

Цитування:

Олійник О. М. Креативні індустрії в епоху штучного інтелекту: тенденції та виклики. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 3–9.

Oliinyk O. (2023). Creative Industries in the Epoch of Artificial Intelligence: Tendencies and Challenges. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 3–9 [in Ukrainian].

Олійник Оксана Миколаївна,
кандидат культурології, доцентка,
проректор з науково-педагогічної роботи
Київського національного університету
культури і мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-4687-2408>
oksana_oliinyk@ukr.net

**КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ В ЕПОХУ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ:
ТЕНДЕНЦІЇ ТА ВИКЛИКИ**

Мета статті – аналіз потенційного ефекту впровадження ШІ у творчому секторі або креативних індустріях, а також розгляд нових тенденцій та викликів, пов'язаних із застосуванням цієї технології Індустрії 4.0. **Методологія дослідження.** Складність тематики, пов'язаної з інтенсивним впровадженням комп'ютеризації в сучасну культуру та креативний сектор, зумовила необхідність застосування міждисциплінарного підходу. Методологічною базою дослідження штучного інтелекту як інтегрального соціокультурного феномену є діалектичний метод і пов'язані з ним принципи системності, розвитку, детермінації та єдності протилежностей. **Наукова новизна** полягає у аналізі та теоретичній рефлексії потенційного ефекту від впровадження штучного інтелекту в творчому секторі з акцентом на ключових тенденціях і викликах. **Висновки.** Акцентовано увагу на тому, що попри несистемні та спорадичні спроби впровадження технології в рамках креативних індустрій, окреслюються не лише певні закономірності та тенденції, але й формується модель її участі в цьому секторі. Хоч штучний інтелект поки що не здатний функціонувати як автономний творчий суб'єкт у креативних галузях, але ця концепція може втілитися в майбутньому за умови подальшого розвитку технологій та зниження ризиків. З'ясовано, що один зі стримуючих факторів є помилкове сприйняття штучного інтелекту як основної перешкоди на шляху розвитку креативних індустрій. Ці занепокоєння небезпідставні та виникають через відсутність розуміння суті технології та її можливостей. Доведено, щоб знизити ризики від використання цієї технології в секторі, по-перше, слід співпрацювати з політиками та виробити нормативну базу, яка б допомогла регулювати розробку та впровадження цієї технології, а, по-друге, необхідно розширювати кооперацію щодо обміну технологіями, щоб запобігти асиметрії всередині сектору.

Ключові слова: штучний інтелект, цифрові технології, креативні індустрії, монокультуралізація, постковідна епоха, масове впровадження, генеративна модель.

Oliinyk Oksana, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Vice-Rector for Scientific and Pedagogical Work, Kyiv National University of Culture and Arts

Creative Industries in the Epoch of Artificial Intelligence: Tendencies and Challenges

The purpose of the article is to analyse the potential effect of AI implementation in the creative sector or creative industries through consideration of new tendencies and challenges connected with applying this Industry 4.0 technology. **Research methodology.** The complexity of the topic related to the intensive implementation of computerisation in contemporary culture and the creative sector has necessitated the interdisciplinary approach. The methodological basis of the research on artificial intelligence as an integral socio-cultural phenomenon is a dialectical method and connected with it the principles of systematicity, development, determination, and unity of opposites. **The scientific novelty** lies in the analysis and theoretical reflection of the potential effect of the implementation an artificial intelligence in the creative sector with an accent on the key tendencies and challenges. **Conclusions.** The article emphasises that despite unsystematic and sporadic attempts to introduce technology within the creative industries, not only certain patterns and trends are being identified, but also a model of its participation in this sector is being formed. Though artificial intelligence is still not able to function as an autonomous creative subject in the creative spheres this concept may be realised in the future with the conditions of further technological development and risks decreasing. It was found out that one of the constraining factors is misperception of artificial intelligence as the main obstacle to the development of creative industries. These concerns are well-founded and arise from a lack of understanding of the technology and its capabilities. It was proved that to reduce the risks of applying this technology in the sector, it is necessary to co-operate with politicians and work out a regulatory framework that would help to regulate the

development and implementation of this technology and, secondly, it is necessary to extend the cooperation as for the technologies exchange to avoid asymmetry inside the sector.

Keywords: an artificial intelligence; digital technologies; creative industries; monoculturalisation; post-COVID epoch; mass implementation; generative model.

Актуальність теми дослідження. Наприкінці 2019 р. на YouTube Originals виходить один із найзначніших та найдорожчих проєктів – документальний серіал «Епоха штучного інтелекту» (The Age of A.I.), який продюсували відомий американський актор Роберт Дауні Молодший та його дружина Сьюзан. У ньому сам актор розповідає про те, як штучний інтелект (далі в тексті – ШІ), машинне навчання та нейронні мережі змінили світ і продовжують це робити сьогодні. У цьому ж році Microsoft інвестувала \$1 млрд в OpenAI, тоді як у 2023 р. вже мова йде про «багатомільярдні інвестиції». Ось як пояснив це Білл Гейтс у листі «Епоха штучного інтелекту почалася»: «Розвиток штучного інтелекту настільки ж фундаментальний, як поява мікропроцесора, персонального комп'ютера, інтернету і мобільного телефону. Це змінить те, як люди працюють, навчаються, подорожують, звертаються за медичною допомогою та спілкуються один з одним. На нього орієнтуватимуться цілі галузі. Компанії відрізнятимуться за тим, наскільки добре вони використовують AI». Розвиваючи цю думку, він робить наступний висновок: «Епоха штучного інтелекту сповнена можливостей та відповідальності» [1]. Схожий підхід зустрічаємо у праці професора Массачусетського технологічного інституту та одного з найавторитетніших дослідників ШІ «Життя 3.0. Доба штучного інтелекту» М. Тегмарка, який вважає, що ця провідна технологія Індустрії 4.0. звільнить життя від «біологічних кайданів еволюції» та допоможе йому стати господарем власної долі [3].

Креативні індустрії завжди асоціювалися з людською винахідливістю та інтуїцією через креативність, як іманентну властивість, та унікальні результати, що вони дають. Ці аспекти вирізняють сектор завдяки здатності породжувати такі емоції у споживачів, які не викликає жоден інший напрямок. Впровадження ШІ та машино-орієнтованого виробництва, ймовірно, революціонізує галузь на всіх її етапах: від способу створення контенту до моменту його споживання / сприйняття кінцевим користувачем. І саме цей «революційний» вплив, що його чинить ШІ на креативні індустрії, враховуючи особливості

цифровізації у першій чверті XXI ст., сьогодні залишається малодослідженим з позиції культуральних студій.

Аналіз досліджень і публікацій. Про ШІ зараз пишуть чимало дослідників, котрі працюють в різних галузях (ІТ-спеціалісти, економісти, медіаменеджери, соціологи, психологи, філософи, культурологи та ін.). Ось неповний перелік імен зарубіжних та українських авторів: С. Альтман, Г. Брокман, О. Бусол, П. Верма, Дж. Вінсент, Д. Гарвел, Р.Гебель, М. Глибовець, Дж. Люгер, Г. Кан, А.Макворт, К. Найт, Н.Нільссон, П. Норвіг, О. Олецкий, А. Погореленко, Д. Пул, С. Рассел, Е. Річ, В. Стаблфілд, Л. Токар, М. Томас та ін. З огляду на поширення цієї та інших технологій Індустрії 4.0., з'являються і роботи, присвячені впливу ШІ на креативні та культурні індустрії. Так, з останніх відзначимо публікації таких авторів, як Г. Амато та ін., що з позиції реалістичного підходу шукають відповіді на питання «в яких креативних індустріях задіяний ШІ?», «яка його роль у роботі цієї чи іншої індустрії?» і «яким чином ШІ трансформуватиме креативні індустрії впродовж наступних десяти років?» [4]; Н. Анантасірічай та Д. Булл [5], що у своєму огляді сучасного стану та програм ШІ у контексті креативних індустрій приділяють увагу, серед іншого, алгоритмам машинного навчання (machine learning), включаючи згорткові нейронні мережі (convolutional neural network або ConvNet), генеративні змагальні мережі (generative adversarial networks або GAN), рекурентні нейронні мережі (recurrent neural networks або RNN) і глибоке навчання з підкріпленням (deep Reinforcement Learning або DRL); Р. Вінгстрем, Дж. Хаутала та Р. Лундман, в якій вони намагаються переосмислити поняття креативності в епоху ШІ [12], або Х.-К. Лі, що теж рухається у цьому напрямку, міркуючи над, по-перше, тим, як дискурс креативних індустрій інструменталізує та дегуманізує творчість, а, по-друге, над роботою ШІ, що відокремлює творчість від людської продуктивності, кидаючи виклик творцям у багатьох секторах [9]. На відміну від зарубіжних колег, українські науковці поки що мало приділяють увагу цьому питанню, хоча й з'являються поодинокі розвідки у цьому напрямку:

приміром, публікація Я. Сошинської [2], що є доволі описовою порівняно з тими, які помічаємо у рамках сучасного зарубіжного наукового дискурсу. Саме тому ця проблематика потребує більш глибокого аналізу, посиленої і системної уваги з боку різних груп вчених, включаючи гуманітаріїв та культурологів.

Мета роботи – аналіз потенційного ефекту впровадження ШІ у творчому секторі або креативних індустріях, а також розгляд нових тенденцій та викликів, пов'язаних із застосуванням цієї технології Індустрії 4.0.

Виклад основного матеріалу. Станом на кінець першої чверті ХХІ ст. креативні індустрії проходять критичний етап у процесі цифровізації з огляду на перешкоди, пов'язані з пошуком способів монетизації контенту та охопленням аудиторії цифрових медіа. Пандемія COVID-19 та пов'язані з нею обмеження загострили існуючі проблеми в галузі, активізувавши процеси оцифровки, що не дозволило креативним індустріям комфортно адаптуватися до нової парадигми. Разом з тим, наявний прогрес у розробці та впровадженні ШІ може допомогти у вирішенні цих проблем. Насправді, перелік можливостей, які ця технологія надає сектору, чималий. Їх можна поділити на чотири основні категорії: ефективність і вартість, прийняття рішень, залучення аудиторії та надихаюча творчість. Це особливо помітно на прикладі сучасної музичної індустрії [11].

Кожна окрема креативна індустрія використовує технологію у спосіб, який краще відповідає її діяльності. Ось кілька прикладів використання ШІ з метою зменшення витрат й підвищення ефективності [7]:

– книговидавництво, де ШІ використовується для автоматизованого перекладу, що дозволяє видавцям значно скоротити час, необхідний для перекладу книги до її випуску, тим самим, збільшуючи прибуток, а також зменшує потребу в оплачуваних професійних перекладачах;

– медіаіндустрія: ШІ використовується як дослідницький інструмент, здатний фільтрувати інформацію та відрізняти надійні джерела від сумнівних, і це значно скорочує час для проведення дослідження, дає змогу журналістам створювати ще більше контенту, забезпечуючи надійність і точність своїх джерел;

– індустрія відеоігор: на додаток до можливостей редагування, ШІ та машинне навчання задіяні в автоматизації тестування

ігор, що, врешті решт, пришвидшує випуск останніх.

Технологія ШІ важлива завдяки своїй здатності аналізувати масштабні дані та отримувати релевантні паттерни, які за умови правильної інтерпретації можуть використовуватися різними організаціями для оптимізації прийняття рішень. Компанії можуть використовувати ці можливості для збору інформації, прямо пов'язаної з їхнім попереднім контентом. Також ШІ вже використовується для автоматизації повсякденних завдань, таких як транскрибування аудіо, редагування відео та написання текстів. Інструменти ШІ здатні аналізувати величезні обсяги даних і генерувати інформацію, яку люди не можуть розкрити. Ці дані можна використовувати для прийняття творчих рішень, допомагаючи професіоналам створювати більш ефективний і привабливий контент.

ШІ також використовується для генерування творчого контенту. Алгоритми на основі ШІ продукують музику, історії та навіть цілі фільми. Хоча ці творіння можуть не мати таких специфікацій, як ті, що створені людьми, проте вже зараз їх використовують для створення чернеток або в якості натхнення митців. Операціоналізують його і в плані набуття інтерактивного досвіду, коли чат-боти на основі ШІ формують інтерактивні історії, а віртуальні помічники на основі цієї технології допомагають з персоналізованими рекомендаціями.

Ось кілька прикладів креативних індустрій, які використовують ШІ для прийняття рішень:

– виконавське мистецтво: індустрія використовує можливості ШІ для обробки та аналізу інформації, щоб допомогти у прийнятті маркетингових рішень й прогнозуванні рівня відвідуваності та обсягів проданих квитків. Це дозволяє продюсерам визначати, які шоу матимуть найкращі відгуки, щоб робити обґрунтовані інвестиції;

– мода та дизайн: запропоновані ШІ прогнози використовуються для окреслення майбутніх тенденцій, що дозволяє підприємствам передбачати зміни потреб клієнтів. Інформація теж використовується для оптимізації ланцюжка поставок, мінімізуючи кількість продукту, що скеровується на утилізацію;

– музеї та спадщина: ШІ використовується для персоналізації досвіду відвідувачів, дозволяючи кожній людині ознайомитися з колекціями унікальним

способом, що краще привертає їх інтерес та увагу.

Креативні індустрії потребують залучення нових цифрових поколінь, які споживають контент по-іншому, ніж старше покоління, що змушує галузі адаптуватися до їхніх потреб. Технологія ІІІ надає кілька інструментів, які допоможуть полегшити цей перехід та сприятимуть покращенню інтеграції контенту.

На відміну від традиційного покоління цифрове має доступ до незліченної кількості контенту, і це сприяє формуванню більш «вишуканого» смаку, котрий вимагає конкретнішого та унікальнішого контенту. Показово, що ІІІ дозволяє компаніям реалізувати цей намір, сприяючи створенню гіперперсоналізованого контенту [10]. Специфікації ІІІ дозволяють користувачам стати співавторами спожитого ними контенту, надаючи доступ до функцій, які можна вибирати та налаштовувати для кращої адаптації до їхніх потреб. Використовуючи такі технології, як спільна фільтрація, аудіоаналіз та обробка природної мови, галузі здатні адресувати свої продукти виключно тим клієнтам, які потенційно більше зацікавлені. Персоналізований контент підвищує не лише ступінь задоволеності клієнтів, але й покращує показники їхньої інтегрованості і, таким чином, генерує більший дохід. Крім того, ІІІ потенційно здатен зробити споживання контенту доступнішим, надаючи видозмінені та зручні його варіації для людей з тими ж таки обмеженими можливостями.

Кілька прикладів галузей, які використовують ІІІ з цією метою. Зокрема, медіаіндустрія використовує ІІІ і машинне навчання для збору та аналізу даних, що дозволяє компаніям краще розуміти потреби та бажання клієнтів. Індустрія моди та дизайну задіє ІІІ на прикладі того, як онлайн-платформи поєднують людські рекомендації з наборами даних під час взаємодії споживачів на веб-сайті, адресно пропонуючи найбільш оптимальні продукти. В рамках індустрії ігор використання ІІІ дозволяє розробляти адаптивні ігри, здатні змінювати хід подій залежно від залученості гравця, що породжує унікальний досвід. Вагомий внесок ІІІ у візуальне мистецтво у тому, що він надає доступ людям з обмеженими можливостями до візуального контенту. Наприклад, цю технологію можна використовувати для перетворення оригінального візуального контенту на текстові формати, що закриває

потреби людей з вадами зору.

Незважаючи те, що ІІІ за часту сприймається як прямий конкурент митців, насправді в сучасних умовах його ключова роль полягає у тому, що він постає джерелом натхнення для людей творчих професій. Ця технологія покращує культурні результати і завдяки інноваційним ідеям та підходам, які є результатом співпраці людських знань і здатності генерувати несподівані пропозиції, залучає все більше і більше людей. Таким чином, апробація ІІІ потенційно може додати креативним індустріям більшої різноманітності в їх діяльності та результатах.

Попри те, що переваги застосування ІІІ в креативних індустріях очевидні, недоліків й ризиків теж вистачає. Масове впровадження технології в секторі, спричиняє серйозні етичні дилеми й низку ризиків, довгострокові та коротко-строкові наслідки яких досі невідомі. Прояви стратегічних наслідків, пов'язані з доступом до даних, навичками, співпрацею та доступом до фінансування, вже можна спостерігати. Наслідки можуть призвести до збільшення нерівності між митцями та стандартизації контенту. Важливо зазначити, що негативні наслідки стосуються не стільки самої технології, скільки системи, відносин та процесів, які виникають у процесі апробації ІІІ. Тому остаточні результати впливу цих недоліків ІІІ на сектор головним чином залежить від самих галузей і способу їх використання [8]. Зокрема, необхідно розширювати кооперацію щодо обміну технологіями, щоб запобігти асиметрії всередині сектору. Приміром, графічні дизайнери можуть використовувати генеративну модель для покращення своїх дизайнів, музиканти для створення обкладинок альбомів і рекламних плакатів, архітектори для візуалізації власних проєктів, а дизайнери одягу інші моделі для розробки графіків та візерунків. Ця багатогранна характеристика ІІІ вимагає тісної співпраці між галузями для розробки вдосконалених моделей.

Найбільш очевидний ризик полягає у істотній трансформації, якої ІІІ завдає креативним індустріям, коли проблематизує статус ланцюгів створення вартості. Будучи революційною технологією, ІІІ кидає виклик традиційним галузевим моделям, надаючи як новим, так і відомим гравцям шанс увійти до галузі, яка раніше була для них недоступною, або ще більше розширити та консолідувати свою владу в секторі. Однак ці можливості нерівномірно розподіляються між усіма

учасниками, залишаючи дрібніших гравців, які повільніше адаптуються, поза ринком. Концентрація влади також несе в собі ризик виникнення асиметрії між учасниками, що потенційно може завдати шкоди різноманітності та якості досвіду споживачів. Запровадження ШІ може підвищити цінність продукту в окремих галузях, але якщо ці процеси не регулювати належним чином, то вони здатні порушити конкуренцію в секторі, що зрештою негативною відобразиться на споживачах. Так, технологія ШІ створює умови для появи нових монополій у галузях, зрештою завдаючи шкоди розмаїттю контенту та опиняючись на заваді появі стартапів, які відіграють життєво важливу роль у створенні інноваційних систем.

Моделі ШІ, особливо системи рекомендацій, пропонують певний контент користувачам на основі їхніх попередніх взаємодій і відгуків. Такий підхід підвищує рівень задоволення споживачів через індивідуальні рекомендації контенту, орієнтованого на потреби кожного. Незважаючи на це, виникає ризик монокультуралізації та подальшого обмеження їхніх перспектив. Рекомендуючи контент виключно на основі минулого досвіду, ШІ заганяє споживачів у пастку, що нагадує бульбашку, коли запропонований контент вже не відповідає їхнім смакам і це перешкоджає доступу до нього з різних позицій. Цей ефект здатен породити небезпечні ідеологеми і, зрештою, вплинути на індустрію, обмежуючи успіх нового контенту та змушуючи артистів створювати лише такий продукт, який відповідає моделям рекомендацій [9].

Монокультуралізація та її негативні наслідки лише посилюються наявністю упереджень. Щоб моделі ШІ функціонували належним чином, вони повинні отримувати інформацію для обробки та створення нових результатів. Однак у цієї системи є недолік – вона закріплює існуючі людські упередження. Останні також можуть виникати в результаті втручання споживачів через врахування їх непрозорих уподобань. Ступінь такого ризику здебільш залежить від конкретної галузі, адже, приміром, упередження щодо архітектурних моделей можуть бути менш шкідливими, ніж упередження, наявні в моделях медіасектору. Ключова проблема з цими упередженнями полягає в їхньому виявленні та усуненні [6]. З огляду на це, найефективніший спосіб зменшити упередження – це забезпечити навчання моделей ШІ з використанням різноманітних наборів даних, котрі б

враховували плюралізм думок та культурно-історичну спадщину, що гарантує нейтралітет.

Ще один серйозний ризик – поширення дезінформації. Наразі моделі ШІ не здатні відрізнити законну та надійну інформацію від маніпуляційних даних. Це пояснюється тим, що вони отримують інформацію з наборів даних, які часто містять сумнівні або непідтверджені показники. Як наслідок, вони автоматично поширюють й рекомендують неправдиву інформацію користувачам, які через неправильне уявлення про можливості ШІ можуть сприймати її як надійну. ШІ також навмисно використовують для поширення недостовірної інформації через моделі, які генерують історії та наративи на основі неправдивих даних, змінюють точки зору, але зберігають формальний стиль й естетику. Прикладом поширення дезінформації є використання дипфейків і моделей зміни голосу зі зловмисними намірами, як-от, нанесення шкоди репутації, дискредитація особи або погрози.

Щоб надавати персоналізовані рекомендації, моделям ШІ потрібно збирати інформацію від користувачів. В ідеалі ця інформація буде використовуватися виключно для надання високоякісних рекомендацій і покращення досвіду клієнтів. Але безвідповідальність призводить до неправомірного використання особистої інформації. Моделі ШІ можна навчити збирати різну інформацію, враховуючи навіть делікатні теми, і згодом використати її для маніпулювання поведінкою клієнтів.

Врешті, головне занепокоєння в креативних індустріях щодо впровадження технології ШІ полягає в потенційному негативному впливі на робочу силу та перспективи працевлаштування фахівців. Хоч не очікується, що моделі замінять людську працю, принаймні в короткостроковій перспективі, вони, безсумнівно, змінять операційні системи для таких професій, як журналіст, репортер, технік та фахівець з маркетингових досліджень. Так, вже сьогодні ШІ не анігілює робочі місця, проте змусить спеціалістів адаптуватися до нових парадигм і виконувати нові завдання за умови автоматизації більш технічних видів діяльності. Хоч ШІ і не завдає прямої шкоди ринку праці, він змушує багатьох працівників, особливо старшого покоління, звільнитися з посад через те, що вони не здатні належним чином адаптуватися до нових вимог.

Висновки. Незважаючи на несистемні та спорадичні спроби впровадження ШІ в

креативних індустріях, певні тенденції і закономірності вже проглядаються, формується модель його участі у цьому секторі. Більшість галузей ще й досі не наважуються прийняти ІІІ як цілком незалежного творця, насамперед через ранню стадію розвитку технології та пов'язані з ним ризики. Дійсно, хоч ІІІ і не здатний функціонувати як повністю автономний творчий суб'єкт у креативних галузях, проте його можливості автоматизувати повторювані та рутинні задачі, а ще роль джерела натхнення, перетворюють цю технологію на ідеальний засіб активізації процесів у секторі в постковідну епоху. Концепція незалежного ІІІ, що функціонує в креативних індустріях, може втілитися в майбутньому за умови подальшого розвитку технологій та зниження пов'язаних з ним ризиків. Поки що ця ідея залишається далекою з точки зору практичної реалізації.

Один зі стримуючих факторів сьогодні – це помилкове сприйняття ІІІ як основної перешкоди на шляху розвитку креативних індустрій. Чимало вчених й експертів з креативного сектору є скептиками у цьому питанні, хоча технологія, і це очевидно багатьом у першій чверті ХХІ ст., довела свою ефективність в питаннях покращення творчого контенту, зменшення робочого навантаження на творців, скороченні витрат й часу виробництва, підвищення ефективності тощо. Однак, незважаючи на ці переваги, деякі креативні індустрії та багато компаній все ще вагаються або проти його впровадження. ІІІ досить часто сприймається як прямий конкурент, який призведе до втрати роботи та розмивання творчої ідентичності. Ці занепокоєння небезпідставні та виникають через відсутність розуміння технології та її можливостей. Зміна мислення та підходу до технології необхідна для її належного впровадження в цих галузях, яке набирає обертів. Як тільки ІІІ закріпиться в секторі і компанії визнають її потенціал, шляху назад не буде. І щоб знизити наявні ризики від використання цієї технології в секторі, по-перше, слід виробити нормативну базу, яка б допомогла регулювати апробацію ІІІ, його розробку та передбачала відповідальність за неправомірні дії та порушення права власності, а, по-друге, крім співпраці з політиками необхідно розширювати кооперацію щодо обміну технологіями, щоб запобігти асиметрії всередині сектору. Природа ІІІ у тому, що його моделі не

обмежуються однією галуззю, а можуть бути сумісні з кількома. Крім того, креативний сектор має співпрацювати з технологічною індустрією, щоб краще зрозуміти технологію та переконатися, що створені моделі працюють на користь креативних індустрій, а не проти них.

З-поміж перспективних напрямків подальших досліджень можуть бути питання інтеракції та взаємозбагачення діяльності ІІІ й фахівців в окремих індустріях, юридичні та моральні наслідки роботи моделей ІІІ та зростаючої залежності сучасного покоління від них, критичний аналіз творчого потенціалу технології у порівнянні з потенціалом людської креативності сьогодні та багато інших.

Література

1. Білл Гейтс розповів, якою буде епоха штучного інтелекту і які загрози вона несе. GSMinfo, 24.03.2023. URL: <https://gsminfo.com.ua/142317-bill-gejts-rozpoviv-yakoyu-bude-epoha-shtuchnogo-intelektu-i-yaki-zagrozy-vona-nese.html> (дата звернення: жовтень 2023).
2. Сошинська Я. Є. Креативні індустрії та штучний інтелект: напрями взаємного впливу. Х Львівський міжнародний бібліотечний форум «Нова бібліотека – відповідальність кожного»: збірник матеріалів. Київ, 2019. С. 23–25.
3. Термарк М. Життя 3.0. Доба штучного інтелекту / Пер. з англ. З. Корабліна. Київ: Наш Формат, 2019. 432 с.
4. Amato G., Behrmann M., Bimbot F., Caramiaux B., Falchi F., Garcia A., Vincent E. AI in the media and creative industries. New European Media(NEM). 2019. P. 1–35. URL: <https://inria.hal.science/hal-02125504/document> (дата звернення: жовтень 2023).
5. Anantrasirichai, N., Bull, D. Artificial intelligence in the creative industries: a review. Artificial intelligence review. 2022. Vol. 55. P. 589–656.
6. Barfield W., Pagallo U. (eds). Research handbook on the law of artificial intelligence. Northampton, MA: Edward Elgar Publishing, 2018. P. 511–535.
7. Jin D. Y. Artificial Intelligence in Cultural Production: Critical Perspectives on Digital Platforms. London: Routledge. 2021. 194 p.
8. Lazi'c M. Digitalization and Creative Industries – Trends and Perspectives. Proceedings. 2023. 85, 23. URL: <https://doi.org/10.3390/proceedings2023085023> (дата звернення: жовтень 2023).
9. Lee H-K. Rethinking creativity: creative industries, AI and everyday creativity. Media Culture & Society. 2022. № 44(3). P. 601–612. URL:

<https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/01634437221077009> (дата звернення: жовтень 2023).

10. Peukert C. The next wave of digital technological change and the cultural industries. *Journal of Cultural Economy*. 2019. Vol. 43. P. 189–210.

11. Wiggers K., Silberling A. AI music generators could be a boon for artists — but also problematic. *Techcrunch*. October 7, 2022. URL: <https://techcrunch.com/2022/10/07/ai-music-generator-dance-diffusion/> (дата звернення: жовтень 2023).

12. Wingström R., Hautala J., Lundman R. Redefining Creativity in the Era of AI? Perspectives of Computer Scientists and New Media Artists. *Creativity Research Journal*. 2022. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/10400419.2022.2107850?needAccess=true> (дата звернення: жовтень 2023).

References

1. Bill Gates told what the era of artificial intelligence will be like and what threats it poses. *GSMInfo*, 24.03.2023. URL: <https://gsminfo.com.ua/142317-bill-gejts-rozpoviv-yakoyu-bude-epoha-shtuchnogo-intelektu-i-yaki-zagrozy-vona-nese.html> [in Ukrainian].

2. Soshinska, Ya. E. (2019). Creative industries and artificial intelligence: directions of mutual influence. X Lviv international library forum “New library – everyone's responsibility”, 23–25. [in Ukrainian].

3. Tegmark, M. (2019). *Life 3.0: Being Human in the Age of Artificial Intelligence*. Kyiv: Nash Format [in Ukrainian].

4. Amato, G., Behrmann, M., Bimbot, F., Caramiaux, B., Falchi, F., Garcia, A., Vincent, E. (2019). AI in the media and creative industries. *New European Media (NEM)*, 1–35. URL: <https://inria.hal.science/hal-02125504/document> [in English].

5. Anantrasirichai, N., Bull, D. (2022). Artificial intelligence in the creative industries: a review. *Artificial intelligence review*, 55, 589–656. [in English].

6. Barfield W., Pagallo U. (eds). (2018). *Research handbook on the law of artificial intelligence*. Northampton, MA: Edward Elgar Publishing, 511–535. [in English].

7. Jin, D. Y. (2021). *Artificial Intelligence in Cultural Production: Critical Perspectives on Digital Platforms*. London: Routledge [in English].

8. Lazić, M. (2023). Digitalization and Creative Industries – Trends and Perspectives. *Proceedings*. 85, 23. URL: <https://doi.org/10.3390/proceedings2023085023> [in English].

9. Lee, H-K. (2022). Rethinking creativity: creative industries, AI and everyday creativity. *Media Culture & Society*, 44(3), 601–612. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/01634437221077009> [in English].

10. Peukert, C. (2019). The next wave of digital technological change and the cultural industries. *Journal of Cultural Economy*, 43, 189–210 [in English].

11. Wiggers, K., Silberling, A. (2022). AI music generators could be a boon for artists – but also problematic. *Techcrunch*. October 7. URL: <https://techcrunch.com/2022/10/07/ai-music-generator-dance-diffusion/> [in English].

12. Wingström, R., Hautala, J., Lundman, R. (2022). Redefining Creativity in the Era of AI? Perspectives of Computer Scientists and New Media Artists. *Creativity Research Journal*. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/10400419.2022.2107850?needAccess=true> [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.10.2023
Отримано після доопрацювання 07.11.2023
Прийнято до друку 15.11.2023

Цитування:

Козловська М. В. Віртуальне і глобальне свято: конкуренція у просторі національних традицій. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 10–15.

Kozlovska M. (2023). Virtual and Global Holiday: Competition in the Space of National Traditions. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 10–15 [in Ukrainian].

*Козловська Марина Вікторівна,
доктор філософії, старший викладач кафедри
івент-менеджменту та індустрії дозвілля
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2906-672X>*

ВІРТУАЛЬНЕ І ГЛОБАЛЬНЕ СВЯТО: КОНКУРЕНЦІЯ У ПРОСТОРІ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ

Мета статті – проаналізувати передумови формування та основні ознаки віртуального і глобального свята. **Методологія дослідження** базується на принципах об'єктивності і неупередженості та загальнонаукових (аналізу, синтезу, абстрагування, узагальнення) і спеціальних методах наукового аналізу, які стали наслідком міждисциплінарного синтезу культурології, соціології, філософії, мистецтвознавства. **Наукова новизна** зумовлена спробою концептуалізації поняття «глобальне свято», «віртуальне свято» та визначенням чинників, які зумовлюють трансформації святкової культури. **Висновки.** Останнім часом провідною тенденцією, яка яскраво віддзеркалює основні напрями цивілізаційних трансформацій, стають суттєві зміни у формі свята та способах його презентації у святкових традиціях. Свято як соціокультурний феномен виявилось напорчуд вразливим до різних соціокультурних змін, характерних для сучасної культури. Специфіка відповідного дискурсу і святкування визначаються історично-цивілізаційними чинниками: досягненнями науково-технічного прогресу, глобалізацією, видовищністю, візуалізацією культури тощо, що призводить, зокрема, до змін у культурі святковості. Віртуальні свята як своєрідні символічно-компенсаторні механізми дають можливість вийти за межі невизначеного повсякденного буття. Глобальні свята, втративши своє традиційне, почасти сакральне чи державно-формальне підґрунтя, перетворюється на суто розважальний захід, основною характеристикою якого стає видовищність і карнавальність (Різдво, Гелловін тощо).

Ключові слова: візуалізація культури, традиції, глобальне свято, віртуальне свято, інформаційно-технологічні новації.

Kozlovska Maryna, Candidate of Cultural Studies, Lecturer of the Department of Event Management and Leisure Industry, Kyiv National University of Culture and Arts

Virtual and Global Holiday: Competition in the Space of National Traditions

The purpose of the article is to analyse the prerequisites for the formation and main features of a virtual and global holiday. **The research methodology** is based on the principles of objectivity and impartiality and general scientific (analysis, synthesis, abstraction, generalisation) and special methods of scientific analysis, which were the result of an interdisciplinary synthesis of cultural studies, sociology, philosophy, art history. **The scientific novelty** is due to the attempt to conceptualise the concept of "global holiday", "virtual holiday" and to determine the factors that determine the transformation of the holiday culture. **Conclusions.** Recently, significant changes in the form of the holiday and the ways of its presentation in holiday traditions have become a leading trend that vividly reflects the main directions of civilizational transformations. The holiday as a socio-cultural phenomenon turned out to be surprisingly vulnerable to various socio-cultural changes characteristic of modern culture. The specifics of the relevant discourse and celebration are determined by historical and civilizational factors: achievements of scientific and technical progress, globalisation, spectacle, visualisation of culture, which leads, in particular, to changes in the culture of celebration. Virtual holidays as a kind of symbolic and compensatory mechanisms provide an opportunity to go beyond the bounds of uncertain everyday life. Global holidays, having lost their traditional, partly sacred or state-formal background, turn into a purely entertaining event, the main characteristic of which is spectacle and carnival (Christmas, Halloween).

Keywords: visualisation of culture, traditions, global holiday, virtual holiday, information and technological innovations.

У сучасних надскладних цивілізаційних умовах, які насамперед характеризуються докорінною руйнацією традиційних цінностей, особливо актуалізується необхідність визначитися і об'єднуватися навколо нових актуальних ціннісних парадигм. Весь соціокультурний розвиток – це не просто трансформації, а час докорінних змін на всіх рівнях життя і навіть свідомості, що потребує нагального пошуку модерних соціокультурних сенсів як підґрунтя формування нових духовно-ціннісних пріоритетів. Адже, незважаючи на цивілізаційні злами, поширення інформаційно-технологічних новацій, цифровізації, штучного інтелекту і под., у полі постійного зору експертів залишаються трансформації насамперед соціального і культурного характеру.

Свята – це не просто спосіб проведення вільного часу, святковий настрій, святкові прикраси та зустріч за святковим столом. Це невід'ємна частина культури кожної країни як відображення об'єднаних цінностей, історичного розвитку, національної ідентичності та унікальних традицій. Тісно пов'язана з останнім чи не основна ознака сучасного суспільства – апелювання до інформації як найважливішої цінності й товару. Зокрема, новітні інформаційні технології створюють незнайомі раніше простори, які почасти намагаються не просто урізноманітнити, а й повністю замінити собою реальний світ. Так крізь призму комп'ютеризації та інформатизації соціокультурогенезу набувають нових характеристик уявлення про звичні цінності, соціалізацію, соціокультурну ідентичність, виникають незнайомі раніше форми побутування, а відповідно – соціокультурні практики. Так надзвичайно динамічні цивілізаційні трансформації, насамперед спровоковані глобалізацією та інформаційно-технологічною революцією, зумовили кардинальні зміни в культурі святкування. При цьому саме поняття «свята» набуває зовсім іншого сенсового наповнення, конотацій, а також нових форм, що, у свою чергу, актуалізує необхідність їх дослідження і відповідної наукової концептуалізації.

Ступінь наукової розробки. Останніми роками збільшилася кількість наукових досліджень, присвячених різноманітним феноменам, які обґрунтовують новітні трансформації у культурі, безпосередньо пов'язані з трансформаціями у святковій культурі. Так, Л. Бабушка у публікації «Фестивалі як комунікативний апропріатор

глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі» [1] досліджує «фестивалі як феномен постмодерністської святкової культури, що потрапляє до складного процесу пошуку легалізації новітніх форм культуротворчих цінностей в умовах глобалізму та альтерглобалізму» [1] та вплив різних чинників на трансформацію святкової культури.

О. Павлова у статті «Візуальна культура як поле ліквідності модерну» [3] обґрунтовує методологічні стратегії вивчення візуальної культури, яку вважає симптомом формування культури постмодерну [3]. Візуалізації культури та ролі в ній комп'ютерних технологій присвячена стаття українських культурологів І. Петрової, Я. Сабадаш, О. Павлова, К. Гайдукевич, С. Оборської, Л. Поліщук [10].

У публікації «Видовищні форми у сучасній культурі» [4] К. Станіславська характеризує «видовищні форми сучасної культури як маркер постмодерністського мистецтва» [4], наголошує на домінуванні видовищності, тілесності та візуалізації. Безпосередньо сучасним святам присвячена стаття Т. Гаєвської «Сучасні свята – механізми та умови укорінення “нових-старих” свят: комерціалізація свята» [2], в якій авторка констатує «втрату справжньої природи свята в сучасному глобальному світі» [2]. Утім, публікацій, присвячених віртуальним і глобальним святам, в українській соціогуманітаристиці відшукати не вдалося.

Мета статті – проаналізувати передумови формування та основні ознаки віртуального і глобального свята.

Виклад теми. Українська дослідниця К. Станіславська наголошує, що «постмодерн називають добою зміни парадигм» [4, с. 86], а також наголошує на домінуванні візуального повороту. На сьогодні люди вже фактично пристосувалися до життя он-лайн. Тому дедалі важче стає апелювати до традиційних ціннісних і смислових констант, які тривалий час вважалися непорушними. «Кожна історична форма культури має власну "домінанту орієнтації" в чуттєвому способу сприйняття світу. Якщо сакроцентризм Премодерну був зорієнтований на примат віри, то в центрі уваги постсучасності стоїть наочне, що є не просто відображенням, репрезентацією дійсності» [3, с. 16], – констатує О. Павлова. У таких умовах інформаційно-комп'ютерні технології лише посилюють орієнтацію на візуалізацію культури, яка стає домінуючою ознакою постмодерну. «Для прояснення

специфіки поля візуальної культури постмодернізм важливо зрозуміти як кризу модерністської та модерної культур, що спричинена провалом їх власної стратегії візуалізації. Іншою мовою, це візуальна криза культури, що створює постмодерний код та ставить під сумнів текстоцентричність культури Модерну» [3, с. 16], – зазначає О. Павлова.

Візуалізація культури – процес невідворотний. Адже саме завдяки зору формується уявлення про різні предмети, що, у свою чергу, на основі системи понять і знань формує картину світу людини. К. Станіславська наголошує, що «характерними ознаками та функціями видовища взагалі визначають дієвість, колективність, публічність, масовість, змагальноігровий контекст, регуляцію соціальної поведінки, комунікативність, компенсаторність» [4, с. 86], недарма «...видовищність сьогодні опиняється «в центрі» майже всіх соціокультурних феноменів» [4, с. 85]. «...а в умовах обмежень, зумовлених пандемією, візуалізація культури стала чи найважливішим інструментом її популяризації, поступово набуваючи ознак домінуючої форми культури [10, р. 60].

За умови візуалізації культури набувають незвичних ознак святкові практики. Насамперед йдеться про віртуальну реальність, сформовану мережею Інтернет, в якій реальні життєві світи і відповідні смисли замінюються видуманими просторами та історіями глобальної мережі. Віртуальні свята стають своєрідними компенсаторними механізмами, символічними засобами, що дають можливість людині вийти за межі невизначеного повсякденного буття у будь-який час, з будь-якого місця та за будь-яких умов.

Сучасні адаптації технологічні новації надали стародавнім традиціям сучасного відтінку. Цифрові святкування та віртуальні зустрічі стали невід'ємною частиною нашого свята. Віртуальне свято стає конкурентом свята справжнього, реального, однією з основних функцій якого традиційно вважається відновлення фізичних та психічних сил, релаксація, а також комунікація. Крім того, навіть використання аватарок, nick-name і под. у мережі стає своєрідним карнавальним образом, гримом, приховуванням себе справжнього за маскою обраного персонажа, ідентичність та особистісні якості якого почати нівелюються та стають відмінними від

реальних. Адже такий видуманий образ не вимагає ідентифікації за соціальним статусом, матеріальними статками та іншими атрибутами звичних ідентичностей. Так людина може дозволити собі вийти не тільки за межі буденності, а й зануритися у віртуальний світ пригод, пережити відповідні святкові емоції, навіть самореалізуватися в певному розумінні.

Відтак, віртуалізацію святкової культури можна вважати своєрідним наслідком і ознакою візуалізації культури. У цю епоху технологій культурні обряди стали більш доступними та інклюзивними завдяки віртуальним платформам. Цифрові свята дозволяють нам брати участь у подіях по всьому світу, не виходячи з дому. Так само віртуальні зустрічі дозволяють нам спілкуватися з близькими людьми, незалежно від географічної відстані, під час відпустки. Ці адаптації не лише зберігають, а й зміцнюють культурні зв'язки, роблячи традиції більш адаптивними та стійкими перед цивілізаційним змінами чи можливими викликами.

Утім, активна віртуалізація святкової культури не забирає у свята його основні атрибутивні характеристики: ритуальність, ритмічність, періодичність, символізм, певну сакральність та функції протиставлення буденності. У таких умовах найважливіше, на нашу думку, не допустити заміщення традиційного «живого» простору святкування віртуальним, позаяк святкова культура – важливий елемент збереження соціокультурної ідентичності та відповідної культури.

Глобалізація та інформаційні технології призводять до того, що все в сучасному світі стає дедалі більш взаємопов'язаним. Така тенденція не оминула і свята, які також демонструють тенденцію до своєрідної міграції в інші країни і навіть частини світу. В результаті цього виникають різні гібридні святкові форми або просто свята стають подібними. Формується такий феномен, як «глобальне свято». Серед його визначальних характеристик можна визначити: широке висвітлення у ЗМІ, а відтак – медійна підтримка; відсутність культурно-історичних підстав виникнення, до яких можна віднести народні і релігійні традиції; відсутність формального закріплення на національно-державному рівні, а відповідно – апелювання до ідеологічних чинників тощо. Популярність глобальних свят дає підстави навіть характеризувати їх як загальнолюдські або

планетарні, оскільки їхня характерна риса – святкування в усіх куточках планети.

Також в межах глобалізації свята можна відмітити тенденцію до їхньої гібридизації. Власне, в цьому немає нічого дивного, оскільки вкладається в розуміння культурної гібридизації як такої, яка, у свою чергу, є наслідком культурної глобалізації. Слушною є думка Л. Бабушки: «Оскільки свята є універсальним засобом передачі соціального досвіду між поколіннями, в умовах глобалізації вони мігрують з одних національних культур до інших, змінюючи при цьому семантику. Традиційні свята в теперішньому суспільстві всупереч глобалізаційним вже далеко не тенденціям, а реальним процесам, виступають як засіб консолідації індивідів з метою збереження своєї групи й національних культурних традицій» [1, с. 32].

Хоча існує багато досліджень свят та їхньої ролі у житті людини, важко відшукати конкретні дослідження, присвячені тому, яку роль у цьому відіграють гібридні та глобальні свята. На нашу думку, популярність таких свят серед широких мас населення роблять їх чи не найбільш активними провідниками культурної глобалізації. Провідниками, які уособлюють святкові традиції, які фактично є цементуючим підґрунтям будь-якої країни, про що, зокрема, свідчить велика увага до них з боку держави та її органів, яка знаходить відображення у заснуванні державних свят та скасуванні тих, які не відповідають пануючим ідеологічним перевагам.

Найбільша загроза глобалізації свята, на нашу думку, – це почасти втрата розуміння, наскільки яскравим є світ, наскільки різні культури демонструють унікальність у своєму культурно-історичному розвитку. Звичайно, глобалізація свята – це невідворотний процес, який змінює жанрове наповнення, уніфікує та розмиває межі національно-культурної окремішності, формуючи універсальні соціокультурні практики та моделі повсякденного життя. Святкування сприяють культурній ідентичності, формуючи наше почуття приналежності, відображаючи коріння та традиції через святковий одяг і музику та зміцнюючи соціальні зв'язки через символічні маркери культурної ідентичності. Свята служать платформою для оцінки культури, зв'язку зі спадщиною та навчання майбутніх поколінь їхній культурній спадщині, подоланню розриву між поколіннями та зміцненню сімейних зв'язків. При цьому глобалізація свята сприяє міжкультурному

обміну, оскільки вони не повністю втрачають свої національні традиції. Так вони стають своєрідним вікном можливостей, в якому можна побачити зачатки загальнолюдських цінностей, дають змогу зрозуміти, скільки спільного є між народами, незважаючи на географічні кордони, мовні бар'єри чи бачення свого розвитку.

Елементи традиційних ритуалів у святкуванні, наприклад Гелловіну чи Дня святого Валентина, які зберігаються у кожному глобальному святі, сліднують не стільки з історії їхнього походження, скільки стають дзеркалом, яке відображає соціокультурні пріоритети кожного народу, а водночас дають змогу кожній людині пережити досвід відчуття себе частиною глобальних подій.

Завдяки глобалізації відбувається органічна імплементація святкових традицій, властивих іншим культурам, у побутування різних країн. Водночас варто звернути увагу на ще одне зауваження: у процесі глобалізації часто первісне навантаження свята втрачається, як, наприклад, це сталося з десакралізацією Різдва Христового та фактично перетворенням його на свято державно-світського характеру. Існують й інші виклики, які супроводжують глобалізацію свят. «Поступовий розпад єдиної святкової культури, що виявляється у природному співіснуванні релігійних і державних свят, старих і нових, своїх і чужих, характерний перш за все для ХХІ ст. і, безумовно, пов'язаний з процесами глобалізації та домінуванням тенденцій мультикультурності. В останні 15–20 років у нас з'явилися свята, які не пов'язані з нашими традиціями, але зусиллями реклами сприймаються явищем закономірним і природним» [2].

Також часто звучать побоювання про витіснення традиційних свят глобальними, як у випадку Різдва чи Нового року, які заміщують національні свята, які також символізують початок нового року в різних народів, а відтак -святкуються взимку. Наприклад, Фестиваль вогнів Дівалі в Індії, Китайський новий рік, свято африканської культури Кванзаа, єврейська Ханука, скандинавський день св. Люсії, Мексиканський День мертвих та Лас-Посадас, японський Новий рік Омисока та ін. [6]. На жаль, про ці свята практично ніхто не чув за межами їхнього традиційного побутування. Однак в таких умовах актуалізується нагальне завдання – зберегти їхню самобутність хоча б в межах своєї культури.

Прикладом прагнення зберегти свої свята є поширення своїх традицій святкових традицій в інших країнах. Так, у під час Китайського нового року у великих і малих містах США нині можна побачити традиційні для китайського народу фестивалі квітів і паради, в яких бере участь велика кількість людей. Кульмінацією стає танець дракона, якого несуть сто людей, феєрверки і под. вздовж Міссісіпі можна побачити гонки човнів-драконів. У китайських ресторанах пропонують «форчун-кукі» – печиво, в яке вкладені записки з добрими побажаннями [7]. Так представники китайського народу, усвідомлюючи цінності своїх святкових звичаїв і традицій, намагаються, з одного боку, підвищити їхній статус серед інших, а з іншого – привернути увагу місцевого населення до своєї культури, заявляючи про рівність як традицій святкування, так і всіх культур, які в глобалізованому світі почасти залишаються за межею уваги, поступаючись домінуванню глобальних свят, широко розрекламованих маркетингологами в угоду ринкових пріоритетів. І це не дивно, адже, як зазначає А. Тараненко: «Соціально-економічний простір є складною, живою, динамічною системою, елементи якої перебувають у збалансованому стані, постійно рухаються у пошуку оптимального рішення враховуючи інтереси, сторони та цілі розвитку» [5, с. 19]. Обнадіює, що під час святкування навіть глобальних свят зберігаються традиційні святкові традиції, які свідчать про внутрішню культурну єдність народу, усвідомлення власної культурної ідентичності глобальної культури. Саме це стає тим чинником, який дає змогу співіснувати традиційним, модерним і запозиченим святам, формуючи смислове поле свята і святкової культури як соціокультурних феноменів.

Висновки. Отже, останнім часом провідною тенденцією, яка яскраво віддзеркалює основні напрями цивілізаційних трансформацій, стають суттєві зміни у формі свята та способах його презентації у святкових традиціях. Свято як соціокультурний феномен виявилось напролюд вразливим до різних соціокультурних змін, характерних для сучасної культури. Специфіка відповідного дискурсу і святкування визначаються історично-цивілізаційними чинниками: досягненнями науково-технічного прогресу, глобалізацією, видовищністю, візуалізацією культури тощо, що призводить, зокрема, до змін у культурі святковості. Віртуальні свята

як своєрідні символічно-компенсаторні механізми дають можливість вийти за межі невизначеного повсякденного буття. Глобальні свята, втративши своє традиційне, почасти сакральне чи державно-формальне підґрунтя, перетворюється на суто розважальний захід, основною характеристикою якого стає видовищність і карнавальність (Різдво, Гелловін тощо).

Література

1. Бабушка Л. Д. Фестивалі як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2017. Вип. 14. С. 32-40. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vmd_u_fks_2017_14_6
2. Гаєвська Т. Сучасні свята – механізми та умови укорінення “нових-старих” свят: комерціалізація свята. *Культурологічна думка*. 2019. Т. 15. № 1. URL: <https://www.culturology.academy/suchasni-svyata-mehanizmi-ta-umovi-ukorinennya-novih-starikh-svyat-kommercializaciya-svyata.html>
3. Павлова О. Візуальна культура як поле ліквідності модерну. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 2. С. 15-19.
4. Станіславська К. І. Видовищні форми у сучасній культурі. *Науковий вісник КНУТіКТ імені І. К. Карпенка-Карого*. 2021. № 29. С. 85-90. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/248786>
5. Тараненко А. П. Івентивний туризм як сучасна складова розвитку туристичної діяльності та його класифікація. *Агросвіт*. 2020. № 12. С. 149-154.
6. 20 celebrations this holiday season besides Christmas. URL: <https://stacker.com/stories/3598/20-celebrations-holiday-season-besides-christmas>
7. Chinese New Year in America. URL: <http://www.golosameriki.com/a/a-33-a-2005-02-10-7-1/613170.html>
8. Colonialism at Christmas: How homogeneous holiday traditions damage society. URL: <https://www.martlet.ca/colonialism-at-christmas-how-homogeneous-holiday-traditions-damage-society>
9. How Lunar New Year became overly commercialized and what it means for Asian culture. URL: <https://www.nbcnews.com/news/asian-america/how-lunar-new-year-became-overly-commercialized-what-it-means-n1257545>
10. Petrova I., Sabadash J., Pavlova O., Haidukevych K., Oborska S., & Polishchuk L. Visualization of Culture Using Computer Technologies. *International Journal of Emerging Technologies in Learning (iJET)*. 2022. 17(10). P. 51–61.

References

1. Babushka, L. D. (2017) Festival as a communicative appropriator of globalisation interests in the cultural space. *Bulletin of the Mariupol State University*. Series: Philosophy, cultural studies, sociology. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vmd_u_fks_2017_14_6 [in Ukrainian].
2. Haievskaya, T. (2019) Modern holidays – mechanisms and conditions for rooting "new-old" holidays: commercialisation of the holiday. *Cultural thought*. URL: <https://www.culturology.academy/suchasni-svyata-mehanizmi-ta-umovi-ukorinennya-novih-starih-svyat-kommercializaciya-svyata.html> [in Ukrainian].
3. Pavlova, O. (2015) Visual culture as a field of modern liquidity. *International Bulletin: Cultural Studies*. Philology. Musicology, 2, 15-19 [in Ukrainian].
4. Stanislavskaya, K. I. (2021) Spectacular forms in modern culture. *Scientific bulletin of I. K. Karpenko-Kary KNUTiKt*, 29, 85-90. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/248786> [in Ukrainian].
5. Taranenko, A. P. (2020). Event tourism as a modern component of the development of tourist activity and its classification. *Agroworld*, 12, 149-154 [in Ukrainian].
6. 20 celebrations this holiday season besides Christmas. URL: <https://stacker.com/stories/3598/20-celebrations-holiday-season-besides-christmas> [in English].
7. Chinese New Year in America. URL: <http://www.golosameriki.com/a/a-33-a-2005-02-10-7-1/613170.html> [in English].
8. Colonialism at Christmas: How homogeneous holiday traditions damage society. URL: <https://www.martlet.ca/colonialism-at-christmas-how-homogeneous-holiday-traditions-damage-society> [in English].
9. How Lunar New Year became overly commercialized and what it means for Asian culture. URL: <https://www.nbcnews.com/news/asian-america/how-lunar-new-year-became-overly-commercialized-what-it-means-n1257545> [in English].
10. Petrova, I., Sabadash, J., Pavlova, O., Haidukevych, K., Oborska, S. & Polishchuk, L. (2022) Visualization of Culture Using Computer Technologies. *International Journal of Emerging Technologies in Learning (IJET)*, 17(10), 51–61 [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2023
Отримано після доопрацювання 14.11.2023
Прийнято до друку 20.11.2023

Цитування:

Бабич О. Ю. Модель тілесності «тіло без органів» як продуктивна тілесна парадигма в концепції контактної імprovізації Стіва Пекстона. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 16–21.

Бабич Ольга Юрійвна,
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-0512-9148>
kaplunkao@gmail.com

Babych O. (2023). Body without Organs Model of Corporeality as a Productive Corporeal Paradigm in Steve Paxton's Concept of Contact Improvisation. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 16–21 [in Ukrainian].

