на ринку культурних послуг, може бути охарактеризована такими показниками:

- загальна ситуація на ринку культурних послуг;

- на якій стадії розвитку перебуває ринок культурних послуг (формування,

- становлення, зростання, зрілості, згортання);

- якої конкурентної стратегії дотримується заклад культури (повне насичення ринку, концентрація на додаткових послугах, спеціалізація ринку) [2].

Що стосується ціни культурного продукту, то, наприклад, в театральній сфері залежить від обраного місця, часу відвідування театру, а також від попиту на постановку, а в музеях, в основному, ціна фіксована. Між тим, місце продажу передбачає всі дії організації, спрямовані на те, щоб зробити послугу доступною для клієнтів. Наприклад, квитки в театр можна придбати на сайтах в Інтернеті, міських касах, а також безпосередньо в місцях отримання послуги. Менш розвинені місця продажу квитків в музей, так як їх можна придбати тільки перед відвідуванням самого музею.

У свою чергу, ціна формує ставлення

споживача до продукту і впливає на обсяг споживання, а заклади використовують цю властивість у власних цілях, тим самим суттєве збільшення вартості продукту, з одного боку, ставить його на якісно новий рівень, так як призначенням його є задоволення потреб людей з високим рівнем доходу, а з іншого, зменшує обсяг його продажу. Втім культурний продукт низької цінової категорії спрямований на масового споживача. Наприклад, дослідження науковців підтверджують, що підвищення цін на білети в театрах, музеях, філармоніях може підвищити їх дохід, проте зробити їх відвідування для більшості населення недоступним. А тому зниження показників кількості відвідувань і підвищення цін на культурні послуги вказуватиме про наявність верств населення з високими культурними запитами, але низькою платоспроможністю, що обмежує користування послугами закладів культури в повному обсязі. А враховуючи, що більшість вітчизняних споживачів культурних послуг не мають високого рівня культури, то цінову політику закладів культури слід адаптувати до споживацьких запитів та до купівельної спроможності населення [3].

На жаль, більшість потенційних відвідувачів закладів культури відчуває дефіцит вільного часу, що, безумовно, негативно впливає на споживання культурних послуг. Наприклад, сьогодні, в маркетингу сфери театрального мистецтва, у зв'язку зі зростаючою конкуренцією на ринку культури, велика увага має приділятися, в першу чергу, не тому, щоб знайти нового глядача, а тому, щоб не втратити старого.

Комплексна система заходів щодо вдосконалення процесу ціноутворення повинна орієнтуватися на доступність для всіх соціальних верств населення. Ціни на квитки не можна встановлювати довільно. Для залучення нових споживачів та збереження вже існуючих, потрібно:

- відстежувати ціни конкурентів;
- проводити вибіркові опитування населення;
- впроваджувати гнучкість і оперативність у варіюванні цінами;
- вести постійний облік та контроль виробничо-творчих витрат [2].

Слід звернути увагу і на те, що більшість закладів культури практично не використовує компонентів маркетингових комунікацій, які спрямовані на поширення інформації про

продукт або заклад з використанням чотирьох компонентів, а саме стимулювання збуту, персональний продаж, пропаганда та PR. Використання компонентів маркетингових комунікацій, на думку Н. Кучиної, пов'язані з додатковими фінансовими витратами, а тому заклади культури частіше використовують рекламу, рідше персональний продаж та стимулювання збуту. Основною причиною неефективного використання системи маркетингових комунікацій є чинники внутрішнього середовища закладів культури, основним із яких є людський. Наприклад, належним чином підготовлений захід деяких закладів культури збирає таку кількість глядачів, яка ледь перевищує чисельність задіяних у проведенні заходу співробітників, що вказує на проблеми в системі маркетингових комунікацій [3].

А тому, для успішного функціонування закладів культури в сучасних умовах розвитку суспільства, необхідно розробляти маркетингову стратегію. Для розробки стратегії маркетингу заклад повинен постійно проводити ситуаційний, комплексний аналіз свого внутрішнього і зовнішнього середовища, що дає змогу:

- оцінити минулу діяльність закладу;
- розглянути досягнення і невдачі;
- встановити їх причини;
- перевірити компетентність і професіоналізм співробітників;
- запобігти небажаних збоїв в роботі закладу;
- створити передумови та сприятливі умови для нормального функціонування системи маркетингу в закладі [2].

Також необхідно систематично проводити маркетингові дослідження, які бажано проводити, на думку С. Кучина, за такими напрямками:

- ринок збуту культурно-дозвілєвої продукції та його сегменти;
- рівень конкуренції на ринку;
- процес ціноутворення, тобто формування цін на послуги;
- обсяг та структура попиту;
- специфіка пропонованих послуг.

Не останню роль відіграє аналіз діяльності закладів-конкурентів, який доцільно проводити за аналогією комерційних організацій та отримувати відповіді на такі запитання:

- кількість конкурентів на ринку;
- виявлення прямих конкурентів;

- яку частку на ринку має найбільший конкурент;
- чим пропозиції конкурентів вигідні для клієнтів;
- виявлення головної слабкості основних конкурентів;
- межі можливостей у існуючих і потенційних конкурентів;
- тактика конкурентів [2].

Це посприяє розробці та впровадженню якісних послуг, які будуть затребувані у споживача та збільшенню кількості відвідувачів закладів культури.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що було проаналізовано використання маркетингу як у комерційній, так і у сфері культури та з'ясована роль маркетингу в діяльності сучасних закладів культури, зокрема використання нових інструментів маркетингу.