МОДЕЛЬ ТІЛЕСНОСТІ «ТІЛО БЕЗ ОРГАНІВ» ЯК ПРОДУКТИВНА ТІЛЕСНА ПАРАДИГМА В КОНЦЕПЦІЇ КОНТАКТНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ СТИВА ПЕКСТОНА

Мета статті – виявити особливості танцю постмодерн крізь призму концепту «тіло без органів» та проаналізувати означену модель тілесності як продуктивну тілесну парадигму в контактній імprovізації С. Пекстона. **Методологія дослідження.** Застосовано аналітичний, типологічний, історико-культурний метод, метод культурологічного аналізу (для осмислення культурних значень моделі тілесності «тіло без органів», що виявляються та конструюються постмодерністичними танцювальними практиками), феноменологічний метод, що посприяв осмисленню танцю як особливого виду соціокультурно орієнтованих тілесних практики, метод узагальнення та ін. **Наукова новизна.** Досліджено поняття «тіло без органів» в теоретичних працях А. Арто, а також в межах філософії постмодерністської тілесності Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі; розглянуто питання про тіло і танець як можливе подолання його автоматизмів; проаналізовано концепцію танцю постмодерн в руслі моделі «тіло без органів» та виявлено її особливості як продуктивної тілесної парадигми в парадигмі контактної імprovізації С. Пекстона. **Висновки.** Відповідно до специфіки постмодерну, поняття «тіло без органів» позиціюється як результат змістовної аплікації фундаментальної ідеї про іманентний креативний потенціал різноманітності (децентрованого семантичного середовища на феномен тілесності. У вимірі постмодерністичного танцю модель «тіло без органів» стала найбільш продуктивною тілесною парадигмою в контактній імprovізації Стіва Пекстона. Концепція С. Пекстона, в межах якої контактна імprovізація розглядається як специфічне утворення «сферичного простору» – результату зміни просторово-кінестетичної орієнтації протягом короткого часу, передбачає зосередження на кордонах простору тіла, осмисленні його внутрішньої сутності в співвідношенні з зовнішнім простором, народження руху в процесі комунікації. Як більшість практик танцю постмодерн контактна імprovізація не орієнтована на кінцевий результат, а зосереджена на безперервності процесу і трансформації естетичного досвіду. За С. Пекстоном, стійкий рух і спонтанний рух є полюсами спектра можливостей, які визначають його дослідження, оскільки технічний танець дає основу для роздумів про імprovізацію – техніки танцю дають інформацію про те, що рух впливає на структуру тіла. Модель «тіла без органів», яке не обмежується жодними стандартами рухів, в дуєті отримує виявлення в різноманітних взаємозв'язках з тілом партнера. Обидва тіла балансують на правилах безперервного контакту, передачі ваги та балансу, щоб зрештою набути новоутворених можливостей.

Ключові слова: тілесність, постмодернізм, модель «тіло без органів», А. Арто, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, контактна імprovізація, С. Пекстон.

Babych Olha, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

Body without Organs Model of Corporeality as a Productive Corporeal Paradigm in Steve Paxton's Concept of Contact Improvisation

The purpose of the article is to reveal the features of postmodern dance through the prism of the concept "body without organs" and to analyse the defined model of corporeality as a productive bodily paradigm in S. Paxton's contact improvisation. **Research methodology.** The analytical, typological, historical and cultural method, the method of cultural analysis (to understand the cultural meanings of the "body without organs" model of corporeality, which are revealed and constructed by postmodern dance practices), the phenomenological method, which contributed to the understanding of dance as a special type of socio-culturally oriented bodily practices, were applied, as well as generalisation method. **Scientific novelty.** The concept of "body without organs" is studied in the theoretical works of A. Artaud, as well as within the framework of the philosophy of postmodern corporeality of J. Deleuze and F. Guattari;

the question of the body and dance as a possible overcoming of its automatisms is considered. The concept of postmodern dance along the lines of the "body without organs" model was analysed and its features as a productive bodily paradigm in the paradigm of contact improvisation by S. Paxton was revealed. **Conclusions.** In accordance with the specifics of postmodernism, the concept of "body without organs" is positioned as the result of a meaningful application of the fundamental idea about the immanent creative potential of the rhizome (a decentralised semantic environment to the phenomenon of corporeality). In the dimension of postmodern dance, the "body without organs" model has become the most productive bodily paradigm in Steve Paxton's contact improvisation. S. Paxton's concept, within which contact improvisation is considered as a specific formation of "spherical space", the result of a change in spatial-kinaesthetic orientation within a short time, involves focusing on the boundaries of body space, understanding its inner essence in relation to external space, the birth of movement in the process communication. Like most postmodern dance practices, contact improvisation is not focused on the final result, but is focused on the continuity of the process and the transformation of the aesthetic experience. According to S. Paxton, sustained movement and spontaneous movement are the poles of the spectrum of possibilities that define his research, as technical dance provides a basis for thinking about improvisation – dance techniques provide information about how movement affects the structure of the body. The model of the "body without organs", which is not limited by any standards of movements, in a duet is revealed in a variety of relationships with the partner's body. Both bodies balance on the rules of continuous contact, weight transfer, and balance to ultimately acquire newly formed capabilities.

Keywords: corporeality, postmodernism, "body without organs" model, A. Artaud, J. Deleuze, F. Guattari, contact improvisation, S. Paxton.

Актуальність дослідження. Різноманітні етапи розвитку людського суспільства характеризуються специфічними ідеями, образами та еталонами тілесності, що відображають культуру певного культурно-історичного періоду, цінність самого тіла та його взаємовідносини з розумом. Величезний внесок в розвиток теоретичних пошуків у визначенні тілесності належить представникам постмодерністської філософії. Філософська концепція «тіло без органів», введена французьким теоретиком театру А. Арто і розроблена в межах філософії постмодерністської тілесності Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі отримала унікальне виявлення в різноманітних культурних практиках, зокрема танцювальних.

Актуальність дослідження зумовлена важливістю розширення наукової бази сучасного танцю з культурологічних позицій як невербального дискурсу тіла, у контексті специфіки різноманітних моделей тілесності, їх характерних ознак, що репрезентовані у хореографічних практиках.

Мета статті – виявити особливості танцю постмодерн крізь призму концепту «тіло без органів» та проаналізувати означену модель тілесності як продуктивну тілесну парадигму в контактній імprovізації С. Пекстона.

Аналіз публікацій. Історіографічний аналіз засвідчив, що українськими науковцями присвячено значний обсяг публікацій проблематиці філософії постмодерністської тілесності Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі – зокрема назвемо праці Я. Потапенко «Феномен тіла в концепціях постмодернізму: історичний вимір проблеми» [4], О. Чаплінської «Ж.-Л. Нансі: філософські роздуми про тіло» [7], І. Колієвої

«Нестабільність» гендерного суб'єкту як ключовий концепт сексуальності у філософії постмодернізму» [2], І. Карівця «Осмислення тіла у постмодерністській французькій філософії» [3] та ін. – та різноманітним аспектам дослідження методу контактної імprovізації С. Пекстона. Так, наприклад, А. Журавльова [1] виявляє особливості контактної імprovізації як практики соціального танцю ХХІ ст. та визначає специфіку її реалізації в унікальній танцювальній формі «джерм»; Д. Тураш та С. Домазар у науковій статті «Багатовимірність технік імprovізації в сучасному танці» [6] аналізують техніку Стіва Пекстона та здійснюють її порівняльний аналіз з техніками В. Форсайта та О. Нахаріна; умови виникнення, характеристики та основні тенденції напряму контактної імprovізації розглядають І. Сохан, О. Рихальська, О. Замлинний та Ю. Мосійчук в публікації «Контактна імprovізація за Стівом Пекстоном: принцип вільного руху як зв'язок між танцівниками» [5] та ін. Проте окремого дослідження моделі тілесності «тіло без органів» у контексті специфіки танцю постмодерн у цілому та методу контактної імprovізації зокрема проведено не було.

Виклад основного матеріалу. Сучасний танець постає як феномен, що повністю відкритий для відмінностей, різних естетик і різних тіл. ХХ ст. з його авангардними рухами відкрило простір для гібридизації танцю з іншими мовами, що призвело до розширення, перерахування та трансформації галузі, руйнування кордонів між мистецтвами в напрямі розширеної сцени. Разом з цим танець відкритий виконавському мистецтву, він також

нівелює технічну віртуозність і стереотипи тіла балету на користь потоку, ритму та інтенсивності, в спробі наблизити ся до життя в його протиріччях. Е. Р. Сілва акцентує увагу на особливостях налаштування тіла в танці постмодерн: «приблизно на початку XX ст., воно було налаштоване проти несмаку і академізму класичної школи. Світ стояв перед Першою світовою війною, і танцювати вже можна було не про світ фантазій, фей і принців, а про реальний стан людини, її перемоги, невдачі та страждання (...) Постмодерністський танець сьогодні більше не зацікавлений в репрезентації досконалих тіл, єдиних за формою і не окресленими естетичними або сексуальними імперативами. Все дозволено. Здається, що танець насправді хоче виразити тілесну множинність, що складається з м'язів, кісток, оголеності, недосконалості і якостей людської істоти, яка говорить про себе для аудиторії, яка ототожнює себе з тим, що бачить» [15, с. 200]. Таким чином, у межах цього дослідження розглядаємо танець в його тілесності та його глибоких трансформаціях, які включають в себе розуміння тіла та його ролі на сучасній сцені.

Філософія постмодернізму рефлексивно осмислює себе як філософія нової тілесності. В постмодернізмі тілесність артикулюється як сфера розгортання соціальних та дискурсивних кодів: «феноменологічне тіло» Мерло-Понті, «соціальне тіло» Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, текстуальне тіло Р. Барта та ін. є місцем «дисоціації Я». Вперше філософська концепція «тіло без органів» була введена до наукового дискурсу французьким теоретиком театру, поетом А. Арто: «Тіло є тіло, воно єдине, йому не потрібні органи...» [9, с. 557]. Проте формулювання цієї ідеї простежується і в праці Ф. Ніцше «Генеалогія моралі» – німецький філософ стверджує, що будь-який орган не є фіксованим результатом лінійної еволюції, а являє собою випадковий і ситуативний прояв внутрішнього споглядального потенціалу волі до влади [12]. Вже в авангардній поезії А. Арто відчувається актуальність сценічної мови, що здатний представити тіло та його можливості в розширеному вимірі. Театр стає для нього множинним виміром, що розширюється від тіла виконавця і може розгалужуватися через жест, думку, сцену та звук – прояви самого життя. Тіло стає естетичною вправою в житті, вільним від ланцюгів, і, в широкому сенсі, вправою в театрі і танці, позбавленому

обмежень, що накладає на них традиція.

Для А. Арто питання тіла, як тіла, яке хоче звільнитися від своїх автоматичних реакцій і механізмів контролю, є центральним. Це питання постійно простежується і переформулюється в його теоретичних працях, від пропозиції Театру жорстокості в його першій праці «Театр і його двійник» [8] (1958 р.) до його повної транскреції засобами концепції «тіла без органів», що виникла лише в останні роки творчості А. Арто і представлена в праці «Покінчити з судом Божим» [9]. Ця концепція має фундаментальне значення в контексті дослідження сучасного танцю, з його можливостями свободи.

У джерел ідеології постмодерністської тілесності в західній філософії стоїть Ж. Дельоз, який вводить поняття «тіло без органів» у своїй праці «Логіка сенсу» 1969 р., розглядаючи його як віртуальний вимір фізичного тіла, що включає в себе широкий запас потенційних рис, стосунків, афектів та рухів. На його думку, ідея перетворення особистості на тіло без органів є надзвичайно продуктивною в контексті вільного самостійного експерименту з людським тілом з метою введення або активування таких віртуальних можливостей [10, с. 45]. При цьому термін «тіло» відноситься не лише до антропоморфного трактування тілесності, а може бути визначено як «соціус», «тіло землі» або «деспотичне тіло капіталу» [11, с. 24].

Подальший розвиток постмодерністська філософія тілесності отримала в наукових працях Ж. Дельоза у співавторстві з Ф. Гваттарі – дослідники розглядають «тіло без органів» як певну нестабільну і неоформлену субстанцію, що пронизана енергетичними, матеріальним та інформаційними потоками в усіх напрямках, які необмежені інтенсивностями або номадичними сингулярностями, або ефемерними частинами. У руслі постмодерністського дискурсу людське тіло складається з великою кількістю потоків, які рухаються з різними швидкостями – тіло без органів таким чином є позбавленим форми рідиноподібним субстратом [11, с. 27]. Вітчизняні дослідники наголошують на тому, що Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі зміщують акцент з трансцендентності на іманентність – «як трансцендентальне поле свідомості без Я, як деяке «тіло без органів» [3, с. 32]. У фокусі їх уваги шизофренічний досвід переживання тіла, що коливається між полюсами «сприйняття органів як неоднорідних сил, що зв'язані одна з одною та із зовнішніми об'єктами в такий

спосіб, що, взяті разом, вони створюють індивідуалізовану, але не особистісну множинність, що функціонує сукупно як своєрідна «машина» та тим, що А. Арто визначив як «тіло без органів», в якому функціонування цих змонтованих із органів машин або монтажів зупиняється в застиглому кататонічному ступорі» [3, с. 32].

Започаткована ними методологія шизоаналізу «лібідно-політична стратегія спротиву жорстко структурованим культурним моделям декларував необхідність звільнити потоки бажання, «деконструювати» суб'єкта, цілісність якого структурується наявністю тіла, наділеного органами» [4, с. 138] покликає зробити людину і соціум вільними від «репресивних канонів капіталізму, що призводять до масової невротизації індивідів» [4, с. 138]. Модель «тіло без органів» позиціонується дослідниками як омріяний ідеал, «середовище чистої інтенсивності», позаструктурне енергетичне напруження, перманентно відкрите для найрізноманітнішого самоконфігурування тілесності, завжди тимчасової і плінної» [4, с. 138].

Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі попереджають про експерименти з тілом без органів: так само як існують тіла без органів, сповнені творчої сили – саме те, що прагнуть створити засобом постмодерністичного танцю – були б також інші тіла без органів, порожні та спустошені, які також розмножувалися б в постійному афекті [11, с. 32].

На думку Д. Саккол, тіло стає суб'єктом танцю і викликає цілу критичну рефлексію, особливо відносно його дисципліни і контролю, а також того, як воно модифікується і кодифікується на сучасній сцені. Таким чином воно стає тілом, яке віддається жесту, яке оживляє себе, створюючи себе на порозі репрезентації, – тілом, яке повстає [14, с. 3].

У вимірі постмодерністичного танцю модель «тіло без органів» стало найбільш продуктивною тілесною парадигмою в хореографії Стіва Пекстона – північноамериканського танцюриста, хореографа та дослідника танцю, який працював з провідними представниками сучасного танцю Х. Лімоном, М. Каннінгемом, Т. Браун.

Стів Пекстон, який на початку 1970-х рр. опинився в авангарді художньої події, що продемонструвало природну здатність тіла фізично реагувати на вплив навколишнього середовища, вивів елементи незвичайної та

експериментальної техніки Марти Грем, яка вважала танець прихованою мовою душі тіла на новий рівень. У 1972 р. група танцюристів під його керівництвом презентувала роботу «Magnesium» – результат досліджень того, як можливо взаємодіяти через дотик – наслідком їх експериментів з тілесністю стала поява контактної імпровізації.

За С. Пекстоном контактна імпровізація – форма дуетного танцю, а «соло танцю не існує: танцюрист танцює з підлогою – додайте ще одного танцюриста, і ви отримаєте кuartет, бо кожен танцюрист один з одним і кожен танцюрист зі своїм танцювальним майданчиком» [13, с. 18]. Необхідно розрізняти дві площини: тіло-як-агент і тіло-як-територія. Тіло-агент – тіло егоцентричне та інструментальне – воно єдине з потенціалом дії. Тіло-як-територія являє собою зв'язок афектів та сприйняття: воно відповідає тому, що Мерло-Понті називає плоттю, тобто здатністю тіла продовжувати себе в просторі через сприйняття. Тіло-як-територія можна назвати також «вісцеральним тілом», або «тім'яним тілом» – воно визначається стінками або оболонками та здатністю розширювати їх до включення або виключення інших. Врахування тім'яно-територіального тіла означає звільнення місце для афекту. С. Пекстон описує дуети контактної імпровізації як «стан буття або розуму, який допускає взаємну свободу при взаємній залежності» [13, с. 22] – стан радикальної солідарності, в якому танцюрист вільний завдяки тому, що його пов'язує з іншими. Його становлення залежить від здатності прийняти те, що речі циркулюють в середині і поза людиною. Воно є «тілом без органів», що в процесі мінування утворюють свої власні лінії польоту, концепції тіла, афекту, становлення та інтенсивності.

Контактна імпровізація є формою, видом руху, танцю, що має імпровізаційну природу і залучає два тіла в контакт; інерцією, яка пробуджує імпульси і вагу тіла, які передаються через точку фізичного контакту, що постійно обертається довкола танцюристів; унікальним способом пластичної комунікації, в процесі якої виникають питання і відповіді, а образи спочатку відчуються тілом, а потім усвідомлюються.

Наукова новизна. Досліджено поняття «тіло без органів» в теоретичних працях А. Арто, а також в межах філософії постмодерністської тілесності Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі; розглянуто питання про тіло і танець як можливе подолання його

автоматизмів; проаналізовано концепцію танцю постмодерн в руслі моделі «тіло без органів» та виявлено її особливості як продуктивної тілесної парадигми в парадигмі контактної імпровізації С. Пекстона.

Висновки. Відповідно до специфіки постмодерну, поняття «тіло без органів» позиціюється як результат змістовної аплікації фундаментальної ідеї про іманентний креативний потенціал різомі (децентрованого семантичного середовища на феномен тілесності).

У вимірі постмодерністичного танцю модель «тіло без органів» стала найбільш продуктивною тілесною парадигмою в контактній імпровізації Стіва Пекстона.

Концепція С. Пекстона, в межах якої контактна імпровізація розглядається як специфічне утворення «сферичного простору» - результату зміни просторово-кінестетичної орієнтації протягом короткого часу, передбачає зосередження на кордонах простору тіла, осмисленні його внутрішньої сутності в співвідношенні з зовнішнім простором, народження руху в процесі комунікації. Як більшість практик танцю постмодерн контактна імпровізація не орієнтована на кінцевий результат, а зосереджена на безперервності процесу і трансформації естетичного досвіду.

За С. Пекстоном, стійкий рух і спонтанний рух є полюсами спектра можливостей, які визначають його дослідження, оскільки технічний танець дає основу для роздумів про імпровізацію – техніки танцю дають інформацію про те, що рух впливає на структуру тіла. Модель «тіла без органів», яке не обмежується жодними стандартами рухів, в дуєті отримує виявлення в різноманітних взаємозв'язках з тілом партнера. Обидва тіла балансують на правилах безперервного контакту, передачі ваги та балансу, щоб зрештою набути новоутворених можливостей.

Література

1. Журавльова А. В. Контактна імпровізація в контексті соціального танцю ХХІ століття: особливості відкритої танцювальної форми «джерм». Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. № 4. С. 108–112.
2. Колієва І. «Нестабільність» гендерного суб'єкту як ключовий концепт сексуальності у філософії постмодернізму. Українознавчий альманах. 2014. Вип. 16. С. 250–255.

3. Карівець І. Осмислення тіла у постмодерністській французькій філософії. Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Філософські науки. 2007. № 661. С. 29–34.
4. Потапенко Я. Феномен тіла в концепціях постмодернізму: історичний вимір проблеми. 2011. № 7 (114). С. 136–140.
5. Сохан І., Рихальська О., Замлинний О., Мосійчук Ю. Контактна імпровізація за Стівом Пекстоном: принцип вільного руху як зв'язок між танцівниками. Молодий вчений. 2021. № 10 (98). С. 35–38.
6. Тураш Д. Я., Домазар С. О. Багатовимірність технік імпровізації в сучасному танці. Молодий вчений. 2019. № 11 (75). С. 866–871.
7. Чаплінська О. В. Ж.-Л. Нансі: філософські роздуми про тіло. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки. 2016. Вип. 1(82). С. 137–141.
8. Artaud A. The Theater and Its Double. New York: Grove Press, 1958.
9. Artaud A. To have done with the Judgement of God. In: SONTAG, Susan (Org.). Antonin Artaud: Selected Writings. Berkeley: University of California Press, 1988. pp. 555–569.
10. Deleuze G. The Logic of Sense, trans. Mark Lester with Charles Stivale, ed. Constantin V. Boundas, New York: Columbia University Press, 1990.
11. Deleuze G., Guattari F. A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia. Translation and foreword by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
12. Nietzsche F. On the Genealogy of Morality / edited by Keith Ansell-Pearson, translated by Carol Diethe. Cambridge University Press, 2007. 243 p.
13. Paxton S. Solo Dancing. Contact Quarterly. 1973. Vol. 2(3). pp. 16–32.
14. Saccol D. MatiuZZi Pacheco. A Disciplina dos Corpos na Cena Contemporânea. DAPesquisa, Florianópolis. 2014. vol. 9. no. 11. pp. 1–10.
15. Silva A. L. Antonin Artaud e José Saramago: caos e cosmos. Revista de Letras Juçara, Caxias. 2021. vol. 5. no. 1. pp. 198–207.

References

1. Zhuravliova, A. V. (2021). Contact improvisation in the context of social dance of the 21st century: features of the open dance form "jam". *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 4, 108–112 [in Ukrainian].
2. Koliieva, I. (2014). "Instability" of the gender subject as a key concept of sexuality in the philosophy of postmodernism. *Ukrainian studies almanac*, 16, 250–255 [in Ukrainian].
3. Karivets, I. (2007). Understanding the body in postmodern French philosophy. *Bulletin of the*

Lviv Polytechnic National University. Philosophical sciences, 661, 29–34 [in Ukrainian].

4. Potapenko, Ya. (2011). Phenomenon of the body in the concepts of postmodernism: the historical dimension of the problem, 7 (114), 136–140 [in Ukrainian].

5. Sokhan, I., Rykhalska, O., Zamlynnyi, O. & Mosiichuk, Yu. (2021). Contact improvisation according to Steve Paxton: the principle of free movement as a connection between dancers. *A young scientist*, 10 (98), 35–38 [in Ukrainian].

6. Turash, D. Ya. & Domazar, S. O. (2019). Multidimensionality of improvisation techniques in modern dance. *A young scientist*, 11 (75), 866–871 [in Ukrainian].

7. Chaplinska, O. V. (2016). Zh.-L. Nancy: Philosophical Reflections on the Body. *Bulletin of Zhytomyr Ivan Franko State University. Philosophical sciences*, 1(82), 137–141 [in Ukrainian].

8. Artaud, A. (1958). *The Theater and Its Double*. New York: Grove Press [in English].

9. Artaud, A. (1988). To have done with the Judgement of God. In: SONTAG, Susan (Org.).

Antonin Artaud: *Selected Writings*. Berkeley: University of California Press, 555–569 [in English].

10. Deleuze, G. (1990). *The Logic of Sense*. New York: Columbia University Press [in English].

11. Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press [in English].

12. Nietzsche, F. (2007). *On the Genealogy of Morality*. Cambridge University Press [in English].

13. Paxton, S. (1973). Solo Dancing. *Contact Quarterly*, 2(3), 16–32 [in English].

14. Saccol, D. (2014). Matiuuzzi Pacheco. A Disciplina dos Corpos na Cena Contemporânea. *DAPesquisa, Florianópolis*, 9, 11, 1–10 [in Portuguese].

15. Silva, A. L. (2021). Antonin Artaud e José Saramago: caos e cosmos. *Revista de Letras Juçara, Caxias*, 5, 1, 198–207 [in Portuguese].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2023
Отримано після доопрацювання 09.11.2023
Прийнято до друку 17.11.2023

УДК 130.2

Цитування:

Горбатюк А. Ю. Феномен технокультури в контексті трансгуманізму: взаємодія між людством і технологіями. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 2. С. 22–26.

Горбатюк Андрій Юрійович,

аспірант Національної музичної академії України

ім. П.І. Чайковського

<https://orcid.org/0000-0002-2523-7464>

andrewluchanko@gmail.com

Horbatiuk A. (2023). Phenomenon of Technoculture in the Context of Transhumanism: Interaction between Humanity and Technology. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 22–26 [in Ukrainian].

ФЕНОМЕН ТЕХНОКУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ ТРАНСГУМАНІЗМУ: ВЗАЄМОДІЯ МІЖ ЛЮДСТВОМ І ТЕХНОЛОГІЯМИ

Мета статті – обґрунтувати поняття технокультури та її важливість в контексті сучасних філософських та соціокультурних напрямків, зокрема трансгуманізму. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні низки методів: аналітичного для занурення у проблематику обраної теми наукового дослідження та узагальнення отриманих знань; використання цілого спектру методів (культурологічного, психологічного, герменевтичного, історичного, теоретичного узагальнення) – комплексно пізнаючи заявлені питання та ін. **Наукова новизна** полягає у виявленні технологічного детермінізму в сучасних течіях гуманізму та його аргументація через дефініцію технокультури. **Висновки.** У публікації доводиться твердження: Формування нових течій гуманізму, таких як трансгуманізм, які базуються на використанні технологій та їхнього впливу на соціокультурні процеси, зумовлює виникнення нового поняття - технокультури. Технокультура відображає наш підхід до техніки не лише як до засобів, але й як до істотних елементів нашої культури, які формують наш погляд на світ та нашу роль в ньому. Трансгуманізм, з свого боку, фокусується на можливостях технологій у зміні сутності людини. Він вивчає технології не лише як способи поліпшення життя, а й як інструменти для радикального перебудовування та адаптації людського існування, починаючи з біологічних та закінчуючи когнітивними характеристиками. Ці дві течії відзначають взаємозалежність між людиною та технологією, але також вказують на багатогранність та спірність цієї взаємодії.

Ключові слова: технокультура, трансгуманізм, постмодернізм, сучасні технології.

Horbatiuk Andrii, Postgraduate Student, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Phenomenon of Technoculture in the Context of Transhumanism: Interaction between Humanity and Technology

The purpose of this article is to describe and substantiate the concept of technoculture and its importance in the context of contemporary philosophical and sociocultural directions, particularly transhumanism. **The research methodology** involves applying various levels: analytical, to immerse into the problematics of the chosen scientific research theme and synthesise acquired knowledge; and employing a full spectrum of methods (cultural, psychological, hermeneutic, historical, theoretical generalisation) to comprehensively understand the stated issue. **The scientific novelty** lies in identifying technological determinism in modern currents of humanism and its argumentation through the definition of technoculture. **Conclusions.** In the publication, it is argued that the formation of new currents in humanism, such as transhumanism, which are based on the use of technology and its impact on sociocultural processes, leads to the emergence of a new concept – technoculture. Technoculture reflects our approach to technology not just as tools, but also as essential elements of our culture that shape our worldview and our role in it. Transhumanism, on its part, focuses on the capabilities of technologies in changing the essence of humanity. It examines technologies not only as means to improve life, but also as tools for radical restructuring and adaptation of human existence, starting from biological to cognitive characteristics. These two currents highlight the interdependence between humans and technology, but also point to the complexity and contentiousness of this interaction.

Keywords: technoculture, transhumanism, postmodernism, modern technologies.

Актуальність теми дослідження. Рубіж XX і XXI століть - зі стрімким розвитком інформаційних і цифрових технологій - спричинив помітні зміни в культурі, які кинули виклик і продовжують кидати виклик традиційному розумінню гуманітарних наук. Поряд з такими прогресивними течіями як трансгуманізм та постгуманізм починає виникати потреба в окремій дефініції та виокремленні культурних змін, які будуть, безумовно, спровоковані цими філософськими та соціокультурними напрямками. Як наслідок, деякі науковці [5, 3] запровадили термін "технокультура" для опису специфічного зв'язку між культурою та новими технологіями, щоб підкреслити величезний вплив техніки і технологій на культурну сферу та її модифікації і трансформації, особливо у сферах комунікації та соціальної влади. Констанс Пенлі та Ендрю Росс навіть стверджують, що "[...] культурні технології далеко не нейтральні і що вони є результатом соціальних процесів і владних відносин. Як і всі технології, вони створюються в інтересах промислових і корпоративних прибутків, а не в ім'я більшої громадської залученості чи творчої незалежності" [5, 12].

Аналіз досліджень і публікацій. Сучасні технології та їхній вплив на формування соціальних, культурних, політичних та інших процесів є вкрай актуальним і затребуваним предметом досліджень. Вивченням нових соціокультурних реалій, в яких новітніх технологій та їхня взаємодія з людиною є основою сучасних прогресивних гуманістичних візій займалися такі дослідники як Джейм Керей [1], Френсіс Фукуяма [2], Фредерік Джеймсон [3], Маршал Маклуен [4], Ендрю Росс і Констанс Пенлі [5], Ніл Постман [6], Кевін Робінс та Френк Вебстер [7], Дебра Шоу [8], Дітріх Стаут [9] та інші.

Мета роботи полягає у дослідженні та аналізі двох сучасних течій – технокультури та трансгуманізму – щодо їх реакції на швидкий технічний прогрес. Основний акцент зроблено на понятті технокультури та взаємовідносинах між людиною та технологіями, а також на впливі цих взаємовідносин на культурні, соціальні та філософські аспекти людського життя. Додатково робота акцентує увагу на необхідності ведення дискусій про моральні аспекти та визначенні місця людини в технологічному світі.

Виклад основного матеріалу. На думку Кевіна Робінса та Френка Вебстера, авторів книги "Час технокультури. Від інформаційного суспільства до віртуального

життя", технокультура "охоплює дуже широке коло питань від економічної політики до віртуальної популярної культури, таким чином викликаючи різноманітні дискурси" [7, 3]. Дослідження технокультури має включати відстеження зв'язку між технологією і культурою та його проявів у моделях соціального життя, економічних структурах, політиці, мистецтві, літературі та масовій культурі [8, 4]. Хоча термін "технокультура" з'явився в науковій літературі лише на початку 1990-х років, коли в 1991 році вийшла книга "Технокультура" під редакцією Констанс Пенлі та Ендрю Росса [5], взаємозв'язок між технологіями та культурою, що стрімко розвиваються, почав привертати до себе увагу ще з кінця 1960-х років. Одним з перших дослідників, який підкреслив цей зв'язок, був Маршалл Маклуен [4], представник технологічного детермінізму. Однак технологія, що розуміється як засіб, за допомогою якого людина контролює навколишнє середовище, нерозривно пов'язана з культурою. Згідно з останніми антропологічними та нейронауковими дослідженнями [9], саме технології у вигляді палеолітичних знарядь ми завдячуємо розвитком мови та еволюцією когнітивних здібностей наших предків, які ґрунтуються на правилах символічного мислення. На думку професора Дітріха Стаута, антрополога з Університету Еморі, виготовлення знарядь праці в палеоліті сприяло розвитку мови. Він підкреслює: "Багато неврологів сьогодні [до речі] вважають, що лінгвістичні та фізичні здібності базуються на одних і тих же структурах" [9, 25]. Крім того, попередні дослідження Стаута показують, що виготовлення інструментів, як складний фізичний і когнітивний процес, вплинуло на розвиток мозку гомінідів. У ньому відбулися значні нейронні зміни, які "пізніше були адаптовані для підтримки ранніх форм комунікації за допомогою жестів і, можливо, вокалізації" [9, 29].

Ніл Постман у своїй знаменитій книзі "Технократія" критикує технократичне суспільство. Тріумф технології над культурою, зокрема, зазначав, що: "[...] нова технологія нічого не додає і нічого не віднімає. Нова технологія змінює все" [6, 31]. На його думку, технічні винаходи, що з'являлися "один за одним, повністю змінювали суспільства, які їх використовували, вносячи зміни в соціальні відносини і регулюючи нову культурну поведінку" [6, 31]. Так було з використанням механічного годинника поза монастирськими стінами в 2-й половині 14 століття, винаходом

книгодрукування, парового двигуна, фотографії, звуку, телебачення, аж до розвитку Інтернету. Так відбувається і з технологією, яка сьогодні все більше служить для подолання людських обмежень, що є основним положенням трансгуманізму і все сміливіше втручається в сфери людської культурної діяльності.

Історична поява концепції технокультури в другій половині XX століття знаменує собою виразну зміну у відносинах між технікою і суспільством, культурою і природою. Розвиток у цей період технологій, якісно відмінних від тих, що асоціюються з модерном, глибоко проблематизував поширений інструментальний погляд, згідно з яким технологія була головним показником морального вдосконалення [1, 42].

Наука і технології складають глобальну економіку і повсякденну культуру світу, в якому ми живемо. Нові біотехнології змінили те, що ми їмо і як ми розмножуємося. З розвитком відеоігор та військової техніки, технології сформували власну культуру, яку ми називаємо "технокультурою". Технокультура - це культура постіндустріальної епохи, в якій суспільство перейшло від індустріальної епохи або стало суспільством споживання, медіа-суспільством, інформаційним суспільством, електронним суспільством/високих технологій тощо [3, 3].

Культурний та технологічний зсуви, які відбулись у середині 20 століття та спровокували новий погляд на гуманізм, сформували течії, для яких технології стали рушійною силою не лише як допоміжні інструменти для полегшення повсякденного життя, але як ті, які впливають на нього, детермінують його та створюють новий еволюційний маркер. Однією з найбільш успішних в дефініції цього процесу є трансгуманізм.

Трансгуманізм сформувався як течія наприкінці XX ст., головною метою якого є перемога над смертю і старінням. Опорою в цій боротьбі є технології. Трансгуманізм традиційно диференціюється на демократичний, лібертаріанський, сурвівалістський, релігійний, екстропіанізм і сингуляріанізм. Загальним для всіх напрямів усередині трансгуманізму є усвідомлення необхідності подолання завершення людського буття і досягнення постлюдської (посторганічної) форми існування. Великого впливу ця течія зазнала від наукової фантастики, зокрема кіберпанку та посткіберпанку.

Якщо для гуманістів важливо те, що людина може поліпшити світ через раціональне мислення, терпимість, свободу і демократичні форми суспільного устрою, то для трансгуманістів важливо те, ким людина може стати. Якщо для гуманізму питання про природу людини і її недосконалість залишається осторонь, то для трансгуманізму поліпшення людського організму стає метою. Якщо гуманісти зупинялися на зміні людини за допомогою соціальної освіти, то трансгуманісти вважають за необхідне використовувати технологічні методи для виходу за межі людського способу існування. У класичному гуманізмі ідентичність людини мислиться невідокремленою від тілесності як способу існування і людини, і його особистості. Трансгуманісти, визнаючи інформаційну природу ідентичності людини, повністю поривають з субстанцією. Інформація не є субстанція, інформація взагалі не субстанціональна і тому може бути пов'язана з будь-яким матеріальним носієм.

Взаємодія науки, технологій і культури не може бути піддана сумніву, і вона стала повноцінною дисципліною в сучасних дослідженнях через свою значущість. Згідно з Джеймсоном [3, 4], постмодернізм був "культурною логікою пізнього капіталізму, яка передбачає, що культурний ландшафт змінився, коли суспільство перейшло з індустріальної епохи в інформаційну". Наявність технологій призвела до того, що багато робочих місць було ліквідовано, замінивши їх різноманітними новими робочими місцями, які стали результатом розвитку технологічної цивілізації. Легкість у всіх аспектах життя і роботи, які раніше виконувалися, можуть бути виконані ефективно і результативно, навіть ігри та хобі можуть стати сферою бізнесу за умови розумного використання технологій. Вплив технологічного розвитку призвів до міждисциплінарного вивчення технології та її зв'язку з медіа, мистецтвом, політикою і культурою, які суттєво впливають на життя людини, створюючи основу для появи технокультури.

Технокультура - це теорія, яка втілювала уявлення про життя, тому технокультура розглядалася як актуальне, конструктивне дослідження або формування нового світу, який ставить технологію як щось благодотворне, а не як щось страшне.

Технокультура, яка використовується людиною, може принести переваги, однією з яких був процес створення роботів-людей або

того, що ми називаємо кіборгами.

Кіборг або кібернетичний організм, який був трансплантатом між машинами і живими істотами, сформований з соціальної реальності, а також з творів художньої літератури. Соціальна реальність про життя і смерть стосувалася тіла, яке розглядалося як система символів. Тіло також можна назвати великим проектом для когось. Тому що тіло як місце для творення і самореалізації постійно руйнувалося, реорганізовувалося, конструювалося і реконструювалося, навіть досліджувалося масовано, тілесно вдягалось, боліло, страждало чи дисциплінувалося задля досягнення певних стильових ефектів і створення відчуття певної індивідуальності.

Кіборг був одним із результатів людської інженерії з використанням передових технологій. Точніше, технологізація біології передбачає створення технотіла, кіборга, який був частково людиною, частково машиною, пов'язаною з іншими людьми та світом через інтенсивне технологічне формування та посередництво. Технотіло передбачає не лише посередництво біологічних процесів і комунікаційних систем, але й злиття тіла і технологій.

Це явище призвело до пробудження епохи суб'єктивізму тіла, сучасна людина перейшла до повного контролю над тілом, поняття модернізму в цілому завжди асоціювалося з явищами і культурними категоріями, особливо пов'язаними з естетикою або стилем. Поняття модерну часто пов'язували з відрізками історії чи періодизацією. Водночас поняття модерну використовувалося для пояснення всієї повноти життя. Початок модерного світу часто пов'язували з так званим Відродженням як початком розвитку науки і техніки, розширенням торгівлі, а також з розвитком сучасних уявлень про гуманізм як виклик середньовічним релігійним віруванням і як одну з форм обоження раціональності у вирішенні людських проблем.

Заперечення технокультури полягає у відмові від універсального або глобального пояснення реальності, поведінки тощо. Відмова від технологічного детермінізму, однак, не означає, що ми можемо просто підходити до технології інструментально. Інструментальне розуміння технології ґрунтується на ідеї, що вона функціонує як простий інструмент відповідно до суб'єктивних бажань її користувачів. І хоча в цьому підході, що ґрунтується на здоровому глузді, може бути певна частка правди, вона має бути радикально обмежена. Ця теорія

ігнорує трансформаційну роль, яку технологія відіграє у зміні та відтворенні суб'єктивності, реалізації та соціальної сфери. Спроба критичного підходу до технології з цієї позиції надто часто є самогубною, оскільки припускає, що вибір може бути зроблений з соціальних і суб'єктивних позицій, які самі можуть бути об'єктом реконструктивного процесу.

Трансгуманізм, прагнучи вийти за традиційні межі розуміння людини, сам опиняється під впливом антропоцентричного дискурсу. Для трансгуманістів залишаються не вирішеними етичні питання взаємодії подібних гібридів (кіборгів) із людьми, котрі народилися традиційним шляхом і не мають модифікацій. Якщо уявити, що всі проекти трансгуманістів втіляться в життя, то неодмінно виникає питання про те, який статус матимуть дигітальні безтілесні суб'єкти, відроджені біолюди, кіборги і роботи в порівнянні з традиційними біолюдьми? Очевидно, що подібна диференціація посилить існуюче економічну і класову нерівність.. Критик трансгуманізму Ф. Фукуяма піднімає дуже важливе питання про втручання в генетичні програми як самої людини, так і тварин [2, 7]. Подібне втручання може чинити фатальний вплив на навколишнє середовище, а також на саме людство. «Постлюдський світ може виявитися куди більш ієрархічними і конкурентним, ніж наш сьогоднішній, а тому повним соціальних конфліктів. Це може бути світ, де буде втрачено будь-яке поняття «загальнолюдського», тому що ми перемішаємо гени людини з генами стількох видів, що вже не будемо чітко розуміти, що ж таке людина» [2, 218].

Наукова новизна даного дослідження полягає у всебічному аналізі взаємозв'язку між технокультурою та трансгуманізмом в контексті сучасного стрімкого технологічного розвитку. Особливість цього підходу виявляється в детальному розгляді не тільки впливу технологій на культурні та соціальні структури, але й у дослідженні потенціалу технологій для фундаментального переосмислення людського буття відповідно до ідеалів трансгуманізму. Дослідження посилюється аналізом ідентичності сучасної людини, яка формується в контексті технокультури, де технології не просто слугують засобами для досягнення практичних цілей, але і стають центральними елементами в конструюванні особистісної та культурної ідентичності. Це дозволяє краще зрозуміти, як сучасні технології впливають на наше сприйняття себе та світу. Дослідження також робить внесок у розуміння етичних та філософських дилем, що виникають у зв'язку з

технологічними змінами та трансгуманістичними прагненнями. Аналізуючи суперечності та дискусії, пов'язані з трансгуманізмом та його впливом на природну суть людини, робота сприяє розумінню моральних та етичних аспектів, що стоять за технологічними виборами та їх наслідками для майбутнього людства. Таким чином, це дослідження відкриває нові перспективи для обговорення та аналізу ключових тем сучасності, включаючи взаємодію між технологією та культурою, роль технологій у формуванні людської ідентичності та моральні дилеми, пов'язані з трансгуманістичними амбіціями.

Висновки. Технокультура та трансгуманізм, обидва напрямки сучасного дискурсу, активно реагують на виклики стрімкого технологічного розвитку, що характеризує нашу епоху. Технокультура рефлектує наше ставлення до технологій як не просто інструментів, а як важливих компонентів сучасної культури, що формують наше сприйняття світу та наше місце в ньому. Технології перетворилися з чисто практичного засобу на ключовий фактор, що впливає на культурні, соціальні та філософські аспекти нашого життя. Людина стає продуктом цієї технокультури, її взаємодія з технологією переходить від функціональної до ідентичності. З іншого боку, трансгуманізм концентрує свою увагу на потенціалі технологій щодо перетворення самої природи людини. Цей напрямок не просто розглядає технології як засіб покращення життя, але й досліджує їх як засоби для фундаментального переосмислення та модифікації людського буття, від біологічних до когнітивних аспектів. Обидва напрямки демонструють тісний взаємозв'язок між людиною і технологією, але вони також підкреслюють складність та контрверсійність цих відносин. Тим не менше, обидва напрямки викликають численні дискусії.

Якщо технокультура стикається з питаннями про те, як технології змінюють наші традиційні культурні структури, то трансгуманізм викликає опір у тих, хто вважає, що людина повинна залишитися природною і не змінювати своєї біологічної сутності. Цей дискурс вимагає глибокого рефлексивного підходу до наших технологічних виборів. Це не лише про те, які технології ми використовуємо, а й про те, як ми хочемо бачити майбутнє людства в світі, де технології стають все більш визначальними в нашому житті.

Література

1. Carey J. Communication as Culture: Revised Edition: Essays on Media and Society (2nd ed.). London : Routledge, 2008. 241 c.
2. Fukuyama F. Our posthuman future: consequences of the biotechnology revolution (1st ed). New York : Farrar, Straus and Giroux, 2002. 130 c.
3. Jameson F. Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1991. 438 c.
4. McLuhan M. The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man. N.Y. : The Vanguard Press, 1951. 157 c.
5. Penley C., Ross A. Technoculture. University of Minnesota Press, 1991. 336 c.
6. Postman N. Technopoly: The Surrender of Culture to New York : Vintage Books, 1992. 183 c.
7. Robins K., Webster F. Times of the Technoculture. From the Information Society to Virtual Life. London–New York : Routledge, 1999. 272 c.
8. Shaw D.B. Technoculture: the Key Concepts. Oxford–New York : Berg, 2008. 192 c.
9. Stout D., Khreisheh N. Times of the Technoculture. Cambridge Archaeological Journal, 2015. № 4. С. 867–875.

References

1. Carey, J. W. (2008). Communication as Culture, Revised Edition: Essays on Media and Society (2nd ed.). London: Routledge [in English].
2. Fukuyama, F. (2002). Our posthuman future: consequences of the biotechnology revolution. 1st ed. New York: Farrar, Straus and Giroux [in English].
3. Jameson, F. (1991). Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press [in English].
4. McLuhan, M. (1951). The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man. New York: The Vanguard Press [in English].
5. Penley, C. & Ross, A. (1991). Technoculture. Minneapolis: University of Minnesota Press [in English].
6. Postman, N. (1992). Technopoly: The Surrender of Culture to Technology. New York: Vintage Books [in English].
7. Robins, K. & Webster, F. (1999). Times of the Technoculture. From the Information Society to Virtual Life. London–New York: Routledge [in English].
8. Shaw, D. B. (2008). Technoculture: the Key Concepts. Oxford–New York: Berg [in English].
9. Stout, D. & Khreisheh, N. (2015). Times of the Technoculture. *Cambridge Archaeological Journal*, 4, 867-875 [in English].

Стаття надійшла до редакції 29.09.2023
Отримано після доопрацювання 01.11.2023
Прийнято до друку 08.11.2023

УДК 316.73:07-042.3:001.11](045)
DOI

Цитування:

Левченко А. В. Концептосфера медіатизації культури. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 27–32.

Levchenko A. (2023). Conceptosphere of cultural mediatization. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 27–32 [in Ukrainian].

Левченко Антон Васильович,
аспірант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1238-3163>
dkr3122.alevchenko@dakkkim.edu.ua

КОНЦЕПТОСФЕРА МЕДІАТИЗАЦІЇ КУЛЬТУРИ

Мета дослідження – з'ясувати суть поняття «медіатизація культури» в сучасному контексті, проаналізувати спектр її концептосфери та вплив на соціокультурний простір України. **Методологія роботи.** Задля досягнення поставленої мети, застосовано ряд дослідницьких методів. Так, для розгляду взаємодії культур у традиційному просторі комунікації та просторі соціальних мереж використано метод порівняльного аналізу; для виявлення механізмів формування культурних кордонів, а також, їхнього подолання – метод аналізу відкритих джерел інформації, що являють собою інформаційні ресурси в Інтернеті; для якісно-кількісного вивчення документів, які характеризують сучасний зміст поняття «медіатизація культури» застосовано аналізовий синтез; метод теоретичного узагальнення дав змогу підсумувати дані, отримані в ході дослідження. **Наукова новизна** дослідження обумовлена потребою в нових наукових поглядах на процеси, що формують та характеризують медіатизацію культурної сфери сучасності. Якісно новою є спроба зробити це шляхом визначення ряду дотичних до неї концептів, об'єднаних поняттям концептосфери. У даному дослідженні, яке є комплексним, враховано зміни, що відбуваються в культурному середовищі під впливом медіа. Взято до уваги їхню роль у формуванні сучасного соціокультурного простору України, особливо в умовах військової агресії Росії проти України. **Висновки.** Дослідження присвячене розгляду поняття "медіатизація культури" у сучасному контексті та його впливу на соціокультурний простір України. Робота врахувала важливі зміни в культурному середовищі, зумовлені впливом медіа, зокрема їхню роль у формуванні сучасного соціокультурного простору України.

Ключові слова: медіатизація культури, концептосфера, концепції, концепт, сучасні технології медіа, мас-медіа, соціальні мережі, соціокультурний простір України, культурне середовище, культурна свобода, медіапростори.

Levchenko Anton, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Conceptosphere of cultural mediatization

The purpose of the article is to clarify the essence of the concept of "mediatization of culture" in the modern context, to analyse the range of its conceptual sphere and its impact on the socio-cultural space of Ukraine. **Research methodology.** To achieve this goal, a number of research methods were used. Thus, to consider the interaction of cultures in the traditional space of communication and the space of social networks, the method of comparative analysis was used. To identify the mechanisms of formation of cultural boundaries, as well as their overcoming, the method of analysing open sources of information which are information resources on the Internet was applied. For qualitative and quantitative study of documents characterising the modern content of the concept of "mediatization of culture", analytical synthesis was used. The method of theoretical generalisation allowed summarising the data obtained in the course of the study. **The scientific novelty** of the study is due to the need for new scientific views on the processes that shape and characterise the mediatization of the cultural sphere of our time. An attempt to do this by defining a number of related concepts, united by the concept of conceptosphere, is qualitatively new. This study, which is comprehensive, takes into account the changes taking place in the cultural environment under the influence of the media. It takes into account their role in shaping the modern socio-cultural space of Ukraine, especially in the context of Russia's military aggression against Ukraine. **Conclusions.** The study examines the concept of "mediatization of culture" in the modern context and its impact on the socio-cultural space of Ukraine. The work takes into account important changes in the cultural environment caused by the influence of the media, in particular their role in shaping the modern socio-cultural space of Ukraine.

Keywords: mediatization of culture, conceptosphere, concepts, concept, modern media technologies, mass media, social networks, socio-cultural space of Ukraine, cultural environment, cultural freedom, media spaces.

Актуальність теми дослідження: На початку XXI століття медіапроцеси панують у всіх сферах життя людини та застосовуються для формування громадської думки, є ефективним інструментом соціальної й політичної пропаганди, виконують розважальну, комунікативну, освітню й інші функції. Саме медіа є найдоступнішим та найшвидшим способом передачі інформації – у першу чергу, через новини з різних медіаресурсів. А медіатизація культури є однією з важливих тем, що висвітлюється в науковому середовищі, з огляду на вплив медіа на людську свідомість, з урахуванням двох взаємопов'язаних процесів сучасності – глобалізації й тотальної інформатизації.

Поняття «медіатизація культури» на даний час не має єдиного усталеного визначення, але в загальному контексті є процесом взаємодії сфери культури з медіа в сучасному суспільстві. Медіатизація культури впливає на те, як людина сприймає світ мовою культури та мистецтва, що значною мірою формує її світобачення, загальний рівень освіти, моральних норм тощо.

Трактування медіатизації культури відображає різні підходи до розуміння цього процесу та його впливу на суспільство. З одного боку, медіатизація культури може призводити до втрати індивідуальності та збереження шаблонних уявлень. Із іншого боку, вона може сприяти розвитку культурного різноманіття та свободи. Залежно від концепції, яку використовують науковці та практики, медіатизація культури розглядається як позитивний і, водночас, негативний феномен культурних практик глобалізованого світу, що варто висвітлити в даному дослідженні.

Зокрема, завдяки новим засобам масової інформації, таким як соціальні мережі та медіапростори, з'явилася можливість взаємодіяти з представниками різних культур та держав, що відкриває шлях до нових форм комунікації та появи нового культурного продукту. Водночас неспроможність розуміти та контролювати вплив медіа на культуру може мати серйозні наслідки для суспільства в цілому.

У цілому, трактування медіатизації культури є складним та багатогранним питанням, яке потребує додаткового дослідження та аналізу. Тому стаття є необхідною для тих, хто цікавиться вивченням взаємодії між культурою та медіа в сучасному світі. Розкриття проблематики статті є

актуальною в контексті впливу медіа на українську та світову культуру.

Аналіз досліджень і публікацій. У науковому просторі доволі ґрунтовно висвітлено як питання концептосфери, так і медіатизації (у тому числі, медіатизації культури). Аналіз наукової літератури дозволяє встановити, що медіа можна умовно поділити на п'ять історичних типів згідно з наступними категоріями: ранні медіа, такі як писемність; друковані медіа, такі як газети та типографія; електричні медіа, які включають телеграф та телефон; мас-медіа; а також цифрові медіа, що охоплюють інтернет та мобільні додатки. Серед українських та зарубіжних науковців темі медіа та медіакомунікації приділили увагу О. Гавеля, К. Гіффорд, Л. Городенко, І. Земляна, С. Квіт, В. Різун, Є. Цимбаленко. Медіакультуру сучасності вивчає Т. Барішполець Д. Келлер, М. Маклюєн, Н. Янковські та інші [2].

Дослідники в галузі культурних феноменів при визначенні явищ впливу медіа на розвиток суспільства, життя людини вживають термін «медіатизація», враховуючи, що головним інструментом сучасної комунікації є медіа як засіб конструювання соціокультурної реальності. Поява медіатизації пов'язана із становленням засобів масової комунікації, починаючи з друкованих медіа XVII–XIX ст., враховуючи у XX ст. електронні медіа та цифрові медіа кінця XX – початку XXI ст.

Феномену медіатизації присвячено праці Дж. Б. Томпсона [9], який одним із перших запровадив термін «медіатизація» в науковий обіг. Вчений визначив, що медіа транслюють не лише інформацію, а зразки культури, що формують сучасне суспільство протягом останніх століть. За висновками Дж. Б. Томпсона, сучасний світ характеризується насиченістю комунікаційними мережами, що призводить до зростання опосередкованості досвіду окремої людини за допомогою технологічних систем виробництва та передачі символів – носіїв ідеології.

До основоположних належать і дослідження А. Хеппа з теорії медіатизації. Це питання вивчають й інші зарубіжні науковці, серед яких П. Бурд'є, М. Кастельс, К. Ландбі, Н. Луман, П. Лант, С. Лівінгстон, К. Хікетхір, Н. Кирилова, Ф. Кротц, А. Моргунов, Є. Нім. Праці останньої присвячені аналізу медіакультури з огляду на концепт медіатизованих світів.

Українські науковці значною мірою

зацікавлені у вирішенні проблематики медіатизації. Загальні аспекти цих явищ, що активно розвиваються в період сучасності, вивчають М. Безносов, В. Коломоєць, Л. Ороховська, Є. Силко, І. Рогозіна, А. Черних, Д. Шаронов. Термінологічний аналіз медіатизації культури здійснила В. Ривліна, яка зазначила, що, незважаючи на активне застосування терміну «медіатизація» в науковому та інформаційному обігу, єдиного тлумачення досі немає. Суть явища медіатизації досліджує М. Житарюк у своїй публікації, з ухилом на аналіз відмінностей понять «медіація» й «медіатизація».

Р. Джакендорф ввів поняття концепту в науковий обіг у 1990 році, де він розглядав концепти об'єкта та його частин, концепт дії, часу та ознаки. За словами С. Хьярварда та В. Шульца, така класифікація може бути умовною, але неоспоримим є той факт, що кожен новий етап розвитку медіа мав вплив на суспільство і трансформував багато соціальних інститутів. Щодо терміну «концептосфера», то він вперше був застосований Д. Лихачовим в 1997 р., а у подальшому вивчався О. Селівановою [6] та іншими науковцями. Сукупністю концептів характеризують концептосферу також Й. Стернін та З. Попова. Н. Плотнікова розглядає зміст понять «концептосфера» й «концепт» крізь лінгвістичні підходи.

Отже, аналіз джерельної бази допоміг утвердитись в переконанні, що, незважаючи на наявні праці, аспект концептосфери медіатизації середовища культури на даний час у вітчизняній науці вивчався лише фрагментарно.