Висновки. Маркетинг в сфері культури має двоїстий характер і об'єднує в собі риси комерційного і некомерційного секторів та є технологією досягнення тих сегментів ринку, які зацікавлені в культурному продукті чи послугі, адаптуючи до них комерційні змінні, а саме ціну, місце, просування для встановлення контакту з достатньою кількістю споживачів, тим самим досягаються цілі, сумісні з місією закладу культури. До маркетингу у сфері культури частково застосовується класичний закон «4P» або комплекс маркетингу, так як лише просування «продукту» закладом культури може бути використано повною мірою, тим самим концепція «4P» трансформується в «1P». Маркетинг в сфері культури має свою специфіку, яку слід враховувати при просуванні культурного продукту, який може бути як матеріальним, так і нематеріальним, а його реалізація мати як комерційну, так і некомерційну складову, відповідно заклади культури створюють продукт, а вже потім шукають способи його просування. Проте, нині маркетингові комунікації більшість закладів культури використовує не в повній мірі, що впливає на просування культурного продукту чи послуги.

Література

1. Кучин С. П. Впровадження принципів маркетингової діяльності в роботі організацій театрального мистецтва. URL: [http://zt.knute.edu.ua/files/2012/03\(62\)2012/3_12_23.pdf](http://zt.knute.edu.ua/files/2012/03(62)2012/3_12_23.pdf) (дата звернення: 05.03.2023).
2. Головачко М. Культурний маркетинг: як і навіщо змінювати візуальний образ театрів і музеїв. URL: <https://mind.ua/openmind/amp/20211270-kulturnij-marketing-yak-i-navishcho-zminyuvati-vizualnij-obraz-teatriv-i-muzeviv> (дата звернення: 05.03.2023).
3. Кучина Н. І. Роль маркетингу в діяльності організацій соціокультурної сфери. *Культура України*. 2015. Вип. 48. С. 128–138.
4. Могилова А. Ю., Соловейчик В. А. Особливості розвитку маркетингу у сфері культури та мистецтв. *Вісник Одеського національного університету. Економіка*. 2016. Т. 21, вип. 6. С. 106–109.
5. Філіна Т. В. Маркетингова складова популяризації культурного продукту. *Питання культурології*. 2019. № 35. С. 77–86.

References

1. Holovachko, M. (2020). Cultural marketing: how and why to change the visual image of theaters and museums. Retrieved from: <https://mind.ua/openmind/20211270-kulturnij-mar...> [in Ukrainian].
2. Kuchyn, S. P. (2012). Implementation of the principles of marketing activity in the work of theater art organizations». Retrieved from: <http://zt.knute.edu.ua/asp> [in Ukrainian].
3. Kuchyna, N. I. (2015). The role of marketing in the activities of organizations of the socio-cultural sphere. *Journal of Culture of Ukraine*. Issue 48, 128-138 [in Ukrainian].
4. Mohylova, A. Yu., Soloveichyk, V. A. (2016). Peculiarities of the development of marketing in the sphere of culture and arts. *Bulletin of the Odesa National University. Economy*, 21 (6), 106–109 [in Ukrainian].
5. Filina, T. V. (2019). Marketing component of cultural product promotion. *Issues of cultural studies*, (35), 77–86 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2023
Отримано після доопрацювання 16.05.2023
Прийнято до друку 24.05.2023

УДК 316.7:792.5

Цитування:

Reva T. (2023). The Forms of The National Operas Representation in The Virtual Environment under Martial Law (on The Example of The Activities of The Opera Theatres of Kyiv, Lviv and Odesa in 2022). *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 162–167 [in English].

Рева Т. С. Форми репрезентації національних опер у віртуальному середовищі в умовах воєнного стану (на прикладі діяльності оперних театрів Києва, Львова та Одеси у 2022 році). *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 162–167.

Reva Tetiana,

PhD in Political studies, associate professor,
associate professor of the Department of Cultural studies
and Intercultural communications, National Academy
of Culture and Arts Management
<https://orcid.org/0000-0002-9569-584X>,
treva@dakkkim.edu.ua

**THE FORMS OF THE NATIONAL OPERAS REPRESENTATION
IN THE VIRTUAL ENVIRONMENT UNDER MARTIAL LAW
(ON THE EXAMPLE OF THE ACTIVITIES
OF THE OPERA THEATRES OF KYIV, LVIV AND ODESA IN 2022)**

The purpose of the research is to compare the forms of the representations of the opera houses in the virtual environment under the martial law on the examples of national operas of Kyiv, Odesa and Lviv in 2022. **The research methodology** is based on the interdisciplinary approach, which includes the knowledge from cultural studies, media studies and management of sociocultural activity. The main method of the article is comparative one because we have tried to show the form of the representation in virtual environment of the opera theatres with the same status – national, academic and being not evacuated. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is the comparative analysis of the forms of the representations of the opera houses in the virtual environment under the martial law on the examples of national operas of Kyiv, Odesa and Lviv in 2022. **Conclusions.** Basing of the content, highlighted on the researched theatres official websites and mass media, we can distinguish several indicators of the theatres' work, which can be the markers of their virtual activity in the conditions in wartime. So, we can say about the following positions: mentions in foreign mass media, online events, a cultural product of the theatre on international streaming platforms, virtual tours, periodicals and video projects.

Key words: cultural product, virtual environment, opera houses of Ukraine, video project, streaming platform.

Рева Тетяна Сергіївна, кандидат політичних наук, доцент, доцент кафедри культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Форми репрезентації національних опер у віртуальному середовищі в умовах воєнного стану (на прикладі діяльності оперних театрів Києва, Львова та Одеси у 2022 році)

Метою роботи є порівняння форм репрезентації оперних театрів у віртуальному середовищі в умовах воєнного стану на прикладі національних опер Києва, Одеси та Львова у 2022 році. **Методологія роботи** ґрунтується на міждисциплінарному підході, що включає знання з культурології, медіа менеджменту та менеджменту соціокультурної діяльності. Основним методом статті є порівняльний, оскільки ми здійснюємо спробу показати форму репрезентації у віртуальному середовищі оперних театрів з однаковим статусом – національний, академічний театр, який не був у евакуації. **Наукова новизна роботи** полягає у порівняльному аналізі форм репрезентації оперних театрів у віртуальному середовищі в умовах воєнного стану на прикладах національних оперних театрів Києва, Одеси та Львова у 2022 році. **Висновки.** На основі контенту, висвітленого на офіційних сайтах досліджуваних театрів та у засобах масової інформації, можна виокремити кілька показників роботи театрів, які можуть бути маркерами їхньої віртуальної активності в умовах воєнного часу, а саме згадки в іноземних у засобах масової інформації, онлайн-події, культурний продукт театру на міжнародних стрімінгових платформах, віртуальні екскурсії, періодичні видання та відео-проекти.