Мета дослідження. Із огляду на мету дослідження, проаналізовану базу наукових матеріалів та визначення проблематики даної теми, до пріоритетних завдань належить з'ясування змісту понять «концептосфера» та «медіатизація» з огляду на їхній тісний взаємозв'язок у трактуванні культурномистецьких процесів сучасності, на які значною мірою впливають медіа. Не менш важливим завданням є привернення уваги до впливу культурних практик, окремих подій та культурного продукту на людську свідомість за допомогою медіа.

Виклад основного матеріалу. Дане наукове дослідження присвячене вивченню перетину двох сфер – медіа та культури. А саме – процесу стрімкого й всеохоплюючого впливу медіа на сучасне культурне середовище, що відіграє надважливу роль в житті людини, оскільки допомагає

вибудовувати систему ціннісних орієнтирів. Однак, для об'єктивного й цілісного розуміння медіатизації культури, спершу необхідно охарактеризувати ряд дотичних до цього процесу понять.

Перш за все, це стосується терміну «медіа» (від латинського «media», «medium» – «засіб», «посередник»), уведеного в науковий обіг у XX ст. для позначення феномену масової культури та масової комунікації («mass culture», «mass media»). Його почали використовувати для характеристики особливого типу культури сучасного інформаційного суспільства, що є посередником між державою і суспільством, соціумом та владою. М. Маклюен був одним з перших, хто розпочав досліджувати поняття концепту в контексті різних засобів комунікації. Це було спричинене швидким розвитком технологій у XX столітті, який побудив людство переходити від використання терміна "преса" до "засобів масової інформації". Маклюен вивчав вплив цих засобів комунікації на суспільство та культуру.

Саме мас-медіа виступають засобами продукування, систематизації, пояснення та популяризації інформації. А також, передачі її масовому адресату. В епоху глобалізації, коли всі поспішають, у людей не залишається часу на читання великих текстів – зокрема, літературних творів, тому сучасні люди задовольняються короткими новинами про все, що відбувається в світі, які в свою чергу, витіснили інформацію, що розповідала би про культурні події у повному обсязі.

У сучасному світі медіа інтегруються в повсякденність, політику, економіку, культуру; змінюють стиль життя людини, трансформують уявлення й очікування людей від соціальних інституцій. На думку Є. Силко, «людина XXI ст. живе в медіатизованому просторі інформаційного суспільства, що становить її нове середовище буття, реальність сучасної культури. Засоби масової комунікації, нові технології (насамперед, аудіовізуальні: кіно, телебачення, відео та мультимедійні – Інтернет) проникли в усі сфери життя. Медіа стали основним засобом виробництва культури сьогодення, а не лише комунікативним механізмом» [7, с. 30].

О. Гавеля розкриває можливості медіакультури впливати на процеси документотворення та трансформації психологічних моделей спілкування людей; виявляється зв'язок між розвитком електронної культури, конвергенцією медіаіндустрії та появою нових культурних

практик і відкритих освітніх систем, які можуть задовольнити специфічні культурні потреби обдарованої особистості та обираються нею як культурновідповідні з багатьох існуючих моделей і стилів культурного життя сучасного суспільства [8].

Таким чином, очевидно, що медіатизація – це процес, під впливом якого медіа «впроваджуються» в усі соціальні інститути суспільства, надаючи їм нового змісту і значення.

Тому сьогодні вчені частіше говорять про більш конкретні підпроцеси – медіатизацію політики, освіти, науки, культури тощо [6].

Поняття медіатизації до цього часу не є достатньо чітким і однозначним, про що говорить множинність його визначень, які переважно характеризують її як процес та, водночас, результат глобального впливу на людське мислення за допомогою різноманітних медіа, що знаходить своє вираження у формуванні картини світу за допомогою специфічних медійних когнітивних типів. Тобто, когнітивних структур пізнання й трансляції реальності, які виникають при взаємодії людини з глобальним інформаційним простором сьогодення.

Тож, зміни, які відбуваються в розвитку суспільства, призвели одночасно до зміни ролі засобів масової інформації та комунікації. Суспільство, засноване на мережевих структурах, не може існувати без комунікації, яка сьогодні значною мірою опосередкована електронними засобами, що допомагають процесу медіатизації суспільства набувати все більшого поширення.

З'ясування суті концептосфери медіатизації є необхідним кроком для розуміння того, як за допомогою медіа в життя кожної сучасної людини тією чи іншою мірою проникають надбання традиційної та новітньої культури, а також, для з'ясування їх форм. Можна погодитися з думкою вчених, для яких наслідком цього процесу є той факт, що засоби масової комунікації виступають вже не як канали поширення інформації, а й як творці і виразники інтересів нових соціальних структур [3, с. 122]. О. Селіванова в своєму дослідженні концептосфери характеризує її як «систему концептів у свідомості людини, що відтворює у вигляді структурованих й упорядкованих знань уявлення про світ, дійсність і результати внутрішнього рефлексивного досвіду людини» [7].

У сучасній науковій літературі

визначають різні підходи до розуміння понять «концепт» та «концептосфера». На мою думку, концептосферу можна позиціонувати як фрагмент цілісної картини світу, що відповідає за ту чи іншу сторону життя людини (в контексті даного дослідження – культури), сформований на основі уявлень людини та представлений сукупністю концептів. До концептосфери медіатизації культури доцільно зарахувати такі концепти, як медіакультура, медіакратія, медіалогіка, медіаподія тощо.

Варто спершу проаналізувати концепт «медіакультура». О. Акименко визначає його як новий тип культури інформаційної епохи [1, с. 4]. Завдяки використанню соціальних мереж та сучасних засобів комунікації у сучасному світі збільшується можливість необмеженого впливу особистості на сприйняття соціальних і культурно-мистецьких процесів.

Т. Баришполець визначає медіакультуру як особливий вид культури інформаційного суспільства, який формується разом із розвитком мас-медіа [2]. Медіакультура виконує функції передачі інформації і формування культури її сприйняття, впливаючи на розвиток особистості. Вона дозволяє особистості сприймати, аналізувати, оцінювати медіатексти, займатися медіатворчістю та засвоювати нові знання за допомогою медіа.

Медіакультура використовує аудіовізуальне мистецтво та технічні засоби для передачі інформації, а також є засобом сприйняття сучасного світу та культури управління інформацією. З урахуванням поліфункціональності медіакультури, можна описати її як діяльність засобів масової інформації, що відображає соціокультурне середовище та спосіб передачі та сприйняття інформації.

Концепт «медіакратія» є ознакою проникнення медіа в щоденне людське буття, належить до одних із його визначальних чинників, що формують навички сприйняття людиною тих чи інших подій та процесів, впливають на рівень культурно-мистецької освіченості й на якість морально-етичних устоїв. Як зазначає Т. Савельєва, сучасна людина в деяких випадках почувається розгубленою без підтримки медіа: «...сьогодні не можна уявити собі людину без телефону, за допомогою якого він підтримує зв'язок з усіма, людину, яка не може спілкуватися без допомоги Інтернету, або людини, яка може відмовитися від телебачення, радіо, газет...» [5, с. 189].

Одним із яскравих прикладів концепту "медіакратія" є соціальні мережі, які значно впливають на українське суспільство через особисті сторінки відомих блогерів-лідерів громадської думки. Це визначає стандарти думок, поведінки та моральних принципів для широкого загалу. У цьому спостерігається як позитивні, так і негативні аспекти. Серед негативних варто виділити спростування традиційних уявлень про українську культуру, зокрема, при використанні вишиванок в російському або арабському стилі, що призводить до спотворення уявлень про традиційне українське вбрання. З іншого боку, медіакратія підвищує увагу до культурних цінностей серед українців в умовах війни, що виявляється в підтримці власної культурної спадщини як вияву етнопатріотизму через засоби масової інформації.

Далі слід розглянути специфіку концепту «медіаподія». На думку В. Ривліної, даний концепт уособлює бачення порядку денного та його складників в сучасних умовах, символічну реальність, яку продукують мас-медіа [4]. Тобто, за умов медіаформатування це своєрідна модель стосунків між складовими частинами структур культури: суб'єктами спілкування (контакту) в контексті цієї культури, задоване у цій медіаподії повідомлення, контекст, візуальна форма виразу тощо.

У період, що передував бурхливому розвитку інформаційних технологій (а, отже, й мас-медіа) подія, що відбувалась в сфері культури, мала статус автономності та самобутності, і рівень зацікавлення нею суспільством залежав лише від сили її концепції й матеріального або духовного втілення цієї концепції (це сприймалось безпосередньо споживачем, без активної участі мас-медіа). Тепер же кожен етап реалізації культурної події залежить від уваги й впливу мас-медіа. Без цього складника жодна така подія фактично не матиме успіху. Тож, таким чином майже всі події, що відбуваються в культурному середовищі, є медіаподіями – одним зі складників концептосфери медіатизації культури. Тобто, якщо та чи інша культурна акція буде проведена без висвітлення її в мас-медіа, вона автоматично в очах суспільства отримає статус такої, яка не була успішною.

Із одного боку, різноманіття медіаподій є позитивним явищем, оскільки життя майже кожного українця, незалежно від віку чи соціального статусу насичене великою кількістю інформації про події в сфері

культури, які можна відвідати, або ж прочитати про них допис у соцмережах, переглянути відео на тому чи іншому телеканалі. Разом із тим, щоденне засилля медіаподій в інформаційному просторі призводить до перенасичення ними – а, отже, виникає відчуття байдужості до них, сприйняття майже кожної такої події як звичайного інформаційного фону.

Таким чином, людина, переглянувши дані про медіаподію, не завжди може захотіти її відвідати (якщо йдеться мова про подію, прив'язану до певного місця, що триває певний проміжок часу – наприклад, художню виставку або концерт класичної музики) – їй буде достатньо переглянути репортаж про цю подію в віртуальному просторі медіа, або ж оцінити онлайн-експозицію чи аудіозапис даної музичної події.

Тож, очевидно є потреба в розвізуалізації медіаподій в людському житті. Адже, наприклад, враження від відвідання театральної вистави вживу ніяким чином не можна порівняти за якістю з переглядом запису цієї ж вистави в Інтернеті. Оскільки емоційний фон вражень від перегляду в першому випадку буде значно сильнішим, аніж в другому. На цьому та ряді інших прикладів можна побачити, що процес медіатизації культури стрімко набирає обертів, йому притаманно багато позитивних і негативних граней, що співіснують на даний час.

Наукова новизна статті полягає в її комплексному підході до визначення медіатизації культури шляхом використання концептосфери, що об'єднує різноманітні концепти та враховує сучасні культурні трансформації.

Висновки. У дослідженні здійснено аналіз концептосфери медіатизації культури, з огляду на такі ключові концепти, як медіакультура, медіаподія, медіакратія, медіалогіка. У межах з'ясування їхньої суті розкрито специфіку трансформації сучасного культурного простору культура під впливом медіа.

З'ясовано, що медіатизація культури, яка втілюється в різних концептах, розширює просторово-часові людські можливості та збагачує людину цінними знаннями, які є в швидкому доступі; робить надбання культури більш відкритими й доступними, збагачуючи культурне середовище подіями та процесами, завдяки чому в суспільстві зростає рівень культурної свободи.

Разом із тим це призводить до появи

залежності сучасної людини від медіа, що надають інформацію та до знецінення подій і явищ середовища культури, внаслідок чого відбувається зниження якості культурного продукту. Привернення уваги до цих динамічних процесів є актуальним питанням, подальше дослідження якого вбачається нами як пріоритетне в період сучасності.

Література

1. Акименко О. Актуалізація ціннісних пріоритетів космізму в умовах трансформаційних змін сучасної культури. Україна і світ: гуманітарно-технічна еліта та соціальний прогрес: тези доп. Міжнар. наук.-теор. конф. студ. і аспір., м. Харків, 8–9 квітня 2014 р., Харків: 2014. С. 4–5.
2. Баришполець О.Т. Український словник медіакультури; НАПН України. Київ: Міленіум, 2014. 196 с.
3. Демченко С. Комунікаційний аспект у розбудові сучасного громадянського суспільства // *Теле-та радіожурналістика*. Вип. 11. Номер журналу 7. С. 117–123.
4. Ривліна В. М. Медіатизація культури: термінологічний аналіз // *Держава та регіони. Серія : Соціальні комунікації*. 2018. Вип. 3. С. 22–26.
5. Савельєва Т. П. Медіатизація в мережевому суспільстві: зміст та тенденції // *Сучасне суспільство*. 2012. Вип. 2. С. 185–192.
6. Селіванова О. О. Сучасна Лінгвістика: Термінологічна Енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2006. 716 с.
7. Силко Є. М. Організація проекту «кіноклуб» як естетико-педагогічна позааудиторна робота зі студентами педагогічних вишів. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2014. Вип. 2. С. 30–34. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDU_2014_2_8 (дата звернення: 09.06.2023).
8. Havelia O. Prospects of using media practices and open educational systems to provide the special cultural needs of the gifted persons. 2020: <https://www.newmedia21.eu/izsledvaniq/prospects-of-using-media-practices-and-open-educational-systems-to-provide-the-special-cultural-needs-of-the-gifted> (date of request: 09.06.2023).

9. Thompson J. Social theory and the media/ Communication Theory Today. London : Sage, 1993. P. 27–49.

References

1. Akimenko, O. (2014). Actualisation of the value priorities of cosmism in the context of transformational changes in modern culture. Proceedings from the International scientific and theoretical conference of students and postgraduate students: "Ukraine and the world: humanitarian and technical elite and social progress". Kharkiv, 4-5 [in Ukrainian].
2. Baryshpolets, O. T. (2014). Ukrainian Dictionary of Media Culture. Kyiv: National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine, Millennium [in Ukrainian].
3. Demchenko, S. V. (2012). Communication aspect in the development of modern civil society. *TV and radio journalism*, 117-123 [in Ukrainian].
4. Rivlina, V. M. (2018). Mediatisation of culture: terminological analysis. *State and regions*. Series: Social communications, 22-26 [in Ukrainian].
5. Saveliyeva, T. P. (2012). Mediatisation in the network society: content and trends. *Modern society*, 185-192 [in Ukrainian].
6. Selivanova, O. O. (2006). Modern Linguistics: Terminological Encyclopedia. Poltava: Dovkilya-K [in Ukrainian].
7. Silko, E. M. (2014). Organisation of the project "film club" as aesthetic and pedagogical extracurricular work with students of pedagogical universities. *Bulletin of Zhytomyr Ivan Franko State University*, 2, 30-34. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDU_2014_2_8 [in Ukrainian].
8. Havelia, O. (2020). Prospects of using media practices and open educational systems to provide the special cultural needs of the gifted persons. URL: <https://www.newmedia21.eu/izsledvaniq/prospects-of-using-media-practices-and-open-educational-systems-to-provide-the-special-cultural-needs-of-the-gifted> [in English].
9. Thompson, J. (1993). Social theory and the media. Communication Theory Today. London, 27-49 [in English].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2023
Отримано після доопрацювання 02.11.2023
Прийнято до друку 10.11.2023

УДК 316.73:07-042.3:001.11](045)

Цитування:

Павліченко Є. О. Національно-культурний зміст в об'єктах візуальної культури: символіка кольору сучасних патріотичних муралів. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 33–38.

Павліченко Євген Олександрович,
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0002-2731-6200>
netinff@gmail.com

Pavlichenko Ye. (2023). National and Cultural Content in Visual Culture Objects: Colour Symbolism of Modern Patriotic Murals. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 33–38 [in Ukrainian].

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ЗМІСТ В ОБ'ЄКТАХ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ: СИМВОЛІКА КОЛЬОРУ СУЧАСНИХ ПАТРІОТИЧНИХ МУРАЛІВ

Мета статті – виявити особливості вираження національно-культурного змісту в колористиці об'єктів візуальної культури на прикладі патріотичних муралів. **Методи дослідження.** Застосовано загальнометодологічні методи пізнання: логіко-аналітичний, предметно-аналітичний, системно-аналітичний, типологічний, а також метод культурологічного, герменевтичного та семантичного аналізу з метою комплексного та об'єктивного дослідження означеної проблематики. **Наукова новизна.** Досліджено особливості вираження національно-культурного змісту в колористиці об'єктів візуальної культури на прикладі патріотичних муралів; уточнено символіку кольору в українській культурі; здійснено семіотичний аналіз візуальної репрезентації колористики державного прапора України; розглянуто варіативність використання тріади білий-чорний-червоний та синьо-жовтої колористики в сучасних муралах у контексті вираження національної ідентичності. **Висновки.** На сучасному етапі кольорова символіка активно використовується для формування національної ідентичності в творах візуальної культури. Дослідження виявило, що в сучасному українському суспільстві семіотичні колористичні коди в об'єктах візуальної культури використовуються відповідно до історичних, соціокультурних та політичних умов. Колористика державного прапора України (як символ великої української держави, символ перемоги над ворогами, знак пам'яті про тих, хто віддав життя за свободу своєї батьківщини, спосіб візуалізації патріотичних почуттів) і тріада білий-чорний-червоний колір (як уособлення концентрації основи життєдайної сутності світу в українській космології) найчастіше використовуються з метою конструювання національної ідентичності та вираження національно-культурного змісту.

Ключові слова: колір, візуальна культура, мурал, символіка, семіотика, національно-культурний зміст, національна ідентичність.

Pavlichenko Yevhen, applicant, Kyiv National University of Culture and Arts

National and Cultural Content in Visual Culture Objects: Colour Symbolism of Modern Patriotic Murals

The purpose of the article is to reveal the features of the expression of national and cultural content in the colouring of objects of visual culture on the example of patriotic murals. **Research methods.** General methodological methods of cognition are applied: logical-analytical, subject-analytical, system-analytical, typological, as well as the method of cultural, hermeneutical, and semantic analysis for the purpose of comprehensive and objective research of the given problem. **Scientific novelty.** The peculiarities of the expression of national and cultural content in the colouring of objects of visual culture have been studied using the example of patriotic murals; the symbolism of colour in Ukrainian culture has been clarified; a semiotic analysis of the visual representation of the colours of the national flag of Ukraine has been carried out; the variability of the use of the triad of white-black-red and blue-yellow colours in modern murals in the context of expressing national identity has been considered. **Conclusions.** At the present stage, colour symbolism is actively used for the formation of national identity in works of visual culture. The study has shown that in modern Ukrainian society, semiotic colour codes in objects of visual culture are used in accordance with historical, socio-cultural, and political conditions. The colours of the national flag of Ukraine (as a symbol of the great Ukrainian state, a symbol of victory over enemies, a sign of memory of those who gave their lives for the freedom of their homeland, a way of visualising patriotic feelings) and the triad of white-black-red colours (as a personification of the concentration of the basis of the life-giving essence of the world in Ukrainian cosmology) are most often used to construct national identity and express national and cultural content.

Keywords: colour, visual culture, mural, symbolism, semiotics, national-cultural content, national identity.

Актуальність дослідження. На сучасному етапі візуальна культура відіграє важливу роль у відродженні духовності та формуванні національної ідентичності, а численні праці закордонних науковців – Р. Бернойна, Т. Беррінджера, Д. Вольфа, Д. Девіс, Д. Корбетта, Н. Мірзоева, С. Стріт та ін. – підтверджують доцільність включення питання вираження національно-культурного змісту в культурологічні дослідження кіно, фотографії, живопису, стріт-арту та ін.

Новий напрям розвитку візуальної культури, метою якого є конструювання образно-символічного ряду, що відображає національно-культурні ідеї українського народу, сформувався після проголошення незалежності України і набув особливого значення на тлі відкритої військової агресії з боку Росії. Сучасна візуальна культура України є важливим інструментом конструювання національної ідентичності та репрезентантом складного комплексу етнічних ознак.

У контексті репрезентації національної ідентичності засобами візуальної культури особливе значення набувають культурні традиції в сприйнятті кольорів. Кожна культура характеризується специфічними рисами як в складі кольоропозначення, їх системної організації, так і в наборі різних символічних значень у кольорів та в різному ступені навантаження останніх символікою. Актуальність статті пов'язана з важливістю осмислення особливостей вираження національно-культурного змісту в колористичній об'єктиві візуальної культури 2020-х рр.

Мета статті – виявити особливості вираження національно-культурного змісту в колористичній об'єктиві візуальної культури 2020-х рр. на прикладі патріотичних муралів.

Аналіз публікацій. В українському науковому вимірі так чи інакше проблематику кольору в контексті вираження національно-культурного змісту досліджено у працях О. Назаренко «Національно-культурний контекст символіки кольорів в українських фразеологізмах» [6], С. Долеско «Особливості семантики синього та жовтого кольору в одязі українців в період російсько-української війни (2022 р.)» [2], Т. Домненко та Т. Зіненко «Семантика кольору в контексті культури української вишивки» [3], Ю. Нікішенко «Колір у культурній традиції українців та їх степових сусідів Алтайського походження» [7]; проблематику визначення кольорів українських державних символів, зокрема

прапора, досліджує В. Карпов у публікації «Українська державність в символічному означенні» [4] та ін. Незважаючи на наявність ряду публікацій тема символіки кольору в сучасній візуальній культурі України потребує подальшого дослідження з урахуванням новітніх матеріалів.

Виклад основного матеріалу. В процесі історичного розвитку візуальної культури кольорове сприйняття зазнало відчутних трансформацій – колір набув властивостей знаку – символу. У візуальній культурі колір виконує комунікативну, символічну та виражальну функції, що реалізується у встановленні тих чи інших зв'язків між елементами, акцентуванні на предметах, явищах і сутності, а також передачі та виклику емоцій відповідно. Остання функція заснована на виникненні асоціацій, що має кілька джерел: природні (спільні для представників різних націй, наприклад, червоний – колір вогню, синій – неба, жовтий – сонця та ін.), культурні – вплив традицій народу, до якого належить кожна конкретна людина, а також кольорові асоціації особистих переживань та вражень. Закордонні науковці М. Жоссеран, Е. Меуссен, А. Маджид та Д. Дедіу стверджують, що генетику сприйняття кольору формують навколишнє середовище і культура [11]. Природний колорит навколишнього середовища завжди здійснює величезний вплив на формування в культурі традиції сприйняття і передачі кольору. Символіка кольору еволюціонує разом із людською культурою, від базової тріади біле-чорне-червоне, що на ранніх стадіях розвитку тісно пов'язана з фізіологією людського тіла – осмислення сильних фізіологічних переживань межує з емоційним осмисленням «сильних» кольорових символів (за В. Тернером) [13, 14] – до надзвичайно складної семантичної системи кожного відтінку, якому відповідають певні уявлення [6, 45].

У кожного народу існує колористична система, з якою пов'язана важлива соціокультурна інформація, накопичена в процесі історичного розвитку етносу. На денотативно-понятійному рівні вона виражається предметними символами, лише частина з яких має універсальний характер для більшості культур, тобто є міжкультурними.

Семантика кольору, сформована в традиційній культурі України відобразилася в усіх видах візуальної культури перших десятиліть ХХІ ст., постаючи як «глибинний соціокультурний елемент, що акумулює і

транслює загальнолюдські та національні цінності та ідеї» [6, 45]. Сучасні українські дослідники визначають колір як важливу частину художньо-естетичного мислення українського народу, що пов'язане з історією, матеріальною та духовною культурою, акцентуючи увагу на тому, що «в символіці й семантиці закований світогляд українського народу, його ментальність» [2, 7]. На думку Л. Ковтун, колір доцільно розглядати як один із унікальних елементів формування міфологічної моделі світу, а колористичний код – як сукупність «нормативно-звичаєвих усталеностей щодо використання різних кольорів в українській культурі» [5, 49].

Вітчизняні науковці наголошують на тому, що «світобаченню українців притаманний глибокий символізм, у якому багатогранно переплелися народні уявлення про часово-просторову модель світобудови, місце людини в ній, головні засади світоглядних орієнтацій та духовно-естетичних спрямувань спільноти» [9]. Особливе символічне навантаження для українців з давніх часів мали кольори базової тріади: «білий як символ божественного і чистого, спокою; чорний як символ хаосу, руйнування, темних сил; і червоний колір як символ крові, вогню і тепла» [6, 46]. Ця сукупність кольорів, яку можна виділити в українській культурі як основний спектр, «несе в очах носіїв цієї культури певну етнічну та естетичну цінність, різноманітне символічне значення та викликає певні асоціації» [7, 93]. Національний візерунок в символічних кольорах спостерігаємо на багатьох муралах в українських містах. Так, наприклад, київський мурал «Дівчина у вишиванці» висотою 53 м (автор Г. ван Хелтон, бульвар Лесі Українки, 36 б, 2015 р.), створений у рамках проєкту «Art United Us» вирішено у червоно-біло-чорній гамі. Водночас космологічні колядки прадавніх українців акцентується на дрібному піску та золотому (синьому) камінні, що дістають з морського дна птахи (коли вони його сіють – постає світ) [10, 152–154].

В свідомості людини колір, так само як і звук, являє собою не природну даність, а продукт культурного розвитку. Умовно класифікуємо кольорові знаки – символи національної ідентичності за схожими ознаками:

– кольори натуралістичної асоціативності (кольори цієї групи первинні в українській культурі і мають давній вплив): білий – світло; чорний – морок, земля; жовтий – сонце, пшениця; синій – небо, повітря;

червоний – вогонь, кров; зелений – природи, флора;

– кольори кодової асоціативності (мають віддалену схожість з характерними особливостями об'єкта чи поняття і набувають пізнавальне значення в конкретній ситуації): червоний – насильство, синій – глибина, жовтий – радість, чорний – поглинання, білий – чистота, зелений – безпека;

– кодові кольорові символи (колір не схожий з означеним об'єктом чи поняттям): червоний – зло, синій – мудрість, жовтий – ревності, зелений – дозвіл та ін. Варто зауважити, що в багатьох культурах схожою є кольорова символіка асоціативних та асоціативно-кодових означень.

Зокрема, колір стає компонентом теоретико-філософської метафористики, символізуючи один із першопочатків світотворення, його базових елементів. В українській космології таких елементів три: небо (горішнє), земля (проміжне) та світові води/хаос/підземний світ (долинне). У площині колористичної структури вона відповідає білому/золотому, червоно-жовто-золотому та чорному/темно-синьому. В. Ковтун стверджує, що основоположні для праукраїнців поняття «життя-смерть», «світло-темрява» та космічна велич виражалися наступною системою кольорів: «білий-чорний, білий-червоний, білий-чорний-червоний, жовтий-червоний-синій та ін., бо в цих підсистемах сконцентрована основа життєдайної сутності світу» [5, 51]. Всі вказані кольори можна вважати основними для української культури.

Центром двох шляхів пізнання сенсу будь-якого твору візуальної культури є сприйняття кольорового колориту. Один із цих шляхів веде до культури, інший відсилає до природи, до родової пам'яті, своєрідного «осаду» психологічного досвіду людських поколінь (за К. Юнгом), до архетипів, що є основою як художньої творчості, так і естетичного сприйняття, і складають основу загальнолюдської символіки [12, 57]. На сучасному етапі кольорова символіка зберігає свої позиції не лише в геральдиці, функціональному забарвленні виробничих об'єктів, ритуальних діях, а й активно використовується для формування національної ідентичності в творах візуальної культури.

Одним із найбільш популярних мотивів української національної візуальної культури на сучасному етапі лишається традиційна орнаменталістика, в першу чергу вишиванки,

вирішена у червоно-чорній колірній гамі. Наприклад, у Болграді, працівниками «Центру культури та дозвілля» Болградської міської ради за сприяння фахівців відділу культури, туризму, молоді та спорту Болградської міської ради було створено мурал у вигляді вишиванки в традиційних кольорах: червоному, що уособлює радість, любов, кровну спорідненість та безперервність українського роду і чорному – символу родючості української землі [8].

У 2021 р. до 30-ї річниці Дня незалежності України Міністерством культури та інформаційної політики було презентовано розроблені креативною агенцією «Провід» калейдоскопічні квіткові орнаменти, у вигляді яких було реалізовано графічну візуалізацію комплексу образів національної ідентичності. Кожній області України відповідає унікальний візуальний образ квітки, як одного з основних символів прадавньої орнаментально-знакової української культури, а колористика кожного вирішена в кольоровій гамі регіональних прапорів (у більшості – синьо-жовта). Сенсовим кольором, тобто таким, що має чітке значення і використовується спеціально з метою посилення національної ідентичності через твір візуальної культури, у цьому випадку є синій та жовтий.

На думку С. Долеско, на сучасному етапі, в умовах військової агресії Росії проти України, патріотичним репрезентантом національної свідомості є національна символіка, зокрема синій та жовтий кольори [2, 7] – кольори державного прапора України. А. Гречило стверджує, що саме візуально-асоціативне сприйняття українського державного прапора та його уособлення з «блакитним небом і жовтим ланом пшениці» [1, 10-11], посприяло його масштабному поширенню в країні як за часів Української Держави гетьмана П. Скоропадського, в період Директорії та ЗУНР, так і з набуттям Україною незалежності та затвердженням постановою Верховної Ради України Державного прапора «із двох рівновеликих горизонтальних смуг синього і жовтого кольорів» 28 січня 1992 р. [4, 9]. Науковці припускають, що на щитах війська Ярослава Мудрого було зображено золотий тризуб на тлі «синього квадратного полотнища» [4, 9], що засвідчує давню традицію національної ідентифікації українського народу з означеною колірною гамою. В таких об'єктах візуальної культури як мурали, що створені в Україні з початку повномасштабного вторгнення жовтий і синій

– основні кольори. Так, наприклад, з восьми патріотичних муралів, створених в Києві в першій половині 2023 р. – шість вирішено в жовто-синій колористичі, наприклад, «Покрова Пресвятої Богородиці» (кінотеатр «Екран», авторка ідеї Є. Фуллен) – стилізоване зображення сучасної жінки-Богородиці в жовто-синій сукні на тлі синього неба, яка огортає жовто-синіми крилами воїнів ЗСУ, оберігаючи їх від куль; мурал, присвячений Герою України О. Мацієвському (автор К. Гуемі, вул. Банкова) – український герой зображений у формі ЗСУ на тлі державного прапора, під написом «Слава Україні! Героям слава!»; мурал «Заради свободи» (автори Д. Касянюк та М. Мотрук, вул. Ігорівська, 16) – на тлі жовто-блакитного малюнку зображено солдата, який символізує всіх військових – боронителів України; мурал «Тарас Шевченко» (художник К. Гуемі) – портрет Кобзаря виконано в синьо-жовтих кольорах на тлі архітектури старого Києва; мурал на честь пам'яті бійців «Азову» (Протасів Яр), створений за мотивами перфомансу футбольних фанатів (лютий 2023 р.) – в центрі стінопису зображені фанати, які тримають у руках рози з написаними позивними бійців Азова, в оточенні жовтого вогню (праворуч) і синьо-блакитного диму (ліворуч); мурал «Що крутіше, ніж сім'я у 44 млн?» (за мотивами однойменної картини художниці С. Морозюк, вул. Мечникова, 16) – напис на тлі синьо-жовтого градієнта – уособлення державного прапора України.

Отже, використання в процесі створення об'єктів сучасної української візуальної культури до синьо-жовтої колористики як уособлення державного прапора України є одним із основних способів, за допомогою якого означається національна ідентичність. Візуальні репрезентації синього неба та жовтих ланів є своєрідним вираженням колективного досвіду.

В процесі сприйняття візуальної інформації людина отримує доступ до багатшарового інформаційного виміру, що сприяє посиленню її рефлексії – сучасні образи візуальної культури передбачають співставлення різних інформаційних блоків, осмислення хронології їх виникнення або ігнорування наявності історичної детермінованості, зосередження на об'єктивному чи суб'єктивному аспектах інформації. Семіотичне переосмислення синьо-жовтої колористики у візуальних образах сучасної культури дозволяє різним

адресатам сприймати його і як символ великої української держави, і як історичний артефакт, і як символ перемоги над ворогами, і як знак пам'яті про тих, хто віддав життя за свободу своєї батьківщини, і як спосіб візуалізації патріотичних почуттів. Таким чином, можна резюмувати, що синьо-жовта колористика являє собою кілька кодів – політичний, ідеологічний та соціокультурний, що перетинаються.

Наукова новизна. Досліджено особливості вираження національно-культурного змісту в колористичній об'єктивізуальної культури 2020-х рр. на прикладі патріотичних муралів; уточнено символіку кольору в українській культурі; здійснено семіотичний аналіз візуальної репрезентації колористики державного прапора України; розглянуто варіативність використання тріади білий-чорний-червоний та синьо-жовтої колористики в сучасних муралах у контексті вираження національної ідентичності.

Висновки. На сучасному етапі кольорова символіка активно використовується для формування національної ідентичності в творах візуальної культури. Дослідження виявило, що в сучасному українському суспільстві семіотичні колористичні коди в об'єктах візуальної культури використовуються відповідно до історичних, соціокультурних та політичних умов. Колористика державного прапора України (як символ великої української держави, символ перемоги над ворогами, знак пам'яті про тих, хто віддав життя за свободу своєї батьківщини, спосіб візуалізації патріотичних почуттів) і тріада білий-чорний-червоний колір (як уособлення концентрації основи життєдайної сутності світу в українській космології) найчастіше використовуються з метою конструювання національної ідентичності та вираження національно-культурного змісту.

Література

1. Гречило А.Б. Питання про порядок кольорів на українському прапорі в 1917–1920 рр. Знак. № 40. 2000. С. 10–11.
2. Долеско С. Особливості семантики синього та жовтого кольору в одязі українців в період російсько-української війни (2022 р.). Міждисциплінарні дослідження: гуманітарні та природничі науки : зб. матеріалів: наук.-практ. конф., м. Одеса, 22–23 лип. 2022 р. Одеса, 2022. С. 7–10.
3. Домненко Т., Зіненко Т. Семантика кольору в контексті культури української вишивки.

Сучасні проблеми архітектури та містобудування. 2016. № 43(1). С. 141–146.

4. Карпов В. В. Українська державність в символічному означенні. Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія. 2017. № 2. С. 4–12.

5. Ковтун Л. Український колористичний код світотворення. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. 2009. С. 49–52.

6. Назаренко О. В. Національно-культурний контексті символіки кольорів в українських фразеологізмах. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2020. № 46. С. 43–46.

7. Нікішенко Ю. І. Колір у культурній традиції українців та їх степових сусідів Алтайського походження. Східний світ. 2004. № 1. С. 93–98.

8. Новини громад: на Болградщині з'явиться новий патріотичний мурал. 2022. Болградська районна державна адміністрація. URL : <https://bolgrad-rda.od.gov.ua/2022/08/novyny-gromad-na-bolgradshhyni-zyavytsya-novyj-patriotychnyj-mural/> (дата звернення : 13.11.2023).

9. Пошивайло І. В. Символізм народної орнаментики українців. Новий акрополь. 2020. URL : <https://newacropolis.org.ua/theses/symbolizm-narodnoi-ornamentyky-ukraintsiv-1500792584> (дата звернення : 7.11.2023).

10. Таланчук О. Священний шлюб. Архетип Матері-Землі у фольклорі. Українознавство. 2001. № 1. С. 152–154.

11. Jossierand M., Meeussen E., Majid A. et al. Environment and culture shape both the colour lexicon and the genetics of colour perception. *Sci Rep*. 2021. Issue 11. 190–195.

12. Jung C. G. Analytical Psychology. Franklin Classics, 2018. 420 p.

13. Turner V. W. Colour Classification in Ndembu Ritual. A Problem in Primitive Classification. Routledge, 1966. 38 p.

References

1. Hrechylo, A. B. (2000). The question of the order of colours on the Ukrainian flag in 1917–1920. *Sign*, 40, 10–11 [in Ukrainian].
2. Dolesko, S. (2022). Peculiarities of the semantics of blue and yellow in the clothes of Ukrainians during the Russian-Ukrainian war (2022). *Interdisciplinary studies: humanities and natural sciences*. Odessa, 22–23 July 2022, 7–10 [in Ukrainian].
3. Domnenko, T. & Zinenko, T. (2016). Semantics of colour in the context of Ukrainian embroidery culture. *Modern problems of architecture and urban planning*, 43(1), 141–146 [in Ukrainian].
4. Karpov, V. V. (2017). Ukrainian statehood in a symbolic meaning. *Library science. Documentary science. Informatology*, 2, 4–12 [in Ukrainian].

5. Kovtun, L. (2009). Ukrainian coloristic code of world creation. *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv*, 49–52 [in Ukrainian].

6. Nazarenko, O. V. (2020). National and cultural context of the symbolism of colours in Ukrainian phraseology. *Scientific Bulletin of the International Humanitarian University. Philology*, 46, 43–46 [in Ukrainian].

7. Nikishenko, Yu. I. (2004). Colour in the cultural tradition of Ukrainians and their steppe neighbours of Altai origin. *Eastern world*, 2-4, 1, 93–98 [in Ukrainian].

8. Community news: a new patriotic mural will appear in Bolhradshchyna. 2022. Bolhrad District State Administration. URL: <https://bolgrad-rda.od.gov.ua/2022/08/novyiny-gromad-na-bolgradshhyni-zyavytsya-novyj-patriotychnyj-mural/> [in Ukrainian].

9. Poshyvailo, I. V. (2020). Symbolism of folk ornamentation of Ukrainians. *New Acropolis*. URL:

<https://newacropolis.org.ua/theses/symbolizm-narodnoi-ornamentyky-ukraintsiv-1500792584> [in Ukrainian].

10. Talanchuk, O. (2001). Sacred marriage. Archetype of Mother Earth in folklore. *Ukrainian studies*, 1, 152–154 [in Ukrainian].

11. Josseland, M., Meeussen, E. & Majid, A. (2021). Environment and culture shape both the colour lexicon and the genetics of colour perception. *Sci Rep*, 11, 190–195 [in English].

12. Jung, C. G. (2018). *Analytical Psychology*. Franklin Classics [in English].

13. Turner, V. W. (1966). *Colour Classification in Ndembu Ritual. A Problem in Primitive Classification*. Routledge [in English].

Стаття надійшла до редакції 02.10.2023
Отримано після доопрацювання 06.11.2023
Прийнято до друку 14.11.2023

УДК 17.022.1:140.8.

Цитування:

Хвостова Т. В. Сучасний український театр у вимірі інтернет-культури. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 39–43.

Хвостова Таїсія В'ячеславівна, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв, <https://orcid.org/0000-0002-5773-2347> taisija077@gmail.com

Khvostova T. (2023). Modern Ukrainian Theatre in the Dimension of Internet Culture. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 39–43 [in Ukrainian].

СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У ВИМІРІ ІНТЕРНЕТ-КУЛЬТУРИ

Мета статті – виявити особливості функціонування українського театру другого - початку третього десятиліття ХХІ ст. у вимірі інтернет-культури. **Методологія дослідження.** Застосовано принцип наукової об'єктивності, аналітичний, культурологічний, системний, типологічний та структурно-функціональний метод для узагальнення теоретико-методологічних засад вивчення інтернет-культури, виявлення особливостей функціонування сучасного українського театру у культурному середовищі Інтернет та ін. **Наукова новизна.** Досліджено тенденції розвитку сучасної театральної культури крізь призму специфіки інтернет-простору; розглянуто культурне середовище Інтернет як важливий чинник функціонування театральної культури в сучасному цифровому суспільстві; виявлено особливості репрезентації сучасного українського театру в інтернет-просторі на прикладі інтерактивних сайтів та віртуальних турів; уточнено поняття «інтернет-культура». **Висновки.** Інтернет-культура формує високий рівень загальної культури людини завдяки властивості репрезентації сучасних прогресивних культурних практик; орієнтована на принципи, що взаємопов'язані з сучасною культурою (монтажності, кліповості та ін.); характеризується динамічністю, інтерактивністю, варіативністю, особливим співвідношенням неоднорідності та єдності та ін. Інтернет-простір являє собою новий вимір взаємодії театру та глядача, відкриття нових способів створення та презентації театру, а також нових форм взаємодії між актором і глядачем у цих театральних контекстах. Він виступає частиною культурної комунікації, в якій мультимедійні технології дозволяють створювати спілкування нового типу, а інтернет є каналом для трансляції. Наслідком цього є формування театрального контенту як специфічної сфери інтернет-середовища. Характер цих змін є перспективним предметом подальшої наукової рефлексії.

На сучасному етапі інтернет-простір та його культурне середовище зумовлюють появу інноваційних способів задоволення інформаційних потреб потенційного театального глядача, надають актуальні для сучасного цифрового суспільства форми презентації українського театру та можливості інтерактивної взаємодії.

Ключові слова: інтернет-культура, Інтернет, театральна культура, цифрове суспільство, український театр, офіційні сайти, віртуальні тури.

Khvostova Taisia, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

Modern Ukrainian Theatre in the Dimension of Internet Culture

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the functioning of the Ukrainian theatre of the second – beginning of the third decade of the 21st century in the dimension of Internet culture. **Research methodology.** The principle of scientific objectivity, analytical, cultural, systemic, typological, and structural-functional method was applied to generalise the theoretical and methodological foundations of the study of Internet culture, to identify the peculiarities of the functioning of modern Ukrainian theatre in the cultural environment of the Internet. **Scientific novelty.** The trends of the development of modern theatre culture were studied through the prism of the specifics of the Internet space. The cultural environment of the Internet was considered as an important factor in the functioning of theatrical culture in the modern digital society. The peculiarities of the representation of modern Ukrainian theatre in the Internet space were revealed using the example of interactive sites and virtual tours. The concept of "Internet culture" was clarified. **Conclusions.** Internet culture forms a high level of general human culture due to the property of representing modern progressive cultural practices; oriented on the principles interconnected with modern culture (montageability, clipability); characterised by dynamism, interactivity, variability, a special ratio of heterogeneity and unity. The Internet space represents a new dimension of interaction between the theatre and the audience, the discovery of new ways of creating and presenting theatre, as well as new forms of interaction between the actor and the audience in these theatrical contexts. It acts as a part of cultural communication, in which multimedia technologies allow creating a new type of communication, and the Internet is a channel for broadcasting. The consequence of this is the formation of theatrical content as a specific sphere of the Internet environment. The nature of these changes is a promising subject of further scientific reflection. At the current stage, the Internet space and its cultural environment lead to the emergence of innovative ways to satisfy the informational needs of potential theatre viewers, provide forms of presentation of Ukrainian theatre and opportunities for interactive engagement that are relevant for the modern digital

society.

Keywords: Internet culture, Internet, theatre culture, digital society, Ukrainian theatre, official sites, virtual tours.

Актуальність дослідження. Театр в сучасній культурі лишається одним із важливих об'єктів театрознавства, проте наразі є необхідність дослідження цього феномену з точки зору культурологічної рефлексії. Актуальним є осмислення процесу формування, ролі та місця театру в сучасній інтернет-культурі, що відіграє важливе значення в загальній культурі сучасного цифрового суспільства. Театр в інтернет-культурі 2010-х – початку 2020-х рр. – особливе явище в сучасній вітчизняній культурі, оскільки саме він, на нашу думку, повноцінно відобразив корінні зміни, що відбуваються в суспільній свідомості.

Сучасний український театр – складна система, що входить в художню культуру, діяльність якої не обмежується творчістю, оскільки в структуру театральної діяльності входять також театральне виробництво, споживання театральної продукції, створені художні цінності. Недостатність дослідження сучасного українського театру в інтернет-культурі з культурологічних позицій, також позначена необхідністю напрацювання цілісного розуміння соціокультурних процесів, що відбуваються в ньому.

Мета статті – виявити особливості функціонування українського театру другого – початку третього десятиліття ХХІ ст. у вимірі інтернет-культури.

Аналіз публікацій. Проблематика сучасного українського театру у вимірі інтернет-культури 2010-х – початку 2020-х рр. поки ще не стала предметом спеціального дослідження, хоча окремі аспекти отримали вираження в деяких наукових працях, вивчення яких посприяло розумінню сенсу та змісту соціокультурних процесів у контексті означеної проблематики. Серед інших назвемо праці Ж. Денисюк «Культурне середовище інтернету у функціонуванні аксіосфери суспільства» [3], Л. Дерман та М. Кобилянської «Театральне мистецтво як засіб соціокультурної комунікації в епоху цифрових технологій» [4], О. Найдьонова «Суперечливість впливу інтернет-технологій на процеси культуротворення» [8], О. Камишикової «Театр у добу високих технологій: трансформація традиційної форми» [5], К. Матвєєвої та Т. Гуменюк «Цифровізація в театральній культурі» [7], О. Тонкошкурі «Театр в епоху цифрових технологій» [11] та ін.

Виклад основного матеріалу. Станом на

друге – початок третього десятиліття ХХІ ст. Інтернет перетворився з другорядного культурного феномену на важливе місце культурного виробництва трансформації. На думку закордонних дослідників, інтернет-культура «наносить на карту цю нову область мови, політики та ідентичності, розміщуючи її в історії комунікації та суспільної сфери, пропонує критичний аналіз міфів, що підтримують віртуальний світ, і наслідків сучасної масової міграції на електронні кордони» [13, с. 3]. Українські науковці наголошують на тому, що «Інтернет є субпростором сучасного суспільства, оскільки в ньому відбуваються взаємодії соціальних акторів (індивідуальних та групових), утворюються «місця» взаємодії (сайти) та різноманітні соціальні структури (соціальні мережі, спільноти, аудиторії, інститути)» [10, с. 7]. На думку О. Найдьонова, «Інтернет є засобом швидкої передачі інформації про будь-які культурні заходи, акції чи події в глобальних масштабах (...) Інтернет наближає людину до шедеврів світової культури, водночас він є віртуальним продовженням «карнавалу життя» і масової культури, таїть у собі лабіринти просторових потоків трансляції культури смислів і цінностей, які можуть піддаватися інтерпретації нескінченно» [8, с. 96]. Вітчизняний дослідник А. Астаф'єв, акцентуючи на безпрецедентних змінах культури під впливом інтернет-трансляції творів мистецтва, наголошує на тому, що «...віртуальний музей та театр, софт-арт – усе це було інноваціями ще кілька десятиліть тому, натовість тепер – це фактично осердя різноманітних творчих практик та «обличчя» актуальної культури людства, що є показником фундаментальних змін у пізнанні людини та її творчості. Саме під впливом цифрової культури докорінно змінюється і розуміння власне культури, яка є рушієм складних цивілізаційних процесів та їх стадій» [1].

Інтернет є системним феноменом, що відрізняє його від численних винаходів технологічної доби, спрямованих на задоволення конкретних потреб і том вузько функціональних. На відміну від більшості технологічних інновацій, Інтернет як системний феномен народжується раніше своїх приватних функцій, що з'являються та примножуються з розвитком системи. Саме тому Інтернет як цілісне явище не можна зводити до певних його прикладних функцій або їх сукупностей. Можливість саморозвитку

Інтернет отримує завдяки системній самодостатності та відсутності жорсткого зв'язку з функціональними спеціалізаціями, що, у свою чергу, дозволяє розглядати його як самостійну підсистему культури. На сучасному етапі динамічне зростання значення цієї культурної підсистеми відображається в зміні інформаційно-комунікативного середовища, розвитку віртуального простору, трансформації психіки та ментального типу людини, створенню нових форм традиційних видів мистецтв та ін. Технічна база отримала на сучасному етапі безпрецедентний розвиток, що призвело до створення нового комунікаційного простору, наділеного власною системою цінностей, естетичних норм, традицій, знакових систем, символів та сенсів, культурою обміну та збереження інформації в ньому, культурою взаємодії користувачів, тобто інтернет-культурою.

Ж. Денисюк наголошує на тому, що «культура інтернет-простору вибудовується на основі різнорівневих та різносторонніх комунікативних актів індивідів (нелінійних взаємодій), а створювані культурні взірці ґрунтуються як на знанні, так і на віртуально-міфологічній свідомості, яка притаманна світогляду тих індивідів, чия життєдіяльність більшою чи меншою мірою пов'язана із сучасними інформаційними технологіями» [3, с. 182].

На основі опрацювання наукових джерел, можемо констатувати, що найбільш поширеними в сучасному академічному вимірі є позиціонування інтернет-культури як: культури грамотного візуального сприйняття через мережу Інтернет; досвіду розпізнання візуальних культурних кодів та візуальних інтернет-комунікацій; сукупності факторів, які впливають на емоційно-ціннісні відносини особистості в процесі пізнання світової та вітчизняної культури, а також пластичних мистецтв – живопису, скульптури, архітектури, графіки, поліграфії і графічного дизайну, відео, театру, телебачення, комп'ютерного інтерфейсу, Інтернету моди, фото та ін.; культурних комунікацій з використанням Інтернет, що стосуються будь-яких сфер культури.

Зростання Web 2.0, соціальних мереж і блогів, програмне забезпечення, контент, створений користувачами, і концепція «виробника» заохочують сучасну людину та її цифровий пристрій досліджувати творчий потенціал за допомогою гіперповерхні екрана персонального комп'ютера. Ця тенденція закономірно відбивається на різних рівнях культурних практик, у тому числі і театральних. Театр традиційно розглядається як «особливий вид публічного простору, в

якому у мистецькій формі легітимізуються важливі для суспільства ідеї та теми, формуються національні ідентичності, зберігаються і передаються колективні міфи та історичні наративи, випрацьовуються образи Іншого, визначаються форми і сценарії міжнаціонального діалогу» [2, с. 3]. Водночас сучасна діяльність театрів у культурному середовищі Інтернет сприяє розмиванню онтологічних кордонів у контексті ідеї театру як «форми мистецтва, що зазвичай визначається через її залежність від загальних просторово-часових рамок між аудиторією та репрезентацією» [12, с. 178].

На сучасному етапі використання цифрових технологій у театрі зростає. Найбільш очевидний вплив можна побачити в цифровізації та аудіовізуальному мовленні. Інноваційний експеримент провела Метрополітен-опера, яка запустила прямі трансляції своїх оперних вистав у кінотеатрах по всьому світу. Цифровим технологіям та Інтернету вдалося вивести оперне шоу за сцену та наблизити його до глядача. Це збільшило потенційну аудиторію живих виступів Метрополітен-опера і водночас підвищило впізнаваність бренду в усьому світі. Окрім того, цифрові технології впливають на елементи театральної постановки, дозволяючи проводити експериментальні мультимедійні вистави. Нові функції постановки варіюються від простих відеопроєкцій до складних театральних симуляцій віртуальної реальності, включаючи інтерактивні функції. З іншого боку, дослідники акцентують увагу на тому, що, Інтернет і цифрові технології змінили очікування глядача, посилили тиск на мистецькі групи, щоб вони брали активну участь у соціальних мережах [14, с. 3].

В сучасній культурній ситуації активно відбувається процес впровадження сучасних цифрових технологій у практику закладів культури з метою подолання будь-яких бар'єрів у спілкуванні з мистецтвом у значній частини глядачів, передусім у молоді для якої ці технології є звичними та зручними. Інформаційні технології та мультимедіа проникають в театральну діяльність за двома напрямками. В одному випадку вони використовуються як допоміжні інструменти для створення театральних вебсайтів, електронних пояснень до вистав, збереження театральних архівів та ін., а в іншому стають повноцінними складовими театально-постановчої діяльності.

На сучасному етапі розвитку цифрового суспільства театр, як і будь-який заклад культури, потребує динамічної присутності в інтернет-просторі, щоб лишатися конкурентним. Соціальні мережі та

інтерактивні сайти, які наразі є одними з основних елементів взаємодії з потенційним глядачем, пропонують різноманітні способи отримання інформації про театр.

Сайти українських театрів в цілому наділені значною візуальною привабливістю – ресурси регулярно наповнюються якісними ілюстрованими новинами з життя закладів, мають інтуїтивно зрозумілу структуру, що зазвичай включає інформацію про репертуар театр, афішу на найближчі вистави, відомості про труп театр, історію театр, новини та контактну інформацію. За допомогою банерної реклами сайти додатково висвітлюють події на театральних майданчиках країни.

Більшість сайтів українських театрів мають розгалужену багаторівневу структуру і за своїми типами є сайтами-візитками або представницькими сайтами. Актуальність та оновлення інформації на них, за деякими виключеннями, на досить високому рівні. Що стосується інноваційних форм роботи, таких як продаж білетів через інтернет-сайти, блогові обговорення, віддалені форми роботи з глядачем, 3d-екскурсії або віртуальні тури театром та ін. – вони характерні для провідних українських театрів, зокрема столичних. Так, наприклад, у 2016 р. Київським національним академічним театром оперети за підтримки Міністерства культури України та компанії Google було створено спеціальний сайт, що пропонує потенційному глядачу здійснити віртуальний 3d-тур та опинитися в імерсивному середовищі театру за допомогою технології віртуальної реальності. Варто зауважити, що в рамках програми «Автентична Україна» було створено 3d-тури провідними українськими музичними театрами: Львівським національним академічним театром опери та балету імені Соломії Крушельницької, Чернівецьким академічним обласним українським музично-драматичним театром ім. Ольги Кобилянської, Одеським національним академічним театром опери та балету, Національним академічним театром опери та балету України імені Тараса Шевченка [9].

Віртуальні тури, як інтерактивний віртуальний проєкт, створений на основі 3d-панорам 360° або 3d-візуалізації, що складається з однієї та більше 3d-панорам, пов'язаних посиланнями-переходами, є одним із найбільш ефективних способів надання інформації, оскільки вони дозволяють здійснити цікаву віртуальну екскурсію будівлею театру, ознайомитися з внутрішнім простором театру, відвідати глядацьку залу, ознайомитися з репертуаром, макетами вистав, костюмами, дізнатися цікаві факти з історії

театру та створюють у потенційного глядача ілюзію присутності. Окрім того, віртуальний тур, на відміну від відео або звичайної серії фотографій, наділений інтерактивністю, що дозволяє наблизитися до конкретної точки або віддалитися від неї, а також через активні зони переміщуватися з однієї панорами на іншу. Наявність віртуального туру визначає нові комунікативні функції театру, його взаємодію з потенційним глядачем, дозволяє створити особливу атмосферу. Завдяки можливості ознайомитися з репертуаром або облаштуванням театру віддалено значно посилюється мотивація людини відвідати театр. Розміщення віртуального туру на сайті театру надає глядачам засіб комунікації, що сприяє підвищенню його репутації і конкурентоспроможності.