Ключові слова: культурний продукт, віртуальне середовище, оперний театр, відеопроєкт, стрімінг-платформа.

Relevance of Research. The difficult social and political processes in the world in 2021–2022 made many organisations and institutions transform the way of their functioning and search the new form of the interaction between state and civil society. The cultural institutions also should go through the adaptation to the new challenges. According to the Law of Ukraine «About Culture», the theatres belong to such institutions. So, we have tried to analyse some forms of the representations of the music theatres in the virtual reality that promote to research the development of the media content and the immersive technologies on the examples the activities of national operas of Kyiv, Odesa and Lviv in 2022 after the beginning of the Russian full-scale invasion.

Analysis of researches and publications. The issues of the world and national creative and cultural practices are highlighted in the researches of O. Kopiiievska [4], S. Dychkovskiyi, O. Klekovkin [3], L. Zelenska [2], T. Senko [6] and etc. New articles, devoted to the immersive art and cultural practices, belong to Ukrainian cultural scientists S. Rusakov [5] and O. Gubernator [1]. All of these work focus on the general processes in art and creative industry. This research is an attempt to analyse the activity of the theatres in the virtual environment under the maternal law by the comparing national opera houses of Kyiv, Odesa and Lviv.

The purpose of the research is to compare the forms of the representations of the opera houses in the virtual environment on the examples of national operas of Kyiv, Odesa and Lviv in 2022.

The COVID-19 pandemic and the Russian full-scale invasion made the Ukrainian theatres searching the new forms of their activity by the producing media and video content, aimed to attract to the events in the virtual space.

The Lviv National Opera constantly popularizes its cultural product on international online art platforms - OperaVision, MEGOGO and Dramox. In 2021-the beginning of 2022, the folk opera-spectacular «When the Fern Blooms» by E. Stankovych and directed by V. Vovkun, was broadcast on the «OperaVision», the European opera streaming platform, which operates with the support of the creative program of the European Union. Also in October, a common video project of the Lviv National Opera artists with their colleagues from the leading opera houses of Finland, Great Britain, Italy, Poland and the USA was presented on this platform. The project is called «The Golden Crown» by B. Lyatoshynskiyi and consists of the vocal parts from this opera, performed by artists in Ukrainian. Such performance was symbolic for the returning the

Ukrainian music art in the European cultural space [9]. The Opera Vision portal presents in open access the best opera productions of European theatres, the history of their creation and video content about scenography, costume design, visual technologies, 3D-design in modern performing arts. In 2022, the theatre's performances began to be broadcast on the online platform Dramox, which is a Czech project that promotes theatrical art, in particular, it presents the performances of theatres of various countries in such genres as tragedy, comedy, opera, alternative theatre, ballet, pantomime, theatre of the absurd, circus etc. Lviv National Opera presents three performances on this platform. They are «When the Fern Blooms» by E. Stankovych, «Don Juan» by V.-A. Mozart and «Fox Mykyta» by I. Nebesnyi. All of them are directed by V. Vovkun. Among the Ukrainian theatres that are also represented on this portal are Kyiv Modern Ballet, OPERA APERTA, Kyiv Academic Theatre «Golden Gate», Lviv Academic Regional Puppet Theatres, Centre for Contemporary Art «Dakh», Kyiv Academic Theatre «Actor», Odesa Academic Ukrainian music and drama theatre named after V. Vasylo, Lesya Ukrainka National Academic Drama Theatre and etc.

To the support of the defenders of Ukraine, the Lviv National Opera opened its art project «Lullaby for a Soldier» on the Internet. The creative idea of the project belongs to P. Radeiko. According to the soloist's idea, a series of video recordings of Ukrainian songs, performed in bomb shelters or shelters in a metaphorical form, manifested the survival of Ukrainian culture in the conditions of war. According to P. Radeiko, such a video contributes to musical relaxation art therapy for the defenders. Ukrainian songs and solos are embodied by the best operatic voices of the theatre - M. Tsvetinska, L. Didenko, S. Solovii and others. Video recordings are presented for the audience on the theatre's official YouTube channel.

The main vectors of creative, charity, volunteer activity of the Lviv National Opera were manifested in various local and international mass media, including the «Unity News» Marathon, the online publication of the Lviv region «Zbruch», «High Castle», the «Lvivych» telegram channel, the newspaper «Day», as well as international publications, which will be discussed in more detail below.

The Lviv National Opera took part in the creation of the documentary film of the European TV channel ARTE. The film is entitled «Opera at War» and devoted to the art processes and experiences of the theatrical artists. The international team, which included leading French

and Polish journalists Peggy Brugier & Jacek Blaszczyk and Vincent Rimbaud (camera operator), created their vision how the theatre reflect personal and national tragedies under the challenges of the war. For the European audience, the film was presented on the channel's online platform, and in mid-June it premiered at the Lviv National Opera with Ukrainian dubbing.

Lauren Said-Moorhouse, Isa Soares, Madalena Araujo and Oleksandra Ochman, the reporters of the American television channel «CNN» made a report «War is raging in Ukraine, and the dancers are returning to the stage» about the work of the Lviv National Opera in the conditions of martial law. The stories of the artists, their personal experiences, creativity and stage reflection were highlighted for the world community [11].