Наукова новизна. Досліджено тенденції розвитку сучасної театральної культури крізь призму специфіки інтернет-простору; розглянуто культурне середовище Інтернет як важливий чинник функціонування театральної культури в сучасному цифровому суспільстві; виявлено особливості репрезентації сучасного українського театру в інтернет-просторі на прикладі інтерактивних сайтів та віртуальних турів; уточнено поняття «інтернет-культура».

Висновки. Інтернет-культура формує високий рівень загальної культури людини завдяки властивості репрезентації сучасних прогресивних культурних практик; орієнтована на принципи, що взаємопов'язані з сучасною культурою (монтажності, кліповості та ін.); характеризується динамічністю, інтерактивністю, варіативністю, особливим співвідношенням неоднорідності та єдності та ін. Інтернет-простір являє собою новий вимір взаємодії театру та глядача, відкриття нових способів створення та презентації театру, а також нових форм взаємодії між актором і глядачем у цих театральних контекстах. Він виступає частиною культурної комунікації, в якій мультимедійні технології дозволяють створювати спілкування нового типу, а інтернет є каналом для трансляції. Наслідком цього є формування театального контенту як специфічної сфери інтернет-середовища. Характер цих змін є перспективним предметом подальшої наукової рефлексії.

На сучасному етапі інтернет-простір та його культурне середовище зумовлюють появу інноваційних способів задоволення інформаційних потреб потенційного театального глядача, надають актуальні для сучасного цифрового суспільства форми презентації українського театру та можливості інтерактивної взаємодії.

Література

1. Астаф'єв А. О. Питання розвитку цифрової культури українського соціуму : аналітична записка Відділу гуманітарної політики. Національний інститут стратегічних досліджень. 2014. URL : <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/pitannya-rozvitku-cifrovoi-kulturi-ukrainskogo-sociumu> (дата звернення : 2.06.2023).
2. Гарбузюк М. В. Образ України у польському театрі ХХ століття: імагологічний аспект : автореф. дис. доктора. мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України. Київ, 2019. 38 с.
3. Денисюк Ж. З. Культурне середовище інтернету у функціонуванні аксіосфери суспільства. *Культура України*. 2017. Вип. 58. С. 177-184.
4. Дерман Л. М., Кобилянська М. Ю. Театральне мистецтво як засіб соціокультурної комунікації в епоху цифрових технологій. *Гуманітарний корпус*. 2021. Вип. 37 (т. 1). С. 33-36.
5. Камишнікова О. Театр у добу високих технологій: трансформація традиційної форми. *Сучасні літературознавчі студії*. 2013. Вип. 10. С. 172-178.
6. Крохмальний Р. О., Крохмальна С. Р. Деякі концепти інтернет-комунікації в сучасному театральному мистецтві. *Молодий вчений*. 2020. № 4 (80). С. 125-128.
7. Матвєєва К. В., Гуменюк Т. К. Цифровізація в театральній культурі. *Збірник наукових праць ЛОГОС*. 2021. С. 301-303. URL : <https://doi.org/10.36074/logos-10.09.2021.92> (дата звернення : 7.04.2023).
8. Найдьонов О. Суперечливість впливу інтернет-технологій на процеси культуротворення. *Вісник Львівського університету. Серія філософсько-політологічні студії*. 2017. Вип. 12. С. 95-103.
9. Оперні театри України. Автентична Україна. 2016. URL : <https://authenticukraine.com.ua/theatres> (дата звернення : 11.11.2023).
10. Петренко О. С. Інтернет як субпростір суспільства: структури та процеси : дис. канд. соціологічних наук. Старобільськ, 2017. 228 с.
11. Тонкошкура О. Театр в епоху цифрових технологій. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. № (18(2)). С. 30-35. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269774](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269774).
12. Dunne-Howrie J. Internet Theatre and the Historical Consciousness of the Covid-19 Era. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*. 2022. Issue 18. Vol. 1. pp. 176-90.
13. Porter D. Internet Culture. Routledge, 1997. 288 p.
14. Tajtáková M. Theatre in the Digital Age : When Technology Meets the Arts. 9th International Workshop on Knowledge Management. Trenčín: Vysoká škola manažmentu v Trenčíne, 2014. 8 p. URL : http://www.cutn.sk/Library/proceedings/km_2014/PDF%20FILES/Tajtakova.pdf (дата звернення : 12.03.2023).

References

1. Astafiev, A. O. (2014). Issues of development of digital culture of Ukrainian society: analytical note of the Humanitarian Policy Department. National Institute of Strategic Studies. URL: <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/pitannya-rozvitku-cifrovoi-kulturi-ukrainskogo-sociumu> [in Ukrainian].
2. Harbuziuk, M. V. (2019). The image of Ukraine in the Polish theatre of the 20th century: imagological aspect. PhD thesis. Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
3. Denisyuk, Zh. Z. (2017). Cultural environment of the Internet in the functioning of the axiosphere of society. *Culture of Ukraine*, 58, 177-184 [in Ukrainian].
4. Derman, L. M. & Kobylinska, M. Yu. (2021). Theatrical art as a means of socio-cultural communication in the age of digital technologies. *Humanitarian Corps*, 37 (vol. 1), 33-36 [in Ukrainian].
5. Kamyshnykova, O. (2013). Theatre in the age of high technologies: transformation of the traditional form. *Modern literary studies*, 10, 172-178 [in Ukrainian].
6. Krokhmalnyi, R. O. & Krokhmalna, S. R. (2020). Some concepts of Internet communication in modern theatre art. *A young scientist*, 4 (80), 125-128 [in Ukrainian].
7. Matvieieva, K. V. & Humeniuk, T. K. (2021). Digitisation in theatre culture. *Collection of scientific papers ЛОГОС*, 301-303. URL: <https://doi.org/10.36074/logos-10.09.2021.92> [in Ukrainian].
8. Naidionov, O. (2017). Contradiction of the influence of Internet technologies on the processes of cultural creation. *Bulletin of Lviv University. Series of philosophical and political studies*, 12, 95-103 [in Ukrainian].
9. Opera theatres of Ukraine. (2016). *Authentic Ukraine*, URL: <https://authenticukraine.com.ua/theatres> [in Ukrainian].
10. Petrenko, O. S. (2017). The Internet as a subspace of society: structures and processes. PHD thesis. Starobilsk [in Ukrainian].
11. Tonkoshkura, O. (2022). Theatre in the age of digital technologies. *Scientific journal Artistic culture. Actual problems*, 18(2), 30-35. URL: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269774](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269774) [in Ukrainian].
12. Dunne-Howrie, J. (2022). Internet Theatre and the Historical Consciousness of the Covid-19 Era. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 18, Vol. 1, 176-190 [in English].
13. Porter, D. (1997). Internet Culture. Routledge [in English].
14. Tajtáková, M. (2014). Theatre in the Digital Age: When Technology Meets the Arts. 9th International Workshop on Knowledge Management. Trenčín: Vysoká škola manažmentu v Trenčíne, URL: http://www.cutn.sk/Library/proceedings/km_2014/PDF%20FILES/Tajtakova.pdf [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2023
Отримано після доопрацювання 14.11.2023
Прийнято до друку 22.11.2023

УДК 7.067+316.73

Цитування:

Штирбул В. Ю. Творча концепція Гезамткунстверка Р.Вагнера як мистецтва, що моделює дійсність. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 44–49.

Shtyrbul V. (2023). Creative Concept of R. Wagner's Gesamtkunstwerk as an Art that Models Reality. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 44–49 [in Ukrainian].

*Штирбул Валентин Юрійович,
аспірант кафедри теоретичної та
прикладної культурології
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0003-0915-2097>
playervalik@gmail.com*

ТВОРЧА КОНЦЕПЦІЯ ГЕЗАМТКУНСТВЕРКА Р.ВАГНЕРА ЯК МИСТЕЦТВА, ЩО МОДЕЛЮЄ ДІЙСНІСТЬ

Мета дослідження – проаналізувати основні принципи теорії Р.Вагнера про універсальну модель мистецтва з точки зору її філософсько-естетичного обґрунтування і практичного втілення в низці культурних проектів наступних історичних періодів в якості моделі, що породжує дійсність. **Методологічна основа** дослідження ґрунтується на аналітичному, компаративному, історичному та дескриптивному методах. Аналітичний метод застосовується для глибшого проникнення у філософсько-соціальну сутність концепції Гезамткунстверка. За допомогою компаративного методу здійснюється порівняння моделі універсального твору мистецтва у первинному вигляді з її трансформованими варіантами. Застосування історичного методу потрібно для простеження розвитку ідеї про синтетичний твір мистецтва в різні історичні періоди. Дослідження Гезамткунстверка потребує застосування дескриптивного методу, оскільки його витоки періоду романтизму тісно пов'язані з античною драмою та міфологією. **Наукова новизна** полягає в розгляді Гезамткунстверка в якості мистецької моделі, що породжує дійсність на основі соціально-естетичної концепції, кінцевою метою якої є духовне переродження людства і побудова гармонійного досконалого суспільства за допомогою художніх засобів мистецтва в органічному синтезі його видів. **Висновки.** В результаті аналізу філософсько-естетичного підґрунтя Гезамткунстверка та прикладів його подальших інтерпретацій, автор приходить до висновку, що тенденція злиття різних видів мистецтв і їх існування в цілісній художньо-творчій формі, яка спостерігається в ХХІ столітті, дозволяє переосмислити романтичну ідею соціально-художнього синтезу стосовно можливості її адаптації до умов сучасності і розглянути в якості моделі, що породжує дійсність.

Ключові слова: Гезамткунстверк, Ріхард Вагнер, художній синтез, перетворююча сила мистецтва, духовне переродження людства.

Shtyrbul Valentyn, Postgraduate Student, Department of Theoretical and Applied Cultural Studies, Odessa A.V.Nezhdanova National Academy of Music

Creative Concept of R. Wagner's Gesamtkunstwerk as an Art that Models Reality

The purpose of the work is to analyse the basic principles of R. Wagner's theory about the universal model of art in terms of its philosophical and aesthetic justification and practical implementation in a number of cultural projects of subsequent historical periods as a model that generates reality. **The methodology** is based on analytical, comparative, historical, and descriptive research methods. The analytical method is used for deeper insight into the philosophical and social essence of the concept of the Gesamtkunstwerk. The comparative method weighs the model of universal work of art in its primary form with its transformed variants. The use of the historical method is necessary to trace the development of the idea of a synthetic work of art in different historical periods. The study of the Gesamtkunstwerk requires the use of a descriptive method, since its origins of the period of romanticism are closely related to ancient drama and mythology. **The scientific novelty** is to consider the Gesamtkunstwerk as an artistic model, which gives rise to reality on the basis of a socio-aesthetic concept, the ultimate goal of which is the spiritual rebirth of mankind and the construction of a harmonious perfect society through artistic means of art in organic synthesis of its species. **Conclusions.** As a result of the analysis of the examples of interpretations of the Gesamtkunstwerk, the author concludes that the tendency of fusion of different types of arts and their existence in a coherent artistic and creative form, which is observed in the XXI century, allows to rethink the romantic idea of socio-aesthetic synthesis regarding the possibility of its adaptation and considering it as a model that generates reality.

Keywords: Gesamtkunstwerk, Richard Wagner, artistic synthesis, transformative power of art, spiritual rebirth of humanity.

Актуальність теми дослідження. Для розуміння актуальності впровадження в життя концепції Гезамткунстверка Р.Вагнера на сучасному етапі культурного розвитку суспільства недостатньо трактувати цю ідею лише в сенсі імпульсу до створення монументальних синтетичних творів, компоненти яких інтегровані в єдине ціле. Сьогодні Гезамткунстверк – це не лише твір мистецтва з дуже чіткою програмою та багатою історією, а й синтетичний творчий проект, в якому злилися воєдино класична спадщина, масова культура та сучасні технології. Завдяки такому поєднанню, його можна порівняти з Лебедем з вагнерівського «Лоенгріна», який продовжує плисти, перетинаючи епоху за епохою і відтворюючи динамізм творчих процесів, які відбуваються в кожній з них. Узгодженість дій всіх складових у сучасному Гезамткунстверку і його спрямованість до синтетичної єдності на тлі динамічного культурного ландшафту створює модель нашої дійсності, яка не лише може допомогти у пізнанні культурної спадщини, а й пролити світло на наше розуміння подальшої долі людства на шляху його духовного розвитку.

Аналіз досліджень і публікацій. Зарубіжні дослідження переважно присвячені практичному втіленню вагнерівської ідеї в період сучасності. У книзі «Scope of total architecture» В.Гропіуса, одного із засновників школи Баугауз, уперше опублікованій в 1956 році, окреслено практичний шлях «органічного розвитку цілого» у Гезамткунстверку XX століття [8, 17]. М.Сміт у своїй роботі «The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace» (2007) простежує шлях Гезамткунстверка від його народження до сучасності, вбачаючи в цій концепції «спрямування до єдності серед фрагментованості, до колективності серед відчуження» [12, 8]. Темою статті К.Богаард «Modern Gesamtkunstwerk» (2011) є встановлення зв'язку між естетичними принципами Гезамткунстверка Р.Вагнера та театралізованими виставами у музеях та інших «історичних будівлях» [5, 87]. М.Брукс у своїй роботі «Precision and Soul: The Relationship between Science and Religion in the Operas Wozzeck and Arabella» (2013) розглядає опери А.Берга «Воцек» та Р.Штрауса «Арабелла» як приклади сучасного Гезамткунстверка, що пов'язані із своїм часом «емоційними узами спорідненості, спільною історією, спільними цінностями» [6, 12]. С.Браун та Е.Діссанаяке у роботі «The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to “Total Work of Art”» (2018) стверджують, що задовго до того, як «європейські теоретики естетики винайшли

поняття Гезамткунстверка, церемоніальні ритуали в культурах прадавніх народів протягом тисячоліть були синтезом мистецтв у масштабах, подібних до масштабів Гезамткунстверка» [7, 2]. Стаття Ч.Шафайє «In Space, Movement, and the Technological Body, Bauhaus performance finds new context in contemporary technology» (2019) присвячена розгляду застосування сучасних технологій у Баугаузі, «за допомогою яких і глядачі, і виконавці можуть пережити шок — трансформаційну подію на рівні несвідомого» [11]. У нарисі М.Скаллі «Richard Wagner's Blueprint for Multimedia» (2020) розглянуто Гезамткунстверк XXI століття, який «дозволяє життєздатно представляти мультимедійні історії» [10, 24]. Українська дослідниця О.Кондратьєва в роботі «Gesamtkunstwerk as a formula for creating artistic character in architecture by Volodymyr Pokrovsky» (2019) проводить паралель між Гезамткунстверком та архітектурою В.Покровського періоду «культурного Відродження початку XX століття в Україні в контексті *fin de siècle's* архітектури» [9, 27]. Але більшість досліджень вітчизняних авторів присвячені аналізу концепції Р.Вагнера та втіленню її у життя самим композитором. Серед таких досліджень, наприклад, «Культурологічний аналіз концепції Gesamtkunstwerk Пікарда Вагнера» В.Фрейдліної (2020), у якому «переосмислено роль мистецтва в суспільному житті» з позиції сьогодення [3, 55]. У статті І.Іванової (2021) «Жанрова поетика “Парсифаля” Р.Вагнера в контексті ідеї Gesamtkunstwerk» розглянуто одну з музичних драм композитора, яка стала «абсолютним вираженням ідеалу “мистецтва майбутнього”» [1, 8].

Виклад основного матеріалу. Основу концепції Гезамткунстверка Р.Вагнера склали філософсько-естетичні теорії епохи романтизму, в яких відбито соціальні та політичні події даного історичного періоду. Серед мислителів, ідеї яких, безумовно, вплинули на формування світогляду композитора, можна назвати Ф.Шеллінга та А.Шопенгауера. Революційне прагнення до загального звільнення людства призвело до особливого бачення культурної гармонії, яка полягала в стиранні жорстких кордонів між мистецтвами, встановлених з часів класичної епохи. Такий процес інтеграції різних видів художньої діяльності припускав як їхнє взаємозбагачення, так і поширення сфери впливу об'єднаних сил мистецтва на формування та моделювання всіх аспектів дійсності.

Вищою метою всеосяжної ідеї художнього синтезу Р.Вагнера було досягнення ідеальної духовної єдності в

суспільстві за допомогою універсального твору мистецтва, який має бути створений спільними зусиллями представників різних видів художньої творчої діяльності, а також всього людства в якості глядацької аудиторії. Оскільки сприйняття Гезамткунстверка здійснюється за допомогою сукупності почуттів, то у творчому процесі створення цілісного твору мистецтва необхідно задіяти всі художні форми в інтегрованому вигляді. Такий новий витвір передбачав об'єднання різних видів мистецтва на рівних правах.

Р.Вагнер теоретично обґрунтував свою ідею в літературних працях і практично втілював її в музичних драмах (так він вирішив називати свої грандіозні опери, щоб відрізнити їх від інших творів цього жанру), які, на думку композитора, набули «неприродної та нікчемної сутності» [14]. За оперною реформою композитора стоїть чітка та послідовна філософська концепція, сформульована ним у двох так званих щорічних статтях 1849 року «Мистецтво та революція» та «Твір мистецтва майбутнього». Пізніше тема Гезамткунстверка набула розвитку в таких роботах як «Опера і драма» і «Музика майбутнього». Саме у цих літературних працях Р.Вагнер виклав свої погляди на мистецтво, його місце та роль у житті суспільства, а також ідею повного злиття основних видів мистецтв: музики, танцю, поезії, архітектури, скульптури та живопису, об'єднаних драматичним дійством.

У своїй концепції Гезамткунстверка Р.Вагнер акцентує увагу на низці основоположних принципів. Так, результатом повного художнього синтезу, на думку Р.Вагнера, мала стати його реалізація як колективного соціалізованого твору мистецтва, створення якого було досягненням кульмінаційної точки у розвитку як всіх видів творчості, так і у житті суспільства загалом. Кінцеву мету такої еволюції Р. Вагнер бачив у тому, щоб «піднятися на висоту вільного артистичного людства, що втілює світові сподівання справжньої людяності» [13]. У цьому контексті Гезамткунстверк перерозподіляє традиційні ролі художника та глядача, перетворюючи їх на однаково значущих активних учасників процесу створення великого універсального твору мистецтва, який повинен стати «спільною справою людей майбутнього» [15].

Саме давньогрецьке театральне мистецтво Р.Вагнер вважає найбільш прийнятним для здійснення загальноестетичної реформи жанром через вдале поєднання у ньому поезії, драми, танцю, інструментальної та вокальної музики і дає

можливість поринути у «філософсько-театральні виміри» композитора [2, 237]. Але, крім того, що кожен із видів мистецтва «при спільній дії... отримує можливість бути тим», чим він може бути «відповідно до своєї внутрішньої сутності», подібний синтез набуває такого розмаху і сили впливу на людство, яких неможливо досягти будь-якому з мистецтв окремо [15].

Погляди Р.Вагнера на традиції стародавніх греків, які могли допомогти у здійсненні ідеї всеосяжного єднання людства в часі на шляху з минулого в сьогодення, відображають ставлення митця до міфу як до універсального сюжету, що глибоко і всебічно висвітлює людський досвід. Цю «безіменну народну творчість», у якій «з неповторною конкретністю показано лише вічно зрозуміле, суто людське», Р.Вагнер використовував «як ідеальний поетичний матеріал» для музичної драми як вищої форми мистецтва [16, 23]. Давньогрецька міфологія, на думку композитора, мала скласти основу об'єднаного твору мистецтва, оскільки сюжети міфів дозволяють іманентному змісту музики стати «змістом самої форми» [2, 237].

Для перетворення існуючої матеріальної реальності концепція Гезамткунстверка передбачала наявність певного комплексу духовних складових. Р.Вагнер наполягав на релігійному характері та змісті «твору мистецтва майбутнього». Незважаючи на те, що композитор вважав християнство справжньою утопією, а проведення «в життя» його принципів – нездійсненим завданням, він пропонував спорудити «жертвник майбутнього як у житті, так і в живому мистецтві двом найвеличнішим наставникам людства: Христу, який постраждав за людство і Аполлону, який підніс його на висоту, що вселяє радість і бадьорість величі» [13].

Наступним важливим положенням концепції Гезамткунстверка є бачення людства як єдиного соціального організму. На думку Р.Вагнера, наднаціональна, універсальна тенденція «отримає своє завершення в майбутньому», на відміну від родової, національної, яка «знайшла своє завершення в минулому» [15]. Здійснитися подібне перетворення життя, на думку композитора, могло тільки за допомогою Гезамткунстверка, принцип побудови якого передбачає повне злиття всіх включених в нього видів мистецтв на користь об'єднаного мистецтва.

У зв'язку з цим на особливу увагу заслуговує момент визначення місця, де має відбутися об'єднання мирської реальності з Вищим розумом і відродження всього людства в новій якості. Таким місцем, звичайно, є храм

як втілення священнодійства. Ідея Гезамткунстверка Р.Вагнера поширювалася й на архітектуру, тому музичні драми композитора «мали виконуватися в нещодавно побудованому місці, яке б забезпечувало необхідне релігійне відчуття того, що відбувається у святині, істинному храмі мистецтв» [7, 1]. І такий спеціальний храм, у якому «явило себе найвеличніше мистецтво..., створене загальними зусиллями і звернене до всіх», був зведений за участі самого Р.Вагнера протягом 1872-1876 років в невеличкому німецькому містечку Байройті [15].

Відмінною особливістю музичних драм Р.Вагнера стало те, що композитор включив «органічну форму симфонії Бетховена – з усіма метафізичними конотаціями її статусу як абсолютної музики – в оперу» [6, 65]. Не випадково у 1872 році в концерті на честь закладення першого каменю у фундамент театру в Байройті під керуванням Р.Вагнера прозвучало грандіозне творіння Л. Бетховена – IX симфонія, яка завершується знаменитою одою «До радості» на вірші Ф.Шиллера. Дуже точним відображенням ідеї можливості духовного перетворення людства силами об'єднаного мистецтва став заклик поета до мільйонів розрізнених ворожнечею людей обійнятися і увійти в «пресвітлий дивний храм» [4, 27]. Заслугує на увагу той факт, що кінцевим підсумком всього процесу перетворення і відродження людства в новій якості, за Р.Вагнером, мало стати повне перебудовування колишнього світу. Так, художній процес створення Гезамткунстверка, який «може здійснитися лише за спільних зусиль всіх, відкидає сучасне суспільство», а протиприродні умови існування мистецтв «будуть повністю знищені... не окремо, а лише у взаємозв'язку з умовами всього... життя» [15].

Для початку XX століття характерним є активне утвердження принципу взаємопроникнення та взаємодії мистецтв. Специфічною ознакою того часу є тенденція до розширення традиційно замкнутих кордонів видів та жанрів мистецтва. Найбільш яскравим прикладом художнього навчального закладу, в якому було теоретично обґрунтовано та практично здійснено об'єднання мистецтва, ремесла та технологій, став Баугауз (1919–1933), заснований архітектором В.Гропіусом у Веймарі. Баугауз мав завдання, яке переслідувало грандіозну мету, що виходила за межі синтезу мистецтв. Вона полягала у тому, щоб виховати «творчу свідомість» у всіх однодумців Баугауза і призвести «зрештою... до нового ставлення до життя» [8, 21]. Це твердження висловлює суто соціальну спрямованість мистецького закладу, який

пропагував «на практиці рівноправність всіх видів творчої праці та їх логічний взаємозв'язок у сучасному світі» [8, 20]. На думку В.Гропіуса, Баугауз мав «яскраво сповістити духовну співучасть мистецтва в суспільстві», оновивши його зведенням нової будівлі майбутнього силою мільйонів рук, що злилися в єдиній колективній творчості [8, 51].

Ця художня школа не лише вдало поєднувала в собі всі види образотворчих мистецтв, ремесел і технологій, а й мала театральну майстерню, створену художником, скульптором, дизайнером і танцівником О.Шлеммером. Саме доповнення програми Баугауза заняттями з театального мистецтва стало тією необхідною складовою, наявність якої дозволяє вважати цей навчальний заклад справжнім Гезамткунстверком XX століття. О.Шлеммер здійснював постановки своїх «механічних балетів» на основі переосмислення простору та природи людського тіла, перетворюючи «танцюристів і акторів у архітектуру, що рухається» [11]. Наприклад, його балет «Тріада», який завоював міжнародну популярність, був синтезом «роботизованої» хореографії, костюмів, що сковували рухи танцюристів та музики, начебто з музичної табакерки, яка відповідала ляльковим образам акторів. Театр Баугауза став прообразом сучасних скульптурно-просторових конфігурацій у танці та інсталяційному мистецтві.

Більшість подальших спроб з'єднання всіх видів мистецтв та впровадження їх сукупного творчого продукту у реальне життя пов'язані з технічним прогресом, який вплинув як на розвиток окремих національних культур, так і на світову культуру загалом. У зв'язку з цим із середини XX століття термін «Gesamtkunstwerk» став застосовуватися до ширшого спектру видів творчої діяльності. Так, в даний час теоретики культури найчастіше використовують його для визначення мультимедійних вистав, як об'єднаного твору мистецтва, і називають Гезамткунстверком чи не кожен з них. На тому, що найближчим до нашої дійсності є саме таке трактування романтичної ідеї, наполягають дослідники сучасних культурних процесів: «Тотальний твір мистецтва – це не просто синтез художніх медіа як таких, а часто форма масового видовища, яка породжує повне занурення, соціальну колективність і навіть духовну спокуту тих, хто відчуває це» [7, 1-2].

Таким чином, сьогодні мистецькі шедеври, під якими ми розуміємо класичні твори, що ніби застигли у своїй непорушності і, у певному сенсі, втратили зв'язок з часом, можуть вийти із замкнутого простору музеїв та

концертних залів, щоб почати нове життя. Для їхнього відродження у новій якості необхідне злиття ідеї Р.Вагнера з сучасними технічними інноваціями. Завдяки такому синтезу художні твори минулого, виконуючи свою традиційну функцію об'єктів естетичного споглядання, можуть стати основою для створення моделі сучасної технологізованої дійсності. У цьому й полягає специфіка даного підходу до визначення місця в сьогоdnішньому світі для універсального твору мистецтва, який «як і раніше, є потужною естетичною ідеєю, завжди переплетеною з технологією, і продовжує стирати відмінності між високою та масовою культурами, творами мистецтва і товарним видовищем» [12, 6].

Сьогодні ідея Гезамткунстверка знайшла можливість втілення у взаємодії класичних форм мистецтва з модернізованими трансформаціями. Тому організатори культурних проєктів вдаються до різних способів, що включають область мультимедіа, яка «є власним типом синтезу мистецтв, що поєднує в собі відносно статичні елементи, такі як нерухомі зображення і текст з динамічними аудіовізуальними елементами, такими як відео, анімація і музика, і часто роблять це більш інтерактивно, ніж зазвичай буває у виконавському мистецтві» [7, 5].

Серед різних можливих підходів до переосмислення культурної спадщини минулого і наближення її до сьогоdnення застосовуються нові форми використання музейного простору. Таким може бути, наприклад, «історичний театр», в якому на основі змішування автентичності з творчістю моделюється квазі-реальність для сприйняття такого дійства відвідувачами як на інтелектуальному, так і на емоційному рівнях. Оскільки «сучасні прояви Гезамткунстверка можна знайти повсюди навколо нас, від тематичних парків до віртуальної реальності і театральних вистав у музеях», то саме музей сьогодні є тим особливим місцем, в якому цікаво поєднувати одразу кілька видів мистецтв [5, 88].

Сучасний світ і цифрова епоха надали «нові можливості для різних медіа-презентацій, які носять як локальний, так і глобальний характер» [10, 24]. У зв'язку з цим виникла необхідність створення специфічних місць для впровадження об'єднаного художнього твору у середовище, що сприймає його і в якому є можливість трансляції «упакованих елементів танців, музики та поезії через Інтернет до озброєної інструментами для сприйняття цих уявлень аудиторії, яка їх очікує» [10, 24].

Наукова новизна даного дослідження полягає в розгляді соціально-естетичної концепції Гезамткунстверка в якості мистецької моделі, що породжує дійсність і має спрямування на духовне переродження людства та побудову гармонійного досконалого суспільства за допомогою художніх засобів мистецтва в органічному синтезі його видів.

Висновки. З усього вищевикладеного можна зробити висновки про те, що ідея Гезамткунстверка, яка подолала значний часовий проміжок з моменту свого виникнення, і сьогодні продовжує залишатися потужним засобом передачі певного набору естетичних цілей, які забезпечують основу не лише для розуміння взаємозв'язку між різними видами мистецтва, а й для визначення шляху подальшого розвитку людства. Природно, що зміст та характер концепції змінюється залежно від вимог часу, але загальна її спрямованість залишається незмінною. Жодне з ключових положень концепції не є самоціллю, а має свої особливості та певне місце у спільній побудові. Романтична ідея синтезу традиційних видів мистецтв, переплетена з технологією, у наш час стає формою масового видовища, яке сприяє духовному поєднанню всіх учасників такого дійства. Безпосередня участь у матеріалізації мистецтва, яке створює Ціле з Усього, дає можливість людству стати на шлях соціальної та духовної еволюції. Таким чином, не пропонуючи ідеальних рішень основних проблем нашої реальності, концепція Р.Вагнера може допомогти сьогоdnішній людині по-новому поглянути на сучасний світ, усвідомити всю глибину взаємозв'язків у ньому та зробити висновок про необхідність відродження людства у новій якості.

Література

1. Іванова І.Л. Жанрова поетика «Парсифаля» Р. Вагнера в контексті ідеї Gesamtkunstwerk. *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. Вип. 24. С. 7-36. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2021_24_3 (дата звернення: вересень 2023)
2. Маркова О.М. Герменевтичний зріз музичної культурної соціології. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019, №1. С. 235-241.
3. Фрейдліна В. В. Культурологічний аналіз концепції Gesamtkunstwerk Ріхарда Вагнера. *Культура України*. 2020. Вип. 70. С. 55-67. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2020_70_8 (дата звернення: вересень 2023)
4. Шиллер Ф. Твори. Київ : Молодь, 1968. 412 с.

5. Bogaard C. Modern Gesamtkunstwerk // *Catching the spirit: Theatrical assets of historic houses and their approaches in reinventing the past. Proceedings of the ICOM/DEMIST international conference*, Antwerp, 17-20 October 2011, P. 87-88.
6. Brooks M.S. Precision and Soul: The Relationship between Science and Religion in the Operas Wozzeck and Arabella. *King's College London*, 2013. 227 p.
7. Brown S., Dissanayake E. The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art» // *Frontiers of sociology*, Vol. 3, 2018. P. 1–11.
8. Gropius, W. Scope of total architecture. *Collier Books*. New York, N.Y., 1962. 158 p.
9. Kondratyeva, O. Gesamtkunstwerk as a formula for creating artistic character in architecture by Volodymyr Pokrovsky. *Architectural studies*, 2019. Vol. 5, Num. 1. P. 27-34. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/arcs_2019_5_1_6 (дата звернення: жовтень 2023)
10. Scully M. Richard Wagner's Blueprint for Multimedia // *Humanities and Technology Review*. Vol. 39, Issue 1, 2020. P. 1-34.
11. Shafaieh C. In Space, Movement, and the Technological Body, Bauhaus performance finds new context in contemporary technology. URL: https://www.gsd.harvard.edu/2019/005/in_space_movement_and_the_technological_body_bauhaus_performance_finds_new_context_in_contemporary_technology/ (дата звернення: вересень 2023)
12. Smith M. The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace. New York, NY: *Routledge*, 2007. 240 p.
13. Wagner R. Art And Revolution / Translated by William Ashton Ellis. *Blackmask Online*, 2002. URL: <http://www.public-library.uk/ebooks/11/97.pdf> (дата звернення: серпень 2023)
14. Wagner R. Opera and Drama / Translated by William Ashton Ellis. *The Wagner Library*, 2001. URL: <https://web.archive.org/web/20210421170423/http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wlpr0063.htm> (дата звернення: вересень 2023)
15. Wagner R. The Art-Work Of The Future / Translated by William Ashton Ellis. *Blackmask Online*, 2002. URL: <https://web.archive.org/web/20210421150312/http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagartfut.htm> (дата звернення: серпень 2023)
16. Wagner R. The music of the future. A letter to M.Frederic Villot. London: *Schott & Co.*, 159, *Regent street*. 1873, 82 p.
3. Freidlina, V. (2020). Culturological analysis of Richard Wagner's concept of the Gesamtkunstwerk. *Culture of Ukraine*, 70, 55-67. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2020_70_8 [in Ukrainian].
4. Schiller, F. (1968). *Works*. Kyiv [in Ukrainian].
5. Bogaard, C. (2012). Modern Gesamtkunstwerk, *Catching the spirit: Theatrical assets of historic houses and their approaches in reinventing the past. Proceedings of the ICOM/DEMIST international conference*, Antwerp, 17-20 October 2011, 87-88. [in English].
6. Brooks, M. S. (2013). Precision and Soul: The Relationship between Science and Religion in the Operas Wozzeck and Arabella, *King's College London* [in English].
7. Brown, S. & Dissanayake, E. (2018). The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to "Total Work of Art". *Frontiers of sociology*, 3, 1–11 [in English].
8. Gropius, W. (1962). Scope of total architecture. *Collier Books*. New York, N.Y. [in English].
9. Kondratyeva, O. (2019). Gesamtkunstwerk as a formula for creating artistic character in architecture by Volodymyr Pokrovsky. *Architectural studies*, 5, 1, 27-34. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/arcs_2019_5_1_6 [in English].
10. Scully, M. (2020). Richard Wagner's Blueprint for Multimedia. *Humanities and Technology Review*, 39, 1, 1-34 [in English].
11. Shafaieh, C. (2019). In Space, Movement, and the Technological Body, Bauhaus performance finds new context in contemporary technology. URL: https://www.gsd.harvard.edu/2019/005/in_space_movement_and_the_technological_body_bauhaus_performance_finds_new_context_in_contemporary_technology/ [in English].
12. Smith, M. (2007). The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace. New York, NY: *Routledge* [in English].
13. Wagner, R. (2002) Art And Revolution / Translated by William Ashton Ellis. *Blackmask Online*. URL: <http://www.public-library.uk/ebooks/11/97.pdf> [in English].
14. Wagner, R. (2001) Opera and Drama / Translated by William Ashton Ellis. *The Wagner Library*. URL: <https://web.archive.org/web/20210421170423/http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wlpr0063.htm> [in English].
15. Wagner, R. (2002) The Art-Work Of The Future / Translated by William Ashton Ellis. *Blackmask Online*. URL: <https://web.archive.org/web/20210421150312/http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagartfut.htm> [in English].
16. Wagner, R. (1873) The music of the future. A letter to M.Frederic Villot. London: *Schott & Co.* [in English].

References

1. Ivanova, I. (2021). Genre poetics of R. Wagner's "Parsifal" in the context of Gesamtkunstwerk idea. *Aspects of historical musicology*, 24, 7-36. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2021_24_3 [in Ukrainian].
2. Markova, O. (2019). Hermeneutic cut of musical cultural sociology. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 235-241 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.09.2023
Отримано після доопрацювання 02.11.2023
Прийнято до друку 09.11.2023

ДИЗАЙН

УДК 791.63. (477):791.037.7(450.)

Цитування:

Погребняк Г. П. Дизайн кадру у зображальній культурі сучасної авторської режисури. Частина 2. Проектування предметного світу у фільмах режисерів-авторів. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 50–57.

Pogrebniak G. (2023). Frame Design in the Visual Culture of Modern Author's Directing. Part 2. Projecting the Objective World in Films by Author-Directors. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 50–57 [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
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>
galina.pogrebniak@gmail.com*

ДИЗАЙН КАДРУ У ЗОБРАЖАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ
СУЧАСНОЇ АВТОРСЬКОЇ РЕЖИСУРИ

Частина 2. Проектування предметного світу у фільмах режисерів-авторів

Мета статті. Визначити художньо-естетичний інструментарій проектування режисером, художником, оператором предметного світу кадру в зображальній культурі авторського фільму. **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 режисерська творчість досліджується в контексті зображальної культури дизайну кадру і вперше постала предметом спеціального дослідження; доведено доречність використання системного методу у вивченні особливостей авторської пластичної кіномови; здійснено комплексний аналіз та виявлено особливості дизайну кадру в авторській фільмовій творчості. **Висновки.** Викладені у дослідженні матеріали розширюють арсенал знань щодо специфіки зображальної культури авторської режисерської кіномови у різних світоглядних моделях й уможливають їх застосування в навчальних курсах, створенні навчально-методичної літератури з теорії та історії кіномистецтва і телебачення, режисури.

Ключові слова: образотворче мистецтво, художник, аудіовізуальне мистецтво, режисер, кадр, дизайн, проектування зображення.

Pogrebniak Galyna, Doctor of Arts (Dr. Sc.), Associate Professor, Professor of the Larysa Khorolets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management

Frame Design in the Visual Culture of Modern Author's Directing. Part 2. Projecting the Objective World in Films by Author-Directors

The purpose of the article is to determine the artistic and aesthetic toolkit for designing the objective world of the frame in the visual culture of the author's film by the director, artist, cameraman. **Research methodology.** An integrated approach was used in the development of the topic, in particular, methods of systematisation, comparison, verification, comparative, and textual analysis. The analytical method and the method of figurative and stylistic analysis in their unity were used to consider the art historical aspect of the problem. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that the director's creativity is investigated in the context of the visual culture of frame design and for the first time it 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 was carried out and the features of frame design in the author's film creativity were revealed. **Conclusions.** The materials presented in the study expand the arsenal of knowledge about the specifics of the visual culture of the author's directorial 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.

Keywords: fine art, artist, audiovisual art, director, shot, design, image projection.

Актуальність теми дослідження. В останню чверть XIX ст. виразні засоби передовсім образотворчого мистецтва склали підґрунтя синтетичної природи кіномистецтва. Власне й сама з'ява кіно пов'язана з «прагненням образотворчого мистецтва вирватися за свої межі, зокрема, з поширенням фотографії, але до сих пір візуальне не завжди є панівною складовою та лише ілюструє текст» [4]. При цьому незаперечним залишається той факт, що образотворче мистецтво справляє могутній вплив, на розвиток сучасного аудіовізуального мистецтва, зокрема, творчість режисерів, котрі вивчаючи, приміром, твори живопису, шукають натхнення, намагаються цитувати або реконструювати контекст створення знаменитих картин у своїх фільмах [4] шляхом оригінального проектування предметного світу кадру.

Аналіз досліджень і публікацій. Актуальні питання сприйняття візуальної інформації та зображальної культури в кіно, зокрема в авторському, потрапили в царину наукових розвідок цілої плеяди блискучих дослідників, як то З.Алфєрова, О.Астріук, Р.Барт, Дж. Батлер, Л. Брюховецька, В.Горпенко, Я.Газда, О.Доброскок, Ж.Епштейн, І.Зубавіна, В.Кондрашов, З.Кракауер, В.Крилова, А.Капралова, У.Лідвел, Х.Лютцелер, І.Маноха, М.Мурашко, О.Прядко, К.Станіславська, К.Холден, С.Холодинська, К.Фетісова, Г.Черков інших.

Варто погодися з українською дослідницею З.Алфєровою, котра в роботі «Термінологічні ігри щодо візуальних мистецтв» висловлює переконання в тому, що оскільки «домінування візуальної культури після Другої світової війни вже ніхто не ставить під сумнів» [2, с.166], то в зображальній культурі кожного авторського фільму презентовано саме той сегмент дійсності, що цікавить режисера-автора, котрий, витягуючи зі світу іноді огидні, страшні й таємничі складові, у такий спосіб виражає власне ставлення до тих явищ, до яких він виявляє невідомий інтерес і водночас здійснює спроби глибокого саморозкриття. Таким чином, проектування та відтворення предметного світу в авторських моделях свідчить про те, що лише зрідка режисер-автор документально відображає реальність – натомість він обробляє її відповідно до власного світосприйняття та світовідтворення. Слушною в цьому контексті є і думка В.Сидоренка, котрий в статті «Героїзм» та «авторство» у сучасному візуальному мистецтві як форми «автосуб'єктивації»:

повернення смислу» вказує, що «сучасне візуальне мистецтво по-новому акцентує роль і позицію художника (автора), не роблячи “професійне авторство” певним імперативом». Практик і теоретик в галузі образотворчого мистецтва переконливо доводить, що можливість формувати будь-які «естетичні об'єкти» за рахунок розповсюджених технологій практично має кожний, і в гонитві за перемогу в цьому змаганні «професійний автор» стає стурбованим заручником збереження, примноження та увічнення художньої форми як такої [7, с. 136].

Важливим є і той факт, що кіномитці задовго до переконання Ролана Барта, котрий вважав, що «фотографія народжується однією лише миттю, а для фотографа життєво необхідно “схопити” цю мить», намагались уже в ранніх кіносюжетах зацентрувати на тому, що в кожному *кадрі* кіно, як і у фотографії, «схопити» здатний кожний, а от «виявити» можуть лише одиниці <...>, адже фото- та кіномистецтво <...> найточніше відображають «схоплену реальність» – такою, як вона є [5, с. 167], реалізовану (як вважає В.Горпенко у роботі «Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища») «майстерністю режисури – сукупністю консолідованих зусиль авторського колективу з використання відповідних засобів і способів втілення теми (необробленого життєвого матеріалу)» [3, с. 4].

Метою статті є визначення художньо-естетичного інструментарію проектування режисером, художником, оператором предметного світу кадру в зображальній культурі авторського фільму.

Виклад основного матеріалу. Кіномистецтво виникає в надзвичайно сприятливому соціальному та культурно-мистецькому середовищі, потужно «абсорбуючи інструментарій різних видів мистецтва, наче без власної мови, висловлюючись виключно чужою. Головна відмінність між живописом і кінематографом полягає в тому, що образотворче мистецтво зосереджене на витягуванні моментів часу в просторі, тоді як кіно перетворює зафіксовану протяжність на час, завдяки можливості руху та проектування дії на нерухомий екран. Кінематограф долає обмеженість театру й образотворчого мистецтва, надаючи глядачеві можливість сприймати мінливу протяжність і бачити тривалу в часі дію» [4]. Разом з тим, як зазначає А.Капралова (в роботі «Живопис і кіно: цитування та реконструкція контексту створення картин у фільмах») сучасні

«режисери не можуть не надихатися картинами великих майстрів, не копіювати (часом навіть несвідомо) кольорові рішення й не відтворювати окремі сюжети для посилення впливу тієї чи іншої кінострічки на глядача» [4]. Відомо, що система зображально-виражальних засобів і прийомів слугує режисерові, з одного боку, втіленню в мистецьку тканину певних життєвих подій через поєднання реального й ірреального (звичайно, у межах допустимої міри використання кожного з них), а з іншого – виконує роль своєрідного містка між автором і реципієнтом твору. При цьому важливо, щоби зображення і виразність не були самоціллю митця, а лише засобом досягнення значного художнього впливу. Тоді як на формування кіномови впливають найрізноманітніші чинники – від обдарування та індивідуальності автора до законів жанру й історичних закономірностей кінопроцесу. Драматургія, режисура, операторська майстерність, мистецтво актора, творчість художника, композитора – усі ці складники вкрай необхідні для розуміння кінематографічної мови. «Сучасне кіно спроможне відобразити будь-яку дійсність. Й особливо це стосується створення його кіномови, – зазначав Олександр Астрюк (в роботі «Naissance d'une nouvelle avantgarde: la camera-stulo»). – Для цього необхідно, звичайно, щоб сценарист сам знімав свої фільми, але ще краще, якби кінострічка взагалі не мала сценариста. У сучасному кінотворі відмінність між автором і постановником не має суттєвого значення. Автор пише своєю камерою, як письменник пером». Французький режисер і теоретик кіно резонно ставить запитання: «Чи можна в мистецтві, де зображення і звук слугують вираженню певного світогляду (незалежно від наявності сюжету) ототожнювати того, кому належить задум твору, і того, хто цей задум реалізував» [10, р. 24].

Своєю чергою Кшиштоф Кесльовський зазначав, що в нього завжди добре складається робота з операторами. Режисер-автор, розкриваючи секрети своєї творчої лабораторії, розповідав, що виробництво фільму й зокрема проектування предметного середовища кадру вимагало від нього обов'язкового обговорення кожного вечора плану робіт (на наступний знімальний день) з оператором-постановником, котрий «у Польщі, на відміну від Франції», є

співавтором, а не тільки найнятим для зйомок техніком. Такий творчий тандем, коли «оператор із самого початку роботи над сценарієм стає співавтором», властивий польській моделі авторського кіно. К. Кесльовський вказував, що коли в нього виникала ідея щодо фільму, він спершу приходив з нею до оператора, показуючи йому всі версії сценарію, щоби обдумати, як знімати картину. На переконання знаменитого режисера-автора, «оператор працює не тільки з камерою та освітленням», а й впливає на постановку, може «давати вказівки акторам», оскільки є тим фахівцем, у якого є ідеї щодо втілення режисерського задуму у фільм, що є спільною справою. Така система співпраці, як вважає К. Кесльовський, дала «прекрасних польських операторів, котрі люблять працювати саме таким чином» [14]: Вітольд Собочінський, Єжи Вуйчик, Адам Холендер, Славомир Ідзяк, Збігнєв Рибчинський, Іоланта Дилевські, Павло Едельман, Петро Собочінський, Яцек Блавут, Хойте ван Хойтема, Войцех Старонь.

У контексті теми специфіки зображальної культури авторського фільму звернемось до творчості сучасного німецького кінопостановника Себаст'яна Шиппера, який активно рухається в бік авторської режисури. При цьому зосередимось на проектуванні предметного світу у його фільмі «Вікторія», де рух кіноапарату, героїв є не тільки наслідком синтетичної сутності кіномистецтва, а й найважливішою і невід'ємною рисою реальності. Адже відомо, що рух – це життя. А відтворення предметного світу в пластичному мистецтві задовольняє основний закон кінотворчості – створення максимальної ілюзії реальності. Свої непомірні, на наш погляд, претензії щодо унікальності зображальної культури фільму завдяки безперервному руху кіноапарата, що нескінченно здригається з натяком на так звану документальну стилістику, має й автор фільму «Вікторія» С. Шиппер, що зібрав щедрий урожай нагород 65-го Берлінського міжнародного кінофестивалю. Шокуючи глядача, по суті, візуальною антикультурою, режисер розповідає трагічну й водночас банальну історію «правильної» дівчини, яка зазнала неймовірних страждань, потрапивши в «погану» компанію, мало переймаючись ігноруванням чи не основної мистецької заповіді, зосібна кінематографістів, про те, що художні прийоми не мають бути навмисне

акцентованими автором твору, не повинні бути помітними.

Показово, що сумна й, на жаль, неоригінальна історія (що спонукає до численних алюзій) героїні Вікторії і її випадкових знайомих (Зонне, Боксера, Блінкера й Фуса), змушених пограбувати банк, стрімкий і невідворотний розвиток їхніх стосунків, катастрофічна безперспективність яких одразу прогнозована, здається, найменше цікавить постановника. Слідуючи примітивному дванадцятисторінковому сценарію, де актори вдаються до імпрровізацій, митець вводить глядача в оману й пропонує затягнуті незручні діалоги і ніби безцільне недорозвинення сюжету. Натомість головна ставка автора-режисера зроблена на спонтанність і примат мало не хворобливого тандему з оператором-дебютантом, як наслідок, епатажну зображальну форму, вкотре переконуючи в істинності ніцшеанських міркувань, що людський розум іноді й справді не спроможний «забезпечити правильний відбиток зовнішнього світу, він його неминуче спотворює» [6].

Зображальний ряд кінострічки, авторський дизайн його візуальної концепції, не тільки шокує, а й підриває довіру глядача до творців у їх потребі (що навіть викликає заздрість) самовиразитись у будь-який спосіб, примушуючи миритися з тим, що «на рівні форми відбувається “розкартинювання” сталої структури» [1, с. 21] кінематографічного твору. С. Шиппер, навмисне нехтуючи терпінням глядача, натужно й мало не агресивно намагається змусити його чи то, нудьгуючи, дрімати, чи то терпляче очікувати жаданої розв'язки, чи то апелювати до специфічної природи кіномистецтва з його технічною здатністю, «з одного боку, фотографічно точно фіксувати зовнішній образ реальності, а з іншого – настільки ж вільно трансформувати образ створеного світу» [8, с. 129].

Поставивши перед знімальною групою (і передусім перед оператором) складне творче й виробниче завдання – без обману створити фільм одним кадром (начебто творячи засобами операторського мистецтва пластичний еквівалент кінематографічному образу), режисер намагається оточити передбачувані сюжетні повороти й імпрровізаційний розвиток характерів ореолом настирливої візуальної загадковості, забуваючи, що глядацьку аудиторію не варто приголомшувати атракціонами, видаючи їх за суто кінематографічну мову. Митець нав'язливо

прагне переконати спантеличеного глядача, що ще «модерна доба <...> створила соціокультурні умови для руйнування сталих кордонів у сфері візуального та створення нових зв'язків між елементами зображальної форми» [1, с. 21]. Зйомки ручною камерою, метою яких було нібито занурити глядача в документальну реальність, залучити його в таку собі «живу» дію героїв, які вештаються вулицями міста, через нестійкість і невпинне мерехтіння кінематографічного зображення перетворюються не лише в болісне випробування вестибулярного апарата, а й нескінченне розпізнавання локацій Фрідріхштату, приправлених думками про численні незручності, яких доводиться зазнавати операторові, котрий, обираючи різноманітні точки зору камери (ракурси) і випробовуючи технічні можливості сучасних оптичних систем, протягом більше двох годин ходить, бігає, літає і їздить на авто разом з акторами, які в реальному часі перебувають в образах.

У контексті нашого аналізу відзначимо, що документальний стиль зображення сам по собі ще не гарантує художньої достовірності кінострічки – його ідей, конфліктів, образів, характерів. Звісно, режисерові в тісному тандемі з оператором необхідно творчо використовувати такі відомі ознаки документальної стилістики, як композиційна незавершеність зображення, несподівані ніби «непередбачені» світлові ефекти (як-то контрасти світлотіні, «засвітлення», відблиски тощо), надзвичайна рухливість і розкутість знімального апарата, навмисна «невибудованість» кінематографічного матеріалу [17], відсутність ретельно продуманих мізансцен, щоби створити на екрані відчуття природності життєвої течії. Однак можемо констатувати, що в тому то й справа, що у визначних митців зображальна стилістика завжди не лише тривалий час “виношена”, глибоко продумана й організована, але певним чином вистраждана, тому й не здається штучною.

Ставши як глядач співучасником режисерсько-операторського експерименту, котрому з усіх сил хочеться опиратися, констатуємо, що частково безперервний кадр дійсно «створює жорсткі тимчасові рамки, звужує горизонт можливостей гри з планами, позбавляє спрощених і стандартизованих «вісімок» та інших кінематографічних штампів» [17]. Однак заради чого? Щоби, героїчно перезнявши стрічку тричі «без штампів», зрештою, констатувати прикрий

факт, що у ХХІ столітті все це має доволі кустарний вигляд, що глядачам запропоновано в чомусь цікавий і навіть вражаючий кінематографічний експеримент, який, безперечно, вдався, як досвід виснажливого продукування екранного продукту, але не зовсім склався як гостросюжетний фільм. Відзначимо, що, вказавши у фінальних титрах стрічки «Вікторія» передовсім ім'я оператора Стурла Брандта Гревлена, режисер С. Шиппер ніби добровільно усувається від авторства і презентує своєрідну зображальну антиформу авторського фільму, яка, на жаль, повністю поглинає зміст, глибини якого, власне, і не вистачає цій кінороботі. Тож виходить, що «конкретна, індивідуальна неповторність події набуває банального змісту тому, що йому надано тривіальної насильницької форми». При цьому глядачеві доводиться мало не примусово торкатись уявної «стелі» думки режисера [12]. Такий режисерський підхід до поняття «авторська кіноформа» призводить до мимовільного (чи навпаки запрограмованого) зміщення акцентів кінострічки у фіналі. Адже замість смутку про марно втрачені людські життя, деякого співчуття до нехай і негативних персонажів, які так легковажно віддали себе на поталу наглої смерті, нехтуючи «посередництвом між Богом і світом Логоса» [1, с. 13], глядач залишається байдужим до цілого спектру емоцій, пропонованих екраном: ейфорії, страху, ніжності, паніки, стриманості [17]. Натомість він відчуває неймовірну радість полегшення від того, що затяжний мистецький експеримент, у якому «концепція смерті автора знаходить вельми своєрідне переломлення», де «режисер помер, хай живе оператор!» [17], нарешті припинився, не обминувши при цьому актуальну проблему «ідентифікації камери» щодо того, чия точка зору вона все ж така здатна й повинна виражати – автора, героя чи глядача? З нашого боку слід зауважити, що пріоритет у кінематографічному зображенні дійсно має належати авторському погляду, оскільки саме він завжди залишається суб'єктом дії, тоді як справжнє диво кіномистецтва полягає в тому, щоби глядач не помічав авторської присутності, а все, що ставалось на екрані, відбувалось ніби саме собою, ніби без авторської участі, однак насправді розвиток дії постійно диктує позиція автора.

Розвиваючи наші розмисли стосовно зображальної культури авторського фільму,

вкотре наголосимо, що, коли йдеться про неповторність авторської моделі в кіномистецтві, кожен автор дивиться на світ унікально, як, власне, і презентує його, адже кадри з їхніх фільмів легко відрізнити з-поміж інших. Можливо й не всі, але більшість. Так, приміром американський режисер Вес Андерсон (один із яскравих представників авторського кіно), коли задумує черговий фільм, то уявляє світ, у якому буде відбуватися дія [11]. При цьому авторський стиль для глядача починається з візуального сприйняття кінострічки, а отже, з операторської роботи – тобто, з того, що глядач бачить й одразу сприймає. Так, приміром, в екранних роботах американського кінорежисера В. Андерсона такий підхід виражається в симетричній композиції, що є нібито порушенням правил побудови кадру, але його фільми (зокрема культові «Готель „Гранд Будапешт“», «Королівство повного місяця») хочеться передивлятися передовсім саме завдяки такій композиції кадру. Звісно, що в цьому режисерів-автору допомагає оператор-постановник, проте його робота працює на режисерський задум, сприяє авторському самовираженню. Як, приміром, симетрична композиція кадру працює на створення атмосфери лялькового будиночка в кінострічках В. Андерсона, котрий також створює об'ємну анімацію, тобто лялькові мультфільми, й адаптує своєрідний анімаційний стиль в ігровому кіно. В одному з інтерв'ю режисер зазначав, що всі його фільми так чи інакше – особисті, від початку до кінця. Митець не ставить перед собою мету дослідити якийсь конкретний аспект своєї особистості, однак кожен раз виходить по-новому. Так, приміром, незважаючи на те, що кінострічку «Королівство повного місяця», кінокритики назвали «спогадом про фантазії» сам митець вбачає в означеній роботі лише загальні власні емоції [11].

Здається, що кожен яскравий автор створює свій власний Всесвіт і його фільм – це лише маленька частинка, віконце, через яке дозволяють зазирнути глядачеві. Таке враження складається унаслідок сприйняття і творчого відображення того, що оточує автора, адже він не може брати творчий задум нізвідки, а черпає ідеї з реальності й того, як сам на неї реагує. Наприклад, японський режисер-мультиплікатор Хаяо Міядзакі чи не завжди зображає у своїх фільмах міфічних істот – духів-охоронців

дерев, гір, річок. Адже в релігійній культурі синтоїзму, базованій на анімістичних віруваннях давніх японців, об'єктами поклоніння котрої є численні божества й духи померлих, панує глибока пошана до природи, що й відображено в анімаційних картинах Х. Міядзакі. Формулюючи основні позиції авторського кредо, митець вказував, що дитячі душі успадковують історичну пам'ять попередніх поколінь. Згодом, коли вони починають дорослішати, пам'ять, що дісталася їм, стає все більш недосяжною, а тому режисер прагне створити фільм, здатний розбудити в людях цю пам'ять, що своєю чергою дасть йому можливість померти щасливим [13]. Більш характерним прикладом авторських уподобань у відтворенні світу є тема авіації, як, приміром, у його кінороботах «Порко Россо» і «Вітер дужчає», що певним чином є відтворенням тези самого режисера про те, що вся краса світу легко може поміститися в голові однієї людини [15]. Захоплення Х. Міядзакі авіацією помітне навіть у тому, що свої кінострічки режисер створює на студії «Ghibli», заснованій постановником 1985 року, що відображає назву італійського розвідувального літака.

Зображальна культура авторської кіномоделі світовідтворення іспанського режисера Педро Альмодовара спирається на фемінність і прояви жіночого в культурі. Формулюючи основні принципи авторської режисури, майстер був переконаний, що кінематографу можна навчитися, але не можна навчити. Тоді як у режисурі постановки доволі мало правил, які можна швидко засвоїти, адже домінуючим є авторський погляд на формування предметного світу кадру, його дизайн, авторський погляд на історію, котра розповідається [16]. Тож основою чи не всіх його стрічок є саме жінка: вона головний герой і об'єкт зображення в його кінороботах, навколо жінок і їхніх переживань постановник вибудовує сюжет, композицію кадру, адже жінок, зазвичай, і обговорюють у кадрі. Із фільму у фільм П. Альмодовар намагається зрозуміти жінок: якщо центральним персонажем виступає чоловік, то він може бути трансгендером, який намагається перетворитися на жінку всіма доступними методами й засобами і який, як правило, постає жіночнішим за жінку. У кінокартинах П. Альмодовара відсутня природна жіночність – така, яку ми звикли називати нормальною. Через не найкращі спогади про дитинство в католицькій школі в його роботах існує лише гіпертрофована жіночність, так само як і перебільшені переживання жінок з тих чи

інших причин.

Продовжуючи наші міркування, зазначимо, що у фільмах П. Альмодовара причиною для збурень (чи навіть божевілля, як, приміром, у «Жінках на межі нервового зриву») є чоловіки, що, на переконання самого режисера-автора, приречені все своє життя грати роль мачо [9]. Проте цю «причину» автор зобразив як своєрідну «тінь», що не займає значного екранного часу. Винятком є фільм «Поговори з нею», де головні героїні перебувають у комі, а їхні кохані виходять на перший план – але, знову ж таки, чоловіки обговорюють жінок, думають про них, чоловічі дії, помисли спрямовані на осмислення жінки і співпереживання їй. Фільм не дарма має назву «Поговори з нею», адже чоловіки (Беніньйо й Марко) намагаються всіма силами вивести з коми своїх коханих.

Примітно, що навіть коли жінки не в кадрі, дія все одно обертається навколо них. У фільмі «Шкіра, у якій я живу» також головними героями нібито є чоловіки, однак їхнє життя обертається навколо однієї жінки. Крім того, чи не в кожній екранній роботі П. Альмодовара наявна тема гіпертрофованої жіночності, що переважно проявляється в стосунках жінок і чоловіків (або чоловіків, які хочуть стати жінками й перебільшують свої власні жіночі риси). У кінороботі «Джув'єтта» акцент зміщено на стосунки матері й доньки. Аналізуючи кінострічку, можемо зробити висновок, що жінка не може нехтувати своєю дитиною, переживаючи через чоловіка. Отож тема жінки залишається у фільмі майстра, але переходить в іншу якість і площину.

Показово, що зображальна культура стрічок митця відрізняється перебільшенням кольору кадру: більшість з них яскраві, кожен кадр у кінороботах П. Альмодовара (особливо в ранніх) постає як калейдоскоп щонайяскравіших барв. При цьому режисер, розкриваючи таємниці своєї творчої лабораторії, вказував, що завжди цікавився естетичною частиною своїх стрічок», а фільмуючи, зазвичай, поводить як художник, який творить у тривимірному просторі. Прикметно, що реалізація задуму розпочинається в митця з ретельного вибору забарвлення підлоги в широкій палітрі кольорів і відтінків. Надалі настає черга вибору обарвлення, фактури, форми меблів відповідно до кольору підлоги. Коли запрошують акторів, режисер, а не художник по костюмам сам одягає їх у різні речі, постійно пробує варіанти, що робить його певним чином «незручним» у співпраці з

продюсерами, асистентами та артдиректорами [16]. Відзначимо, що у своїх пізніх роботах майстер уже не настільки зловживає кольором, проте яскраві елементи в дизайні кадру завжди є. Сам же режисер зауважував, що його фільми – це його мистецька спадщина у всіх сенсах: у фінансовому, в емоційному та в художньому; це частина його життя, і, коли він починає писати сценарій, вони вже присутні в авторській уяві [18].

Наукова новизна дослідження. З'ясовано, що режисер, оператор, художник, звукорежисер, оперують різними системами виразних засобів проектування предметного світу кадру та творення аудіовізуального образу, цілісність котрого ускладнює визначення внеску кожного з учасників фільмотворення. Визначено, що в авторському кіно завдяки використанню засобів образотворчого мистецтва екранна пластика навантажена складними комплексами значень і слугує втіленню в художню тканину фільму важливих для режисера подій, тем, проблем. Наголошено, що організовані в самотні кіноформу засоби виразності відіграють роль містка між митцем і глядачем. Висвітлено, що режисери-автори переважно зосереджують творчий потенціал на зображально-виражальних засобах, запозичених у образотворчого мистецтва, тоді як сценарій постає початковим, а не базовим мистецьким продуктом.

Висновки. З'ясовано, що кіноавтору в продукуванні значимих ідей, ідеалів та смислів, відтворенні певних явищ недоцільно презентувати виразне зображення лише як технічно досконалу «красиву картинку», а необхідно гармонійно вписувати його в стиль, драматургію, композицію стрічки. Обґрунтовано, що поєднання змісту і форми не повинно виявлятися у показовій «візуальності» авторської стрічки, не має ставати самоціллю режисера. Наголошено, що художній рівень зображальності у розкритті теми мусить служити автору засобом досягнення творчого результату, емоційного та виховного впливу на глядача. Доведено, що унікальність режисера, що презентує в авторській моделі оригінальну естетичну програму, розкривається в гармонії світогляду і психології творця, сміливості його самовираження.

Література

1. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця XX – початку XXI століття: автореф. дис. ...

д-ра мистецтвознавства: 17.00.04. Харків, 2008. 43 с.

2. Алфьорова З. І. Термінологічні ігри щодо візуальних мистецтв. *Мистецтвознавство України*: зб. наук. праць. 2009. Вип. 10. С. 166–170.

3. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: автореф. дис. ... д-ра мист.: 17.00.04. Київ, 2000. 34 с.

4. Капралова А. Живопис і кіно: цитування та реконструкція контексту створення картин у фільмах. URL: <https://plomin.club/painting-and-cinema-citation-and-reconstruction/> (дата звернення 23.09.2023)

5. Маноха І. П., Фетісова К. А. Перспективи психолого-дискурсивних досліджень у сучасній психології мистецтва. *Збірник наукових праць Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПНУ*. Київ, 2010. С. 162–169.

6. Ніцше, Фрідріх. Жадання влади. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=3782> (дата звернення 13.09.2023).

7. Сидоренко В. Д. «Героїзм» та «авторство» у сучасному візуальному мистецтві як форми «автосуб'єктивації»: повернення смислу. *Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття*: зб. ст. Міжн. наук.-практ. конф., присвяч. 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова, м. Харків, 13 жовтня 2016 р. Харків: ХДАДМ, 2016. С. 136–137.

8. Черков Г. Трансформація реальності в епоху дигітальних технологій. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. Київ, 2010. Вип. 7. С. 128–135.

9. Almodovar y su novio reviven la llama del amor con Caetano Veloso. URL: <https://www.elmundo.es/loc/2015/07/23/55afc67e268e3e286e8b458f.html> (дата звернення 11.09.2023).

10. Astruc A. Naissance d'une nouvelle avantgarde: la camera-stulo. *L'Ecran Francais*. 1948. 30 mars. P. 23–28.

11. Avalos Paul. Wes Anderson. URL: <https://zoomboola.com/biographies/biography-wes-anderson.html> (дата звернення 13.09.2023).

12. Film description. Berlinale. Victoria. URL: http://www.berlinale.de/en/programm/berlinale_programm/datenblatt.php?film_id=20150575 7 (дата звернення 14.09.2023).

13. Hill Jim. The Making of Hayao Miyazaki's "Spirited Away" – Part 5. URL: <https://jimhillmedia.com/the-making-of-hayao-miyazakis-spirited-away-part-5/> (дата звернення 15.09.2023).

14. Hryniak Marta. Krzysztof Kieslowski. URL: <https://film Polski.pl/fp/index.php?osoba=113608> (дата звернення 15.09.2023).

15. Oh Sheryl. Hayao Miyazaki's New Last Film Now Has a Title. URL: <https://filmschoolrejects.com/hayao-miyazaki-new-film-title/> (дата звернення 16. 09. 2023).

16. Pedro Almodovar. One Equal World. URL: [http:// www. oneequalworld. com/profiles/pedro-almodovar/](http://www.oneequalworld.com/profiles/pedro-almodovar/) (дата звернення 06. 09. 2023).

17. Steinitz, David. Victoria, siglos. URL: [http:// www. sueddeutsche. de/kultur/ deutscher-oscar-kandidat-victoria-sieglos-1.2624082](http://www.sueddeutsche.de/kultur/deutscher-oscar-kandidat-victoria-sieglos-1.2624082) (дата звернення 16.09.2023).

18. Thomas, June. Pedro Almodovar's Serious Side. URL: [https:// www. advocate.com/current-issue/2016/11/10/pedro-almodovars-serious-side](https://www.advocate.com/current-issue/2016/11/10/pedro-almodovars-serious-side)(дата звернення 18.09.2023).

References

1. Alfiorova, Z. I. (2008). Visual art of late 20th – early 21st centuries: PhD thesis ... Doctor of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

2. Alfiorova, Z. I. (2009). Terminological games in visual arts. *Art History of Ukraine*, 10, 166–170 [in Ukrainian].

3. Horpenko, V. H. (2000). Architectonics of Film: Director's tools and ways of forming the structure of the screen spectacle: PhD thesis ... Doctor of Arts. Kyiv [in Ukrainian].

4. Kapralova, A. Painting and cinema: citation and reconstruction of the context of creating pictures in films. URL: <https://plomin.club/painting-and-cinema-citation-and-reconstruction/> [in Ukrainian].

5. Manokha, I. P. & Fetisova, K. A. (2010). Perspectives of psychological and discursive research in modern psychology of art. *Collection of scientific works of the H. S. Kostiuk Institute of Psychology of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine*, 162–169 [in Ukrainian].

6. Nietzsche, F. The thirst for power. URL: [https://www.ukrlib. com. ua/ world/ printzip. php?tid=3782](https://www.ukrlib.com.ua/world/printzip.php?tid=3782) [in Ukrainian].

7. Sydorenko, V. D. (2016). "Heroism" and "authorship" in modern visual art as a form of "auto-subjectification": the return of meaning. *Topical Issues of Art History: Challenges of the XXI Century*, 136–137 [in Ukrainian].

8. Cherkov, H. (2010). Transformation of reality in the era of digital technologies. *Scientific*

Bulletin of the I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, 7, 128–135 [in Ukrainian].

9. Almodovar and his boyfriend are reliving the flame of love with Caetano Veloz. URL: [https://www.elmundo. es/loc/2015/07/ 23/55afc67e268e3e286e8b458f.html](https://www.elmundo.es/loc/2015/07/23/55afc67e268e3e286e8b458f.html) [in Spanish].

10. Astruc, A. (1948). The birth of a new avant-garde: the camera-chair. *L'Ecran Francais*, 23–28 [in French].

11. Avalos, P. Wes Anderson. URL: [https:// zoomboola. com/ biographies/ biography-wes-anderson.html](https://zoomboola.com/biographies/biography-wes-anderson.html) [in English].

12. Film description. Berlinale. Victoria. URL: [http:// www. berlinale. de/en/ programm/ berlinale_programm /datenblatt. php? film_id=201505757](http://www.berlinale.de/en/programm/berlinale_programm/datenblatt.php?film_id=201505757) [in English].

13. Hill, J. The Making of Hayao Miyazaki's "Spirited Away" – Part 5. URL: <https://jimhillmedia.com/the-making-of-hayao-miyazakis-spirited-away-part-5/> [in English].

14. Hryniak, M. Krzysztof Kieslowski. URL: [https:// filmpolski. pl/fp/index. php? osoba=113608](https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=113608) [in Polish].

15. Oh, Sh. Hayao Miyazaki's New Last Film Now Has a Title. URL: <https://filmschoolrejects.com/hayao-miyazaki-new-film-title/> [in English].

16. Almodovar P. One Equal World. URL: [http:// www. oneequalworld. com/profiles/pedro-almodovar/](http://www.oneequalworld.com/profiles/pedro-almodovar/) [in English].

17. Steinitz, D. Victoria, siglos. URL: [http:// www. sueddeutsche. de/kultur/ deutscher-oscar-kandidat-victoria-sieglos-1.2624082](http://www.sueddeutsche.de/kultur/deutscher-oscar-kandidat-victoria-sieglos-1.2624082) [in English].

18. Thomas, J. (2016). Pedro Almodovar's Serious Side. URL: [https:// www. advocate.com/current-issue/2016/11/10/pedro-almodovars-serious-side](https://www.advocate.com/current-issue/2016/11/10/pedro-almodovars-serious-side) [in English].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2023
Отримано після доопрацювання 02.11.2023
Прийнято до друку 10.11.2023

УДК 7.012:004.92](477)

Цитування:

Храмова-Баранова О. Л., Кудревич В. В. Становлення і перспективи комп'ютерного дизайну. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 58–64.

Khramova-Baranova O., Kudrevych V. (2023). Establishment and Perspectives of Computer Design. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 58–64 [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

Кудревич Вікторія Валеріївна,
викладач кафедри дизайну
Черкаського державного технологічного
університету
<https://orcid.org/0009-0003-7453-868X>
evvvi.vik@gmail.com

СТАНОВЛЕННЯ І ПЕРСПЕКТИВИ КОМП'ЮТЕРНОГО ДИЗАЙНУ

Мета статті – дослідити еволюцію комп'ютерного дизайну і вплив його розвитку на мистецтво і дизайн. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні конкретного історичного методу для аналізу впливу розвитку комп'ютерного дизайну на створення нових технологій, методів в дизайні, а також використання методу порівняльного аналізу та історико-культурного підходу, який допоможе виявити основні тенденції в комп'ютерному дизайні. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше системно надано періодизацію становлення і розвитку комп'ютерного дизайну. В дослідженні показано як комп'ютерний дизайн впливає на створення нових інноваційних підходів в стилізовому і образному зображенні дійсності. **Висновки.** Доведено, що комп'ютерний дизайн надав нові можливості і технології в мистецтві і дизайні та визначив необхідність переосмислення створення стилю і візуального образу. У статті, завдяки аналізу праць показано тенденції становлення і розвитку комп'ютерного дизайну та перспективи цього напрямку. Виявлено, що комп'ютерному дизайну властиві певні особливості, а саме: візуалізація інформації, призначеної для масового поширення, а також створення для неї графічних елементів. З'ясовано, що еволюцію комп'ютерного дизайну можна прослідкувати в межах запропонованої нами періодизації, хронології подій, а саме: від перших експериментів з малювання на комп'ютері і перших цифрових фотографій (1950-і рр.) до означення перспектив розвитку комп'ютерного дизайну (2000-і рр.). Дослідження засновано на фундаментальному вивченні літератури і її ретельному аналізі, підкреслено важливість становлення і перспективи комп'ютерного дизайну в аспекті розвитку мистецтва.

Ключові слова: комп'ютерний дизайн, комп'ютерні технології, стиль, образ, візуалізація.

Khramova-Baranova Olena, Doctor of Sciences, Professor, Department of Design, Cherkasy State Technological University; Kudrevych Viktoriia, Lecturer, Department of Design, Cherkasy State Technological University

Establishment and Perspectives of Computer Design

The purpose of the article is to explore the evolution of computer design and the impact of its development on art and design. **The research methodology** lies in the application of a specific historical method to analyse the impact of the development of computer design on the creation of new technologies, methods in design, as well as the use of a comparative analysis method and a historical-cultural approach, which helps to identify the main trends in computer design. **Scientific novelty** is that, for the first time, the periodisation of the formation and development of computer design has been systematically provided. The study shows how computer design affects the creation of new innovative approaches in the stylistic and figurative representation of reality. **Conclusions.** It is proven that computer design provided new opportunities and technologies in art and design and determined the need to rethink the creation of style and visual image. The article, thanks to the analysis of works, shows the trends in the formation and development of computer design and the prospects of this direction. It was found that computer design is characterised by certain features, namely: visualisation of information intended for mass distribution, as well as creation of graphic elements for it. It has been found that the evolution of computer design can be followed within the limits of our proposed periodisation, chronology of events, namely: from the first experiments with drawing on a computer and the first digital

photographs (1950s) to defining the prospects for the development of computer design (2000s). The study is based on a fundamental study of the literature and its careful analysis, the importance of the formation and prospects of computer design in the aspect of the development of art is emphasised.

Keywords: computer design, computer technologies, style, image, visualisation.

Актуальність теми дослідження. У статті, заснованій на вивченні літератури і її фундаментальному аналізі, узагальненні відомостей про виникнення та еволюцію комп'ютерного дизайну, розробку періодизації його становлення та розвитку, розкриття унікальних можливостей та перспектив як сучасного комунікаційного засобу дизайну. Проведено і систематизовано аналіз джерельної бази, який показує послідовний розвиток комп'ютерного дизайну. Актуальність теми полягає в тому, що вперше системно надано періодизацію становлення і розвитку комп'ютерного дизайну. В дослідженні показано як комп'ютерний дизайн надає нові інноваційні підходи в стильовому і образному зображенні дійсності. Методологія дослідження полягає в застосуванні конкретного історичного методу для аналізу впливу розвитку комп'ютерного дизайну на створення нових технологій, методів в дизайні, а також використання методу порівняльного аналізу та історико-культурного підходу, який допоможе виявити основні тенденції в комп'ютерному дизайні. Комп'ютерне мистецтво і дизайн – це творча діяльність, заснована на використанні інформаційних (комп'ютерних) технологій, результатом якої є художні і дизайнерські твори у цифровій формі.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання вивчення комп'ютерного дизайну в різних його проявах неодноразово ставало предметом аналізу науковців. В означеному аспекті дослідження варто назвати праці таких вчених, як Є.Антонович, С.Прищенко, Д.Борисенко, М.Корець, Т.Підгорна, К.Симоненко, Г.Чемерис, які ґрунтовно вивчали комп'ютерні технології та їх перспективи [1-4]. Наприклад, С.Архангельський і І.Шалінський досліджували застосування технічних засобів комп'ютерних технологій у професійній підготовці та діяльності фахівців з дизайну [5]. У сучасному світі життя неможливе без комп'ютерних технологій, які дають багато можливостей для створення того чи іншого продукту та відкривають нові перспективи у різних галузях, зокрема у дизайні, тому варто зазначити, що І.Шалінський у своїй праці «Новітні напрями дослідження сучасного дизайну» досліджував новітні напрями сучасного дизайну, зокрема культурологічний та мультимедійний з використанням

комп'ютерних технологій, а Д.Бородаєв досліджував веб-дизайн і технології та описав основні характеристики в праці «Веб сайт як об'єкт графічного дизайну» [6]. Але ці дослідження не дають повного уявлення про концептуальне значення впливу комп'ютерних технологій на розвиток мистецтва і дизайну, тому є необхідність узагальнити результати досліджень науковців та означити перспективи цього напрямку.

Мета статті – дослідити еволюцію комп'ютерного дизайну і вплив його розвитку на мистецтво і дизайн. Для цього необхідно виконати мистецтвознавчий аналіз та узагальнити відомості про виникнення та еволюцію комп'ютерного дизайну, розробити періодизацію його становлення та розвитку, розкрити унікальні можливості та перспективи. У статті, заснованій на фундаментальному вивченні літератури і її ретельному аналізі, підкреслюється важливість становлення і перспективи комп'ютерного дизайну в аспекті розвитку мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Комп'ютерні технології використовуються у кінематографії, мультиплікації, медицині, в будівництві та інженерній діяльності для побудови адекватних об'ємних моделей, при проєктуванні мостів, літаків, автомобілів тощо. В історичних дослідженнях комп'ютерна графіка використовується для створення відеоряду при відновленні історичних подій, поєднання комп'ютерних технологій і дизайну дає нове бачення минулого, під новим кутом у сучасному контексті. За допомогою можливостей комп'ютерної графіки та дизайну відкрито 2D, 3D і навіть 5D, віртуальну реальність й інтерактивність [7]. Проте сама проблема постає у використанні і адаптації цих можливостей в реальному світі. Комп'ютерний дизайн створює візуальні концепції зображень та унікальну ідею для впровадження в комунікації, рекламі тощо. Це стало тенденцією розвитку дизайн реклами, яка впливатиме на маркетинг і просування національного продукту. Дисципліна «Комп'ютерний дизайн» вивчається в університетах України, дослідження у цій галузі проводяться у наукових установах, зокрема академічних. Серед них – Інститут кібернетики ім. В.М. Глушкова НАН України,

у ряді відділів якого розробляються задачі комп'ютерного моделювання складних систем, об'єктів і процесів різної природи, використовуються при цьому методи оптимізації та засоби імітації, ставляться та розв'язуються задачі розпізнавання й комп'ютерного навчання (академік НАН України О.Хіміч, член-кореспондент НАН України Т.Мар'янович, доктор фізико-математичних наук В.Волкович та ін.) [8]. Комп'ютерний дизайн створює концепт візуального образу та унікальну ідею для реалізації в комунікації, рекламі.

Процес впровадження комп'ютерних технологій дуже складний і вимагає глибокого розуміння. Аналіз і впровадження комп'ютерного дизайну в Україні висвітлював Д.Борисенко у статті «Використання мобільних додатків при розробленні дизайн продукту у навчанні майбутніх фахівців з дизайну» [2], де розглянув можливості застосування мобільних додатків у навчанні фахівців з дизайну. Ще про комп'ютерний дизайн, саме у навчанні, ми можемо дізнатись зі статті Г.Чемерис «Основи комп'ютерного дизайну як чинник модернізації змісту професійної освіти майбутніх бакалаврів з комп'ютерних наук», де відображаються основні аспекти формування графічної компетентності бакалаврів з орієнтацією на сучасні вимоги потенційних роботодавців. У статті Є.Антоновича та С.Прищенка «Дизайн реклами: теоретико-методологічні засади проектування навчальної дисципліни», розглянуто розроблені авторами теоретико-методологічні засади формування актуальної навчальної дисципліни «Дизайн реклами» як інтеграції графічного дизайну, реклами та маркетингу [1]. В статті М.Корець «Використання ВЕБ-орієнтованих середовищ під час вивчення комп'ютерного дизайну учнями профільної школи», обґрунтовується використання веб-орієнтованого середовища під час вивчення комп'ютерного дизайну учнями школи, розглянуто види комп'ютерного дизайну [3]. Комп'ютерний дизайн створює візуальні концепції зображень та унікальну ідею для впровадження в комунікації, рекламі тощо.

В оцінці всіх сфер побуту, промислового виробництва, в системі комунікацій, аудіовізуальної культури незмінно присутній такий параметр, як дизайн. Проводяться вітчизняні та міжнародні конкурси, виставки, наукові конференції, за багатьма напрямками діяльності створені кафедри, центри, курси,

проектні фірми. Комп'ютерний графічний дизайн відіграє важливу роль у створенні більш привабливих зображень продукту, які публікують інформацію та стимулюють ринок збуту. Сучасне комп'ютерне проектування дозволяє вивести дизайн-проекти на якісно новий рівень і не тільки скорочує час роботи над проектом, але й значно розширює палітру графічних і технічних можливостей творця. Для досягнення цієї мети сьогодні було створено спеціальний пакет проектів для програми «Художня графіка та інженерний дизайн», включаючи 3D-графіку та анімацію [3]. Побудова креслень, просторових моделей, наочних зображень, планів, розрахунків – усі ці дії можуть виконувати комп'ютерні програми.

Комп'ютерне мистецтво (також цифрове мистецтво, двогранне мистецтво) – творча діяльність, заснована на використанні інформаційних (комп'ютерних) технологій, результатом якої є твір мистецтва в цифровій формі. Сучасний комп'ютерний дизайн дозволяє вивести дизайн-проекти на якісно новий етап. Побудова креслень, просторових моделей, наочних зображень, планів, усі розрахунки – ці дії можуть виконувати комп'ютерні програми. Комп'ютерний дизайн можна поділити на декілька видів, один із видів це – Web дизайн, проектування Web інтерфейсів для сайтів або веб-додатків. Наприклад, дизайн сайту, Web дизайн – мають важливе значення, адже від цього залежить перше враження відвідувача про сайт, його настрої і бажання продовжити або закінчити свою подорож сторінками цього інтернет-ресурсу. Але веб-дизайн – це не тільки зовнішнє оформлення сайту, а й зручність користувача, чи достатньо виділені елементи, необхідні для подальшого використання, чи легко зчитується текст, чи зрозуміле меню. Дизайн сайту повинен відповідати багатьом вимогам, сайт повинен мати певний стиль і поєднуватися з фірмовим стилем клієнта, повинен бути зрозумілим і зручним у використанні, а також «легким», щоб сторінки сайту завантажувалися швидко [9].

Ще один вид автоматизованого проектування – комп'ютерна графіка, де комп'ютер використовується як інструмент для синтезу зображень, для обробки візуальної інформації, отриманої з реального світу. Комп'ютерний дизайн – один із наукових напрямів, що розробляє методи створення, обробки та візуалізації графічної інформації за допомогою комп'ютерних технологій.

Сьогодні візуалізація даних використовується в найрізноманітніших сферах людської діяльності, таких як медицина (комп'ютерна томографія), наукові дослідження (візуалізація структури матеріалу, векторні поля тощо), моделювання текстилю та одягу, дослідно-конструкторська робота, розробка та дизайн архітектурних проєктів. Комп'ютерну графіку поділяють на растрову і векторну. Растрова графіка представляє графічні об'єкти у вигляді комбінації точок зі своїм кольором і яскравістю. Векторна графіка є методом представлення об'єктів і зображень у комп'ютерній графіці за допомогою основних геометричних об'єктів (графічних примітивів). Векторна графіка широко використовується для друкарського дизайну і Web дизайну. Окремо виділяють фрактальну і трьохвимірну графіку. Фрактальна графіка – мистецтво створення зображень на основі фракталів, базується на фрактальній геометрії. А тривимірна графіка, або ще називають 3D-графікою, розділ комп'ютерної графіки, який має набір технік і інструментів (як програмних, так і апаратних), призначених для зображення тривимірних об'єктів. За призначенням комп'ютерну графіку поділяють на інженерну графіку, художню, ділову графіку. Сьогодні розвиваються нові напрями комп'ютерної графіки: Web-графіка, комп'ютерна поліграфія, комп'ютерна анімація.

Третій вид комп'ютерного проєктування – 3D-моделювання. Найголовніше тут – об'ємний об'єкт. Об'єкт, змодельований у програмі фото або тривимірної графіки з необхідним ракурсом зйомки. 3D-модель створюється на основі унікальної ідеї на основі ескізу, креслення або технічного опису, але також можливо розробити цифрову копію на основі фотографії або фізичного прототипу. Створення 3D-моделі об'єкта здійснюється за допомогою 3D-моделювання. Першим кроком у створенні 3D-моделі є збір такої інформації, як ескізи, креслення, фотографії, відео, креслення та зразки готового продукту. Загалом, використовується все, що допомагає нам зрозуміти форму та структуру об'єкта. Тривимірні моделі вже створюються на основі отриманої інформації за допомогою спеціальних програм, таких як 3D Max, Blender, AutoCAD. Оскільки 3D-моделі використовуються майже в усіх сферах нашого життя, складність 3D-зображень можна розділити на чотири рівні [7]:

- Перший не містить інформації про структуру та дрібні деталі предметів.

- Другий містить детальну інформацію про модель.

- Третій рівень включає набір предметів завдяки численним дрібним деталям і складним структурам.

- Четвертий включає моделі складного обладнання.

Комп'ютерний дизайн завжди навколо нас і його можна знайти в основних елементах книг, рекламно-інформаційних плакатах, листівках і поштових марках, фірмових стилях і логотипах компаній, рекламних принтах і сувенірній продукції, інтернет-сайтах тощо. Завдяки комп'ютерній графіці ми можемо побачити, яким був світ до нас, як виглядали далекі туманності, дивовижні речі та істоти. У середині минулого століття комп'ютери були великого розміру і машинний час мейнфреймів використовувався для військових і промислових цілей. Аналізуючи процес становлення і розвитку комп'ютерного дизайну можна означити основні етапи, а саме:

1. 1950-і роки – перші експерименти з малювання на комп'ютері, перші цифрові фотографії (Б.Лапоскі, О.Дуглас, Р.Кершоу та ін.);

2. 1960-і роки – введення терміну «комп'ютерна графіка» (В.Феттер, В.Хадсон) і написання комп'ютерної програми «Альбом» (Sketchpad), в якій за допомогою світлового пера була можливість малювати та зберігати векторні фігури на дисплеї (І.Сазерленд);

3. 1970-і роки – розробка техніки фотореалістичної візуалізації тривимірних об'єктів (Дж.Блінн);

4. 1980–1990-і роки – розвиток комп'ютерних технологій, що сприяє можливості дистанційної роботи;

5. 2000-і роки – означення перспектив розвитку комп'ютерного дизайну в роботі Д. Лопеса «Філософія комп'ютерного мистецтва», де він стверджував, що комп'ютерне мистецтво дозволить краще зрозуміти важливість технологій в мистецтві і дизайні.

Основні етапи обґрунтовуються фактами і подіями в ці періоди. Наприклад, в 1950 році Бенджамін Лапоскі (Ben Laposky), математик, художник і кресляр, почав експериментувати з малюванням на осцилографі. Зображення було зроблено за допомогою високошвидкісної фотографії та спеціального об'єктива, а пізніше був доданий кольоровий фільтр, щоб наповнити зображення кольором [10]. Розроблена О.Дугласом для комп'ютера EDSAC у 1952 р. перша візуальна комп'ютерна гра під назвою «OXO» або

хрестики-нулики стала прикладом взаємодії людини і машини. Введення даних здійснювалося дисковим номеронабирачем, вивід виконувався матричною електронно-променевою трубкою. У 1955 р. відбулося впровадження світлового пера, на кінчику якого знаходився фотоелемент, який випромінював імпульси електронів і в той же час відповідав піковим світінням, що відповідає моменту проходження електронного променя. Світлові пера використовувалися в обчислювальних терміналах зразка 1960-х років. У 1957 р. команда під керівництвом Рассела Кершоу розробила барабанний сканер для комп'ютера SEAC (1950 р.) в Американському національному бюро стандартів, створивши перші в світі цифрові фотографії. Зображення 3-місячного сина вченого було розміром 5×5 см і роздільною здатністю 176×176 точок. Комп'ютер самостійно виділяв контури, рахував об'єкти, розпізнавав символи та виводив цифрові зображення на екран осцилографа. У 1958 р. Массачусетський технологічний інститут представив перший комп'ютер Lincoln TX-2 з графічною консоллю і з цього моменту комп'ютерна графіка має своє вираження в принципово новому технологічному пристрої: векторному дисплеї. Вважається, що термін «комп'ютерна графіка» був введений дизайнером «Boeing Aircraft» Вільямом Феттером у 1960 р., але сам він стверджує, що авторство належить його колезі Верну Хадсону. У 1963 р. студент І.Сазерленд написав комп'ютерну програму «Альбом» (Sketchpad) для TX-2 і ця програма за допомогою світлового пера давала можливість малювати та зберігати векторні фігури на дисплеї. Ще одним важливим аспектом «Альбому» став інструмент для автоматичного малювання геометричних фігур. В цей період, в 1968 р. в СРСР був знятий мультфільм «Кішечка», в якому вперше з'явилися комп'ютерні анімаційні персонажі. Група експертів на чолі з математиком М. Константиновим використала можливості комп'ютера БЕСМ-4, який досить реалістично моделював рухи kota за допомогою системи диференціальних рівнянь другого порядку. Кожен кадр виводився на принтер, а потім складався на стрічку. А у Франції автомобільна компанія «Рено» звернулася до математика та інженера П'єра Без'є з проханням розробити найпростіший і найбільш узагальнений опис складних плоских форм, необхідних для автоматизації роботи

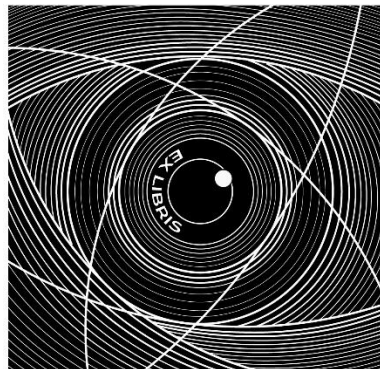
верстатів для обробки листового металу. Геніальна система кривих, яку він винайшов у 1962 році, була настільки успішною, що згодом стала основою для багатьох інших графічних програм. У 1978 р. Джеймс Блінн розробив техніку фотореалістичної візуалізації тривимірних об'єктів, подібну до винаходу Кетмелла щодо накладення текстури. Пізніше методи, призначені для моделювання нерівностей, були вдосконалені в так звані карти середовища, які враховують не тільки властивості поверхні, але й середовище, в якому вона знаходиться [11–12].

І надалі комп'ютерна графіка розвивалася стрімко, практично у всіх галузях промисловості, а згодом вийшла на сучасний рівень і продовжувала вдосконалюватися, але основні принципи залишалися майже незмінними. Вже сучасні комп'ютерні програми не тільки скорочують час роботи над проектами, а й значно розширюють палітру графічних і технічних навичок дизайнера. І для зручності ми маємо спеціальні проєктні пакети художньо-графічних та інженерно-конструкторських програм, які включають в себе тривимірну графіку та мультиплікацію. Спеціалізовані дизайнерські програми іноді можуть замінити низку відповідних експертів. Можливість виконати точні розрахунки, визначити форму виробу, запропонувати вибір конкретних конструкцій і матеріалів, а також змоделювати майбутні об'єкти в тривимірних зображеннях і в режимі реального часу в різних ситуаціях. Перевіряти віртуальне зображення форми проєктованого об'єкта та його функціональність, особливо в екстремальних умовах.

Історія появи Інтернету в Україні почалася в грудні 1990 р., коли київські інженери змогли підключитися до нього. А вже в 1991 р. з'явився перший офіційний інтернет-провайдер «Технософт», створений Ю.Яновським і його командою. Кожен сайт мав свій домен, а домени UA почали існувати в січні 1993 р. З початку 1999 р. почали працювати газетні сайти «Факти і коментарі», розпочала свою діяльність радіостанція «Люкс ФМ». Також розпочинають роботу харківська телекомпанія «Приват ТВ» та інтернет-видання «UAToday». Комп'ютерні технології активно впроваджуються не тільки в робочі процеси, але і в навчальні. За допомогою комп'ютерних технологій з'явилася можливість дистанційної роботи, розвиваються системи безперервної освіти, особливо актуальні для сучасних реалій.

Наприклад, в Черкаському державному технологічному університеті на спеціальності Дизайн, освітня програма «Графічний дизайн», студенти вивчають можливості растрової та векторної графіки, а також створення анімації

як очно так і дистанційно (Рис.1). Кожен із видів графіки вони вивчають і використовують у своїх роботах (екслібрисах, плакатах, листівках тощо) (Рис. 2) [13].



ВАЛЕРІЙ МОРУГІН

Рис. 1. Векторна графіка екслібрис на В. Моругіна (виконала – В.Кудревич)



Рис. 2. Використання растрової і векторної графіки в дизайні плакату. (Виконала – А.Сторчеус, керівник – В.Шкретій)

Висновки і перспективи.

Доведено, що комп'ютерний дизайн надав нові можливості і технології в мистецтві і дизайні та визначив необхідність переосмислення створення стилю і візуального образу. У статті, завдяки аналізу праць показано тенденції становлення і розвитку комп'ютерного дизайну та перспективи цього напрямку. Виявлено, що комп'ютерному дизайну властиві певні особливості, а саме: візуалізація інформації, призначеної для масового поширення, а також створення для неї графічних елементів. В роботі систематизовано існуючі фрагментарні дані зі становлення комп'ютерного дизайну. З'ясовано, що еволюцію комп'ютерного дизайну можна прослідкувати в межах запропонованої нами періодизації, хронології подій, а саме: від перших експериментів з

малювання на комп'ютері і перших цифрових фотографій (1950-і рр.), введення терміну «комп'ютерна графіка» і написання комп'ютерних програм (1960-і рр.), розробки техніки фотореалістичної візуалізації тривимірних об'єктів (1970-і рр.), розвитку комп'ютерних технологій, що сприяє можливості дистанційної роботи (1990-і рр.) до означення перспектив розвитку комп'ютерного дизайну (2000-і рр.). Дослідження засновано на фундаментальному вивченні літератури і її ретельному аналізі, підкреслено важливість становлення і перспективи комп'ютерного дизайну в аспекті розвитку мистецтва.

Література

1. Антонович Є.А., Прищенко С.В. Дизайн реклами: теоретико-методичні засади. Актуальні

проблеми формування естетичної культури майбутніх дизайнерів. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (Кривий Ріг, 23-24 березня 2017)*. 2017. С.11–14.

2. Борисенко Д.В. Використання мобільних додатків при розробленні дизайн-продукту у навчанні майбутніх фахівців з дизайну. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2018. Т. 68, № 6. С. 47–63.

3. Корєць М.С., Підгорна Т.В., Симоненко К.П. Використання ВЕБ-орієнтованих середовищ під час вивчення комп'ютерного дизайну учнями профільної школи. *Наукові записки: педагогічні науки*. 2021. №151. С.106–119.

4. Чемерис Г.Ю., Осадча К.П. Добір засобів тривимірного моделювання для формування графічної компетентності майбутніх бакалаврів комп'ютерних наук. *Information Technologies and Learning Tools*. 2017. Т. 6, № 62. С.70–85.

5. Шалінський І. Новітні напрями дослідження сучасного дизайну. *Культурологічна думка*. 2012. № 5. С. 182–187.

6. Бородаєв Д.В. Информационное проектирование в веб-дизайне. Что это такое и для чего оно нужно. *Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв*. 2003. № 2. С. 58–64.

7. Річард Вільямс. Аніматор: набір для виживання. Секрети і методи створення анімації, 3D-графіки та комп'ютерних ігор. Київ: Лавка Бабуїн, 2020. 392 с.

8. Голяд І.С. Активізація навчальної діяльності студентів на заняттях з креслення засобами графічних завдань: автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.02 / Національний педагогічний ун-т ім. М.П.Драгоманова. - К., 2005. - 20 с.

9. Губіна І. Веб-сайт: райський острів в Інтернет-океані. *Нематеріальні активи: правові та облікові аспекти*. 2009. Вип.6. С.166–172.

10. Ben F. Laposky. Oscillons: electronic abstractions. Leonardo, Vol.2. URL: <http://www.atariarchives.org/artist/sec6.php> (дата звернення : 10.09.2023).

11. Franke H.W. Computer graphics - Computer art. Springer-Verlag, 1985. 177 p.

12. Lopes D.M. A Philosophy of Computer Art. London: Routledge, 2009. 143 p.

13. Хримова-Баранова О.Л., Кудрєвич В.В. ВЕБ-сайт: історія розвитку та перспективи і України. *Культурно-історична спадщина України: перспективи дослідження та традиції збереження: матеріали III-ої Всеукраїнської науково-практичної конференції (з міжнародною участю) (05 – 06 листопада 2020 р.)*. 2020. Ч.1. С.186–188.

Materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (Kryvyi Rih, 23-24 March 2017), 11–14 [in Ukrainian].

2. Borysenko, D. V. (2018). The use of mobile applications in the development of a design product in the training of future design specialists. *Information technologies and teaching aids*, 68, 6, 47–63 [in Ukrainian].

3. Korets, M. S., Pidgorna, T. V. & Symonenko, K. P. (2021). The use of WEB-oriented environments during the study of computer design by students of a specialized school. *Scientific notes: pedagogical sciences*, 151, 106–119 [in Ukrainian].

4. Chemerys, G. Yu., Osadcha, K. P. (2017). Selection of three-dimensional modelling tools for the formation of graphic competence of future bachelors of computer sciences. *Information Technologies and Learning Tools*, 6, 62, 70–85 [in Ukrainian].

5. Shalinskyi, I. (2012). New directions of modern design research. *Cultural thought*, 5, 182–187 [in Ukrainian].

6. Borodaiev, D. V. (2003). Information design in web design. What is it and what is it for? *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 58–64 [in Ukrainian].

7. Williams, R. (2020). Animator: Survival kit. Secrets and methods of creating animation, 3D graphics and computer games. Kyiv: Lavka Babuin, 392 [in Ukrainian].

8. Holiad, I. S. (2005). Activation of students' educational activities in drawing classes by means of graphic tasks. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National M. P. Drahomanov Pedagogical University [in Ukrainian].

9. Hubina, I. (2009). Website: a paradise island in the Internet ocean. *Intangible assets: legal and accounting aspects*, 6, 166–172 [in Ukrainian].

10. Ben, F. Laposky. (1953). Oscillons: electronic abstractions. Cherokee, Iowa. URL: https://monoskop.org/images/3/35/Laposky_Ben_F_Electronic_Abststractions_A_New_Approach_to_Design.pdf [in English].

11. Franke, H. W. (1985). Computer graphics – Computer art. New York: Springer-Verlag [in English].

12. Lopes, D. M. (2009). A Philosophy of Computer Art. New York: Routledge [in English].

13. Khramova-Baranova, O. L., Kudrevich, V. V. (2020). WEB site: history of development and prospects in Ukraine. Cultural and historical heritage of Ukraine: research perspectives and preservation traditions: materials of the 3rd All-Ukrainian scientific and practical conference (with international participation) (05-06 November 2020), 1, 186–188 [in Ukrainian].

References

1. Antonovych, E. A., Pryshchenko, S. V. (2017). Advertising design: theoretical and methodological principles. *Actual problems of the formation of the aesthetic culture of future designers*.

Стаття надійшла до редакції 28.09.2023
Отримано після доопрацювання 02.11.2023
Прийнято до друку 09.11.2023

Цитування:

Франків Р. Б. Дітковський Д. А. Вплив економічних чинників на роботу UX/UI дизайнерів над цифровими сервісами. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 65–71.

Frankiv R., Ditkovskiy D. (2023). Economic Impact on the Work of UX/UI Designers on Digital Services. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 65–71 [in Ukrainian].

Франків Роман Богданович,

кандидат архітектури, доцент,

професор кафедри дизайну та основ архітектури

Національного університету «Львівська

політехніка»

<https://orcid.org/0000-0003-1100-0930>

romanfrankiv@gmail.com

Дітковський Данііл Андрійович,

студент кафедри дизайну та основ архітектури,

Національного університету «Львівська

політехніка»

<https://orcid.org/0009-0004-6585-0457>

ddit.study@gmail.com

ВПЛИВ ЕКОНОМІЧНИХ ЧИННИКІВ НА РОБОТУ UX/UI ДИЗАЙНЕРІВ НАД ЦИФРОВИМИ СЕРВІСАМИ

Мета роботи. У статті розглядається вплив бізнесової моделі таких цифрових продуктів як платні, умовно- безкоштовні, безкоштовні сервіси для формування архітектури UX/UI дизайну Facebook, Instagram, TikTok, Twitter; Audible, SoundCloud та Spotify; Apple Music, YouTube Music, Mighty Network. **Методологія дослідження** полягає у тому, що було використано такі методи дослідження як опису, аналізу та синтезу, узагальнення, порівняння, контент-аналізу. Метод опису дозволив визначити сутність UX/UI дизайну. Метод аналізу та синтезу був застосований для відображення основних економічних чинників, що впливають на UX/UI дизайн. Метод порівняння був використаний для зіставлення основних методів маніпуляції у UX/UI дизайні. Метод узагальнення використаний для підбиття підсумків. Метод контент-аналізу застосовано для відображення застосування маніпуляцій на різних сторінках у віртуальному просторі. **Наукова новизна роботи** полягає у тому, що було вперше досліджено вплив економічних чинників на роботу UX/UI дизайнерів над цифровими сервісами. Удосконалено розуміння UX/UI дизайну. Покращено розуміння того, що сервіси здійснюють емоційно-психологічний вплив на користувача, з метою спонукання його до певних дій, наприклад, покупки послуги. **Висновки.** Встановлені та систематизовані актуальні методи маніпуляцій користувачем в UX/UI дизайні. За шкалою від 1 до 5, де 1 – це найбільш м'які маніпулятивні методи, які у своєму результаті здатні лише на невеликий проміжок часу затримати або відволікти користувача, а 5 – це найбільш жорсткі методи маніпуляцій, які у своєму складі мають вплив на емоційний та психологічний стан користувача. Визначено, що безкоштовні сервіси мають більше технологій для маніпуляцій, ніж умовно безкоштовні. Платні сервіси не мають виражених рис маніпулювання, проте вони стимулюють користувача здійснити певну покупку. Відповідно, сервіси використовують такі методи маніпуляцій як методи перешкод, інтерференції інтерфейсу та набридання, емоційно-психологічного впливу.

Ключові слова: UX/UI дизайн, інтерфейс, цифрові сервіси, цифрова продукція, соціальна мережа, бізнесова модель.

Frankiv Roman, Candidate of Architecture, Associate Professor, Professor of the Department of Design and Fundamentals of Architecture, Lviv Polytechnic National University; Ditkovskiy Daniil, Student of the Department of Design and Fundamentals of Architecture, Lviv Polytechnic National University

Economic Impact on the Work of UX/UI Designers on Digital Services

The purpose of the work. The article examines the influence of the business model of such digital products as paid, conditionally free, and free services for forming the architecture of UX/UI design of Facebook, Instagram, TikTok, Twitter; Audible, SoundCloud and Spotify; Apple Music, YouTube Music, and Mighty Network. **The research methodology** consists in the application of such research methods as description, analysis and synthesis, generalisation, comparison, and content analysis. The description method made it possible to determine the essence of UX/UI design. The method of analysis and synthesis was applied to reflect the main economic factors affecting UX/UI design. The comparison method was used to compare the main methods of manipulation in UX/UI design. The generalisation method was used to summarise the results. The method of content analysis was applied to display the use of manipulations on different pages in the virtual space. **The scientific novelty** of the work is that the influence of

economic factors on the work of UX/UI designers on digital services was investigated for the first time. The understanding of UX/UI design has been improved. The understanding of the fact that services have an emotional and psychological impact on the user in order to encourage them to take certain actions, such as purchasing a service, has been improved. **Conclusions.** The current methods of user manipulation in UX/UI design have been established and systematised. On a scale from 1 to 5, where 1 is the softest manipulative methods that can only delay or distract the user for only a short period of time, and 5 is the most severe manipulation methods that have an impact on the emotional and psychological state of the user. It has been determined that free services have more technologies for manipulation than conditionally free services. Paid services do not have pronounced features of manipulation, but they stimulate the user to make a certain purchase. Accordingly, services use such methods of manipulation as methods of interference, interface interference and annoyance, emotional and psychological influence.

Keywords: UX/UI design, interface, digital services, digital products, social network, business model.

Актуальність теми дослідження. Практичний досвід використання маніпуляцій в UX/UI дизайні є значно більш розвинутим ніж та наукова та професійна теоретична база, що описує цей досвід. Разом з тим практика використання в тій чи іншій мірі неетичних методів взаємодії з користувачем через UX/UI дизайн має свій вплив на психологічний стан користувачів, ринковий успіх компаній, що займаються розробкою цифрових сервісів того чи іншого призначення, та особистий професійний досвід дизайнерів інтерфейсів.

Необхідно зазначити, що на сьогоднішній день цифрові продукти є одними із найбільш розповсюджених продуктів серед людства. Такі проекти як, наприклад, YouTube або Facebook мають мільйонні бази користувачів. Одночасно з цим, розробка чи підтримка подібних цифрових сервісів має високий рівень розповсюдженості на ринку праці [1]. В середньому із періодичністю декілька років з'являються нові проекти, що доповнюють ринок, або приходять на заміну старим складовим ринку. UX/UI дизайн подібних проектів – це не тільки привабливість та зручність інтерфейсу, з яким взаємодіють користувачі, це і є, з боку користувача, проект сам по собі.

Робота ж сучасних UX/UI дизайнерів є єдиним фактором взаємодії користувачів із певним цифровим продуктом, що не може не впливати на сутність роботи дизайнерів. Через роботу дизайнерів втілюється привабливість та, як наслідок, дохідність сервісу для його власників.

Тема цього дослідження неодноразово підіймалась у наукових та професійних дискурсах за кордоном, однак не виходила за рамки оприлюднення самого феномену маніпуляцій в UX/UI дизайні та збору фактів присутності останніх у кожному з популярних безкоштовних сервісів на сьогоднішній день.

Це дослідження виносить зазначену проблематику на рівень систематизації,

узагальнення та доповнення раніше проведених досліджень, а також загально виносить саму тему маніпуляцій в UX/UI дизайні в наукову та професійну україномовну літературу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дане питання досліджувало ряд зарубіжних дослідників, серед яких можна виділити С. Грей та С. Прайса. Вони у своїх працях досить вагому увагу приділили бізнесовій моделі цифрових технологій. Також ними було відзначено соціальні мережі як джерело розвитку UX/UI дизайну. Серед українських дослідників дослідження цифрових продуктів здійснювалося О. Марченком, О. Пішуліною, В. Томахом.

За темою маніпуляцій в UX/UI дизайні найбільш широкою та узагальнюючою є робота дослідницької групи з Університету Пердью, шт. Індіана, в рамках СНІ конференції 2018 року у Канаді, в якій, в цілях освіти та практики, піднімається питання етики у сфері UX/UI дизайну [1].

Мета дослідження: відображення впливу бізнесової моделі цифрових продуктів на формування їх UX/UI дизайну.

Виклад основного матеріалу. У процесі дослідження даної теми було встановлено, що окрім відомих методів маніпуляцій, поширення набули і якісно нові підходи до маніпуляцій, що формувалися поступово, з оновленнями тих або інших сервісів, протягом 2019-2022 років.

Зокрема, тут можна виокремити наступні методи. Метод інтерференції інтерфейсу. Інтерференція інтерфейсу – метод маніпуляції User Interface (далі UI) задля привілеїв однієї дії над іншою. Найбільш розповсюдженими формами цього методу є зміна кольору або розміру кнопки певної функції в інтерфейсі [2, с. 5].

На рис. 1. та рис. 1.1. наведені приклади інтерференції інтерфейсу на сторінках відміни платної підписки на комп'ютерній версії сайту

сервісів SoundCloud та Audible. Доступ до сторінок із редагування підписки обох сервісів відбувається з мінімальною кількістю дій зі сторони користувача, але на сторінці безпосередньо спостерігається інтерференція інтерфейсу щодо кнопки «Відмовитися від оновлення підписки», де цей феномен демонструється як на прикладі формулювання тексту самої кнопки, так і на прикладі оформлення за допомогою кольору та шрифту, так і на прикладі розміщення кнопки поза основного контексту діалогового вікна. На прикладі з рис. 1 також видно, що цей метод маніпуляції зі сторони сервісу Audible спостерігається не тільки з боку усунення кнопки відміни підписки на другий план, але також й висунення кнопки з поповненням рахунку платної підписки на перший план.