The first challenges of wartime for the theatre art of Ukraine, in particular the Lviv National Opera and the organisation of charitable and creative activities, were also characterised in printed periodicals of national and international publications, including the newspaper «Day» as well as reports by Pablo Vas, an Argentine journalist of the popular morning newspaper «The Clarin» [14].

In September 2022, the Lviv National Opera celebrated the 150th anniversary of Solomiya Krushelnytska, the outstanding Ukrainian singer, and prepared a cycle of artistic events where we can see the projects, aimed at the virtual environment of the art space. They are the podcast «Solomia Brava» and the website, developed for the 150th anniversary of Solomiya Krushelnytska.

«Solomia Brava» is a joint project of the Solomia Krushelnytska Memorial Music Museum and the Lviv National Academic Theatre of Opera and Ballet named after Solomia Krushelnytska, broadcast on the SKOVORODA radio.

The second one is a common project of the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, the Lviv National Opera and the Solomiya Krushelnytska Memorial Music Museum in Lviv. The site was created to popularize Ukrainian culture, preserve and revise Ukrainian music cultural heritage. On the information portal, you can familiarize yourself with the singer's biographical data, her opera, concert and charity activities, as well as listen to audio recordings of her opera parts on the following link – <https://krushelnytska.mkip.gov.ua/>.

The Odesa National Opera actively represents its cultural products in national and international mass media. The theatre's activities

were highlighted on national television of the national and regional level, namely: «Reporter», «Rada», «Suspilne Odesa», TRS of the Ministry of Defense «Briz».

The report, concerned the creative process in the conditions of war and the potential threats of the Russian attacks, was made by Swiss and Italian journalists of the TV channel «RSI TV». N. Babich, the general director-artistic director and V. Chernukho-Volich, the chief conductor participated in this project. Also on the RAI media holding platform, L. Turi and L. Lo Basso, the Italian reporters conducted a live broadcast from the rehearsals of the Odessa Opera Ballet Group in order to attract the attention of European viewers to the tragic events in Ukraine.

A video report by Ali Arouzi, an American journalist about the returning to the work of the Odesa National Opera during the war was presented in July 2022 on the NBC News channel. The reporter interviewed the theatre workers and showed the regime in which the audience visit the theatre and the artists continued performing [7]. In addition, one of the most popular British channels – the «BBC News», in order to attract help to Ukrainian art, prepared a video, dedicated to the operation of the Odessa National Opera and its creative transformations of the repertoire during the Russian aggression against Ukraine.

Drama, art and experiences in the Odessa National Opera in wartime are revealed in the article «Odessa's beloved opera house plays starring role in wartime dram» of Isabella Khurshudyan, the American reporter in the famous newspaper The Washington Post [8].

To support the residents of Odesa in the face of the Russian threat, the theatre prepared a video sketch on the International Theatre Day, where the management and artists of the theatre congratulated everyone on the holiday and performed parts from famous operas by J. Puccini, V.-A. Mozart and M. Lysenko. It is worth noting that the video series of concert mis-en-scenes is mixed with documentary footage of how citizens of Odesa defended their own city.

To the Independence Day of Ukraine, the theatre presented the video project «Musical pectoral». It is a kaleidoscope of the best examples of Ukrainian musical art. Nadia Babich was the creative ideologist of the event.

On May 21 2022, the Odesa National Opera held the online concert «Ukraine-Europe. Unity», dedicated to the celebration of Europe Days in Ukraine. O. Starodubtseva, K. Kalchenko, O. Zlakoman, V. Bilyi and others

performed arias from the most famous operas and choral parts, accompanied by the theatre's orchestra under the baton of conductors V. Chernukho-Volich and I. Chernetskyi.

At the beginning of June 2022, the theatre presented the concert «Ukrainian Dimension» for online viewers to revitalize the classical musical heritage and highlight the achievements of modern culture of Ukraine. It is worth noting that at this event, a fragment of the new production of the Odesa National Opera, which premiered in September – «Kateryna» by O. Rodin, was shown.

In June 2022, aimed to pay attention to the problems of the theatre and its support, the ballet troupe together with the orchestra prepared an online concert «Ballet extravaganza». In the concert, the soloists of the theatre under the direction of the artistic director of the ballet Harry Sevoyan (K. Kalchenko, S. Dotsenko, A. Korno, R. Lobkin, D. Sharay, K. Bartosh, M. Stryzhakova, D. Pashchuk and others) performed numbers from the best examples of world ballet on the music of A. Adan, A. Khachaturyan, K. Saint-Saens, M. Theodorakis and others. The musical accompaniment was conducted by I. Chernetskyi, V. Vrublevskyi and V. Chernukho-Volich.

In July 2022, the representatives of the musical troupe of the theatre presented a performance of the symbolic work that embodies the European Christian tradition «Ave Maria». A. Filippova (harp) and V. Apostol (horn) masterfully performed compositions by J. S. Bach and S. Gounod.

It is worth noting that the Odesa National Opera effectively visualizes its information regarding the presentation of the theatre in the mass media, in particular, a separate tab «Press Room» on the site allows the users to familiarize themselves with publications about the theatre in various electronic and printed publications, press releases and video materials, related to the creative process.

Also, a creative approach to visualizing innovative trends in the theatre's activity is the publication of its own magazine «Odessa Opera News Magazine». The main content of the magazine consists of photographs of performances, the history of the theatre and its outstanding musicians and soloists. In 2022, this publication suspended its work [10].

The main challenges of the National Opera of Ukraine work during the war period were reflected in the articles of the magazine «The Wall Street Journal» and the Ukrainian editions «Elle» and «Caravan of Stories». However, it is

worth paying attention that all articles had the indirect characters. The first magazine told about it in the context of the recovery of the leisure industry of the city of Kyiv in the conditions of martial law [13], and the second is an interview with the soloists of the theatre A. Shevchenko and S. Chakhoyan. The latest edition covers the premiere of the new production of La Traviata. Also, the work of the National Opera of Ukraine was reflected in the interview of A. Solovyanenko to the online publication Tochka.net.

In October 2022, the National Opera of Ukraine presented its video project «Wings of Ukraine», which was an artistic requiem for all defenders of Ukraine who died in the fight for the future of the state. The project was implemented in the form of videos of choreographic performance. The artists dances on the background of the installations, which showed the values, destroyed by the war and the lost future of Ukrainian soldiers [15].

Scientific Novelty. The scientific novelty of the research is the comparative analysis of the forms of the representations of the opera houses in the virtual environment on the examples of national operas of Kyiv, Odesa and Lviv in 2022.

Conclusions. Basing of the content, highlighted on the researched theatres official websites and mass media, we can distinguish several indicators of the theatres' work, which can be the markers of their virtual activity in the conditions in wartime. So, we can say about the following positions: mentions in foreign mass media, online events, a cultural product of the theatre on international streaming platforms, virtual tours, periodicals and video projects.

The first one is the mentions in foreign mass media. Taking into account the tragic events in Ukraine, this year the activities of Ukrainian opera houses became the topic of leading global media holdings, which have an audience all over the world. For example, Lviv National Opera was presented on CNN NEWS (USA), European TV channel ARTE, «Clarín» publication (Argentina); Odessa National Opera – BBC (Great Britain), NBC news (USA), European TV channels – «RSI TV» and «RAI», The Washington Post (USA). The National Opera of Ukraine provided links to articles on its page in social networks, where the theatre was mentioned *in an indirect context*. So, the publications were not dedicated to it, which indicated a low level of media activity at the international level.

The second indicator is the variety of the online events that were streamed and additionally presented on the official channels of theatres. After

analysing the official websites of the researched theatres, we can state that concerts, plays, art events in the form of flash mobs belong to the main types of online events. For example, the Lviv National Opera with its partner a company Kontramarka.ua, within the «Together with Ukraine» project, held charity events in the form of a concert, dedicated to the works of B. Lyatoshynskyi and D. Bortnyanskyi, as well as the performance «When the Fern Blooms» by E. Stankovych. It is worth noting that profit from the sold tickets for these events was given to help the military and civilians of Ukraine. Also interesting virtual practices were the presentation of the European film «Opera at War» by the ARTE TV channel. The Odesa National Opera also used various types of events to attract the attention of the online audience, including online concerts in the theatre and streaming concerts of its string quartet from the concert tour in Europe «Concerts for Peace», a flash mob for the Constitution Day «Oy the red viburnum in the meadow », a gala - ballet concerts. In turn, it is necessary to indicate the activity of the page in the Facebook social network, where the main video content of the theatre was presented. Regarding the National Opera of Ukraine, information about online events is not disclosed on the theatre's website and its Facebook page.

The third indicator is the cultural product of the theatre on international streaming platforms. The performance of the Lviv National Opera «When the Fern Blooms» was presented on the «Opera Vision» platform until 2021, and as a sign of support for Ukraine, the term of its streaming was prolonged in 2022. The Lviv National Opera also has performances on such portals as MEGOGO and the Czech internet channel Dramox.

The fourth indicator is virtual tours in the theatres. All the studied operas have virtual 3D tours of the theatre on their website in public access.

The fifth marker is video projects, as a projection of the creative process of opera houses into a virtual environment. All the institutions we studied have in their works - artistic video projects – «Music Pectoral» (Odesa National Opera), «Wings of Ukraine» (National Opera of Ukraine), «Lullaby for a Soldier» (Lviv National Opera). The first is devoted to the Independence Day of Ukraine. The purposes of others are the manifestations of the tragic-heroic reflection of the struggle of the Ukrainian people against Russian aggression. They are built according to the «serial» system that

means the presentation in the form of separate episodes, dedicated to various motives - love, courage, sacrifice, heroism, etc.

The last marker is periodicals of theatres, referring to the official publications of opera houses, which reveal the main events of the theatre activity of the institution, namely, premieres, performances, historical memorable dates, famous personalities and general development trends. It is worth noting that the main source of communication with the public is the official pages on social networks and channels on the YouTube platform, however, despite this, the Odesa National Opera has its own journal, which is entitled «Odesa Opera News Magazine».

Література

1. Губернатор О. І. Імерсивні культурні практики ХХІ століття: особливості та прийоми. *Культурологічний альманах*. Київ, 2022. 3. С. 283–289. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.36>.
2. Зеленська Л. М., Романова А. О. Івент-менеджмент : словник організатора заходів. Київ : НАКККіМ, 2015. 84 с.
3. Клековкін О. Theatrica. Лексикон : словник. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
4. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України : монографія. Київ : НАКККіМ. 2014. 296 с.
4. Рева Т. С. Мистецькі практики оперних театрів України в умовах правового режиму воєнного стану (на прикладі Національної опери України, Одеської національної опери та Львівської національної опери). Київ : НАКККіМ. 105 с. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4732> (дата звернення: 10.03.2023).
5. Русаков С. С. Вплив імерсивних технологій на сприйняття мистецтва в контексті трансформації сучасного артринку: культурологічні аспекти дослідження. *Питання культурології*. Київ, 2023. (41), С. 121–133. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276701>.
6. Сенько Т. В. Креативні практики в сучасному вітчизняному культурно-дозвілєвому просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 120–126.
7. Arouzi A. Opera House In Odesa Reopens As War In Ukraine Rages On / NBC News. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UvcruTu4tY> (дата звернення: 10.03.2023).
8. Khurshudyan I. Odesa's beloved opera house plays starring role in wartime drama. *The Washington Post*. 17.03.2022. URL: <https://www.washingtonpost.com/world/2022/03/17/ukraine-odesa-opera-russia/> (дата звернення: 28.03.2023).
9. Liatoshynsky B. Golden Crown. 2022. URL: <https://operavision.eu/performance/golden->

crown?fbclid=IwAR25sMSMv_1sPyT3-AHjUxNFuQ2I4u3ZK3WzmJf6D_YRNyf9wTBSpHn2pMw (дата звернення: 28.03.2023).