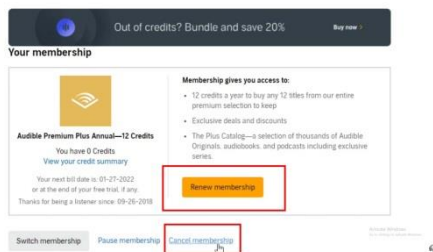


Рис. 1. Audible. Інтерференція на сторінці відміни платної підписки

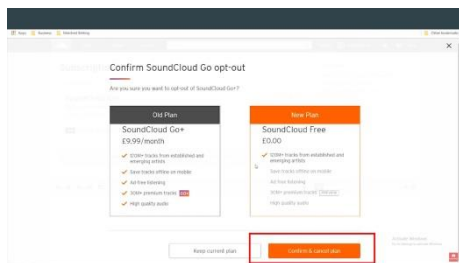


Рис. 1.1. SoundCloud. Інтерференція на сторінці відміни платної підписки.

Джерело: сформовано авторами

Наступним є метод перешкоди – метод маніпуляції User Experience (далі UX), ціллю якого є навмисне ускладнення процесу тієї чи іншої функції. Єдиним засобом реалізації цього методу є розділення користувача від бажаної функції якнайбільшою можливою кількістю діалогових вікон або слів інтерфейсу [2, с. 5]. Приклади наведені у формі плану пересування користувача від головного екрану інтерфейсу до конкретної функції:

1. Процес відміни платної підписки у мобільному додатку сервісу Spotify:

Налаштування – Преміум-план – Переглянути налаштування поточного преміум плану – Переглянути інші преміум плани – Змінити преміум план – Змінити преміум план (повторна назва кнопки на наступній сторінці) – Відмінити преміум – Так, відмінити (кнопка остаточної згоди для продовження). Процес відміни платної підписки для користувача проходить через 8 слів інтерфейсу.

2. Мобільні додаток сервісів Audible та SoundCloud не надає можливості відмінити платну підписку. Для цього користувач має скористатися комп'ютерною версією сайту. Разом з тим, у мобільному додатку Audible присутнє вікно інтерфейсу із зміною одного тарифного плану підписки на інший.

Варто також виокремити метод набридання. Набридання – метод маніпуляції UX, що передбачає відносно часту появу конкретних діалогових вікон з певною інформацією без можливості для користувача вимкнути появу подібних діалогових вікон назавжди через присутності даної функції у налаштуваннях додатку [2, с. 5]. Важливою складовою методу набридання є саме відсутність функції вимкнення постійної появи тих чи інших діалогових вікон у самих додатках.

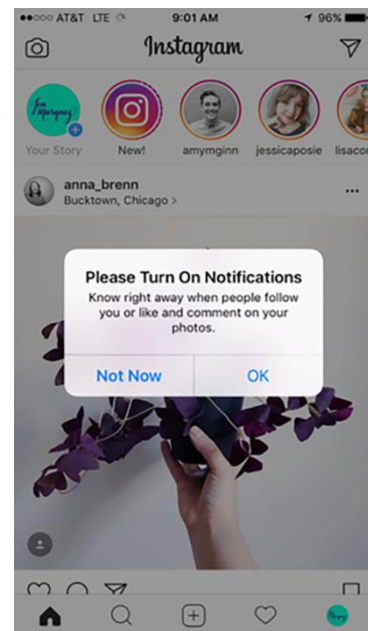


Рис. 1.2. Діалогове вікно повідомлень Instagram
Джерело: сформовано авторами

До прикладу наводиться діалогове вікно повідомлень Instagram (рис. 1.3). Користувача змушують увімкнути повідомлення через періодичну появу діалогового вікна із пропозицією увімкнути повідомлення та опціями «Так» або «Не зараз». Діалогове вікно

з'являється у додатку доти, допоки функція повідомлень не буде активована.

Можна ще виокремити метод вимушеної дії. Вимушені дії – метод маніпуляції UX, що передбачає змушення користувача до конкретних дій для доступу до того чи іншого функціоналу чи інформації, яка попередньо, на рівні офіційної позиції власників сервісу, є безкоштовною та доступною на суб'єктивному рівні сприйняття потенційного користувача [2, с. 5].

До прикладу виноситься наступна політика сервісу Twitter: Twitter дає «тайм-аут» користувачам, які були визнані «образливими» або «хуліганями». Тайм-аут не вимикає їхній обліковий запис, він лише робить їхні публікації доступними для перегляду їхнім підписникам протягом обмеженого часу. Це гарантує, що якщо хтось інший буде грубим або образливим, він не зможе образити нікого, хто не хоче бачити їхній вміст.

Також розглянемо метод елементів емоційно-психологічного впливу. Елементи емоційно-психологічного впливу – методи специфічної архітектури UX/UI дизайну, яка в основах принципу своєї дії має вплив на емоційний або психологічний стан людини. Поширеним принципом будови архітектури UX/UI дизайну Twitter, Facebook, Instagram та TikTok є використання феномену періодичного підкріплення, який на нейробіологічному рівні пояснює привабливість цих соціальних мереж тими ж самими процесами у мозку людини, які є в основні привабливості слот-машин для клієнтів казино [3].

Нижче наведені декілька розгорнутих різнопланових прикладів елементів емоційно-психологічного впливу у UX/UI дизайні:

1. Заміна стоп механізмів. З 2019 року компанії систематично прибрали з дизайну своїх додатків природні стоп-механізми, такі як, наприклад, кінець сторінки, який би відволікав користувача та нагадував про зміну діяльності. Етичні розробники комп'ютерних ігор додають такі механізми для того, щоб розділити їх продукт на декілька розділів, що, у свою чергу, спонукало б користувачів до проходження гри фіксованими короткими ігровими сесіями замість однієї великої. Так само це працює й для інтернет-ресурсів. Коли Facebook, Twitter та Instagram зробили свої стрічки новин нескінченними, вони прибрали

природний психологічний стоп-механізм [4, с. 1; 5].

2. Функція «Pull-to-refresh». Функція «потягни вниз для оновлення» не тільки за видом своєї дії схожа на ігрові слот-автомати, але й по своєму психологічному впливу працює так само. У психології цей феномен має назву періодичного підкріплення. З кожним оновленням сторінки та оновленням контенту у стрічці новин людина підсвідомо переслідує неочікувану нагороду у вигляді цікавого, смішного або важливого контенту. Має втілення у архітектурі дизайну інтерфейсів TikTok, YouTube та Instagram [6].

3. Заміна активної дії на пасивну. Феномени нескінченної стрічки та автовідтворення впливає на час, що людина проводить у додатку. До цих оновлень користувачам потрібно було вдатися до активних дій, щоб продовжувати перегляд контенту: перейти на наступну сторінку, обрати нове відео для перегляду тощо. Після вищевказаних оновлень користувачам напроли тепер потрібно вдатися до активних дій, щоб зупинити перегляд контенту. Такий метод оформлення архітектури дизайну представлений у вигляді автовідтворення YouTube та TikTok, нескінченної стрічки у Instagram та Facebook [6].

Отже, зручність для користувача є одним з ключових факторів успіху того чи іншого цифрового продукту, але, разом з тим, дизайн інтерфейсу може не бути орієнтованим на користувача безпосередньо.

Необхідно зазначити, що дизайн інтерфейсу того чи іншого цифрового продукту можна охарактеризувати за шкалою орієнтованості на користувача:

- користувач та його досвід є головним фактором для дизайнерів інтерфейсу (радикально з одного боку);
- для дизайнерів інтерфейсу того чи іншого проекту головним фактором у робочому процесі є будь що відмінне від безпосереднього користувача, незважаючи на будь-який негативний вплив на користувача (радикально з іншого боку).

У висновку з аналізу маніпулятивних методів у дизайні виноситься ієрархічність вказаних за суб'єктивним впливом на користувача. За шкалою від 1 до 5, де 1 – це найбільш м'які маніпулятивні методи, які у своєму результаті здатні лише на невеликий проміжок часу затримати або відволікти користувача, а 5 – це найбільш жорсткі методи

маніпуляцій [7], які у своєму складі мають вплив на емоційний та психологічний стан користувача:

1. інтерференція інтерфейсу;
2. перешкоди;
3. набридання;
4. вимушені дії;
5. елементи емоційно-психологічного впливу.

З метою підтвердження вищевикладеного, було проведено дослідження. Об'єктом дослідження було обрано по 3 екземпляри цифрових сервісів кожної бізнесової моделі за видами: безкоштовний, умовно безкоштовний та платний сервіси з точки зору доступу до певного функціоналу для користувача, та були обрані таким чином, щоб до різних груп за видами бізнесової моделі потрапили сервіси, які є аналогами один одного. Таким чином, у якості платного аналогу безкоштовного сервісу Facebook був досліджений сервіс Mighty Networks; а платного аналогу умовно безкоштовного сервісу SoundCloud – сервіс Apple Music. Додаткові сервіси були обрані як об'єкти дослідження для більш репрезентативної вибірки. Аналіз дослідження проводився на поверховому рівні за принципом пошуку наявності тих маніпулятивних методів, з якими зустрічається статистично значна кількість саме постійних користувачів.

Встановлено, що безкоштовні сервіси мають найбільші тенденції до вмісту кожного із вказаних методів маніпуляцій. Зокрема, саме елементи емоційно-психологічного впливу кількісно та якісно переважають у присутності за усі інші методи. Архітектура UX/UI дизайну сервісів Facebook, Instagram, TikTok та Twitter має специфічну будову, яка розрахована на затримання користувача якнайдовше за використанням сервісу (Barnhart, 2017). У порівнянні із останнім комплексним аналізом [8] UX/UI дизайну вищевказаних сервісів, станом на початок 2023 року був значно знижений вміст кількісно та якісно методів інтерференції інтерфейсу, перешкод, набридання та вимушених дій, яким на заміну прийшли відносно нові та більш різноманітні методи елементів емоційно-психологічного впливу [9]. У результаті це значно підвищило якість UX/UI дизайну цих сервісів з точки зору зручності взаємодії з користувачем та статистично вплинуло на проміжок часу, що середній користувач проводить за використанням певного цифрового продукту.

Умовно-безкоштовні сервіси на

прикладях Audible, SoundCloud та Spotify мають значно менший відсоток присутності методу елементів емоційно-психологічного впливу. З точки зору UX/UI дизайну цих сервісів перевага надається методам інтерференції інтерфейсу та перешкод, що сконцентровані саме навколо функцій управління платними підписками та іншою внутрішньою продукцією.

Водночас платні сервіси на прикладах Apple Music, YouTube Music та Mighty Network є найбільш екологічними з точки зору взаємодії з користувачем. Окремо у результаті аналізу сервісу Mighty Network не було знайдено жодної ознаки того чи іншого методу маніпуляцій в UX/UI дизайні [10].

У висновку з аналізу тенденцій використання маніпулятивних методів в UX/UI дизайні зазначається кореляція між бізнесовою моделлю цифрового сервісу та архітектури UX/UI дизайну. За наведеними прикладами спостерігаються статистично більші тенденції до вмісту методів маніпуляцій в UX/UI дизайні у разі більшої незалежності сервісу від отримання прибутку напряду від користувачів.

Варто зауважити, що сервіси Facebook, Instagram, Twitter та TikTok у середньому сукупно до 98% свого прибутку мають з продажу рекламних місць, що робить рекламодавців основним джерелом прибутку компаній, що володіють вищевказаними сервісами. Одночасно з цим встановлено, що основними методами маніпуляції в UX/UI дизайні вищевказаних сервісів є методи елементів емоційно-психологічного впливу, що впливають на час, який користувач в середньому проводить за використанням певного сервісу в бік його збільшення. Методи маніпуляцій за вказаними прикладами працюють безпосередньо у тій сфері, на якій концентрується основне джерело прибутку. Очевидним є той факт, що збільшення часу користувача в середньому за використанням сервісу призведе до можливості зі сторони власників сервісів демонстрації більшої кількості рекламних пропозицій, отже до можливості збільшення отриманого прибутку від рекламодавців.

Сервіси Spotify, SoundCloud та Audible у середньому сукупно до 80% свого прибутку мають з продажу платних періодичних підписок, що робить платоспроможного користувача основним джерелом прибутку. Тож було встановлено, що основними методами маніпуляції в UX/UI дизайні вищевказаних сервісів є методи перешкод,

інтерференції інтерфейсу та набридання. Методи маніпуляцій за вказаними прикладами працюють безпосередньо у тій сфері, на якій концентрується основне джерело прибутку. Ефективність даних методів у даному прикладі порівняно з ефективністю методу елементів емоційно-психологічного впливу, що спостерігався у безкоштовних сервісів, залишається сумнівною та відкритою до подальших досліджень. Однак, дані методи фактично сконцентровані саме на сфері основного джерела прибутку [10].

Проте платний сервіс Mighty Network, або сервіси YouTube Music та Apple Music, які є лише незначною частиною прибутків в рамках більш великого проекту, не мають тенденції до використання у своєму дизайні жодних з методів маніпуляцій в UX/UI дизайні або мають дуже незначний кількісний та якісний вміст вказаних методів. Основним джерелом даних сервісів є сам користувач, на відміну від наведених до прикладу безкоштовних сервісів, де фактичний користувач не є джерелом прибутку, та умовно безкоштовних сервісів, де джерелом прибутку є лише та частка користувачів, що придбали платну періодичну підписку.

У висновку зазначимо, що фокус роботи UX/UI дизайнерів змінюється залежно від типу бізнесової моделі цифрового продукту: платний, умовно безкоштовний або безкоштовний та залежно від основного джерела прибутку в межах безкоштовних та умовно безкоштовних проектів [10].

У разі роботи над безкоштовними або умовно безкоштовними проектами UX/UI дизайнери використовують низку маніпулятивних за своїм впливом на користувача методів залежно від основних джерел прибутку. Як наслідок, у межах безкоштовних проектів користувач як суб'єкт перестає бути користувачем теоретично та стає продуктом з точки зору UX/UI дизайнерів.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що було вперше досліджено вплив економічних чинників на роботу UX/UI дизайнерів над цифровими сервісами. Також удосконалено розуміння UX/UI дизайну.

Висновки. Проведене дослідження дозволило отримати наступні висновки. У першу чергу було встановлено та систематизовано актуальні методи маніпуляцій користувачем в UX/UI дизайні. За шкалою від 1 до 5, де 1 – це найбільш м'які маніпулятивні методи, які у своєму результаті

здатні лише на невеликий проміжок часу затримати або відволікти користувача, а 5 – це найбільш жорсткі методи маніпуляцій, які у своєму складі мають вплив на емоційний та психологічний стан користувача: інтерференція інтерфейсу (1); перешкоди (2); набридання (3); вимушені дії (4); елементи емоційно-психологічного впливу (5).

Згідно результатів практичного дослідження було встановлено, що безкоштовні сервіси на прикладах мають найбільшу тенденцію до вмісту повного зазначеного списку методів маніпуляцій якісно та кількісно. При тому тенденція усіх оновлень з 2019 по кінець 2022 року схиляється до більшого використання саме методу елементів емоційно-психологічного впливу. При цьому умовно безкоштовні сервіси на прикладах мають значно меншу концентрацію методів маніпуляцій користувачем в UX/UI дизайні порівняно з безкоштовними сервісами. При тому сутність методів схиляється до інтерференції інтерфейсу та перешкод. Водночас платні сервіси на прикладах не мають тенденції до вмісту жодних з вказаних методів маніпуляцій користувачем в UX/UI дизайні або мають статистично незначний їх вміст.

Загалом у роботі встановлено чітку закономірність між джерелом прибутку певного сервісу та його вмістом методів маніпуляцій користувачем в UX/UI дизайні. Принцип роботи дизайнерів інтерфейсів змінюється залежно від бізнесової моделі певного проекту, тобто від цілей, які сприяють збільшенню прибутковості сервісу у рамках певної бізнесової моделі.

Література

1. Most popular social networks worldwide as of October 2019, ranked by number of active users. 2019. URL: <https://www.statista.com/statistics/272014/global-social-networks-ranked-by-number-of-users/> (дата звернення 10.10.2023)
2. Gray C., Kou Y., Battles B., Hoggatt J., & Toombs A. The Dark (Patterns) Side of UX Design. Conference on Human Factors in Computing Systems At: *Montréal, QU, Canada*. 2018. DOI:10.1145/3173574.3174108
3. Price C. The secret ways social media is built to be addictive. *Science Focus*. 2018. URL: <https://www.sciencefocus.com/future-technology/trapped-the-secret-ways-social-media-is-built-to-be-addictive-and-what-you-can-do-to-fight-back> (дата звернення 10.10.2023)

4. Biolcati R., Mancini G., Virginia P., & Mugheddu V. Facebook Addiction: Onset Predictors. *Journal on Clinical Medicine*, 2018. № 7(6). pp. 1-12. <https://doi.org/10.3390/jcm7060118>

5. Kaye A. Facebook Use and Negative Behavioral and Mental Health Outcomes. *Journal of Addiction Research & Therapy*, 2018. Vol 10(1). pp. 375. DOI: 10.4172/2155-6105.1000375

6. Dillard-Wright D. B. Technology Designed for Addiction. *Psychology Today*, 2018. URL: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/boundless/201801/technology-designed-addiction> (дата звернення 10.10.2023)

7. Hou Y., Xiong D., Jiang T., Song L., & Wang Q. Social Media addiction: Its impact, meditation, and intervention. *Cyberpsychology: Journal of Psychosocial Research on Cyberspace*, 2019. vol. 13(1). article 4. <https://doi.org/10.5817/CP2019-1-4>

8. Andalibi N., & Buss J. The Human in Emotion Recognition on Social Media: Attitudes, Outcomes, Risks. Conference: Proceedings of the ACM SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI) 2020. DOI:10.1145/3313831.3376680

9. Brignull H., Miquel M., Rosenberg J., & Offer J. Dark Patterns-User Interfaces Designed to Trick People. *Proceedings of the Poster Presentation, Australian Psychological Society Congress*, Sydney, NSW, Australia, 2015. pp. 21-23. URL: https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=HABCZisAAAAJ&citation_for_view=HABCZisAAAAJ:Tyk-4Ss8FVUC (дата звернення 10.10.2023)

10. Barnhart B. Everything you need to know about social media algorithms. *Sprout Social*. 2021. URL: <https://sproutsocial.com/insights/social-media-algorithms/> (дата звернення 10.10.2023)

References

1. Most popular social networks worldwide as of October 2019, ranked by number of active users. (2019). URL: <https://www.statista.com/statistics/272014/global-social-networks-ranked-by-number-of-users/> [in English].

2. Gray, C., Kou, Y., Battles, B., Hoggatt, J., & Toombs, A. (2018). The Dark (Patterns) Side of UX Design. *Conference on Human Factors in Computing*

Systems At: Montréal, QU, Canada. DOI:10.1145/3173574.3174108 [in English].

3. Price, C. (2018). The secret ways social media is built to be addictive. *Science Focus*. URL: <https://www.sciencefocus.com/future-technology/trapped-the-secret-ways-social-media-is-built-to-be-addictive-and-what-you-can-do-to-fight-back> [in English].

4. Biolcati, R., Mancini, G., Virginia, P. & Mugheddu, V. (2018). Facebook Addiction: Onset Predictors. *Journal on Clinical Medicine*, 7(6), 1-12. <https://doi.org/10.3390/jcm7060118> [in English].

5. Kaye, A. (2018). Facebook Use and Negative Behavioral and Mental Health Outcomes. *Journal of Addiction Research & Therapy*, 10(1), 375. DOI: 10.4172/2155-6105.1000375 [in English].

6. Dillard-Wright, D. B. (2018). *Technology Designed for Addiction*. *Psychology Today*, URL: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/boundless/201801/technology-designed-addiction> [in English].

7. Hou, Y., Xiong, D., Jiang, T., Song, L. & Wang, Q. (2019). Social Media addiction: Its impact, meditation, and intervention. *Cyberpsychology: Journal of Psychosocial Research on Cyberspace*, 13(1), article 4. <https://doi.org/10.5817/CP2019-1-4> [in English].

8. Andalibi, N. & Buss, J. (2020). The Human in Emotion Recognition on Social Media: Attitudes, Outcomes, Risks. *Conference: Proceedings of the ACM SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI)*, DOI:10.1145/3313831.3376680 [in English].

9. Brignull, H., Miquel, M., Rosenberg, J. & Offer, J. (2015). Dark Patterns-User Interfaces Designed to Trick People. *Proceedings of the Poster Presentation, Australian Psychological Society Congress*, Sydney, NSW, Australia, 21-23. URL: https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=HABCZisAAAAJ&citation_for_view=HABCZisAAAAJ:Tyk-4Ss8FVUC [in English].

10. Barnhart, B. (2021). Everything you need to know about social media algorithms. *Sprout Social*. URL: <https://sproutsocial.com/insights/social-media-algorithms/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2023
Отримано після доопрацювання 02.11.2023
Прийнято до друку 10.11.2023

Цитування:

Цзецянь Ван. Концепція порожнього простору у сучасному китайському плакаті як ознака ідентичності. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 72–75.

Zeqian Wang. (2023). Empty Space Concept in a Modern Chinese Poster as a Sign of Identity. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 72–75 [in Ukrainian].

Zeqian Wang,

Postgraduate Student,

Department of Design and Architecture Basics,

Lviv Polytechnic National University

<https://orcid.org/0000-0001-9484-2273>

wangzeqianstudy@gmail.com

EMPTY SPACE CONCEPT IN A MODERN CHINESE POSTER AS A SIGN OF IDENTITY

The purpose of the work is to reveal and substantiate the concept of empty space in modern Chinese posters. The research is aimed at analysing the semantics and aesthetics of empty space in the structure of visual communication and revealing its role in the formation of modern visual forms in the context of preserving national identity and preserving unique aspects of Chinese culture. **The research methodology** involves the use of general scientific and special methods. A comparative-historical analysis was used to understand the development of traditional Chinese art and its influence on modern design; methods of scientific analysis and synthesis in the process of examining scientific sources; methods of art criticism and content analysis during the study of empirical material and establishing the principles of using empty space in modern posters. **The scientific novelty** of the work consists in revealing the artistic and philosophical basis of the creation of a modern composition in a Chinese poster. Formal and compositional and figurative means and their role in the formation of modern posters in China are traced and specified. The concept of empty space is substantiated and its role in modern visual forms in the context of establishing national identity and preserving unique aspects of Chinese culture is revealed. **Conclusions.** It was revealed that today in the context of globalisation trends, the issue of finding and preserving not only traditional elements and styles, but also aesthetic and philosophical approaches formed over several millennia of the country's cultural development, arises in the project activities of Chinese graphic designers. Among such approaches is the special attitude of the artist to the free space of the sheet. Its nature, its presence or absence significantly affects the perception of a graphic work, because it works on an equal footing with visual-figurative elements in conveying a message – it organises them, emphasises attention, arranges them. Accordingly, the graphic composition of the Chinese art poster today is a field of complex interaction of its visible and invisible elements. Visualisation of the content of the message, compositional laws and established visual-communicative design trends that form the external components of the poster organically work with their internal content. This content turns out to be not only aesthetically justified, but also acquires its own spiritual and aesthetic content.

Keywords: China, empty space, poster, painting, influence, tradition.

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

Концепція порожнього простору у сучасному китайському плакаті як ознака ідентичності

Метою роботи є вияв та обґрунтування концепції порожнього простору у сучасному китайському плакаті. Дослідження спрямоване на аналіз семантики та естетики порожнього простору у структурі візуальної комунікації та на розкриття його ролі у формуванні сучасних візуальних форм у контексті збереження національної ідентичності та збереження унікальних аспектів китайської культури. **Методологія** дослідження передбачає використання загальнонаукових та спеціальних методів. Використано порівняльно-історичний аналіз для розуміння розвитку традиційного китайського мистецтва та його впливу на сучасний дизайн; методи наукового аналізу та синтезу у процесі розгляду наукових джерел; методи мистецтвознавчого та контент-аналізу під час дослідження емпіричного матеріалу та встановлення принципів використання порожнього простору у сучасних плакатах. **Наукова новизна** роботи полягає у вияві художньо-філософського підґрунтя створення сучасної композиції в китайському плакаті. Простежено та конкретизовано формальні та композиційно-образні засоби та їх роль в структурі плаката. Обґрунтовано концепцію порожнього простору та розкрито його роль у сучасних візуальних формах у контексті утвердження національної ідентичності та збереження унікальних аспектів китайської культури. **Висновки.** Виявлено, що сьогодні у контексті глобалізаційних тенденцій, у проектній діяльності графічних дизайнерів Китаю постає питання пошуку та збереження не лише традиційних елементів та стилів, але й естетико-філософських підходів сформованих протягом кількох тисячоліть культурного розвитку країни. Серед таких підходів – особливе ставлення художника до вільного простору аркуша. Його характер, наявність або відсутність суттєво впливає на

сприйняття графічного твору, адже працює нарівні з візуально-образними елементами при передачі повідомлення – організовує їх, акцентує увагу, впорядковує. Відповідно, графічна композиція китайського художнього плакату сьогодні це поле складної взаємодії його зримих та незримих елементів. Образотворення повідомлення, композиційні закони та усталені проектні засоби, що формують візуальну форму плаката органічно працюють з його внутрішнім змістом. Цей зміст виявляється не лише естетично виправданим, але й набуває свого духовно-естетичного змісту.

Ключові слова: Китай, порожній простір, плакат, живопис, вплив, традиція.

Relevance of the research. Today, among graphic designers of various countries, the question of preserving national artistic sources and finding a philosophical basis for works of modern design, as well as the problem of determining the degree of its national identity in the context of globalisation processes, is increasingly emerging. In China, the tendency to turn to the artistic and philosophical heritage of the past was called the “Chinese element” (中國圖像) and manifested most holistically in poster art since the 1990s. At this time, the issue of the mutual influence of globalisation trends and local traditions in practice began to be solved by designers in the fields both commercial and social poster. Using the universal approaches and principles of Western art, Chinese designers increasingly appeal to the national artistic and philosophical tradition as factors in the creation of a poster composition and its artistic image.

Analysis of research and publications. The problem of applying elements of traditional Chinese culture is an essential part of modern research devoted to the development of visual communications in China. Researcher Y. Ding examines modern graphic design in the context of turning to Chinese traditions in arts and crafts (2014) [2]. The reflection of globalisation and the general context of the search for cultural identity in modern Chinese design can be found in the publications by F. Feifei (2006), N. Knight (2006) [3; 5]. The philosophical basis of graphic and compositional solutions in the design and art of China is the subject of scientific interest of S. Little (2000). The researcher traces the influence of the traditional philosophical and religious teachings of Taoism on ancient and modern visual art [7]. At the same time, the issues of specifying formal and compositional figurative means and their role in the formation of modern posters in China remain unsolved.

The purpose of the study is to identify and substantiate the concept of empty space in modern Chinese posters. The research is aimed at analysing the semantics and aesthetics of empty space in the structure of visual communication and revealing its role in the formation of modern visual norms in the context of preserving national identity and preserving unique aspects of Chinese culture.

Presenting main material. The special attitude of the artist to the free space of the sheet

is traditional for both classical Chinese art and modern art. Its presence or absence, as well as its character, were thought out by the author with special attention and thoroughness. The graphic elements of the poster and its free parts work with equal force, and sometimes with the dominant effect of emptiness. The special vision of emptiness in a work of art is deeply rooted in the traditional Chinese perception of the world. The image of emptiness was developed in classical Taoist texts and the understanding of free space in objects and images has survived today precisely in the context of its Taoist understanding. For example, the functionality of a tea infuser is justified by the cavity inside, which is more important than shape and colour. Accordingly, the presence of something determines the nature of the thing's use, and its absence – the fundamental possibility to use it. This statement of Lao-tzu became the basis of the principles of creation and evaluation criteria of classical Chinese painting and calligraphy. The work is not considered complete until the artist has invested in it his own vision of emptiness in all its dimensions [7, 15]. Both in the composition and in the general structure of the work, preference is given to the invisible over the visible. The interaction of these two components of free space is vividly revealed in the modern art poster, where images are created in the style of the objective requirements for the poster and the subjective author's “I”, and the blank page is the form of being already set for these images. They will arise from it, be nourished and supported by it. The Taoist principle of acquiring knowledge through ignorance and self through self-loss is reproduced in painting by the artist's interest in free space and the symbolic world on the canvas. The classical composition of the Chinese painting never reflected material reality, it accumulated all the important qualities of the world and Tao: the inseparability of opposites, the diversity of forms of being and the great Emptiness. In the composition and in the general visual order of the picture, preference is given to invisible qualities over visible ones [6].

A large amount of empty space is an indispensable element of traditional painting of the Song and Yuan dynasties. The psychology of the perception of objects in the environment assumes that those things on which the viewer's interest is focused must be clearly seen, and objects that are outside the focus can be ignored. And this law of perception in the environment was

actively applied by Chinese artists: the main subject of an artistic picture should be clear and noticeable, and secondary details and background can be discarded and replaced by a large empty plane [6, 20]. The famous paintings of Wang Mian (1287-1359), an artist of the Yuan dynasty, depicting plum blossoms (arbitrary branches of several flowering branches interacting with each other) demonstrate this approach – the entire composition of the canvas is empty, except for the branch and a few lines of the inscription: “Thousands of plum blossoms visible to the eye, but only two or three please the eye”, which carries a direct and accurate message to the viewer and evokes figurative associations corresponding to the artistic intention [9]. For Chinese artists, what is important is not what should be in the empty space, but what role it plays in the main image of the picture. The empty space in the picture allows you to better develop and satisfy the visual awareness of the viewer, provides space for creative aesthetic thinking, mobilises the experience and feelings of the viewer so that “the viewer and the soul of the artist can feel the connection between time and space” [2, 1345]. Empty space is also interpreted as an element of Zen and carries signs of naturalness, lightness, and spontaneity. The main meaning of Chinese painting is not to dwell on the external appearance of objects, but to grasp its inner meaning and spirit, to achieve the integration of form and spirit, to have a clear mind to see the Tao. The method of observation and diffuse perspective, the combination of smooth ink spots and smooth brush work, flat two-dimensional space with the symbolism of images forms the national features of Chinese painting, which today become fertile ground for reinterpretation and adaptation in modern media of visual communication, in particular, posters.

For the new Chinese poster graphics, the planar interpretation of the void is relevant, but sometimes a symbolic depth can also be read in the poster. Free spaces, with their elusiveness and at the same time real physical essence, serve in the work, among other things, to reveal the true qualities of visual forms. The air on the plane of the work of art is not just air, but an environment for the spirit of qi (one of the elements of the teachings of Taoism, a type of vital energy), therefore it is an active element. It is traditionally believed that a picture without air has no meaning. The spirit of qi organises objects on the plane of the sheet – if there are many of them – it does not allow them to be in disorder, and in the case of their small number, it does not allow them to fall apart. That is, empty space creates balance and equilibrium, ensures harmony between elements.

In a classic painting composition, the

presence of empty space above and below the format is considered optimal. Unlike classical paintings, a poster with its technical features does not oblige the author to leave a white field, and today, in the era of digital technologies, the concept of the original colour of the sheet has been completely abolished. The author of the poster can specially create voids to provide an additional meaningful accent – the main image or text acquires expressiveness and is strengthened by its formal and plastic features. It can be noted that this trend has an international character and posters with a laconic (white) background and a small number of objects are found quite often in the context of modern visual culture, and emptiness, as a form with a subtle philosophical meaning, is justified by the laws of compositional and communicative expediency [3]. The representatives of the Bauhaus school began to theoretically justify the concept of using an unprinted background in graphic design and advertising. Jan Tschichold, Walter Dexel proved the importance of the presence of “air” and unprinted space in the graphic composition as the main element of accentuation and facilitation of perception. The same trend was traced further, during the 20th century, as a sign of international style [8]. Today, most modern poster artists work with a minimal number of visual elements, avoiding details that do not contribute to the transmission of a specific message. This trend is global in nature. The composition of the poster with a plain background and one object in the visual centre becomes typical and universal in the international context. Most often, the white background is used here as a static plane, it is not active as a form and does not have any philosophical basis, but, rather, compositional expediency. At the same time, there are designers working in China who return to the historical and cultural context of such a compositional technique and make the empty background and the depicted objects actively interact. Among such designers are Kan Taikung, Chen Shaohua, Han Jiaying and others. Their posters have already become classics of Chinese graphic design today. They contain objects of different nature depending on the context, which are differently integrated into the empty space, but in general, they remind the viewer that this space is the main factor in forming the impression of the poster. Especially interesting are the posters with a lot of air, in which the images are placed at a significant distance from each other, and the text elements are disproportionately small. In such compositions, graphic images absorbed by empty space look somewhat isolated and, as in landscapes filled with air, they need to be connected not so much visually as mentally [1].

Posters where visible objects prevail over invisible ones have different properties, because the empty space in them is an interval, a space, and not a background. They set the rhythm of the sheet, do not let it “suffocate”, reveal the strength and saturation of the main images. This approach is characteristic of another famous Chinese poster artist, He Jianping. In his advertising composition dedicated to the third specialised exhibition of the Chinese poster (2005), the empty space becomes fragmented and a counter-form cuts into the main image, forming the silhouette conceived by the author. In general, this principle of the interaction of the image and empty space is also applied to modern genres of Chinese art and can be traced in many works of poster graphics, connecting free space with two dimensions: flat (a counter-form in the composition) and spatial (as a hidden spiritual essence) [2].

So, the graphic composition of the Chinese art poster today is a field of complex interaction of its visible and invisible elements. Visualisation of the content of the message, compositional laws and established visual-communicative design trends that form the external components of the poster organically work with their internal content. This content is not only aesthetically justified, but also has a philosophical basis, performs the role of an organiser of objects, acquiring its spiritual and aesthetic content. This aspect gives the graphic work special invisible properties and expresses the national identity of the Chinese people through the concepts of worldview and artistic tradition. In general, the actualisation of the use of not only traditional elements and styles, but also aesthetic and philosophical approaches formed during several millennia of Chinese cultural development become valuable resources for designers in all areas of visual communication.

The scientific novelty of the work consists in revealing the artistic and philosophical basis of the creation of a modern composition in a Chinese poster. Formal and compositional and figurative means and their role in the formation of modern posters in China are traced and specified. The concept of empty space is substantiated and its role in the structure of modern visual forms in the context of establishing national identity and preserving unique aspects of Chinese culture is revealed.

Conclusions. It was revealed that today in the context of globalisation trends, the issue of finding and preserving not only traditional elements and styles, but also aesthetic and philosophical approaches formed during several millennia of the country's cultural development,

arises in the project activities of Chinese graphic designers. Among such approaches is the special attitude of the artist to the free space of the sheet. Its nature, its presence or absence significantly affects the perception of a graphic work, because it works on an equal footing with visual-figurative elements in conveying a message – it organises them, emphasises attention, arranges them. Accordingly, the graphic composition of the Chinese art poster today is a field of complex interaction of its visible and invisible elements. Visualisation of the content of the message, compositional laws and established visual-communicative design trends that form the external components of the poster organically work with their internal content. This content is not only aesthetically justified, but also acquires its own spiritual and aesthetic content.

References

1. Cushing L. (2007). Chinese posters: Art from the great proletarian cultural revolution. Chronicle Books. 144 p. [in English].
2. Ding Y. (2014). Relevant Exploration On The Application Of Chinese Traditional Culture Elements In The Graphic Design. In 3rd International Conference on Science and Social Research (ICSSR 2014) Atlantis Press. pp. 1342-1345 [in English].
3. Feifei F. (2006). A cross-cultural design pattern: Chinese modern design. Graduate Theses Dissertations, and Problem Reports. URL: <https://researchrepository.wvu.edu/etd/748>. [in English].
4. Hu B. (2020). Exploring Contemporary Visualisations of Traditional Chinese Symbols: A Case of Tea Branding Design. School of Design Creative Industries Faculty Queensland University of Technology. 256 p. [in English].
5. Knight N. (2006). Reflecting on the Paradox of Globalisation: China's Search for Cultural Identity and Coherence. China: An International Journal, Vol. 4(1). 1-31. [in English].
6. Lin Y. (1998). The Chinese theory of art. G.P.Putnam's sons. N.Y. 244 p. [in English].
7. Little S. (2000). Taoism and the Arts of China. Univ of California Press. 415 p. [in English].
8. Meggs P. (2016). History of Graphic Design. John Wiley & Sons. 704 p. [in English].
9. Mian W. A famous artist and poet of the Yuan Dynasty (王冕元代著名艺术家、诗人). URL: <https://baike.baidu.com/item/%E7%8E%8B%E5%86%95/312?noadapt=1&fromtitle=%E7%8E%8B%E5%86%95%E7%88%B1%E5%AD%A6&fromid=9566555> [in Chinese].

*Стаття надійшла до редакції 09.10.2023
Отримано після доопрацювання 14.11.2023
Прийнято до друку 20.11.2023*

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.03+008]:167:303.446.2

Цитування:

Афоніна О. С., Карпов В. В. Мистецькі практики в сучасній культурі. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 76–81.

Afonina O., Karpov V. (2023). Art Practices in Modern Culture. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 76–81 [in Ukrainian].

Афоніна Олена Сталівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографії
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
ORCID iD 0000-0003-1627-6362

Карпов Віктор Васильович,
доктор історичних наук,
в.о. завідувача кафедри культурології та
міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-3446-9187>
vvkarpoff@ukr.net

МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Мета статті – здійснити аналіз сучасних мистецьких практик у взаємодії з культурними цінностями. **Методологія роботи** включає наукові методи аналітичний, структурно-функціональний, узагальнюючий; прийоми порівняльного аналізу для розкриття специфіки сучасних мистецьких практик у ракурсі формування культурних цінностей. **Наукова новизна роботи** полягає в аналізі сучасних мистецьких практик. **Висновки.** Відзначено, що мистецькі практики впливають на освітньо-виховний процес зі збереженням, відтворенням, формуванням культурних цінностей. Мистецькі практики є складним комунікативним процесом, зв'язком між світоглядом людини і середовищем, засобами виразності мистецтв і, побутом, звичаями. Відзначено багатоплановість сучасної творчості з привалюванням синтезованих проєктів, у яких більше можливості для залучення реципієнтів. Відмічено складність у взаємозв'язках виховання особистості, формування культурних цінностей. Підкріплено фактами зміни ідеалів у сучасній творчості, виходу на діалектичний рівень мистецтва заперечення, мистецтва з показом різних сторін буття людини. Проєкт Чеського національного балету з організацією «Консент» – балет «Трамвай Бажання» («A Streetcar Named Desires») з проблемою насильства, зміні підходів до виховання відповідно домінуванню етичних норм і цінностей окремих груп молоді: повага до себе, навколишнього світу, близьких людей, партнерів та друзів; відношення до іншої людини як до себе. Балет Д. Ноймайєра за психологічною драмою В. Теннессі «Трамвай «Бажання» як зразок сучасної творчості в осмисленні насильства і травм від нього. Сучасна мова мистецтва про норми і правила, суспільно-політичні відносини і культурні цінності розглянута на прикладах оригінальної скульптури Д. Черні «Підлабузництво» (2003, Прага); мистецького проєкту італійської театральної трупи «Malatheatre» з нагоди святкування 452-річчя з часу народження італійського художника Караваджо у Церкві Сан-Мікеле Арканджело. З усіма прикладами проведено паралелі з досліджень пам'яті у психологів: Дж. Міллера, Дж. Санти, К. Юнга. Відзначено, що мистецькі практики допомагають молоді зрозуміти культурні цінності з акцентами сьогодення.

Ключові слова: мистецькі практики в сучасній культурі, культурні цінності, мистецтвознавство, музикознавство, барокова музика, балет, психологія сприйняття.

Afonina Olena, Doctor in Art Studies, Professor at the Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management; Karpov Viktor, Doctor of Historical Sciences, Professor, Acting Head of the Department of Cultural Studies and Informational Communications, National Academy of Culture and Arts Management

Art Practices in Modern Culture

The purpose of the article is to analyse modern creative practices in interaction with cultural values. **The research methodology** includes scientific methods: analytical, structural-functional, generalising; comparative analysis techniques to reveal the specifics of modern creative practices from the perspective of the formation of cultural values.

The scientific novelty of the work is based on the analysis of modern artistic practices. **Conclusions.** It is noted that creative practices influence the educational process with the preservation, reproduction, and formation of cultural values. Artistic practices are a complex communicative process, a connection between a person's worldview and the environment, means of expressiveness of the arts and everyday life and customs. The versatility of modern creativity is noted with the involvement of synthesised projects, which have more opportunities to attract recipients. The complexity in the relationships between personality education and the formation of cultural values is noted. It is supported by the facts of a change in ideals in modern creativity, reaching the dialectical level of the art of negation, art showing different sides of human existence. Project of the Czech National Ballet with the organisation «Consent» – the ballet “A Streetcar Named Desires” with the problem of violence, changing approaches to education according to the dominance of ethical norms and values of certain groups of youth: respect for oneself, the world around us, loved ones, partners and friends; treating another person as oneself. Ballet by D. Neumeier based on the psychological drama by W. Tennessee “A Streetcar Named Desire” as an example of modern creativity in understanding violence and trauma from it. The modern discourse of art about norms and rules, socio-political relations and cultural values is examined using the examples of the original sculpture by D. Czerny “Sycophancy” (2003, Prague); artistic project of the Italian theatre troupe “Malatheatre” on the occasion of the celebration of the 452nd anniversary of the birth of the Italian artist Caravaggio in the Church of San Michele Arcangelo. All examples are paralleled by memory studies by psychologists: J. Miller, J. Santa, C. Jung. It is noted that art practices help young people understand cultural values with the accents of the present.

Keywords: artistic practices in modern culture, cultural values, art history, musicology, baroque music, ballet, psychology of perception.

Актуальність дослідження. Збереження, відтворення, охорона духовної та матеріальної культури є важливою складовою не тільки державної політики, а освіти й виховання, скільки саме в освітньо-виховному процесі відбувається формування культурних цінностей. Культурні артефакти різних часів і народів, які містяться у матеріальному вигляді, впливають на становлення і розвиток особистості, яка залежно від її сформованого світогляду, продукує художньо-естетичні цінності. Цей процес складний, багатограний. У нього включений весь спектр фундаментальних засад життєдіяльності людських спільнот. При чому для цього процесу важливі історичні та сучасні алгоритми людської діяльності.

Твори сучасного мистецтва часто відправляють нашу уяву в історію мистецтва. Приміром, музичне і танцювальне мистецтво, сучасне мистецтво пов'язано з творчістю видатного аргентинського композитора ХХ століття Астора П'яццолі. Митець відомий в історії як «перетворювач танго». У його творчості найпопулярніший аргентинський танець танго перестав бути просто танцювальною музикою. Він піднявся на рівень класичного мистецтва з виходом на естраду, але з міцною залежністю від академізму, поєднанню легкості та розважальності з глибоким художнім змістом, з традиціями класичної поліфонії і джазової гармонії. Яке відношення має «Лібертанго», як композиція в стилі нового танго («*pucero tango*»), з культурними цінностями і мистецькими практика – взаємозалежністю історії та сучасності, взаємопроникненням нових тенденцій до культурних традицій.

Ніби просто: будь-який артефакт культури є зв'язком між світоглядом (композитор та його середовище, виховання, освіта тощо), мовою (зокрема, музичною – танго), побутом (жанр аргентинської музики), звичаями (народна традиція, музична), літератури (проникнення жанру в літературні тексти) – всі ці та багато інших факторів є специфікою комунікативних процесів як одним із елементів суспільного життя. Як будь-який складний процес, підкорений історії, теорії та практики, є актуальним для вивчення на прикладі візуальних і аудіальних сучасних мистецьких практик.

Аналіз досліджень і публікацій. Культура і мистецькі практики часто вивчаються через знаково-символічну природу. Український вчений І. Юдкін вивчає процеси формування визначників української культури у вигляді сукупності знаків, текстів, в комунікативному полі, що становить світоглядну основу буття, особливий знаково-семіотичний корпус цивілізації.

Сприйняття сучасних мистецьких практик здійснюється на основі методів психоаналізу, структурної лінгвістики, структуралізму. Відомі концепції К. Г. Юнга, Р. Аткинсона, Р. Шиффріна. Дж. Санта розкриває механізми сприйняття сучасного мистецтва, що пов'язано з характеристиками процесів пам'яті, розподілу інформації, встановленням зв'язків між різними текстами. У концепціях структурного психоаналізу на основі суміжного зв'язку між предметами (не подібності) розглядаються умови для здійснення комунікативного процесу і розпізнавання інформації (Ж. Лакан).

В українському мистецтвознавстві

сучасний простір культури вивчається активно у різних аспектах. Ж. Денисюк розглядає культурні практики інформаційно-цифрового середовища у ретрансляції соціокультурних цінностей суспільства. Крім того, дослідниця вивчає актуальну медіакультуру, яка сприяє формуванню і транслює соціокультурні цінності суспільства. Абсолютно оригінальним є вивчення авторкою інтернет-мемів у вимірі масової культури.

Обґрунтованими є дослідження цифрової культури в інформаційному суспільстві як модератора формування нового соціального типу людини – «людини цифрової культури», а також як детермінатора структурних змін в інституційній системі суспільства П. Герчанівської. Різноманітність новітніх форм сміхової культури в медійному просторі України розглядає М. Мельник, зосереджуючись на інформативних носіях, їхнього впливу на реципієнта.

Мета статті – здійснити аналіз сучасних мистецьких практик у взаємодії з культурними цінностями.

Виклад основного матеріалу. Мета сучасної творчості багатопланова. При цьому митці різних напрямів намагаються привернути увагу більшої кількості реципієнтів. Тому часто виникають синтезовані проєкти, у яких більше можливості це реалізувати. На скільки цей процес пов'язаний з вихованням чи формуванням культурних цінностей – досить складне питання. Спробуємо на окремих мистецьких проєктах зробити певні кроки до розуміння специфіки творів сучасного мистецтва, їхньої появи у культурі XX – XXI століття, зміни домінант класичного мистецтва з наслідуванням мистецтва та літератури Стародавніх Греції і Риму. Пам'ятаємо, що ідеалами давньогрецької культури і мистецтва була космологічність, яка проявлялася у красі, дотриманні міри і поєднанні всіх складових у гармонії. При цьому рисами мистецтва – вважалися антропоцентризм і діалектика. Тому не дивними є трансформації уявлень про людину XXI століття, як об'єкту і предмету творчості, або центру Всесвіту. Ці зміни вийшли на діалектичний рівень – мистецтва заперечення, мистецтва доказу важливості розкриття і показу різних сторін буття людини.

У цьому контексті цікавий проєкт Чеського національного балету з організацією «Консент» – балет «Трамвай Бажання» («A Streetcar Named Desires»). Мета організації полягає в оголенні проблеми сексуального

насилення та зміні підходів до статевого виховання. Компанія наводить результати статистичних показників про насильство від знайомих людей, які зазнала кожна десята чешка і кожен тридцять третій чех-чоловік (серед насильств тільки 10 % здійснено незнайомими). У компанії «Консент» намагаються вирішити проблему безпеки людини відповідно сучасних реалій і вивчення поглядів нового покоління.

Компанія взяла за увагу демографічну групу молодих людей, які однією зі своїх основних цінностей вважають повагу і дотримання принципу надання згоди. Це виявляється у повазі до навколишнього світу, близьких людей, партнерів та друзів. Але головна увага приділена тому, що на першому місці є повага до себе, неможливість відношення до іншої людини так, як би ти не хотів, щоб відносилися до тебе – щоб не виникало бажання здійснювати насилля над «іншим» у всіх відношеннях.

Що являє собою балет «Трамвай Бажання» і як тематика цього твору відповідає естетиці XX – XXI століття в мистецтві. Митці цього періоду передають ідеї досконалості через уявність, експерименти, покази людських стосунків у затемненій двоїстості з відхиленнями, з демонстрацією сексу, наркотиків, насильства. У картинах зі сцен часто представлені борделі, наркотичні притони. Люди підкорені своїм слабкостям. В українському театрі також можемо спостерігати ці тенденції не тільки в XX столітті, а й у XXI у балетах Раді Поклітару, у виставках образотворчості. Повнометражні балети британського хореографа Кеннета Макміллана найчастіше передають відвертий еротизм, а «пристрасні дуети між центральною парою зображують насильство, наприклад, коли Манон відкрито примушують і фізично маніпулюють нею для сексу. Згвалтування показано у фільмах Макміллана «Юдове дерево» та «Запрошення», а фізичне насильство та жорстокість показано у «Майєрлінгу», де наслідний принц Рудольф насильно забирає свою молодшу дружину, погрожуючи їй револьвером» [2, 28].

У творах сучасного мистецтва часто презентуються різні форми агресії, крайні форми жорстокості та насильства. Митці здатні натуралістично це зобразити, показуючи реальний світ та людські життя у всій їх складності. Тим не менш, більш ніж будь-коли, за свідомством групи дослідників компанії «Консент» молодь задумується про

те, як сприймати передану агресію, як протистояти їй, а також оцінювати ступінь, в якому ми приймаємо, хай і неусвідомлено, ненавмисно, такі моделі поведінки як нормальність.

Звичайно, театр з його презентацією подій є ілюзіями. Неможливо тільки театральними виставами виховувати чи навчати нове покоління, але мистецтво може репрезентувати ситуації, сюжети чи мотиви, які слід використовувати для виховання критичного мислення. Зрештою, змусити реципієнта зупинитися і замислитися над наслідками своїх вчинків.

Думаю, що геніальний балет Джона Ноймайєра (1983, 2018) за психологічною драмою Вільямса Теннессі «Трамвай «Бажання» (1947) був обраний для осмислення насильства не випадково. Тема людської крихкості та вразливості до фізичного і психологічного насильства, пригнічена людяність і відсутність співчуття залишаються, на жаль, актуальними у всі часи. Психологічна історія молодої жінки Бланш розкривається через музику (С. Прокоф'єв, А. Шнітке), а ще більше без неї – на фоні шуму, коли з'являються окремі фрагменти музики під час, коли у Бланш відновлюється пам'ять після пережитого насильства від свого чоловіка своєї сестри (у п'єсі Теннессі насильство є тільки у згадках). Хореограф пішов далі, показуючи його на сцені.

Травма, яку переживає героїня в «Трамваї «Бажання», вимагає від неї заперечення реальності: Бланш знаходить реальність нестерпною, тому її уявна втеча приносить спокуту. Емоційний вихор, який ігнорує темні сторони життя або випадкові явища, яких немає, і межа між жагою до життя та саморуйнуванням... Саме так можна сформулювати історію «Трамваю «Бажання» [2, с. 34].

Сучасні мистецькі практики інколи здаються відірваними від суспільних запитів своїми психологічними навантаженнями. Це не дивно оскільки митці часто вкладають у свою творчість саме свої переживання, свій досвід існування в жорсткому світі. І це нагадує слова письменника В. Теннессі про своїх героїв, яких йому «було легше ідентифікувати з персонажами, які були на межі істерії, які боялися життя, які відчайдушно намагалися зв'язатися з іншою людиною. Але ці, начебто, тендітні люди насправді є сильними людьми» [2, с. 22].

Його особливо надихало дисгармонійне сімейне середовище, в якому він виріс. І

героїня «Трамваю «Бажання» Бланш Дюбуа також не хоче реалізму, а мріє про чаклунство. Тому Джон Ноймайєр показує її історію крізь відсутність у неї розуму крізь її швидкоплинні моменти пам'яті: «Бланш подібна до екзотичного птаха, що вийшов з давно минулих часів. І вона не знаходить собі місця у цьому світі. Вона ніжна, культурна, з почуттям мистецтва та краси...» [2, с. 22].

Власне, тут можемо згадати про норми і правила, суспільні взаємовідносини, суспільне ставлення до культурних цінностей. На наш погляд, формування культурних цінностей включає не тільки матеріальні та духовні людські досягнення в історії, а й сучасні тенденції, які активно продукуються в мистецтві у різних формах і жанрах, не тільки поєднаних із насильством, а й іншими людськими якостями.

Скульптура з назвою «Підлабузництво» є (2003) у Празі. Провокаційність її форми і неординарність змісту втілена скандальним чеським скульптором Давидом Чорним. Щодо форми самої скульптури: це дві п'ятиметрові чоловічі фігури. Вони поставлені до стіни в зігнутому положенні. Глядачам пропонують заглянути в отвір між сідницями за допомогою сходів. Пам'ятник 2003 року мав не лише духовний, а й політичний контексти. Туристи, які наважуються заглянути у відповідний отвір, бачать у ньому відео з колишнім президентом Чехії Вацлавом Клаусом і скульптором, художником, дисидентом Міланом Книжаком. Останній годує свого президента кашею, яка рясно стікає по обличчю та капає на стіл. І все це дійство відбувається під знамениту мелодію Queen «We are the champions».

У такій спосіб скульптор розповів глядачам, як виглядає підлабузництво. Сутність підлабузництва полягає у людських взаєминах. Дві п'ятиметрові фігури лишені голів. Відсутність розумових процесів, відсутність голів пояснює дурість і недалекоість як підлабузників, так і тих, хто піддається їхньому впливу. Витончений натяк скульптора на відсутність голови, і як результат – обличчя – є підтвердженням того, що не тільки безголовість фігур є «відсутністю мозку», а що підлабузник не є особистістю, він без свого особистого, він знищений самим собою. Іронія скульптора очевидна і покликана замислитися над цією послідовністю: особистість – підлабузництво – відсутність самого себе, принизливість самої події.

Однак скульптурна сатира містить натяк на політичне життя, до якого також можна

відноситися як до акту «підлабузництва». Якщо покопатися в історії, стає очевидним такий факт. Протягом свого життя Вацлав Клаус неодноразово критикувався Міланом Книжаком, а після виборів з'явилася ця скульптура з неординарною формою, але зі змістом, який підкреслює процес нагадування, розшифрування, передачі морально-етичних цінностей від попередніх поколінь до покоління сучасників у сегменті культурних цінностей.

Аналіз сучасних мистецьких практик логічно вписується в експерименти психологів щодо сприйняття інформації. Так, в експериментах Дж. Санти є характеристика процесу збереження інформації. Нам цікаві подібності та відмінності між візуальною та вербальною видами репрезентації. Вченим було встановлено, що зорова інформація, наприклад геометричні об'єкти (приміром, скульптури, балетні пози), накопичується у просторових положеннях. Словесна інформація зберігається у лінійному порядку [3]. У разі графічного зображення критичним є порушення просторових характеристик. У разі вербального представлення, коли замість малюнків фігур у тих же позиціях містяться слова, переважає лінійна конфігурація. Тому для виховного процесу важливими є всі види репрезентації, оскільки вони сприяють накопиченню загального у гармонічній цілісності.