10. Odessa Opera News Magazine. 2021. 1. URL: <https://operahouse.od.ua/about/magazine/?highlight=%D0%B7%D0%B2%D1%96%D1%82> (дата звернення: 17.03.2023).

11. Said-Moorhouse L., Soares I., Araujo M., Ochman O. As War Rages in Ukraine, Ballet Dancers Return to the Stage. CNN Style. URL: <https://edition.cnn.com/style/article/lviv-national-opera-first-full-performance-intl-cmd/index.html?> (дата звернення: 28.03.2023).

12. Swarbrick D., Seibt B., Grinspun N., Vuoskoski J. Corona Concerts: The Effect of Virtual Concert Characteristics on Social Connection and Kama Muta. *Front. Psychol.* 22.06.2021. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.648448>.

13. Trofimov Y. Bracing for Long Conflict, Kyiv Returns to Near Normality, With Theaters and Dance Parties. *The Wall Street Journal*. 28.07.2022. URL: <https://www.wsj.com/articles/bracing-for-long-conflict-kyiv-returns-to-near-normality-with-theaters-and-dance-parties-11659000601> (дата звернення: 23.03.2023).

14. Vaca P. La famosa Ópera de Lviv, su silencio y el reclamo de su director: «Sólo nos puede proteger la OTAN». *Clarín Mundo*. 12.03.2022. URL: https://www.clarin.com/mundo/famosa-opera-lviv-silencio-reclamo-director-solo-puede-proteger-otan-_0_csJ1xUw61j.html?fbclid=IwAR1ybellI93KbT5GZ4H0BsEo8_bXv08w5MP8UA-z8EQK1hNLo-FfQaMD1f58 (дата звернення: 11.03.2023).

15. The Wings of Ukraine: video art project. 2022. URL: https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR2waDBU15xcSfh4rW_XUZEZ4LGY6VaIQnJ3hIbkow-zNoe0H31jzEe7Dww&v=J-oarEIPt0k&feature=youtu.be (дата звернення: 22.03.2023).

References

1. Gubernator, O. (2022). Immersive Cultural Practices of the XXI Century: Features and Techniques. *Cultural almanac*, 3, 283–289. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.36> [in Ukrainian].

2. Zelenska, L., Romanova, A. (2015). Event management: a Dictionary of Event Organiser. Kyiv: NACAM [in Ukrainian].

3. Klekovkin, O. (2012). *Theatrica. Lexicon: a Dictionary*. Kyiv: Phoenix [in Ukrainian].

4. Kopyievska, O. (2014). Transformation Processes in the Culture of Modern Ukraine: a monograph. Kyiv: NACAM [in Ukrainian].

4. Reva, T. S. (2022). Artistic practices of Opera Theatres of Ukraine under the Legal Regime of Martial Law (on the example of the National Opera of Ukraine, the Odesa National Opera and the Lviv National Opera). Kyiv: NACAM. Retrieved from: <http://elib.nakkim.edu.ua/handle/123456789/4732> [in Ukrainian].

5. Rusakov, S. (2023). Immersive Technologies Impact on Art Perception in the Context of Contemporary Art Transformation: Cultural and Aspects of Research. *Issues in Cultural Studies*, 41,

121–133. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276701> [in Ukrainian].

6. Senko, T. (2023). Creative Practices in Modern Domestic Cultural and Leisure Space. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 120–126 [in Ukrainian].

7. Arouzi, A. (2022). Opera House In Odesa Reopens As War In Ukraine Rages On. NBC News. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=UvcrtTu4tY> [in English].

8. Khurshudyan, I. (2022). Odessa's beloved opera house plays starring role in wartime drama. *The Washington Post*, March 17. Retrieved from: <https://www.washingtonpost.com/world/2022/03/17/ukraine-odessa-opera-russia/> [in English].

9. Liatoshynsky, B. (2022). Golden Crown. Retrieved from: https://operavision.eu/performance/golden-crown?fbclid=IwAR25sMSMv_1sPyT3-AHjUxNFuQ2I4u3ZK3WzmJf6D_YRNyf9wTBSpHn2pMw [in Ukrainian].

10. Odessa Opera News Magazine. 2021. Retrieved from: <https://operahouse.od.ua/about/magazine/?highlight=%D0%B7%D0%B2%D1%96%D1%82> [in Ukrainian].

11. Said-Moorhouse, L., Soares, I., Araujo, M., Ochman, O. (2022). As War Rages in Ukraine, Ballet Dancers Return to the Stage. CNN Style. Retrieved from: <https://edition.cnn.com/style/article/lviv-national-opera-first-full-performance-intl-cmd/index.html?> [in English].

12. Swarbrick, D., Seibt, B., Grinspun, N., Vuoskoski, J. (2021). Corona Concerts: The Effect of Virtual Concert Characteristics on Social Connection and Kama Muta. *Front. Psychol.*, 22 June. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.648448> [in English].

13. Trofimov, Y. (2022). Bracing for Long Conflict, Kyiv Returns to Near Normality, With Theaters and Dance Parties. *The Wall Street Journal*, July 28. Retrieved from: <https://www.wsj.com/articles/bracing-for-long-conflict-kyiv-returns-to-near-normality-with-theaters-and-dance-parties-11659000601> [in English].

14. Vaca, "P. (2022). La famosa Ópera de Lviv, su silencio y el reclamo de su director: «Sólo nos puede proteger la OTAN». *Clarín Mundo*. March 12. Retrieved from: https://www.clarin.com/mundo/famosa-opera-lviv-silencio-reclamo-director-solo-puede-proteger-otan-_0_csJ1xUw61j.html?fbclid=IwAR1ybellI93KbT5GZ4H0BsEo8_bXv08w5MP8UA-z8EQK1hNLo-FfQaMD1f58 [in Spanish].