Але це накопичення є важливим не тільки для молоді. К. Юнга писав про психічну природу людини, в якій світ культури віддзеркалюється із сфери позасвідомого, де значними є «вічні» символи – архетипи. Вони часто маніфестуються в релігійно-міфологічних уявленнях у семантичних зв'язках між цими архетипами і текстом культури. Тому мистецькі практики відіграють допоміжну роль у формуванні послідовності від історії до сучасних мистецьких практик крізь мистецтвознавчий аналіз і досвід сприйняття оригінальних мистецьких форм.

Приміром, дивний проєкт італійської театральної трупи «Malatheatre», яка святкувала 452-річницю народження італійського художника Караваджо у Церкві Сан-Мікеле Арканджело. Театральна трупа представила виставу з творів Майстра. Для того, щоб підкреслити значення історії мистецтва у сучасному світі та оживити твори Караваджо, актори стають героями картин художника. Вони демонструють у музейному просторі твори художника епохи бароко, які

зберегли свою привабливість через століття. Актори під барокову музику втілюють образи всесвітньо відомих творів Караваджо. Кожне представлення картини артистами закінчується показом оригіналу картини на екрані [1].

Із спостережень американського психолога Дж. Міллера, трансформація інформації відбувається в межах однієї стадії дискретно або континуально; і на наступну стадію інформація передається так само – дискретно або континуально [3, с. 81]. Пам'ять здатна фіксувати факти взаємодії із середовищем, зберігати цей контакт у формі досвіду і відповідно використовуватися в художній творчості. Наприклад, усі види цитування в різних видах мистецтва спочатку спрямовані на кодування інформації, а їхня розповсюдженість (знайомість та частота використання) у мистецтві впливає на процес розкодування, в якому задіяні системи пам'яті, сприйняття, мислення та художньо-естетичний досвід.

Цей процес важливий для освітньо-виховної функції мистецтва. Цитування, як у прикладі з виставою за картинами Караваджо, яка з одного боку, є дослівною, а з іншого – у театралізовано-послідовній формі викладу картини – активізує передачу інформації та впливає на її зберігання у довготривалій перспективі – від дитинства до зрілості. Цей процес дуже важливий для сприйняття культурних цінностей і формування їх у сучасних мистецьких практиках на зразках класики. Адже інформація сприймається на основі минулого досвіду у т. зв. апперцепції. Тому попередній досвід завжди впливає на візуальне, аудіальне сприйняття. Людський мозок на основі досвіду наповнений асоціативними структурами, які здатні до інтерпретації нової інформації.

Висновки. Відзначено, що мистецькі практики впливають на освітньо-виховний процес зі збереженням, відтворенням, формуванням культурних цінностей. Мистецькі практики є складним комунікативним процесом, зв'язком між світоглядом людини і середовищем, засобами виразності мистецтв і, побутом, звичаями. Відзначено багатоплановість сучасної творчості з привалюванням синтезованих проєктів, у яких більше можливості для залучення реципієнтів. Відмічено складність у взаємозв'язках виховання особистості, формування культурних цінностей. Підкріплено фактами зміни ідеалів у сучасній творчості, виходу на діалектичний рівень

мистецтва заперечення, мистецтва з показом різних сторін буття людини. Проект Чеського національного балету з організацією «Консент» – балет «Трамвай Бажання» («A Streetcar Named Desires») з проблемою насильства, зміні підходів до виховання відповідно домінуванню етичних норм і цінностей окремих груп молоді: повага до себе, навколишнього світу, близьких людей, партнерів та друзів; відношення до іншої людини як до себе. Балет Д. Ноймайєра за психологічною драмою В. Теннессі «Трамвай «Бажання» як зразок сучасної творчості в осмисленні насильства і травм від нього. Сучасна мова мистецтва про норми і правила, суспільно-політичні відносини і культурні цінності розглянута на прикладах оригінальної скульптури Д. Черні «Підлабузництво» (2003, Прага); мистецького проекту італійської театральної трупи «Malatheatre» з нагоди святкування 452-річниці з часу народження італійського художника Караваджо у Церкві Сан-Мікеле Арканджело. З усіма прикладами проведено паралелі з досліджень пам'яті у психологів: Дж. Міллера, Дж. Санти, К. Юнга. Відзначено, що мистецькі практики допомагають молоді зрозуміти культурні

цінності з акцентами сьогодення.

Література

1. 452 years of Caravaggio: Actors bring his paintings to life. URL: <https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=634619778791190>
2. Burian Jan, Barankiewicz Filip. A Street Named Desire. National Theatre. 50 p.
3. Peirce Ch.S. Buchler Philosophical Writings ob Peirce. New York: Dover Publications, 1955. 448 p.

References

1. 452 years of Caravaggio: Actors bring his paintings to life. URL: <https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=634619778791190> [in English].
2. Burian Jan, Barankiewicz Filip. A Street Named Desire. National Theatre [in English].
3. Peirce Ch.S. (1955). Buchler Philosophical Writings ob Peirce. New York: Dover Publications [in English].

*Стаття надійшла до редакції 04.10.2023
Отримано після доопрацювання 09.11.2023
Прийнято до друку 17.11.2023*

Цитування:

Пекарчук В. М., Філіна Т. В., Майстренко-Вакуленко Ю. В. Історичний козацький портрет у творчості Наталії Павлусенко. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 82–87.

Pekarchuk V., Filina T., Maystrenko-Vakulenko Yu. (2023). Historical Cossack Portrait in the Work of Natalia Pavlusenko. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 82–87 [in Ukrainian].

*Пекарчук Володимир Михайлович,
доктор історичних наук, професор,
Начальник юридичного факультету
Пенітенціарної академії України
vladimirprkrk@i.ua*

*Філіна Тетяна Вікторівна,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри артменеджменту
та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-0685-8177>
tfilina01@gmail.com*

*Майстренко-Вакуленко Юлія Вячеславівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри комп'ютерних технологій
дизайну і графіки
Національного авіаційного університету
<https://orcid.org/0000-0002-9796-7781>
ymaystrenko-v@ukr.net*

ІСТОРИЧНИЙ КОЗАЦЬКИЙ ПОРТРЕТ У ТВОРЧОСТІ НАТАЛІЇ ПАВЛУСЕНКО

Мета роботи. Дослідити жанр історичного козацького портрету у творчості сучасної київської художниці Наталії Павлусенко. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні мистецтвознавчого методу, біографістики, дослідження, а також аналітичного, історичного, описового, що в сукупності дозволило досягнути обґрунтованих результатів дослідження. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше розглянуто творчість сучасної київської художниці Н.М.Павлусенко в межах авторського мистецького проекту «Герої козацької України». **Висновки.** В результаті проведеного дослідження встановлено, що творчість Н.Павлусенко в жанрі історичного козацького портрету належить до сучасних мистецьких феноменів та є помітним вкладом в розвиток українського історичного жанру живопису. Серія робіт художниці, об'єднання мистецьким проектом «Герої козацької України» являє собою низку портретів гетьманів та отаманів періоду козаччини в авторському виконанні з високою професійною майстерністю. Кожна з робіт є авторською інтерпретацією образу на основі опрацювання значної кількості історичних джерел, що передає не лише достовірність доби, але з позначена певним психологізмом та характерністю. Означений проєкт історичного козацького портрету є вагомим внеском в популяризацію української історії та мистецтва, а також піднесення патріотизму та національно-культурної ідентичності.

Ключові слова: Наталія Павлусенко, історичний козацький портрет, історичний живопис, картина, проєкт «Герої козацької України», історичні постаті, гетьмани козацтва.

Pekarchuk Volodymyr, Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Faculty of Law Penitentiary Academy of Ukraine; Filina Tetiana, PhD in Cultural Studies, Associate Professor, National Academy of Culture and Arts Management; Maystrenko-Vakulenko Yuliya, Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Scenography and Screen Arts, National Academy of Fine Art and Architecture

Historical Cossack Portrait in the Work of Natalia Pavlusenko

The purpose of the work is to explore the genre of the historical Cossack portrait in the work of contemporary Kyiv artist Natalia Pavlusenko. **The methodology of the research** consists in the application of the art method, biographical, research, as well as analytical, historical, descriptive, which together made it possible to achieve substantiated research results. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that for the first time the work of the

contemporary Kyiv artist N. Pavlusenko is examined within the framework of the author's artistic project "Heroes of Cossack Ukraine". **Conclusions.** As a result of the conducted research, it was established that the work of N. Pavlusenko in the genre of historical Cossack portrait belongs to modern artistic phenomena and is a notable contribution to the development of the Ukrainian historical genre of painting. The series of the artist's works, united by the artistic project "Heroes of Cossack Ukraine", is a series of portraits of hetmans and atamans of the Cossack period in the author's performance with high professional skill. Each of the works is the author's interpretation of the image based on the study of a significant number of historical sources, which conveys not only the authenticity of the era, but is marked by a certain psychologism and character. The designated project of the historical Cossack portrait is a significant contribution to the popularisation of Ukrainian history and art, as well as the promotion of patriotism and national-cultural identity.

Keywords: Natalia Pavlusenko, historical Cossack portrait, historical painting, picture, "Heroes of Cossack Ukraine" project, historical figures, Cossack hetmans.

Актуальність теми дослідження. Серед творів живопису історичного, історико-батального жанру окремо вирізняється історичний портрет, що має не лише художню, але й історико-культурну цінність, оскільки переважає ретельне дослідження біографістики, інших історичних джерел для максимально реалістичного і водночас художньо-авторського відтворення образу, характеру, психології видатних діячів української історії. Навіть у тому випадку, коли достовірних джерел мало або наявним є факт певної стереотипізації образу чи навіть викривлення, саме глибоке пропрацювання художником теми та історичного контексту дозволяє максимально реалістично відтворити художній образ того чи іншого історичного діяча. Серед представників жанру історичного портрета яскравим мистецьким явищем виокремлюється творчість київської художниці Наталії Павлусенко, чия серія робіт в рамках мистецького проєкту «Герої козацької України» є зноюю і впізнаваною як в Україні, так і за її межами. Відповідно це актуалізує потребу наукового дослідження жанру історичного портрету в сучасному українському мистецтві.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукових праць, присвячених дослідженню творчої діяльності Н.Павлусенко, на жаль практично немає. Наявні інтерв'ю художниці, короткі огляди виставок, інші публікації інформаційного характеру, розміщені в інтернет-мережі [1-2; 4-5]. Разом з тим, доволі інформативним є особистий сайт художниці [3], де вміщено детальні історії створення портретів, попереднього дослідження теми, опрацювання історичного матеріалу тощо.

Мета роботи. Дослідити жанр історичного козацького портрету у творчості сучасної київської художниці Наталії Павлусенко.

Виклад основного матеріалу. Наталія Миколаївна Павлусенко народилася в 1972 році у місті Києві у родині відомих

українських художників-монументалістів Миколи і Любові Павлусенко. У 1990 році закінчила з відзнакою Республіканську художню школу ім. Тараса Шевченка за спеціальністю живопис, а у 2000 р. - кафедру образотворчого мистецтва Київського міжрегіонального інституту удосконалення учителів ім. Б. Грінченка. У різні роки викладала живопис і малюнок у Косівському училищі прикладного та декоративного мистецтва, Київському міжрегіональному інституті удосконалення вчителів ім. Б. Грінченка, а також тривалий час вела студію малювання для дітей.

Наталія Павлусенко працює у жанрі історичного портрету вже понад п'ятнадцять років, і майже стільки часу присвятила створенню живописної серії портретів «Герої козацької України». Це є доволі ґрунтовний історико-мистецький проєкт, що потребує постійного консультуванні і роботи з істориками, які вивчають добу козацтва, реконструкторами, аби максимально достовірно відтворити образ та зовнішній вигляд історичних постатей минулого України. На думку Н.Павлусенко, це дає змогу доторкнутися до справжньої історії. А тому саме історія України була і залишається однією з головних тем у творчості Наталії. Адже скільки вона себе пам'ятає, в її сім'ї завжди свято зберігалися українські традиції: і батько, і мати у своїй творчості намагалися їх берегти, розвивати і примножувати. Любов до живопису у Наталії і особливий погляд на мистецтво виховав батько, Микола Андрійович Павлусенко, що належав до покоління шістдесятників. Сам родом був з Вінничини, 1969 р. закінчив Київський художній інститут у майстерні відомого художника і педагога Тимофія Лящука. Працював у галузях монументального й декоративно-прикладного мистецтва, плаката, графіки, дизайну, екслібриса й живопису. Також тривалий час працював у галузі рекламного плакату, був на редакторській

роботі у видавництві «Мистецтво», був розробником експозиції музею Гетьманства у Києві [7].

З 2005 р. художниця працює у жанрі історичного портрета, розпочавши роботу над серією художніх портретів «Герої козацької України. Однією з головних тем творчості мисткині є історія України, її популяризація серед народу та знищення так званих «білих плям». «Герої козацької України» - це мистецький проєкт, спрямований на підвищення рівня обізнаності українських громадян стосовно їх історичної спадщини. Передумовою його створення стало усвідомлення Н. Павлусенко відсутності портретів деяких історичних діячів доби Козаччини та надто низька якість тих, що збереглися, як з історичної, так і з художньої точки зору. Як зазначає Н.Павлусенко, ідея виникла через бажання покращити існуючі, а також створити нові образи, опираючись на дослідження історичної науки. Така діяльність, насамперед, вимагає здійснення ґрунтовної пошукової роботи та кооперації з фахівцями. Саме тому Наталія під час створення своїх історичних полотен активно співпрацювала з директоркою Музею гетьманства Г.Яровою, докторкою історичних наук О.Ковалевською, дослідником та знавцем історичного костюму С. Шаменковим, кандидатами історичних наук В. Панченком, О. Сокирком та ін.

Протягом років копіткої роботи Н. Павлусенко відтворила портрети найвідоміших українських гетьманів: Івана Мазепа, Петра Дорошенка, Богдана Хмельницького, Петра Сагайдачного, Байди Вишневецького, Івана Сулими. Вона відтворила образи за допомогою старовинних зображень, літературних описів та на основі антропологічних досліджень. Художниця розповідає, що наштотхнули її на створення портретів шкільні підручники з історії її сина: «Я гортала ці підручники. Їх прикрашали портрети польських королів, російських царів, султанів Османської імперії — їх прижиттєві дуже гарні портрети. Мене обурював той факт, що, на жаль, не було таких портретів у наших героїв. Або був поганий прижиттєвий портрет, або не існувало портретів взагалі, як у Северина Наливайка — замість нього друкували булаву. Мені стало дуже соромно, і я почала пробувати писати ці портрети» [3].

Н.Павлусенко так характеризує свою творчу мотивацію і ретельні дослідження перед написанням історичних портретів діячів

козащини: «Не стільки національна гордість, хоча вона теж є, а національний сором за те, що в підручнику бачать наші діти. Художники, як правило, замислюються над своїм самовираженням, як показати себе, свою індивідуальність, свою творчість. Я йду іншим шляхом. Не стільки хочу показати свою індивідуальність та творчість, скільки хочу залатати білі плями в історії. Можливо, в цьому є якась творчість, але це більше реконструкція історична» [5]. Першим став портрет Богдана Хмельницького, далі художниця взялася за гетьмана Івана Мазепу. Як виявилось, прижиттєвих портретів гетьмана майже не збереглося. Тому відтворювала його образ за дослідженнями. «Я дуже люблю Івана Мазепу. Бо це постать одіозна і для України значуща. Він понад 20 років був гетьманом, а не просто там декілька років. Це людина, яка зробила колосальний внесок в Україну. Першим мені трапилося дослідження «Яким був Мазепа» у книзі Кіма Скалацького «Пошуки, знахідки, відкриття». Він дуже цікаво надрукував описи французьких дипломатів, козацької старшини, які розповідали про зовнішність Мазепа. Також він надрукував портрет його друга — якогось графа, який був подібний на Мазепу. На основі цього я зробила перший портрет. Уже коли Ольга Ковалевська стала досліджувати це питання, й «1+1» створив фільм, то виявилось, що наші портрети дуже схожі» [5].

При роботі над портретом Северина Наливайка також були свої дослідження й типології, паралелі з героями сучасної російсько-української війни. Н.Павлусенко, наприклад, згадує, що «Микола Вінграновський у романі «Северин Наливайко» описує його зовнішність. Він пише, що Наливайко був гарний, як Бог, мав гнучкий високий стан, був смаглявий, мав чорний оселедець, був із темнашими губами. До того ще й освічений. Брат його був священиком у церкві князя Острозького. Тобто це були дуже освічені, шляхетні люди, це не були якісь прості нерозумні дикуни, як іноді нам нав'язують образ шароварщини» [5].

При роботі над портретом Наливайка та з метою передачі психологічного образу важко художниця переглядала сучасні різні фотографії героїв АТО, серед яких виокремила для себе фото Олександра Мороза із серії Вікторії Ясинської «Портрет солдата» (2016). Н.Павлусенко згадує: «Він зовсім

рудий, голубоокий, не підходив до цього чорнявого образу, але психологічний його портрет був вражаючим. Він мене вразив своєю простотою, простим мужнім поглядом людини, яка брала до рук зброю, і не тільки брала, а й воювала цією зброєю. Я взяла його психологічний образ на свій портрет, тобто

скористалася оцим його поглядом. Видався мені подібним до Наливайка. Вираз обличчя — спокійний, постава горда й достойна. Жоден актор не міг би так зобразити героя, як людина, яка по-справжньому тримала зброю. Написала з нього Наливайка, змінивши колір очей і волосся — на темний» [1].



Рис. 1-2. Художниця Наталія Павлусенко зі своїми роботами (фото з мережі інтернет)

У цілому ж вона відзначає той факт, що в антропологів, судових експертів із тих зображень, що вони брали, і з тих, що бралися нею, у підсумку зійшлися дуже близько один до одного. «Наші образи дуже подібні. Просто

в них гетьман без шапки, а в мене він у шапці і більш завуальований. Це ще раз підтверджує, що ми ідемо, мабуть, одними й тими ж шляхами і приходимо до того ж самого результату та наближаємося до його

образу максимально, наскільки можливо наблизитися. А от цікаво із Северином Наливайком, у якого взагалі немає образів» [3].

Портрет Пилипа Орлика був написаний Н.Павлусенко до 25-річчя прийняття Конституції України, коли влітку 2021 р. привозили зі Швеції в Україну оригінал документу Орлика 1710 року.

Кожен з портретів серії має свою історію створення, несхожу на інших. «Мазепу я кілька разів повторювала, як і Богдана Хмельницького. Потім Іван Підкова, який за життя дуже погано зображений. Люблю Івана Сірка. До речі, про Сірка-характерника. Історики вже довели, що це міф. І мені це дуже приємно. Він був настільки розумний, що прораховував усі свої битви. І якщо бачив, що програє, то не вступав у битву, тому він не програв жодної битви. Я хотіла передати у портреті його хитрість, розум, поміркованість, нестандартне мислення, які я написала на основі реконструкції Лебединської, що реконструювала по черепу скульптурний портрет Сірка. Із нього я намагалася зробити живописний портрет більш молодого віку. В іконографії гетьманів великі білі плями. Часом той чи інший портретний образ потрібно відтворювати буквально по зернинках, а часто і творчо домислювати. І тут автор йде різними шляхами. Портрети деяких гетьманів — це копії прижиттєвих портретів, як наприклад, Кирила Розумовського (з портрета Луї Токе) і Петра Сагайдачного (копія портрета невідомого художника XIX ст.)» [5].

Художницею вже написані портрети Б. Хмельницького, два портрети І. Мазепи, портрет П. Скоропадського та багато інших. У залежності від історичного періоду, до якого належить та чи інша особистість, Н. Павлусенко використовує різні живописні прийоми творення: від парсуни до психологічного портрету, вводячи своїх персонажів в історичний фон. Наприклад, Івана Сірка намалювала на основі антропологічного дослідження Галини Лебединської. Щоби природно виписати поставу героя, запрошувала позувати акторів театру імені Івана Франка.

Зображені на портретах історичні постаті виглядають ніби живі люди: «Мені хотілося їх оживити, щоб вони щось промовляли. Я, наприклад, щаслива, що ці портрети, які оживають, є ніби живими

образами, тобто вони промовляють. Таке враження, що не ми хочемо подивитися на них, а вони хочуть подивитися на нас, реінкарнуватися сюди через ці портрети і подивитися. Це за рахунок акторів Театру імені Франка плюс герой АТО. Реалістична натура дає більше. Те, що я бачу, те я можу цілком використовувати, ну а далі — вміння, майстерність, яка дає можливість це зробити. Тому в підручник з історії ... треба, щоб зображення були максимально достовірними з історичної точки зору. На думку художниці окремі її портрети можна подавати в підручниках, зокрема, Северина Наливайка, можна взяти Петра Дорошенка, Богдана Хмельницького, Івана Підкову [5].

Зі своїми портретами Н.Павлусенко стала ще й ілюстратором: у 2021 р. вийшла друком книга «Скарби шведських архівів», за редакцією М.Тратнер, яка проілюстрована роботами Н.Павлусенко [6].

З початком повномасштабної війни Н.Павлусенко опинилася за кордоном у Швеції, продовжуючи популяризувати українську історію та її гетьманів на своїх полотнах: ходила на мітинги, масові акції в підтримку України. На одному з таких заходів репродукцію з портретом Пилипа Орлика присутні росіяни облили зеленкою. Проте спотворений портрет набув нового змісту, привертаючи ще більше уваги до війни в Україні [2]. *«Знати минуле — прозріти для майбутнього» - це фраза з виставки плакатів батька-художника, уже помертної, в Музеї гетьманства у Києві 2019 року, яку художниця нині часто згадує.* Перебуваючи у Швеції, Н.Павлусенко працювала в державному архіві Швеції, де отримала доступ до пов'язаних з Україною документів, що дало новий ґрунт для подальшого творення.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше розглянуто творчість сучасної київської художниці Н.М.Павлусенко в межах авторського мистецького проекту «Герої козацької України».

Висновки. В результаті проведеного дослідження встановлено, що творчість Н.Павлусенко в жанрі історичного козацького портрету належить до сучасних мистецьких феноменів та є помітним вкладом в розвиток українського історичного жанру живопису. Серія робіт художниці, об'єднання мистецьким проектом «Герої козацької України» являє собою низку портретів гетьманів та отаманів періоду козащини в

авторському виконанні з високою професійною майстерністю. Кожна з робіт є авторською інтерпретацією образу на основі опрацювання значної кількості історичних джерел, що передає не лише достовірність доби, але з позначена певним психологізмом та характерністю. Означений проєкт історичного козацького портрету є вагомим внеском в популяризацію української історії та мистецтва, а також піднесення патріотизму та національно-культурної ідентичності.

Література

1. Відкриття виставки живописних портретів Наталі Павлусенко «Герої козацької України». URL: <https://oldchernihiv.com/vidkryttya-vystavky-zhyvopysnyh-portretiv-natali-pavlusenko-geroyi-kozatskoyi-ukrayiny/> (дата звернення: жовтень 2023).
 2. Мироненко І. Портретистка-біженка: «Моя задача – донести до Європи, хто ми були». GromadaGroup. 26 серпня 2022. URL: <https://gromada.group/news/statti/17903-portretistka-bizhenka-moya-zadacha-donesti-do-yevropi-hto-mi-buli>(дата звернення: жовтень 2023).
 3. Наталя Павлусенко [особистий сайт]. URL: <https://www.pavlusenkoart.com.ua/> (дата звернення: жовтень 2023).
 4. Наталя Павлусенко: Як портрет Івана Самойловича пройшов війну. URL: <https://poglyad.tv/natalya-pavlusenko-yak-portret-ivana-samoylovicha-proyshov-viynu-article> (дата звернення: жовтень 2023).
 5. Небельська А. Художниця Наталія Павлусенко: хочу залатати білі плями в історії. URL: [HTTPS://UMOLODA.KYIV.UA/NUMBER/3228/196/117036/](https://umoloda.kyiv.ua/number/3228/196/117036/)(дата звернення: жовтень 2023).
 6. Павленко С. Феномен книги «Скарби шведських архівів». *Сіверянський літопис*. 2022. № 5-6. С. 171-176.
 7. Павлусенко Микола Андрійович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D1%83%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#mw-head [in Ukrainian].
- Стаття надійшла до редакції 04.10.2023*
Отримано після доопрацювання 09.11.2023
Прийнято до друку 17.11.2023

References

1. Opening of the exhibition of portraits of Natalia Pavlusenko "Heroes of Cossack Ukraine". URL: <https://oldchernihiv.com/vidkryttya-vystavky-zhyvopysnyh-portretiv-natali-pavlusenko-geroyi-kozatskoyi-ukrayiny/> [in Ukrainian].
2. Myronenko, I. (2022). Refugee portraitist: "My task is to convey to Europe who we were." GromadaGroup. URL: <https://gromada.group/news/statti/17903-portretistka-bizhenka-moya-zadacha-donesti-do-yevropi-hto-mi-buli> [in Ukrainian].
3. Natalia Pavlusenko [personal website]. URL: <https://www.pavlusenkoart.com.ua/> [in Ukrainian].
4. Natalia Pavlusenko: How Ivan Samoilovich's portrait survived the war. URL: <https://poglyad.tv/natalya-pavlusenko-yak-portret-ivana-samoylovicha-proyshov-viynu-article> [in Ukrainian].
5. Nebelska, A. Artist Natalia Pavlusenko: I want to patch up the white spots in history. URL: [HTTPS://UMOLODA.KYIV.UA/NUMBER/3228/196/117036/](https://umoloda.kyiv.ua/number/3228/196/117036/) [in Ukrainian].
6. Pavlenko, S. (2022). The phenomenon of the book "Treasures of Swedish Archives". *The Northern Chronicle*, 5-6, 171-176 [in Ukrainian].
7. Mykola Andriyovych Pavlusenko. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D1%83%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#mw-head [in Ukrainian].

Цитування:

Карпов В. В. Реставрація монументального живопису в Україні в 50–60-ті роки ХХ ст. Суспільні прагнення та ідеологічні колізії. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 88–94.

Karpov V. (2023). Restoration of Monumental Painting in Ukraine in the 1950–1960s. Social Aspirations and Ideological Collisions. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 88–94 [in Ukrainian].

Карпов Віктор Васильович,
доктор історичних наук,
в.о. завідувача кафедри культурології
та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-3446-9187>
vvkarpoff@ukr.net

РЕСТАВРАЦІЯ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ В УКРАЇНІ В 50–60-ТІ РОКИ ХХ СТ. СУСПІЛЬНІ ПРАГНЕННЯ ТА ІДЕОЛОГІЧНІ КОЛІЗІЇ

Мета статті – розглянути особливості відновлення пам'яток монументального живопису України в повоєнні 1945–1960-ті роки в контексті впливу соціальних, економічних та ідеологічних чинників. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні загальнонаукових та спеціальних методів дослідження, зокрема, аналізу, синтезу, індукції і дедукції, узагальнення і абстрагування, семітичного, описового, що в сукупності дозволило отримати обґрунтовані висновки. **Наукова новизна** полягає у окресленні загальних напрямків та підходів в справі збереження мистецької спадщини повоєнного періоду 1950–1960-х рр. ХХ ст., виявленні здобутків та втрат. **Висновки**. На тлі глобальних масштабів руйнації пам'яток культурної спадщини, що вимагали реалізації складних пам'яткоохоронних та реставраційних завдань, формувалися засади наукової методології в галузі реставрації настінних розписів. Зростання темпів та обсягів реставрації пам'яток культури і мистецтва після Другої світової війни позначилися новими викликами, спричиненими нестачею матеріально-технічної та методичної бази, кваліфікованого кадрового ресурсу, недоліками організації робіт. Водночас, глибокі деструктивні прояви, обумовлені атеїстичною державною політикою з яскраво вираженим тоталітарним забарвленням, стали фатальними для низки українських пам'яток історії і культури, вносячи суперечливий характер у налагодження реставраційної справи в країні. Завдяки активній позиції провідних культурних діячів а також фундаторів нової української реставраційної школи монументального мистецтва – Луки Калениченка, Ольги Плющ, Євгена Мамолата перші повоєнні десятиліття стали визначальними в становленні національної реставраційної та пам'яткоохоронної галузей.

Ключові слова: монументальний живопис, реставрація, реставраційна майстерня, охорона пам'яток.

Karpov Viktor, Doctor of History, Acting Head of the Department of Cultural Studies and Intercultural Communications, National Academy of Culture and Arts Management

Restoration of Monumental Painting in Ukraine in the 1950–1960s. Social Aspirations and Ideological Collisions

The purpose of the article is to consider the peculiarities of restoration of sites of monumental painting of Ukraine in the post-war years 1945-1960s in the context of the influence of social, economic, and ideological factors. **The research methodology** consists in the application of general scientific and special research methods, in particular, analysis, synthesis, induction and deduction, generalisation and abstraction, semitic, descriptive, which together made it possible to obtain well-founded conclusions. **The scientific novelty** consists in outlining the general directions and approaches in preserving the artistic heritage of the post-war period of the 1950s-1960s, identifying gains and losses. **Conclusions.** Against the background of the global scale of the destruction of cultural heritage monuments, which required the implementation of complex monument protection and restoration tasks, the foundations of scientific methodology in the field of restoration of wall paintings were formed. The increase in the pace and volume of the restoration of cultural and artistic monuments after the Second World War was affected by new challenges caused by the lack of a material, technical and methodological base, qualified human resources, and shortcomings in the organisation of work. At the same time, deep destructive manifestations caused by atheistic state policy with a pronounced totalitarian colour have become fatal for a number of Ukrainian historical and cultural monuments, introducing a contradictory character into the establishment of the restoration work in the country. Thanks to the active position of leading cultural figures and the founders of the new Ukrainian restoration school of monumental art – Luka Kalenichenko, Olha Plihusch, Yevhen Mamolat, the first post-war decades became decisive in the formation of the national restoration and monument protection industries.

Keywords: monumental painting, restoration, restoration workshop, preservation of monuments.

Актуальність теми дослідження. Не оговтавшись після варварського знищення низки визначних мистецьких пам'яток та цілої когорти українських діячів культури в перші десятиліття більшовизму, культурна царина України зазнала чергових втрат у роки Другої світової війни. За підрахунками пам'яткоохоронців було знищено 476 церков, 53 костьоли, 159 синагог. В 1941 році висаджено в повітря Успенський собор Києво-Печерської лаври, спалено Маріїнський костюл у Бердичеві, зруйновано центральну частину Володимирського собору у Херсонесі [1, с. 349]. Разом з архітектурою гинули або зазнавали руйнації, і, поєднані з нею, монументальні розписи. Так, назавжди було втрачено, виявлену Миколою Макаренком у 1923 році під час проведення наукових досліджень Спасо-Преображенського собору Чернігова, фреску XI ст. «Свята Текля». Демонтована зі стіни до початку війни, фреска експонувалася у Чернігівському музеї, а в 1941 році загинула разом з іншими експонатами [2, с. 39].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед авторів, які досліджували пам'яткоохоронні питання у вивченні історії культури України, проблематика реставрації монументальних розписів потрапляла до кола їх інтересів не часто. Більшість з них приділяла увагу історії та практиці реставраційних робіт на пам'ятках містобудування та архітектури, побіжно торкаючись вузької спеціалізації означеної тематики. Ще менше висвітлений у науковому просторі період відновлення стінопису після Другої світової війни. Відтак, важливим джерелом залишаються наявні архівні документи, що розкривають особливості загальних соціальних, політичних та культуротворчих процесів, а також наукові розвідки українських фахівців-реставраторів Л. Калениченка [12, 18], О. Плющ [18], І. Дорофієнко [15] та інших, що стали підсумком їх багаторічних досліджень в практиці реставрації історичного стінопису. В низці останніх публікацій, що порушують окремі аспекти історії реставрації монументального живопису повоєнних років, варто відзначити праці Ю. Коренюка [19], Н. Крутенко [17], В. Зайцевої [10].

Мета статті – розглянути особливості відновлення пам'яток монументального живопису України в повоєнні 1945–1960-ті роки в контексті впливу соціальних,

економічних та ідеологічних чинників.

Виклад основного матеріалу. З 1946 року здійснення робіт по науковому дослідженню, обмірам, складанню проєктів реставрації і реставрацію пам'яток було покладено на науково-реставраційну будівельну організацію «Трест з будівництва монументів та реставрації пам'яток архітектури» (трест «Будмонумент»), створену у системі управління в справах архітектури при Раді міністрів УРСР [3]. До структури тресту увійшли архітектурно-проектні, творчо-скульптурні, столярні цехи, а також майстерня монументального живопису та художньої обробки каменю [4, арк. 13]. Для розміщення виробничої бази, гаража, складів і гуртожитку тресту були орендовані приміщення на території Державного історико-культурного заповідника «Києво-Печерська лавра», де розгорнулася масштабна реставраційна діяльність [5, арк. 3]. Роботи були зосереджені, передусім, на укріпленні вцілілої частини Успенського собору – приділі Іоанна Богослова, відбудові підпірної стіни, ремонті архітектурних елементів ярусів Великої лаврської дзвіниці, Ковніровському та Економічному корпусах заповідника. До плану відбудови першої черги було включено також реставрацію церкви Спаса на Берестові, Троїцької надбрамної, Трапезної та церкви Всіх Святих [6, арк. 37].

Водночас, в повоєнні 1950-ті роки збереження пам'яток архітектурно-мистецької спадщини відбувалось шляхом проведення мінімальних та фінансово не затратних робіт, до яких залучались звичайні робітники без належної кваліфікації. В 1947 році певні ремонтні роботи були проведені в інтер'єрі церкви Спаса на Берестові. Однак, вже на початку 1950 року пам'ятка знову потребувала ремонту, виконання належного водовідведення, фарбування даху та благоустрою. Яскравий зразок українського козацького бароко – церква Всіх святих потерпала від проникнення атмосферних опадів та високої вологості. Під стінами храму лежали купи будівельного сміття, а в інтер'єрі обсипалась штукатурка та луцився живопис [7, арк. 10]. Деформовані вибухом руїни Успенського собору частково оберегли від подальшого руйнування методом підсилення конструкцій та стабілізації збереженої частини собору [8, с. 116]. Попри це, під завалами та купою сміття залишалося

ще безліч цінних артефактів, яким тогочасна влада не надавала особливого наукового значення, усіляко ускладнюючи роботу з їх вилучення та збереження [9, с. 15].

В стані невинної руйнації перебували й унікальні стінописи. Однак, «знекровлена» репресіями 30-х років XX ст., українська галузь реставрації монументального живопису страждала від нестачі кваліфікованих фахівців, в зв'язку з чим відновлення мистецької спадщини України продовжувало координуватися з Москви та Ленінграду. У 1946 році штат майстерні монументального живопису, що розпочав свою роботу на базі Академії архітектури України, посилювався такими спеціалістами як Лука Калениченко (керівник), Євген Мамолат (мистецтвознавець) та Ольга Плющ (хімік-технолог). Упродовж 1946–1955 рр., не зважаючи на значні економічні труднощі, колектив майстерні виконав значний обсяг робіт, урятувавши від загибелі унікальне малярське оздоблення Володимирського собору, Софійського собору, Кирилівської та Андріївської церков, Хрестовоздвиженської церкви Києво-Печерської лаври.

1 вересня 1951 року на підставі наказу Управління у справах архітектури при раді міністрів УРСР трест «Будмонумент» та науково-виробнича майстерня тресту були реорганізовані в Республіканські спеціалізовані науково-реставраційні виробничі майстерні управління у справах архітектури (РСНРВМ) [3]. До структури установи увійшли Київська, Чернігівська, Львівська та Полтавська міжобласні філії. Основні дослідницькі та відновлювальні роботи скеровувались, переважно, на відбудову зруйнованих пам'яток України під час Другої світової війни. Свідомо відмовляючись від домашнього тепла та затишку архітектори, художники-реставратори та мистецтвознавці виїжджали в тривалі експедиції, вивчаючи та фіксуючи стан об'єктів по всій країні [10, с. 7]. Упродовж 1944–1957 років було здійснено колосальну роботу по впорядкуванню справи охорони і реставрації в Україні: виявлено та взято на облік 2500 старовинних споруд; обстежено стан та розроблено первісну фіксацію (схематичні обміри, фото, акти технічного стану) по 15195 пам'яткам архітектури; складено паспорти на 1119 пам'яток та історичні довідки на 320 найвидатніших з них; розроблено 199 проєктів реставрації; здійснено ремонтно-

реставраційні роботи на понад 600 пам'яток на загальну суму 150 млн. крб. [5]

Проте, певні позитивні зміни та реорганізації жодним чином не вплинули на забезпечення новоствореної організації автотранспортом, будматеріалами, належною матеріально-технічною базою та необхідними спеціалістами-реставраторами. Недостатня кількість адміністративно-управлінського персоналу призводила до недоліків у плануванні, обліку, аналізі, контролі та низки недоробок, що систематично фіксувалися в актах ревізій [11, с. 149]. Однак, постійна нестача коштів та будівельних матеріалів були не єдиною перешкодою на шляху до відродження пам'яток. Значна кількість організацій, установ і підприємств, у віданні яких перебували пам'ятки архітектури, не забезпечували їх збереження, а виконками обласних, міських та сільських рад депутатів не виявляли належного піклування про охорону архітектурних пам'яток, а в окремих випадках допускали їх руйнацію та знос. Внаслідок безгосподарного використання до аварійного стану було доведено архітектурні пам'ятки Видубицького та Китаївського монастирів у Києві, костел єзуїтів у Луцьку (1610), собор в с. Мгар Полтавської області та інші [5, арк. 48].

На захист пам'яток постала культурна громадськість країни. Першими на сполох забили українські реставратори. Починаючи з 1955 року, керівник реставраційними майстернями Лука Калениченко опублікував серію статей, присвячених проблемам охорони і реставрації. А у 1956 році в газеті «Радянська культура» з'явився відкритий лист «Про охорону і реставрацію пам'яток культури», який підписали провідні діячі культури, архітектори, пам'яткоохоронці та реставратори – М. Рильський, В. Касіян, Є. Катонін, П. Альошин, А. Мизін, Г. Довженко, Г. Логвин, Л. Калениченко, О. Плющ, Є. Мамолат, П. Попов [12, с. 134]. У квітні 1957 року при Держбуді УРСР відбулася нарада з питань охорони і реставрації пам'яток архітектури й монументального живопису, де обговорювалося становище пам'яткоохоронної та реставраційної галузей у країні та висувалися пропозиції щодо підняття цієї проблематики на державний рівень. Але й після наради становище не поліпшилося. Ба більше, на тлі скорочення асигнувань на практичні пам'яткоохоронні заходи були ліквідовані інспекції з охорони

пам'яток, що діяли при Міністерстві культури та Держбуді УРСР [12; 13].

Попри зусилля пам'яткоохоронців та реставраторів в повоєнний період у справі охорони культурної спадщини продовжували домінувати деструктивні тенденції. В 60-ті було розпочато чергову хвилю терору, спрямовану проти категорії, так званих, «зайвих» пам'яток, головним чином культового призначення, до якої потрапляли і зразки стародавньої архітектури. Поширеним явищем стало їх масове закриття та руйнування. Витрати на реставраційні роботи у релігійних спорудах були оголошені «марнотратством» і «розбазарюванням народних коштів» [14, с. 200]. У 1958 році тільки у Волинській області виконком пропонував вилучити з державного реєстру 115 об'єктів, переважно дерев'яної архітектури XVI–XVIII ст. У Кам'янці-Подільському навіть діяла «Контора для розбирання споруд Старого міста» [12, с. 134]. Траплялися випадки свавільних перебудов пам'яток архітектури або забудов на їх території новими спорудами [5, арк. 48].

Справжню паперову «війну» з представниками місцевої влади Ніжина, які намагалися вирішити проблему нестачі коштів на реставрацію культових споруд за допомогою бульдозерів, розпочали пам'яткоохоронці та реставратори. Місцеві можновладці пропонували негайно розібрати низку безцінних архітектурних та історичних пам'яток, до переліку яких увійшла й найдавніша мурована споруда Лівобережної України XVII ст. – Миколаївський собор. Зазнавши значних пошкоджень під час антирелігійної кампанії 20–30-х рр. (інтер'єр собору використовувався як комора, внаслідок чого західний портал храму було розширено з таким розрахунком, щоб у середину вітваря могла в'їхати вантажівка) та руйнувань у роки Другої світової війни – глибокі тріщини, зруйновані бані, провалені склепіння, знищені розписи, з 1956 року пам'ятка перебувала під опікою співробітників Республіканських науково-реставраційних майстерень [15, с. 20]. Храм дивом вдалося врятувати від знищення, однак тих реставраторів, котрі відстоювали необхідність дбайливого ставлення до свого минулого, завдавали жорсткій та безпідставній критиці [10, с. 9].

Проте, як зауважував Л. Калениченко, не відбувалося потрібних змін і в структурі самих Республіканських науково-реставраційних майстерень, оскільки при

наявній структурній і матеріально-технічній базі реставраційні майстерні не могли задовольнити зрослих потреб. У 1958 році тільки 50% плану реставраційно-живописного та скульптурного цехів, штат яких налічував 20 чоловік, складали роботи з реставрації монументального живопису [5, арк. 3]. Другу половину відводили, так званим, «непрофільним роботам»: спорудженню пам'ятників і монументів, художньому литву та іншим роботам, які не мали ніякого стосунку до реставрації. Окрім цього, у майстернях не була впорядкована діяльність щодо підготовки повноцінних кадрів реставраторів. Недоліки мали місце і з науковим керівництвом реставраційними роботами, що, безумовно, впливало на їхню якість [13, с. 57]. Водночас, обмеженість фінансових можливостей майстерень та низькі ставки, що прирівнювались до звичайних будівельників, не давали змоги залучити до реставраційних робіт висококваліфікованих кадрів художників-реставраторів, інженерно-технічного персоналу та проєктантів [5, арк. 85].

Не зважаючи на значну кількість нормативних розробок, що з'явилися у повоєнні роки, спеціалізованих інструкцій та рекомендацій з питань реставрації, придатних для практичного застосування, не існувало. Методичні рекомендації розроблялись в процесі обстеження для кожного окремого об'єкту індивідуально [16, с. 289]. Не було в країні і єдиної методології реставрації стародавнього стінопису. Тому досвід повоєнного відновлення художнього оздоблення київських пам'яток – Володимирського собору, Кирилівської церкви, Софійського собору, вважався взірцем високоякісних реставраційних робіт у царині настінного живопису [13, с. 57]. З огляду на попередній досвід реставрації стародавнього стінопису так воно й було. Головним досягненням українських реставраторів-технологів було введення у реставраційну практику нових методичних розробок, отриманих в результаті накопичення емпіричного матеріалу, підсумків лабораторних експериментів та теоретичних досліджень. Важливим здобутком стало вирішення проблеми закріплення настінного живопису за допомогою синтетичних матеріалів, які вперше були застосовані у 1946–1952 роках під час реставрації розписів Володимирського собору та Кирилівської церкви, – винахід, за який колектив під керівництвом

Л. Калениченка отримав авторське свідоцтво [17, с. 45]. Враховуючи аварійний стан живопису перед проведенням реставраційних заходів, їх виконання, як згадував Л. Калениченко, було складним і, водночас, цікавим технологічним процесом [18, с. 38].

Не менш відповідальною була робота і над розписами Софійського собору, де упродовж 50–60-х ХХ ст. років велася планомірна робота з закріплення штукатурної основи мозаїчних та фрескових зображень ХІ ст., а також розчищення первісного живопису від пізніших олійних нашарувань та поновлень. Концепція реставрації базувалася на принципах відновлення в первісному вигляді. З огляду на те, що з середини ХІХ ст. ансамбль розписів Софії Київської зазнав кілька періодів реставрацій, які завдали більше шкоди, ніж користі, робота зі стінописом викликала неабиякі труднощі. Розчищення живопису здійснювалося методом «фрагментизації», тобто, олійні записи видалялися тільки на тих ділянках, де зберігся шар штукатурки ХІ ст. Місця, де він був замінений реставраційним, залишали для цілісного сприйняття зображення [19, с. 169]. Зауважимо, що на сьогодні оцінки сучасних фахівців на деякі реставраційні методи та підходи, проведених в повоєнний період, робіт не можна назвати цілком схвальними. Зокрема, досі викликає багато запитань метод покриття стінопису ХVІІІ–ХІХ ст., так званім, «нейтральним тоном», що мало відрізняє їх від традиційного поновлення [20, с. 148]. Рішення про зафарбування приймав професор В. Лазарев, якого було призначено науковим керівником реставрації та головою комісії від науково-методичної ради АН СРСР, попри те, що в проєкті реставрації, розробленому Л. Калениченком, пропонувалось залишити відкритими кілька ділянок добре збереженого стінопису ХVІІІ ст. [19, с. 172]. Головним аргументом такого рішення було зазначено низьку художню цінність розписів, які заважають «отримувати естетичну насолоду від стародавніх мозаїк і фресок». Під цим гаслом кілька композицій, що мали погану збереженість, взагалі було знищено, без проведення атрибуції [20, с. 150]. Водночас, узагальнюючи досвід роботи київських реставраторів над розписами та мозаїками Софії Київської в повоєнні роки, враховуючи аварійний стан живопису перед проведенням реставрації, впровадження більшості методів та технологій сучасні дослідники вважають цілком раціональними

[19, с. 177].

Наукова новизна полягає у окресленні загальних напрямків та підходів в справі збереження мистецької спадщини повоєнного періоду 1950–1960-х рр. ХХ ст., виявленні здобутків та втрат.

Висновки. Повоєнний період 50–60-х рр. ХХ ст. у розвитку української реставрації монументального живопису та пам'яткоохоронної галузі загалом позначився певними позитивними зрушеннями. Створення мережі реставраційних майстерень по всій країні на базі будівельного тресту «Будмонумент», реорганізованого в 1951 році в Республіканські спеціалізовані науково-реставраційні виробничі майстерні, сприяли відродженню та зміцненню української реставраційної школи. Водночас, на тлі зростання обсягів реставрації пам'яток після Другої світової війни, що позначилися новими викликами, спричиненими нестачею матеріально-технічної та методичної бази, кваліфікованого кадрового ресурсу, недоліками організації робіт, небайдужа культурна спільнота мусила в'язатися у боротьбу за пам'ятки на ідеологічному фронті. Прояви хронічної хвороби більшовизму на державному рівні – всеосяжна ворожість до свого культурного минулого та колишнього політичного устрою, призводили до безгосподарного використання пам'яток та чергової хвилі пам'яткоборства у 1960-ті роки. Деструктивна політика у пам'яткоохоронній сфері впливала і на загальні принципи та методи проведення реставраційних робіт в галузі монументального живопису, керуючись вибірковістю за «класовою сутністю» та національними ознаками.

Література

1. Історико-культурна спадщина України: проблеми дослідження та збереження / відп. ред. В.О. Горбик. Київ: Ін-т історії НАН України, 1998. 399 с.
2. Коренюк Ю. Микола Макаренко – дослідник середньовічного стінопису *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2007. №3(19). С. 39–62.
3. Накази директора Республіканських майстерень по основній діяльності. *ЦДАВО України* (Центр. держ. архів вищих органів влади), Ф. 4794. Оп. 1. Спр. 42.
4. Республіканський спеціалізований трест з будівництва монументів та реставрації пам'яток архітектури Держбуду УРСР. 1947 р.

ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищих органів влади), Ф. 4794. Оп. 1. Спр. 6.

5. Доповідні записки та довідки Республіканських майстерень, направлені до Ради міністрів УРСР та Держбуду про роботи зі спорудження і реставрації пам'ятників і монументів за 1958 рік. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищих органів влади), Ф. 4794. Оп. 1. Спр. 117.

6. Документи (акти, доповідні записки, постанови) про хід реставрації музею-заповідника «Києво-Печерська лавра» за 1950 рік (Том 2). ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищих органів влади), Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 457.

7. Річні звіти про роботу музею-заповідника «Києво-Печерська лавра» за 1950 рік. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищих органів влади), Ф. 4762. Оп. 1. Спр. 451.

8. Орленко М. Архітектурно-археологічні та петрографічні дослідження. *Архітектурний вісник КНУБА*: наук.-вироб. збірник / відпов. ред. Куліков П.М., Київ: КНУБА, 2015. Вип. 7. С. 111–127.

9. Говденко М., Корнєєва В. Києво-Печерська лавра: варіації на тему реставрації. *З історії української реставрації: Додаток до щорічника «Архітектурна спадщина України»* / за ред. В. Тимофієнка. Київ: Українознавство, 1996. С. 8–25.

10. Дорофієнко І., Козинкевич О., Пашина В. Історія реставрації в Україні. *50-річчя Укрреставрації. Історія корпорації*. / під заг. ред. І. Могитича. Київ-Львів: вид-во Отців Василяна «Місіонер», 1996. С. 3–15.

11. Зайцева В.О. Особливості збереження та реставрації монументального живопису Троїцької надбрамної церкви в 1950–1980-х рр. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії*. Матеріали п'ятнадцятої Міжн. наук. конф., (29 травня – 2 червня 2018 р., Київ). Київ: Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, 2018. С. 148–152.

12. Кот С. Витоки: з передчасів українського товариства охорони пам'яток історії та культури. *Пам'ятки України: щоквартальник Укр. т-ва охорони пам'яток історії та культури*. Київ: Мистецтво, № 2. 2005. С. 128–139.

13. Калениченко Л. Назрілі питання охорони пам'яток культури. *Пам'ятки України: щоквартальник Укр. т-ва охорони пам'яток історії та культури*. Київ: Мистецтво, № 4. 2004. С. 55–59.

14. Ковпаненко Н. До історії вивчення й збереження історико-художньої спадщини в Україні (середина 1940-х – середина 1960-х років). *Україна ХХ століття: культура, ідеологія, політика*. 2016. Вип. 21. С. 200–212.

15. Морозов О. Миколаївський собор – унікальна пам'ятка доби «козацького бароко». *Пам'ятки України: історія та культура*. Київ: ДП «Національне газетно-журнальне видавництво», 2013. №7 (129). С. 19–23.

16. Гончарова К. Методичні засади архітектурної реставрації в Україні у повоєнні десятиліття. *Українська академія мистецтва*. Вип. 16. 2009. С. 288–300.

17. Крутенко Н. Лука Калениченко – реставратор і пам'яткоохоронець. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2004. №4 (145). С. 43–51.

18. Калениченко, Л.П., Плющ О.Ф. Реставрація настінного живопису. Теорія, методика, техніка. Кн. I / автор – упор. Є.Б. Огарков, Київ: Молодь, 2010. 319 с.

19. Коренюк Ю.О. Художній ансамбль Софії Київської – історичні приклади втілення реставраційної концепції «відтворення пам'ятки в первинному вигляді». *Культурологічна думка: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України*. Київ: ІК НАМ України, 2018. №13. С. 158–183.

20. Рясная Т. М. Прихований живопис Софії Київської. Питання атрибуції. *Софійські читання*. Київ, 2010. Вип. 5. С. 148–155.

Reference

1. Historical and cultural heritage of Ukraine: problems of research and preservation. (1998). Kyiv: Institute of History of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

2. Koreniuk, Yu. (2007). Mykola Makarenko is a researcher of medieval wall painting. *Studii mystetstvovnavchi*, (3(19)). Kyiv: IMFE NAN Ukrainy [in Ukrainian].

3. Orders of the director of the Republican workshops on the main activity. *TsDAVO Ukrainy* (Central state archive of higher authorities), F. 4794, Op. 1, Spr. 42 [in Ukrainian].

4. Republican specialized trust for the construction of monuments and restoration of architectural monuments of the State Building of the Ukrainian SSR. (1947). *TsDAVO Ukrainy* (Central state archive of higher authorities), F. 4794, Op. 1, Spr. 6 [in Ukrainian].

5. Report notes and certificates of the Republican workshops, sent to the Council of Ministers of the Ukrainian SSR and the State Building on works on the construction and restoration of monuments and monuments for 1958. (1958). *TsDAVO Ukrainy* (Central state archive of higher authorities), F. 4794, Op. 1, Spr. 117 [in Ukrainian].

6. Documents (acts, detailed notes, resolutions) on the progress of the restoration of the museum-reserve "Kyiv-Pechersk Lavra" in 1950. (1950). Vol. 2. *TsDAVO Ukrainy* (Central state archive of higher authorities), F. 4762, Op. 1, Spr. 457 [in Ukrainian].

7. Annual reports on the work of the Kiev Pechersk Lavra Museum-Reserve for 1950. *TsDAVO Ukrainy* (Central state archive of higher authorities), F. 4762, Op. 1, Spr. 451 [in Ukrainian].

8. Orlenko, M. (2015). Architectural, archaeological and petrographic studies. *Arkhytekturnyi visnyk KNUBA*, 7, 111–127 [in

Ukrainian].

9. Hovdenko, M. & Kornieieva, V. (1996). Kyiv-Pechersk Lavra: Variations on the theme of restoration. *From the history of Ukrainian restoration: Appendix to the yearbook "Architectural Heritage of Ukraine"*. Kyiv: Ukrainian Studies, 8–25 [in Ukrainian].

10. Dorofiienko, I., Kozynkevych, O. & Pashyna, V. (1996). History of restoration in Ukraine. *50th anniversary of Ukrrestavratsiia. The history of the corporation*. Kyiv-Lviv: Publishing House of the Basilian Fathers "Missionary", 3–15 [in Ukrainian].

11. Zaitseva, V. O. (2018). Features of preservation and restoration of the monumental painting of the Trinity Gate Church in the 1950s–1980s. Church – Science – Society: Issues of Interaction. Materials of the 15th International Scientific Conference (29 May – 2 June 2018, Kyiv). Kyiv: National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Reserve, 148–152 [in Ukrainian].