15. The Wings of Ukraine: video art project (2022). Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR2waDBU15xcSfh4rW_XUZEZ4LGY6VaIQnJ3hIbkow-zNoe0H31jzEe7Dww&v=J-oarEIPt0k&feature=youtu.be [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.04.2023
Отримано після доопрацювання 09.05.2023
Прийнято до друку 17.05.2023

РЕЦЕНЗІЇ

УДК 008:342.107.1

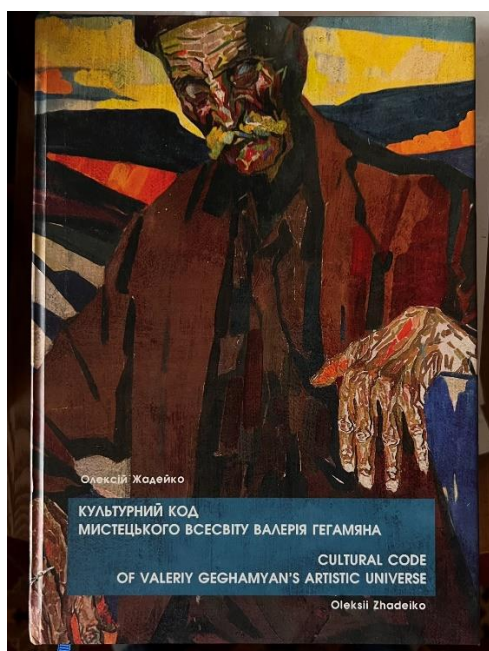
Цитування:

Федорук О. К. Наче вершина Говерла – Валерій Гегамян. Рецензія на монографію Олексія Жадейка «"Культурний код" мистецького всесвіту Валерія Гегамяна». *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 1. С. 168–170.

Федорук Олександр Касьянович,
академік,
доктор мистецтвознавства,
професор
fedoruk_ok@ukr.net

Fedoruk O. (2023). Valery Geghamyan – like the summit of Mount Hoverla. Review of the monograph by Oleksii Zhadeiko "The Cultural Code of Valery Geghamyan's Artistic Universe". *Kultura i suchasnist: almanakh*, 1, 168–170.

НАЧЕ ВЕРШИНА ГОВЕРЛА – ВАЛЕРІЙ ГЕГАМЯН.

Рецензія на монографію Олексія Жадейка
«"Культурний код" мистецького всесвіту Валерія Гегамяна»

Надто пізно я отримав цінну для мене монографію і надто довго чекав на неї, щоби написати теплі слова про автора Олексія Жадейка, відзначити змістовний текст книжки, що панорамно розкриває (справедливіше мовити: розгортає в проблемних наукових ракурсах) життя і творчість Валерія Гегамяна (1925–2000). Цей талановитий мистець, син двох національних культур: Вірменії та України – постає в моїй уяві, наче вершина

Карпат Говерла. Добу не спав я, доки прочитав текст Жадейка від альфа до омеги, паралельно вдивляючись у подані в монографії ілюстрації (комплексно: малярство, графіка), добросовісно використану джерельну частину.

Валерій Гегамян ось понад двадцять літ, як відійшов. Але з року до року зростає популярність його мистецтва, а створений 2015 р. Фонд імені Валерія Гегамяна реалізує спадкоємні ідеї мистця, що, за словами автора дослідження, популяризує мистецьку та педагогічну практику мистця, здійснює різні види реставраційної, експертної, науково-дослідницької, просвітницької, реставраційної і, що важливо, атрибуційно-експертної оцінки.

Як вважає Олексій Жадейко, біографія і творчість Гегамяна «виявилися не просто маловивчені, а овіяні такою кількістю міфів та легенд, що на початковому збиранні інформації дослідника група кілька разів йшла помилковим шляхом, приймаючи за істину непідтверджену інформацію, яка звучала з авторитетних джерел»¹.

З огляду на бузувірську агресію орків стосовно України упродовж 2022–2023 рр., звертаємо увагу, що більшовицький Кремль від самого початку свого існування практикував терор, а в Україні до того неодноразові голодомори.

Трагічна доля спіткала родину батька

Валерія Гегамяна, і про цю трагедію мистець намагався не згадувати в різного роду автобіографічних анкетах. Автор дослідження висвітлює аристократичне походження роду Гегамянів, зазначаючи, що «дід по матері Гегам Тер-Меліксеціан (префікс «Тер» означає нащадка священника, префікс «Мелік» вказує на шляхетське походження) – неабияка особистість, що залишила значний історично-культурний слід в історії селища Гарні (місценародження В. Гегамяна – *О. Ф.*) та Єревана» [1, 73]¹.

На цьому біографічного характеру факти наголошуємо свідомо: батько Гегамяна був арештований тричі (вперше 1924 р.) і врешті страчений енкаведистами 1937 р. Того страхотливого року були страчені тисячі українських інтелектуалів-патріотів, зокрема М. Зеров, М. Куліш, Л. Курбас, а також свідомий інтелігент, захисник української незрусифікованої мови Микола Трохименко (1899–1937) [1, 15], родина Кульчицьких у Харкові та багато інших. За український націоналізм, буржуазний формалізм у мистецтві більшовицька влада нещадно карала (згадаймо долю М. Бойчука, С. Налепинської, багатьох інших прихильників школи Бойчука).

У 1948 р. вчителя В. Гегамяна, класика вірменського мистецтва Мартироса Сар'яна звинуватили в буржуазному формалізмі. Сумні спогади про вакханалію боротьби з буржуазним формалізмом залишає в щоденнику Гегамян, порівнюючи, як пише О. Жадейко, вчителя з королем Ліром: «Король Лір, істинно розумний чоловік, під впливом ударів життя може втрачати розум [...] О, Сар'ян! Серце моє хоче возз'єднатися з твоєю печаллю [...]. Спогади твого життя залишаються твоєю тінню, твоєю внутрішньою жорстокою тишею», – повторює слова Сар'яна О. Жадейко. – Від Сар'яна Гегамян взяв вибух мислення чистим кольором [...]. Що таке живопис? Це КОЛІР. А колір – це Мартирос Сар'ян» [1, 31].

Чи можна було Гегамяну афішувати в офіційних біографічних анкетах факт родинної трагедії? Смуток, біль, спогади про родину Гегамян проніс крізь своє життя, не вказавши жодного разу про власне минуле (навіть у метриці мистця записано було не родове шляхетське Меліксеціан, а похідне).

Аналітична за судженнями, глибока за розкриттям біографічних фактів монографія О. Жадейка зі щемною згадкою мистця про маму Варсенік Гегамівну: «Моя мама – це небеса».

Не лише мистецький код, але й християнський код проніс Валерій Гегамян

високо! Джерельна біографічна мистецька парадигма: професійна освіта та мистецька розкутість мислення, портрети, жіночі мотиви, навіяні зустрічами Гегамяна, як пише автор, з талановитою родичкою Лаурою Вартапіан (1942–1994), балериною, артисткою кіно, – збагатили мистця духовно. Це Лаура Вартапіан полонила Гегамяна хореографією на балетній сцені, за спостереженнями О. Жадейка, «враження від артистичної красуні-танцівниці втілювалися в цілій серії картин» [1, 47]. Вартапіан померла в еміграції.

Невипадково В. Гегамян полюбив приморську портову Одесу і спершу для заробітку навчав мистецтву вихованців у педагогічному інституті імені К. Ушинського, де, як пише автор передмови доктор мистецтвознавства Олексій Роготченко, він виховав плеяду талановитих мистців, зокрема Олександра Ройтбурда (1961–2021), у майбутньому директора Одеського художнього музею, Валентина Захарченка, Сергія Ликова, Віктора Покиданця. Додамо до цього списку вихованців Гегамяна талановитих Оксану та Анатолія Фурлетів, що пов'язали мистецьку долю з образами французького Провансу в Ісамбрі в маєтку покійного нині мистця української діаспори, вихідця з буковинського села Іспаса Темістокла Вірсти, де запланували за ініціативою талановитого різьбяр із села Кути (звідти, до речі, талановита українська поетка з діаспори Віра Вовк) Володимира Ворончака створити музей Вірсти.

Нам особливо приємні пошуки та знахідки автора монографії у виявленні українсько-вірменських мистецьких взаємин Гегамяна, його здобутків у діапазоні творення вірменських та українських образів. На особливу увагу заслуговує праця Олексія Жадейка, що відповідно до планів реставрації запобігає втратам почасти збережених творів Гегамяна. Досвід О. Жадейка в системі атрибуційно-експертної діяльності з метою отримання достеменно автентичної історії існування артоб'єкта Валерія Гегамяна.

Автор виступає в ролі високоосвіченого професіонала в цій галузі мистецьких знань. Він неодноразово відвідував Вірменію, прабатьківщину Гегамяна, згадує геноцид вірмен 1915 р. Сьогодні увесь світ протестує проти геноциду нас, українців, як нації недосапінсами московського Кремля, проти незалежної вільнолюбної України, що бачить свою долю в єдності із Заходом. Про це ще в 1948 р. писав майбутній ректор Мюнхенського вільного університету Володимир Янів у докторській дисертації, що побачила світ у

монографії «Психологічні основи окциденталізму» 1996 р. в Мюнхені².

Монографія Олексія Жадейка «Культурний код мистецького всесвіту Валерія Гегамяна» має велике науково-просвітницьке значення. Рекомендую її як одну з-поміж інших програмних пізнавально-джерельних для мистецьких закладів вищої освіти.

Примітки

¹ Пригадаємо ім'я талановитого реставратора, вихідця із Керчі, випускника кафедри реставрації НАОМА Євгена Тура, який вирятував від катастрофічного нищення монументальні композиції Гегамяна, створені ним у малопродатній для життя кімнатці. На папері Гегамян накручував масштабні композиції, згортав їх і відтак малював далі їх на тому самому папері. З роками папір зліпився, фарби витерлися. Аби не втратити намальоване, Євген Тур з одностороннім відновив, здавалось, навіки втрачене.

Варто згадати про унікальну виставку інтер'єрної кераміки славетної квітнички Ольги Рапай у Музеї декоративного мистецтва України. Ця кераміка фактично також була знищена, її врятувала для подальшого життя група реставраторів, що працювала з Євгеном Туром. У folderku куратор Оксана Циганок зазначила, що «команда проєкту зіткнулася з кількома гострими проблемами: передусім проблемою захисту авторських прав,

юридичної та етичної відповідальності за їх порушення легального обліку об'єктів на артринку та їх провенансу, загалом збереження культурної спадщини та проблемою приватної реставрації відповідно до міжнародних протоколів.

Тож врятована реставраторами, зокрема Євгеном Туром, експозиція настінної кераміки Ольги Рапай тішить увагу нашого глядача – і це в час жорстокої боротьби України з нелюдьми-загарбниками під орудою кремлівського хворого на деменцію недосапієнса плутіна.

² Автор ставить, як він пише, «тривожне питання: «чи ідеал вічної Європи є нашим ідеалом, чи ні? Відшукати первні нашої духовності, проаналізувати себе, сягнути до джерел, відчистити духовність від намулу чужого, розкладового, руйнуючого, щоб іти до абсолютного Добра, – це є те єдине на потребу, від якого залежить майбутнє України. – Янів В. Психологічні основи окциденталізму. Мюнхен, 1996. С. 188.

Треба розуміти: професор Володимир Янів закликав до єднання України із Заходом!

Література

1. Жадейко О. «Культурний код» мистецького всесвіту Валерія Гегамяна. Рига : Baltija Publishing. 2019. 296 с.; кол. іл.