12. Kot, S. (2005). Origins: from the prehistoric times of the Ukrainian Society for the Protection of Historical and Cultural Monuments. *Monuments of Ukraine*, 2, 128–139 [in Ukrainian].

13. Kalenychenko, L. (2004). Issues of protection of cultural monuments are ripe. *Monuments of Ukraine*, 4, 55–59 [in Ukrainian].

14. Kovpanenko, N. (2016). To the history of the study and preservation of historical and artistic heritage in Ukraine (mid-1940s – mid-1960s)]. *Ukraine of the XX century: culture, ideology, politics*,

21, 200–212 [in Ukrainian].

15. Morozov, O. (2013). Mykolaiv Cathedral is a unique landmark of the "Cossack Baroque" era. *Monuments of Ukraine: History and Culture*, 7(129), 19–23 [in Ukrainian].

16. Honcharova, K. (2009). Methodical principles of architectural restoration in Ukraine in the post-war decade. *Ukrainian Academy of Arts*, 16, 288–300 [in Ukrainian].

17. Krutenko, N. (2004). Luka Kalenychenko – a restorer and preservationist. *Monuments of Ukraine: history and culture*, 4(145), 43–51 [in Ukrainian].

18. Kalenychenko, L. P. & Pliushch, O. F. (2010). Restoration of wall painting. Theory, methodology, technique. Book. I. Kyiv: Molod [in Ukrainian].

19. Koreniuk, Yu. O. (2018). Artistic ensemble of Sofia of Kyiv is a historical example of the implementation of the restoration concept of "reproducing the monument in its original form". *Culturological thought*, 13, 158–183 [in Ukrainian].

20. Riasnaia, T. M. (2010). Hidden painting of Sofia of Kyiv. A question of attribution. *Sophia readings*, 5, 148–155 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2023
Отримано після доопрацювання 14.11.2023
Прийнято до друку 22.11.2023

Цитування:

Бардік М. А. Богословська програма, аналогії, новації монументального живопису церкви Воздвиження Чесного Хреста Господнього Києво-Печерської лаври 1894 р. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 2. С. 95–104.

Bardik M. (2023). Theological Programme, Analogies, Innovations in Mural Painting of the Exaltation of the Precious Cross Church of the Kyiv-Pechersk Lavra in 1894. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 95–104 [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*

БОГОСЛОВСЬКА ПРОГРАМА, АНАЛОГІЇ, НОВАЦІЇ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ ЦЕРКВИ ВОЗДВИЖЕННЯ ЧЕСНОГО ХРЕСТА ГОСПОДНЬОГО КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ 1894 р.

Мета статті – дослідити богословську програму, спадкоємність і своєрідність розписів церкви Воздвиження Чесного Хреста Господнього Києво-Печерської лаври 1894 р. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного і мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна роботи.** Досліджено богословську програму монументального живопису Хрестовоздвиженської церкви Києво-Печерської лаври 1894 р.: визначено його генезис, ідейну основу, головну тему, тематико-сюжетні лінії, тематичну ієрархію. Принцип спадкоємності визначено основою зв'язку первинної (XVIII ст.) і оновленої (1894; Даниїл Давидов) декорації Хрестовоздвиженської церкви. Простежено аналогії живописних композицій із розписами компартиментів Великої церкви (Успенського собору) Лаври за програмою 1720-х рр. Також указано на вторинні аналогії з деякими композиціями в Троїцькій надбрамній церкві Лаври. Поряд з аналогіями досліджено відмінності в тематичному, композиційному, стильовому трактуванні розписів. Проаналізовано риси академізму в стінописі 1894 р. Виявлено своєрідність доповнення тем і сюжетів у розписах іконами в іконостасі та вітварі. **Висновки.** Першоджерелом програми розписів Хрестовоздвиженської церкви Києво-Печерської лаври була програма розпису інтер'єру Великої церкви (Успенського собору) 1720-х рр. Оновлені розписи 1894 р. наслідували первинну декорацію Хрестовоздвиженської церкви. Аналогії з розписами Великої церкви простежуються в тематиці та загальних композиційних схемах. Аналогія з частиною декорації притвору Троїцької церкви зі змінами була використана як складова для іншої тематичної лінії. Новації розписів Хрестовоздвиженської церкви виявились у формуванні своєрідної тематичної ієрархії, зміні композиційних елементів, переходу від барокового стилю до традицій академічного сакрального живопису. Оригінальність проявилась у винесенні емоційно насичених сюжетів в ікони та розписи вітваря, завдяки чому був створений піднесений ритм настінних композицій. Деякі ікони є сюжетним доповненням розписів. У настінному розпису розкрито кілька тематичних ліній, а саме: хресна жертва Спасителя, жертва людини Богові, зустріч людини з Богом, Божественна літургія, Церква Христова. Головною темою живописної декорації церкви є уславлення спокутної жертви Христа та Чесного і Животворящего Хреста Господнього як знаряддя Його перемоги і нашого спасіння. Ідейною основою богословської програми розписів є слова із Послання апостола Павла до євреїв [Євр. 19:39–40, 20:1–2].

Ключові слова: духовна культура, православ'я, академічний живопис, бароковий живопис, монументальний живопис, сакральний живопис, український живопис, Велика церква, Успенський собор, Хрестовоздвиженська церква, Троїцька надбрамна церква, Даниїл Давидов.

Bardik Maryna, Candidate (PhD) in Art Studies, Leading Researcher, Scientific-Research Department of the History and Archaeology, National Preserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'

Theological Programme, Analogies, Innovations in Mural Painting of the Exaltation of the Precious Cross Church of the Kyiv-Pechersk Lavra in 1894

The purpose of the article is to investigate the theological programme, continuity and originality of the mural paintings of the Exaltation of the Precious Cross Church of the Kyiv-Pechersk Lavra in 1894. **The research methodology** is based on historical and cultural analysis, as well as art historical analysis. **The scientific novelty of the study.** The theological programme of the mural painting of the Cross Exaltation Church of the Kyiv-Pechersk Lavra in

1894 has been studied: its genesis, ideological basis, main theme, thematic plot lines, and thematic hierarchy have been determined. The continuity principle is defined as the basis of the connection between the original (the 18th century) and renewed (1894; Daniil Davydov) decoration of the Cross Exaltation Church. The pictorial compositions analogies to the paintings of the compartments of Lavra Great Church (Dormition Cathedral) according to the programme of the 1720s are observed. Secondary analogies with some compositions in the Lavra Trinity Gate Church are also indicated. Along with analogies, the differences in the thematic, compositional, and stylistic interpretation of the paintings have been investigated. The academicism features in the mural painting of 1894 have been analysed. The originality of themes and plots addition in the mural paintings with icons in the iconostasis and the altar has been revealed.

Conclusions. The mural painting programme's primary source of the Cross Exaltation Church of the Kyiv Pechersk Lavra has been the programme of painting the interior of Lavra Great Church (Dormition Cathedral) in the 1720s. The renewed mural paintings of 1894 inherited the original decoration of the Cross Exaltation Church. Analogies with the paintings of the Great Church can be traced to the theme and general compositional schemes. A partial analogy to the mural painting of the Trinity Church narthex has been used as a component for another theme. Innovations in the paintings of the Cross Exaltation Church have been manifested in the formation of a peculiar thematic hierarchy, a change in compositional elements, and a transition from the baroque style to the traditions of academic sacred painting. The originality is manifested in the presentation of emotionally saturated subjects in the altar icons and paintings, due to which a calm and sublime rhythm of the wall compositions are created. Some icons are a plot addition to the murals. Several thematic lines are revealed in the mural painting, namely the sacrifice of the Saviour on the cross, the sacrifice of a man to God, the meeting of a man with God, the Divine Liturgy and Church of Christ. The main theme of the church painting decoration is the glorification of Christ's atoning sacrifice and the Precious and Life-giving Cross of the Lord as the instrument of His victory and our salvation. The ideological basis of the mural paintings theological programme is a line from the Epistle of the Apostle Paul to the Hebrews [Hebrews 19:39–40, 20:1–2].

Keywords: sacral culture, Orthodoxy, academic painting, baroque painting, mural painting, sacral painting, Ukrainian painting, Great Church, Dormition Cathedral, Cross Exaltation Church, Holy Trinity Gate Church, Daniil Davydov.

Постановка проблеми. 1890-ті рр. в історії монументального живопису Києво-Печерської лаври відзначені початком процесу створення нових розписів у лаврських храмах. Так, у 1894 р. була затверджена програма нової декорації головного храму Лаври, її Великої церкви, і того ж року була розписана Хрестовоздвиженська церква над Ближніми печерами. Розписи виконував художник Даниїл Давидов, і вони збереглися до нашого часу завдяки реставраційним заходам.

Побудова кам'яної, хрестоподібної в плані, церкви Воздвиження Чесного Хреста Господнього, зведеної над Ближніми печерами на місці дерев'яного храму коштом полтавського козацького полковника Павла Семеновича Герцика, припадає на 1700 р. Про її первинний настінний живопис відомостей не знайдено. Відомо про поновлення живопису на початку XIX ст., з чого робився логічний висновок, що стінопис до цього часу вже існував. Історична реконструкція програми первинного розпису була б неможливою, якщо б не характерна для лаврського монументального живопису риса. Її ми визначили в монографії (2019) і статті (2019), досліджуючи оновлення комплексу монументального живопису Успенського собору (Великої церкви) Лаври та Київського Софійського собору [1, с. 77 – 99, 104 – 130, 139 – 192; 2, с. 69]. Це – спадкоємність оновлених (заново написаних) розписів, нових

розписів і первинного настінного живопису. Так, наприклад, начальник лаврських художників Іринарх, який виконав масштабні оновлення живопису Успенського та Софійського соборів у 1840-х – 1850-х рр., попередньо робив рисунки з існуючих розписів, а потім зі своїми помічниками розписував храми. Тому актуальні питання про генезис декорації Хрестовоздвиженської церкви, її ідейно-тематичну основу та місце у лаврському монументальному живописі можна з'ясувати завдяки спадкоємності.

Аналіз досліджень. Із видань, присвячених Києво-Печерській лаврі, цікавими архівними даними про настінний живопис Хрестовоздвиженської церкви виділяється складений М. Петренком путівник по заповіднику (зараз – Національний заповідник «Києво-Печерська лавра», далі – НЗКПЛ) [1, с. 144 – 151]. Охарактеризувавши архітектуру церкви, її знаний іконостас, автор надав про стінопис таку інформацію. Про найдавніший стінопис ніяких даних немає, поновлювався ж стінопис у 1817 р. Розписи кінця XIX ст. виконав заново іконописець Д. Давидов. Згідно договору зображення на стінах церкви мали бути написаними за рисунками, знятими з попередніх зображень, що зберігались у начальника лаврської іконописної майстерні ієромонаха Феогноста, а також на вказаних місцях. Живопис мав виконуватись у стилі академіка Ф. Солнцева.

М. Петренко таким чином охарактеризував стінопис Д. Давидова: живопис має гучну, яскраву палітру, людським постатям надано умовно-театральних поз і жестів. Живопис складається з багатофігурних композицій ликів святих, які розташовані регістрами на всіх стінах храму. У листопаді 1894 р. Лавра видала Д. Давидову свідоцтво про те, що розписи зроблено цілком задовільно [3, с. 147, 151].

В енциклопедичному виданні, присвяченому пам'яткам історії та культури України, у розділі «Свято-Успенська Києво-Печерська лавра», авторами, Л. Федоровою та К. Хоменком, був зібраний великий масив фактажу про Хрестовоздвиженську церкву, зокрема її живописне оздоблення [4]. Приміром, що роботи по реставрації живопису проходили в 1950-х рр., 1971–1974 рр., 1985–1987 рр., 1990-х рр. Окрім переліку та опису іконостасних ікон у виданні було наведено перелік композицій настінного живопису кінця ХІХ ст. та короткий опис деяких з них. Автори звернули увагу на композиції, написані в конхах апсид і куполі, із зображеннями Христа, ангелів із знаряддями Його мук, Новозавітної Трійці. Вони відзначили їхній колорит, так само як і композицій «Поклоніння Хресту», «Адам і Єва». Автори вказали місцезнаходження і назви зображень: «Лики святих царів», «Лики святих праотців», «Святі непорочні», «Лики святителів», «Лики святих мучеників», «Лики преподобних отців», «Приведуться Царю діви», а також згадали медальйони в арці із зображенням митрополитів. Було звернуто увагу на композицію на склепінні, у якій зображено чотирьох ангелів, котрі сурмлять у сурми, скликаючи вірних до Бога, і зроблено напис: «Господь од чотирьох вітрів збере обраних своїх». Згадувалися розписи вівтаря, серед яких виділені «Превелебні отці Печерські» та «Воскресіння Христове». Перше з них, на думку авторів, подібне до зображень на лаврських гравюрах, у розписах Успенського собору і Троїцької надбрамної церкви. У виданні також зазначено, що всі композиції стінопису – академічного характеру [4, с. 1359–1360]. Відомості з енциклопедичного видання, як і наведені М. Петренком архівні дані, згодом використовували в публікаціях сучасні дослідники.

Названі авторами тематичні групи зображень (сцени страстей, лики різних святих, ангели з сурмами тощо) актуалізують необхідність дослідження програми розписів. Це питання поряд із питаннями первинного

стінопису Хрестовоздвиженської церкви, схожості збережених розписів 1894 р. з живописом інших лаврських храмів з одного боку, а з іншого – їхніх тематико-художніх особливостей, заслуговують на ретельне наукове дослідження.

Мета статті – дослідити богословську програму, спадкоємність і своєрідність розписів церкви Воздвиження Чесного Хреста Господнього Києво-Печерської лаври 1894 р.

Виклад основного матеріалу. На генезис розписів Хрестовоздвиженської церкви проливає світло лаконічне зауваження в документах (1887), складених представниками лаврської братії і надісланих до Імператорської Академії мистецтв: «У церкві Воздвиження Чесного Хреста, стіни розписані живописним письмом у ХVІІІ столітті живопис був поновлений у 1826 році» [5, арк. 87 зв.]. Очевидно, що витoki стінопису Хрестовоздвиженської церкви знаходяться в бароковому мистецтві Києво-Печерської лаври. У пошуках образотворчого першоджерела слід звернутися до живопису головного лаврського храму – Великої Успенської церкви. Її настінні живописні композиції, ікони, неодноразово ставали зразком для інших церков, приміром, для барокового стінопису Троїцької надбрамної церкви Лаври, на що неодноразово звертали увагу дослідники.

Бароковий живопис Великої церкви, створений за програмою 1720-х рр., оновлений під керівництвом начальника лаврської малярні Захарія (Голубовського) в 1772–1777 рр., відомий за переліком живописних настінних композицій та ікон іконостасів (далі – Опис) [6]. Серед названих у ньому кількох сотень зображень знайти першоджерела можливо, керуючись присвятою Хрестовоздвиженського храму Воздвиженню Чесного Хреста. Це – зображення, пов'язані з темою хресної жертви Спасителя. Вона акцентована повтором аналогічних композицій у консі вівтарної апсиди і головному куполі Хрестовоздвиженської церкви (рис. 1, 2).

У консі апсиди композиційним центром є зображення розп'ятого Христа з предстоячими і Бога Отця з Духом Святим, що в образі голуба сходить від Нього. Центр композиції побудовано по аналогії з композиційною схемою вівтарного розпису Успенського собору: «на всій же круглій східній стіні, визолочений, зображені: уверху Бог Отець сидить у хмарах і благословляє; поблизу Нього збоку, на хмарі ангел..., а з іншого боку на хмарі ангел... Нижче Бога

Отця Животворящий Дух Святый у золотих променях. Нижче Духа Святого – розп'яття Господнє...» [6, арк. 5 зв.]. Є і відмінність: заміна двох ангелів на зображення трьох ангельських голівок обабіч Бога Отця, що надало врівноваженості композиції в Хрестовоздвиженському храмі. У ній помітний вплив західноєвропейської іконографії «Поклоніння Святій Трійці».

У центральному куполі також композиційним центром є Трійця в страсному трактуванні: Бог Отець зі Святим Духом на Небесах і коронований терновим вінцем Христос у багряниці і з тростиною. Іконографія «Христа у терновому вінці» ілюструє епізод приниження Христа [Мф. 27:27–30].



Рис. 1. Д. Давидов. Розп'яття з предстоячими й ангелами зі знаряддями Страстей. Розписи конхи вітвара Хрестовоздвиженської церкви. 1894. Олія. Фото з колекції автора. 2021

Зображення сповнене трагізму: Бог Отець, опустивши із сумом очі, розкинув руки, і в цьому жесті передано і благословення, і безкінечний біль. Тільки Його гіматій стрімко здіймається, виявляючи силу переживань Отця за Сина, Якого безвинно засудили, принизили, познущалися з Нього сини людські «на подяку» за відкритий шлях до спасіння, за численні чудеса і благодіяння. Подив і уважне спостереження художник зумів передати у схилений голівці голуба, в образі якого явлений Святий Дух.

Обидві композиції поєднують фігури ангелів зі знаряддями Страстей, які розкривали тематичну лінію Страстей Христових. Вони були прямою аналогією розписів склепіння жертовника Великої Успенської церкви. З Опису відомо, що на його склепінні, зі східного боку вище карниза, було зображене небо і в хмарах – ангел у ссайві, який тримав чашу і хрест; також на склепінні, шість ангелів

великих із знаряддями страстей Христових, а менші ангели – також зі знаками страстей [6, арк. 11 а зв.]. Іконографію знарядь Страстей Господніх нам вдалося встановити в процесі вивчення оновлення цих зображень (1824; В. Яровський), яке проводилось із збереженням первинної іконографії. У склепінні жертовника були написані: «Стовп і мотузки», «Драбина», «Нерукотворний образ», «Тростина, риза і жереби», «Терновий вінець та срібло», «Спис і Трійчатка», «Чаша та різки», «Молоток, щипці та цвяхи», «Оцет і губка» [1, с. 95–96]. Саме ці знаряддя Страстей і ангели, які їх тримають, були написані в Хрестовоздвиженській церкві.

Стінопис та іконопис Великої церкви був основою для композицій інтер'єру Троїцької церкви Лаври, тому не дивно, що маючи спільне мистецьке першоджерело, у Хрестовоздвиженській церкві зустрічаємо сюжетні аналогії не тільки з Великою

Успенською, але і з Троїцькою церквою. До прикладу, в апсиді вітваря Троїцького храму були також зображені ангели зі знаряддями Страстей і Спасом Нерукотворним. Натомість сюжетні аналогії виявляють художні відмінності в розпису церков. У Троїцькій – фігури, напівфігури ангелів і знаряддя Страстей, які показані в різноманітних ракурсах, кучеряві хмари буквально втиснуті у простір середнього регістру апсиди, розділений вікном. А в Хрестовоздвиженській – побудова композиції в центральному куполі

ритмічна, врівноважена: ритм створюють зображення ангелів і Спасителя, рівномірно розташовані по колу. У консі вітварної апсиди фігури ангелів розміщені симетрично відносно композиційного центру. Завдяки ритму, строгій симетрії, стриманості жестів та емоцій на обличчях Д. Давидов відійшов від барокової динаміки, натуралізації, емоційності і виконав побажання лаврського керівництва написати зображення згідно з правилами академічного сакрального живопису – в стилі живопису академіка Ф. Солнцева.



Рис. 2. Д. Давидов. Христос у терновому вінці з ангелами зі знаряддями Страстей. Розписи центрального купола Хрестовоздвиженської церкви. 1894. Олія. Фото з колекції автора. 2021

Цікаво, що епізоди Страстей Христових у Хрестовоздвиженському храмі винесені в нижній ярус вітваря (останній не видний для мирян) та в іконостас, тоді як у жертovníку Успенського – дванадцять сцен «Страсного циклу», що ілюстрували уривки з Євангелій, які читаються в Страсну п'ятницю, були написані на північній та південній стінах; на південній стіні також містилася композиція, де зображувалось, як Христос умивав ноги своїм учням, що розкривала тему жертвового служіння [6, арк. 11а зв. – 13]. У Воздвиженській церкві, у вітварі написані сцени «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Воскресіння», також низка страсних сцен представлена на іконах страсного ряду лицевого боку та у низці ікон зворотного боку

іконостаса.

Позолочений різьблений іконостас, який чудом зберігся до нашого часу, виготовив київський майстер Карп Андрійович Шверін (1767–1769), а ікони написав начальник лаврської іконописної майстерні Захарій (Голубовський). Ікони періодично поновлювали. У 1895–1897 рр. частину ікон написали заново, а для страсного ряду написали нові. Трагізм, емоційна напруга композицій «Страсного циклу» залишилась в іконах, не вплинула на виражений і піднесений ритм настінних композицій. Ікони та стінопис доповнюють одне одного, і в цьому своєрідність живописного ансамблю церкви. Над царськими воротами знаходилась ікона XVIII ст. «Таємна вечеря» (поновлена), а у

вівтарі цієї традиційної для православного храму стінописної композиції не було. Тему Євхаристії як складову тематичної лінії Божественної літургії, у настінному живописі презентувало зображення євхаристичної чаші у вівтарі і над західними дверима. Цю тематичну лінію у вівтарі також розкривав «Святительський чин», представлений, щоправда, не на стіні апсиди, а на іконостасній стіні – скріплених між собою п'ятьох іконах (поновлених, проте у стилі українського барокового живопису XVIII ст.). Це – асиметрична іконостасна конструкція: у центрі – ікона «Деїсус» з інтронізованим зображенням Спасителя в царській короні, ліворуч – ікона, на якій зображено святого апостола Якова, брата Господнього, першого єпископа Єрусалимського, а праворуч – три ікони із зображенням святителів Василя Великого, Григорія Двоєслова, Іоанна Златоуста.

«Святительський чин» є одночасно реалізацією ще одної тематичної лінії – Церкви Христової, про яку співають на православному богослужінні: «Утвердження, тим хто на Тебе надіється, утвердь, Господи, Церкву, яку стяжав чесною Твоею кров'ю». Тематичну лінію продовжують композиції основного об'єму. По-перше, написані в арці образи святителів православної церкви, митрополитів. По-друге, багатоскладова композиція «Лики святих», розміщена в трьох регістрах на схилах склепіння і стінах: лики святих пророків, апостолів, дів на чолі з Богородицею, преподобних отців, святителів, непорочних, царів, мучеників і праотців. «Лики святих» та зображення ангелів із сурмами в супроводі напису з Одкровення наводили автори згаданої вище статті в енциклопедичному виданні. Певну схожість із зображеннями притвору Троїцької Надбрамної церкви помічають уважні відвідувачі НЗКПЛ. Проте схожість сусидить із низкою відмінностей, які надають розпису Воздвиженської церкви оригінальності. Групи святих позбавленні різких змін масштабу зображень, як у Троїцькому храмі (де групи, очолені Царицею Небесною й Іоанном Предтечею, контрастують невеликим розміром з іншими групами святих); відсутні написи над першими в групах святих (окрім Божої Матері); святі діви стрункі, а не огрядні та рум'янощокі; на головах непорочних юнаків лаврові вінки, якими увінчували переможців в античному світі, а не квіткові віночки; у лику

царів зображено жінку – царицю; пророк Іоанн Предтеча по праву очолив лик пророків, а не групу первосвящеників і воїнів; замість них Д. Давидов написав лик праотців. Перелік композиційних відмінностей від троїцьких розписів можна продовжувати... До того ж зображення груп святих врівноважені, мотив ходи, на відміну від троїцьких композицій, ледь означений у фігурах деяких святих. Святі предстоять Богу, вони своїми подвигами заслужили Боже Царство. Ці художні особливості міг надати живописним композиціям саме Д. Давидов, наближаючи їх за бажанням керівництва Лаври до академічного сакрального живопису.

Наявність аналогій у «Ликах святих» в обох храмах ставить питання про першість виконання композицій у XVIII ст., яка може бути визначена за умови встановлення точного часу створення первісних розписів у Хрестовоздвиженській церкві.

У ній, на відміну від Троїцької, живописна серія «Ликів святих» разом із зображеннями митрополитів в арці своє узагальнююче завершення – багатофігурну композицію «Собор всіх святих» в північній апсиді, яка, у свою чергу, є своєрідною з'єднувальною ланкою з розташованою вище, у консі, композицією «Молитва Святій Трійці» (рис. 3). Групи зображень, ніби ланцюг, поєднуються в руслі тематичної лінії Церкви Христової. У такому узагальненому звучанні комплекс композицій (а не його окрема складова «Лики святих») є аналогією розпису склепіння центральної нави Великої церкви, де були зображені: символ Бога, Цариця Небесна, Іоанн Хреститель, лики святих – усі в молитві Богові, а також – ангели в стрімкому польоті.

Звернімось до Опису. У Великій церкві на склепінні центральної нави була написана сцена, що ілюструвала молитву «Отче наш». Її вінчав символ Бога триангул – трикутник із написаним золотими літерами словом О Θεος, нижче, на схилах склепіння, були зображені євангелісти в образах шестикрилих серафимів і ангели, що летіли зі страхом; серед хмар – у молитовному благоговінні Пресвята Богородиця та Іоанн Предтеча, а також святі – у трепетній молитві кожен у своєму чині: праотці, пророки, апостоли, мученики, святителі, преподобні, юродиві, царі, обранці Божі. Нижче праворуч і ліворуч – зображення, що ілюстрували 8 главу Апокаліпсиса [5, арк. 19, 19 зв.].



Рис. 3. Д. Давидов. Молитва Святій Трійці і Собор всіх святих. Розписи північної апсиди Хрестовоздвиженської церкви. 1894. Олія. Фото з колекції автора. 2021

У Хрестовоздвиженському храмі напроти сцени «Молитва Святій Трійці», у консі південної апсиди, розташована суголосна їй за піднесеністю звучання композиція «Уславлення Чесного і Животворящего Хреста Господнього» (рис. 4). У ній представлені святі, які уклінно і благоговійно споглядають видіння Чесного

Хреста у саяві при трубному гласі останніх часів.

У цих композиціях спільно з композиціями в консі вівтаря і центральному куполі, де зображений коронований терням, а потім розп'ятий Христос, в оточенні ангелів зі знаряддями страстей, розкривається головна тема розписів Хрестовоздвиженського храму:

ушавлення спокутної жертви Христа та Чесного і Животворящого Хреста Господнього як знаряддя Його перемоги і нашого спасіння. Про це у свято Всесвітнього Воздвиження Чесного і Животворящого Хреста Господнього під час богослужіння лунає піснеспів (наводимо його в перекладі з церковнослов'янської): «Величаємо Тебе, Життєдавче Христе, і почитаємо Хрест Твій Святий, ним нас врятував від роботи ворожої». Про це проникливо і правдиво звучать слова акафістів, які ми наводимо в українському перекладі. Акафіст Божественним Страстям

Христовим: «Ісусе, стражданнями і Хрестом Твоїм весь світ спокутав». Акафіст Чесному і Животворящому Хресту Господньому: «О, все рятувальний Хресте і всечасний, тобі кланяємось вірні і величаємо, радіючи божественному твоєму воздвиженню: то ж як перемоги знамення і зброя непереможна, захисти і вкрий твоєю благодаттю тобі співаючих: Радуйся, Животворящий Хресте Господній». Акафіст на Воздвиження Хреста Господнього: «Радуйся, Чесний Хресте, всерадісне знамення нашої спокути».



Рис. 4. Д. Давидов. Ушавлення Чесного і Животворящого Хреста Господнього. Розписи конхи південної апсиди Хрестовоздвиженської церкви. 1894. Олія. Фото з колекції автора. 2021

Головній темі підпорядковані усі названі тематичні лінії, зокрема і презентовані в композиціях на пілястрах і в нижньому регістрі стін – тематичні лінії жертвоприношення і зустрічі людини з Богом. Вони розкриті у старозавітних сюжетах, де зображені: «Жертвоприношення Ноя», пророк Мойсей зі скрижалями Завіту, «Лествиця Якова», а також у новозавітній притчі «Про мудрих і нерозумних дів», яку розповів Ісус.

Тему священства, суголосну лику святих, представляє сцена зустрічі Авраама з Мельхіседеком. Про цю зустріч згадував апостол Павло в посланні до євреїв, кажучи «Бо Мельхіседек, цар Салиму, священник Бога Всевишнього, який зустрів Авраама і благословив його... уподібнюючись Синові Божому, перебуває священником назавжди» [Євр. 7:1–3]. Названі сюжети присутні в Описі, подібні (але не тотожні) є і в Троїцькій церкві.

Розпис Воздвиженської церкви, як і Троїцької, бере початок у живописі інтер'єра Великої Успенської церкви.

Кілька тематичних ліній в теологічній програмі розпису, розвиваючись паралельно, а іноді перетинаючись, підпорядковуються темі головній. Тематичну ієрархію скріплює ідейний зв'язок, ідейна основа. Її Д. Давидов унаочнив у згаданій раніше сцені «Уславлення Чесного і Животворящого Хреста Господнього», зберігши, вочевидь, первинну композиційну схему. Вона згідно з бароковою традицією включає супровідні написи, що, у свою чергу, свідчить про спадкоємність декорації кінця XIX ст. та XVIII ст. Двоє з них, розташовані півколом між сурмами, звучать, ніби суремний глас, і є словами, сказаними Спасителем (наводимо їх в українському перекладі): «Радуйтеся і веселіться, бо велика ваша нагорода на небесах» [Мф. 5:12] і «радійте тому, що імена ваші написані на небесах» [Лк. 10:20]. Слова Спасителя призивали радіти тим, хто виконував дані Ним Заповіді – Заповіді Блаженства, радіти апостолам, що імена їхні були написані на небесах, а не тому, що їм підкорялися духи. Перша цитата написана у звичайний спосіб, а інша – до гори ногами і справа наліво. Така своєрідна подача тексту є суто образотворчою – за принципом симетрії: труби і слова трубного гласу розташовані симетрично зображення Хреста Господнього. У звичайний спосіб і тому легкий для читання, по дузі над сонмом святих, начертаний золотом ще один напис (наводимо в перекладі): *«ці всі засвідчені у вірі»*. Ці слова є ключем для розуміння богословської програми розписів Хрестовоздвиженської церкви, її ідейним базисом.

Для його живого сприйняття слід окинути оком живописний простір храму із сонмом святих, зі сценами спокутної жертви Христа, з видінням Чесного Хреста Господнього і молитви в Царстві Божому, де на тронах сидять Бог Отець та Ісус Христос, над Ними Дух Святий – Трійця Єдиносущна і Нероздільна. А далі прочитати слова апостола Павла з Послання до євреїв: *«І всі ці, засвідчені у вірі, не одержали обіцяного, тому що Бог передбачив про нас щось краще, щоб вони не без нас досягли досконалості. Тому і ми, маючи довкола себе таку хмару свідків, скиньмо з себе всякий тягар і гріх, який нас обплутує, і з терпінням будемо проходити поприще, яке лежить перед нами, дивлячись на начальника і виконавця віри Ісуса, Котрий замість радості, яка Йому належала,*

витернів хрест, зневаживши посоромлення, і сів праворуч престолу Божого» [Євр. 19:39–40, 20:1–2].

Наукова новизна роботи. Досліджено богословську програму монументального живопису Хрестовоздвиженської церкви Києво-Печерської лаври 1894 р.: визначено його генезис, ідейну основу, головну тему, тематико-сюжетні лінії, тематичну ієрархію. Принцип спадкоємності визначено основою зв'язку первинної (XVIII ст.) і оновленої (1894; Даниїл Давидов) декорації Хрестовоздвиженської церкви. Простежено аналогії живописних композицій із розписами компартиментів Великої церкви (Успенського собору) Лаври за програмою 1720-х рр. Також указано на вторинні аналогії з деякими композиціями в Троїцькій надбрамній церкві Лаври. Поряд з аналогіями досліджено відмінності в тематичному, композиційному, стильовому трактуванні розписів. Проаналізовано риси академізму в стінописі 1894 р. Виявлено своєрідність доповнення тем і сюжетів у розписах іконами в іконостасі та вівтарі.

Висновки. Першоджерелом програми розписів Хрестовоздвиженської церкви Києво-Печерської лаври була програма розпису інтер'єру Великої церкви (Успенського собору) 1720-х рр. Оновлені розписи 1894 р. наслідували первинну декорацію Хрестовоздвиженської церкви. Аналогії з розписами Великої церкви простежуються в тематиці та загальних композиційних схемах. Аналогія з частиною декорації притвору Троїцької церкви зі змінами була використана як складова для іншої тематичної лінії. Новації розписів Хрестовоздвиженської церкви виявились у формуванні своєрідної тематичної ієрархії, зміні композиційних елементів, переходу від барокового стилю до традицій академічного сакрального живопису. Оригінальність проявилась у винесенні емоційно насичених сюжетів в ікони та розписи вівтаря, завдяки чому був створений піднесений ритм настінних композицій. Деякі ікони є сюжетним доповненням розписів. У настінному розпису розкрито кілька тематичних ліній, а саме: хресна жертва Спасителя, жертва людини Богові, зустріч людини з Богом, Божественна літургія, Церква Христова. Головною темою живописної декорації церкви є уславлення спокутної жертви Христа та Чесного і Животворящого Хреста Господнього як знаряддя Його перемоги і нашого спасіння. Ідейною основою богословської програми розписів є слова із

Послання апостола Павла до євреїв [Євр. 19:39–40, 20:1–2].

Література

1. Бардік М. А. Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині XIX століття : монографія. Київ: ТОВ «Київська Друкарська Мануфактура», 2019. 310 с. : іл.

2. Бардік М. А. Проблема художньої автентичності в українському храмовому живописі (1840–1867) // Церква – наука – суспільство: питання взаємодії. Матеріали Сімнадцятої Міжнародної наукової конференції (28 травня – 1 червня 2019 р.) / Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Київ : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2019. С. 68–73.

3. Петренко М. З. Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник : Путівник. Київ : Мистецтво, 1979. 262 с. : іл.

4. Федорова Л., Хоменко К. Церква Здвиження Чесного Хреста Господнього. *Звід пам'яток історії та культури України : Енциклопедичне видання : У 28 т. / Голов. редкол. В. Смолій та ін. Київ : Головна ред. Зводу пам'яток історії та культури при вид-ві «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана. Київ : Кн. 1, ч. 3. С–Я / Редкол. тому: Відп. ред. П. Тронько та ін. 2011. : іл. С. 1358–1364 URL: <https://archive.org/details/zvid3/page/1364/mode/2up?view=theater> (дата звернення: червень 2023 р.)*

5. Центральний державний архів України, м. Київ. Фонд 128. Опис 2 загальний. Справа 334. 1887.

6. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського Фонд І. Справа 5412. [без року]

References

1. 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 [in Ukrainian].

2. Bardik, M. A. (2019). The problem of artistic authenticity in Ukrainian church painting (1840–1867). Proceedings of the 17th International Scientific and Practical Conference 'Church – Science – Society: Issues of Interaction' / National Kyiv-Pechersk historical and cultural Preserve, (pp. 68–73). Kyiv [in Ukrainian].

3. Petrenko, M. Z. (1979). Kyiv-Pechersk State Historical and Cultural Preserve : a Guide. Kyiv [in Ukrainian].

4. Fedorova, L. & Khomenko, K. (2011). The Church of the Exaltation of the Holy Cross). The Catalogue of landmarks of Ukrainian history and culture : Encyclopedic edition. V. Smolii (Eds. et al.). Kyiv : Vol. 1, part 3. S–Ia. P. Tronko (Eds. et al.), (pp. 1358–1364). Kyiv. URL: <https://archive.org/details/zvid3/page/1364/mode/2up?view=theater> [in Ukrainian].

5. Central State Historical Archives of Ukraine, city of Kyiv. Fund 128. Series 2

General. Records 334 (1887) [in Russian].

6. Institute of Manuscripts in V. I. Vernadsky National Library of Ukraine. Fund I. Records 5412 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 29.09.2023
Отримано після доопрацювання 01.11.2023
Прийнято до друку 08.11.2023

Цитування:

Дорогань І. В. Терапія кольором: психологічний та фізіологічний аспекти. *Культура і сучасність : альманах. 2023. № 2.* С. 105–111.

Dorohan I. (2023). Colour Therapy: Psychological and Physiological Aspects. *Kultura i suchasnist: almanakh, 2*, 105–111 [in Ukrainian].

*Дорогань Ілона Вікторівна,
кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри образотворчого
мистецтва і дизайну
Дніпровського національного університету
імені Олеся Гончара
<https://orcid.org/0000-0002-3987-7470>
dorogan69@gmail.com*

ТЕРАПІЯ КОЛЬОРОМ: ПСИХОЛОГІЧНИЙ ТА ФІЗІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

Мета статті: розкрити значення кольоротерапії та визначити її методи і застосування для збереження здоров'я людини. **Методологія дослідження.** У ході дослідження було застосовано процедури теоретико - методологічних дослідів вчених і лікарів, метод наукового порівняння, аналіз та синтез імперичних даних. **Наукова новизна.** У статті розглянуто підрозділ науки кольорознавства в аспекті кольоротерапії, яка переживає друге народження. Вплив кольору на людину в повсякденному житті завжди привертав увагу дослідників. Колір – перший вид терапії, який використовували наші предки. Іще Адам і Єва, живучи в Едемі, самі того не усвідомлюючи, лікувалися зеленим затишком кущів, фруктами різного кольору. Сьогодні лікарі повертаються до лікування хворих кольором. Адже вчені давно довели, що колір має свій характер і діє на психіку людини. Щодня людина стикається із безліччю факторів зовнішнього середовища, що впливають на неї. Одним із таких факторів є колір. Все, що ми бачимо, обробляється нашим мозком, а він, у свою чергу, підказує організму, як реагувати на інформацію, часто підключаючи асоціативний ряд. Наприклад, жовтогарячому кольору надає схожість із апельсином, зеленому – із лісом, відпочинком, спокоєм. **Висновки.** Визначено, що терапія кольором є давньою практикою, яка базується на взаємодії кольору з психікою та фізіологією людини. Різні кольори можуть мати різний вплив на психологічний стан особи, наприклад, синій може заспокоювати, червоний може стимулювати. Виявлено, що фізіологічна взаємодія кольорів виявляється через їх вплив на серцевий ритм, кров'яний тиск та інші параметри організму. Терапія кольором може бути використана як додатковий метод в комплексному лікуванні ряду захворювань або для загального покращення самопочуття. Для ефективної терапії кольором необхідно враховувати індивідуальні особливості кожної людини, а також культурні та соціальні контексти.

Ключові слова: колір, здоров'я, терапія, фізіологія, психологія, лікування.

Dorohan Iлона, Candidate of Philology, Senior Lecturer, Department of Fine Arts and Design, Oles Honchar Dnipro National University

Colour Therapy: Psychological and Physiological Aspects

The purpose of the article is to reveal the significance of colour therapy and to determine its methods and applications for preserving human health. **Research methodology.** In the course of the study, the procedures of theoretical and methodological experiments of scientists and doctors, the method of scientific comparison, analysis and synthesis of empirical data were applied. **Scientific novelty.** The article examines the subdivision of the science of colour studies in the aspect of colour therapy, which is experiencing a second birth. The influence of colour on a person in everyday life has always attracted the attention of researchers. Colour was the first form of therapy used by our ancestors. Even Adam and Eve, living in Eden, without realising it, were treated with the green comfort of bushes and fruits of different colour. Today, doctors are returning to treating patients with colour. After all, scientists have long proven that colour has its own character and affects the human psyche. Every day, a person is faced with many environmental factors that affect them. One such factor is colour. Everything we see is processed by our brain, and it, in turn, tells the body how to react to information, often by connecting an associative series. For example, a yellow-brown colour is similar to an orange, green – to a forest, rest, peace. **Conclusions.** It has been determined that colour therapy is an ancient practice based on the interaction of colour with the human psyche and physiology. Different colours can have different effects on a person's psychological state, for example, blue can calm, red can stimulate. It was found that the physiological interaction of colours is manifested through their influence on the heart rate, blood pressure and other parameters of the body. Colour therapy can be used as an additional method in the complex treatment of a number of diseases or for general well-being. For effective colour therapy, it is necessary to take into account the individual characteristics of each person, as well as cultural and social contexts.

Keywords: colour, health, therapy, physiology, psychology, treatment.

Актуальність теми дослідження. Вивчати колір людина почала відтоді, коли вперше побачила й усвідомила його. З глибокої давнини людям було притаманне висловлювати почуття та відчуття за допомогою кольору. Важко сказати, коли виникла наука про колір. Мабуть, це сталося у ті часи, коли людина «побачила» колір і почала користуватися фарбою, коли з'явилися назви кольорів і були помічені їх властивості. Саме в доісторичну епоху виробляються основні поняття людини про колір і виникають головні традиції застосування кольору в усіх видах діяльності. Можна одним словом назвати головне, що, подібно джерелу, розкриває ставлення первісної людини до кольору, і це слово – міфологізм. Переступивши поріг розвитку, який відділяв людину від тварини, людина вже прагне пізнати дійсність, аби впливати на неї. На тій стадії методом пізнання з'явилася «редуплікація» дійсності чи її відтворення у чуттєво доступних образах: у речах, малюнках, статуях, пантомімі, музичних звуках, і нарешті – у мові. Відобразити, відтворити, повторити, «передражнити» - це і виходить пізнати. Такі «відображення» і стали першими міфами [5].

У червоному кольорі первісна людина упізнавала кров, вогонь, тепло, сонце. Наприклад, заповнюючи червоною фарбою ямки на тілі намальованого бізона, людина тієї пори вірила, що це – кров бізона.

Біла фарба була міфологічним еквівалентом денного світла, молока, насіння; це була модель води, яка втамовувала спрагу та очищувала тіло, і взагалі білий колір був ознакою верхніх, потойбічних сфер, оскільки пов'язаний із хмарами, неземною чистотою та світлом. Чорний колір у первісних людей асоціювався з темрявою ночі та могили, розпадом і смертю, тобто – із лихом.

Іще давні цілителі вважали, що сім кольорів райдуги пов'язані з органами і тканинами тіла людини, так хвильові вібрації основних кольорів чинять відновлюючу дію на ті чи інші функції організму, нормалізуючи їх діяльність.

Аналіз досліджень та публікацій. Колір досліджували вчені й філософи, художники й письменники: Базима Б. [3], Блумквіст Г. [4], Іттен Й. [7], Денисенко С. [5], Скрипник І. [10]. В роботах: Афанасьєва Ю. [1], Бабій Н. [2], Доколової А. [6], Урсу Н., Гуцул І. [11] визначено, що кольорознавство – комплексна

наука про колір, що містить у собі систематизовану сукупність даних фізики, фізіології та психології. Вона вивчає феномен кольору з погляду філософії, естетики, історії, мистецтва, філології, етнографії, літератури, де колір розглядають як явище культури. Звісно, кольорознавство містить у собі знання про природу кольору, його основні й допоміжні складники, характеристики кольорових контрастів, специфічну мову кольору.

Мета дослідження. Дослідити та проаналізувати психологічний та фізіологічний вплив кольору на людину в контексті його використання як методу терапії, вивчити основні принципи та механізми дії терапії кольором та визначити її ефективність в різних сферах застосування.

Виклад основного матеріалу. Із давних давен колір приваблював людину. Він завжди вважався однією із загадок життя. Наприклад, єгиптяни мали окремі кімнати зцілення у храмах, які були побудовані так, що сонячні промені розсіювалися в кольорах спектра.

В Індії – країні квітів – основи традиційної індійської аюрведичної медицини сформувалися 4000 років тому. Там лікувалися дорогоцінними каміннями та мінералами, у яких утримуються сім космічних променів.

Багато філософів, починаючи від Аристотеля, намагалися пояснити, чому в одному і тому ж порядку проявилися кольори на райдузі. Одні вважали, що це стало результатом змішування білого і чорного, як світла і тіні в природі.

Більш глибоко природу кольору почав досліджувати Ісаак Ньютон у 1666 році. Вивчаючи білий колір через трикутну призму, вчений виявив, що білий колір складається з усіх кольорів райдуги. Ньютон вперше використав слово «спектр» для більшості кольорів, тобто – виявив спектр семи кольорів. Відтоді колір майже втратив свої магічні ритуальні функції. Колись кольори вважалися майже - божествами, але об'єктивна наука довела, що колір - лише суб'єктивне відчуття, яке виникає при дії на зоровий аналізатор електромагнітної хвилі певної довжини. Це об'єктивно залежить від характеристик заломлювання, відбиття, і поглинання світлових хвиль тих середовищ і поверхней предметів, котрі знаходяться між джерелами випромінювання та оком людини, а також у полі її зору [3].

Суб'єктивно людина може кольори не

відчувати (кольорова сліпота), чи сприймати їх викривлено (дальтонізм). Об'єктивні аспекти кольорового зору вивчаються фізіологічною оптикою та психологією сприйняття кольору. Наука – фізіологічна оптика – виникла у XVIII столітті. Ж. Бюффон вивів поняття «суб'єктивних кольорів» – таких, яким не сприяє якийсь зовнішній об'єкт. Під цим поняттям розумілися не самі кольори, а різні ілюзії, наприклад, кольорові відчуття, що виникали при натисканні на очне яблуко людини.

У поясненні природи кольору Гегель стоїть на позиціях Гете, і також не погоджується з теорією І. Ньютона, про яку ішлося вище. Колір для Гегеля – символ певних ідей, категорій, вищих основ («Естетика» Гегеля). З позицій філософії ідеалізму розглядає проблему кольору В. Шеллінг («Філософія мистецтва») та А. Шопенгауер («Про зір і кольори») [11].

Основи кольорознавства – найважливіший упорядковувальний елемент у художній творчості, проектуванні, що надає будь-якому проекту, виробу чи твору кольорову єдність. Колір є основним засобом художньої виразності. Все, що ми бачимо, бачимо за допомогою кольору та завдяки йому. Ця біологічна функція кольору, безпосередньо емоційно впливаючи на психіку, визначає його роль у духовному житті людини. «Колір узагалі, – писав І. Гете, – викликає в людях велику радість» [5].

Відчуття кольору залежить від комплексу фізіологічних, психологічних та культурно-соціальних факторів. Англійський філософ та дослідник природи Р. Бекон уважав, що колір є життя. Ми бачимо, що вплив різних кольорів на життя й здоров'я величезний, і маємо це враховувати, використовуючи силу і міць кожного окремого його відтінка собі на користь [10].

Спочатку дослідження сприйняття кольору проводилися в рамках кольорознавства. Пізніше до проблеми приєдналися етнографи, соціологи та психологи, що довели складність психологічного вивчення питання кольорознавства та одного з його аспектів – вплив кольору на здоров'я людини, або терапія кольором.

У XX столітті почали активно вивчати психофізіологічні, психофізичні та психологічні питання сприйняття кольору людиною. Дослідників цікавив вплив кольору на здоров'я та життєдіяльність організму. Над цією проблемою працювали Є. Реріх, В.

Бехтерев, Р. Штайнер, Лобсанг Рампа та інші. В. М. Бехтерев – невролог, психіатр та психолог стверджував, що вміло підібрана гама кольорів здібна цілюще впливати на нервову систему, аніж будь яка мікстура.

«Колір із зовнішнього світу впливає на нашу райдужну оболонку, де представлені всі внутрішні органи, рефлекторно пов'язані з мозком. Механізм багатьох хвороб обумовлений порушенням кольорової гармонії, змішуванням кольорів, а також дефіцитом певного кольору, необхідного для життєдіяльності органів та психічної гармонії» [2].

Колір, звук, запах впливають на наше життя, незалежно від того, чи звертає людина на них увагу. І. Гете був переконаний у великому значенні й важливості кольорів, їх впливі на психіку людини та її тіло. Поет-учений вірив у тісний зв'язок між кольорами і почуттями. І. Гете говорив: «Колір – це діяння світла, дія і пасивні стани. Кольори і світло знаходяться в найточнішому співвідношенні один до одного, однак ми маємо уявляти їх, як притаманні природі. Через них природа цілком розкривається почуттю зору оку» [4].

Кольорова терапія часто використовується для активізації самоцілювальних сил людського організму. Давні цілителі вважали, що сім кольорів райдуги (спектр) пов'язані з органами й тканинами тіла людини. Хвильові вібрації основних кольорів справляють відновлювальну дію на ті чи інші функції організму, нормалізують їх діяльність.

Лікувальна дія кольору пов'язана із впливом коливань хвиль певної довжини на наші органи та психічні центри, причому дія різних кольорів чинить специфічний вплив при тих чи інших хворобах.

Іридіодіагностика – метод, що існує в нетрадиційній медицині – це дослідження райдужної оболонки ока. Дослідники наводять цікаві факти про те, що людина, змінюючи колір лінз в окулярах, може регулювати психоемоційний стан, викликаючи або життєрадісний настрій, або депресію. Вчені дійшли висновку, що понад третини невротів краще лікувати кольоровими окулярами, аніж таблетками. Щодня людина стикається з безліччю факторів зовнішнього середовища, які впливають на неї, і, безумовно, одним із таких факторів є колір.

Психологічний вплив кольору на людину, на всі її фізіологічні системи величезний, оскільки активізує або пригнічує їх діяльність. Колір здатний викликати різні

емоційні реакції та думки, він може заспокоювати та хвилювати, радувати й засмучувати, пригнічувати й веселити. Він також може викликати почуття теплоти й холоду, бадьорості й втоми, розширювати або звужувати простір, стимулювати зір, мозок, нервову систему – колір може сприяти й допомагати в лікуванні хворих [13].

Вплив кольору на людину можна розділити на фізіологічний, психологічний та естетичний. Ці фактори обумовлюють кольорові асоціації, семантику та символіку кольору, і, звичайно, використання кольору в мистецтві. Тому, на нашу думку, художники, створюючи свої полотна, мають враховувати цей момент, бо будь яке кольорове середовище формує душевний склад людини.

Ясне, безхмарне блакитне небо? Зазвичай? дарує людині відповідний настрій, однак, у картинах С. Далі це чисте небо ще більше поглиблює почуття жаху та огиди, що навіюють композиції цього художника в цілому. У сонячному спектрі кольори повільно переходять один в одній, але око людини розрізняє в ньому понад 120 відтінків лише за кольоровим тоном.

Розглянемо, як психофізіологічно колір впливає на людину:

Червоний – енергійний, збуджувальний. Підвищує внутрішні ресурси організму, наповнює їх бажанням жити. Використовується для лікування віспи, скарлатини, кору.

Рожевий – викликає мрійність, безтурботність, довірливість.

Жовтогарячий – викликає радість, стимулює до активної діяльності, а в різних ситуаціях – заспокоює чи дратує. Стимулює до активної діяльності. Прискорює пульсацію крові і покращує травлення.

Жовтий – дарує спокійну радість. Не збуджує, стимулює зір, мозок і нерви, покращує розумові здібності. Протипоказаний при діареї, лихоманці, невралгії.

Зелений – це колір природи, спокою та свіжості. Заспокоює нервову систему, підвищує швидкість читання. Зменшує кров'яний тиск, полегшує невралгію та мігрень.

Блакитний – свіжий та прозорий колір, заспокоює нервову систему, полегшує хворобливий стан, знижує кров'яний тиск, сповільнює ритм дихання.

Синій – заспокійливий, але діє як пригнічуючий, суворий, сентиментальний,

мирний, сумний. Знижує відчуття розумового стомлення. Лікує хвороби горла, безсоння, головний біль.

Фіолетовий – колір поєднує ефект червоного та синього, пишний, шляхетний, викликає почуття таємничості, також може посилювати почуття втомленості та печалі, парадоксально поєднує відчуття спокою та руху. Пригнічує нервову систему, однак знижує температуру, зменшує болі.

Сірий – колір, що уособлює печаль (смуток), викликає меланхолію, тужливість, відчуття одноманітності. Знижує працездатність. Цей колір не рекомендують використовувати на виробництві.

Білий – легкий, чистий. Вносить у відчуття свіжості, шляхетності, простору. Як і будь-який колір, білий відтворює широку гаму почуттів, зокрема нудність.

Чорний – це важкий колір, похмурий, знижує настрій.

Коричневий – створює спокійний настрій, дає уявлення стійкості предметів. Разом із сірим кольором (чи його відтінком) тисне на психіку. Може викликати відчуття безпеки та надійності, допомагає в проявленні інтелекту.

Зі шкільних уроків фізики пам'ятаємо, що спектр складається із семи кольорів. Ми навели кольорів дещо більше, і всі їх особливості впливають на людину психічно та фізіологічно. Однак це не означає, що колір впливає на всіх людей однаково. Його вплив залежить від середовища та обставин, у яких існує людина, від наявності та сполучення з іншими кольорами та від психічного стану людини та її настрою [4]. Традиційно розрізняють кольори холодні та теплі. Так, червоний та жовтогарячий створюють відчуття тепла, а, наприклад, блакитний викликає в відчуття холоду. При однаковій температурі приміщення сині стіни «знижують» температуру на 3-4 порівняно з дійсною температурою в кімнатах.

Емоційно темні кольори здаються холоднішими, світлі – теплішими, хоча з фізичного погляду – навпаки: темні поверхні перетворюють світлову енергію на теплову. Білі кольори відбивають теплові промені.

Існує класифікація на важкі та легкі кольори. Помічено, що якийсь пофарбований предмет здається важче, ніж його контур. Існують також вікові та соціальні традиції щодо кольору. Діти, як правило не люблять білий колір, бо в їх уявленні він пов'язаний з

лікарнею, уколами. Тож, лікарі, що практикують терапію кольором, враховують особливості його впливу на людину. Сам колір людина сприймає зором. Явище іррадіації (блиск, випромінювання) – це, коли промені, що потрапляють на центр та периферію кришталіка заломлюються не однаково, тому світла поверхня на темному тлі сприймається більшою за площею, аніж темна на світлішому [9].

У розумінні порушеної проблеми слід враховувати явище константності – зорового сприйняття кольору. Для прикладу освітїть лампою розжарювання білий папір: він матиме жовтувате пофарбування, але ми сприймаємо його як білий, бо папір у нашому уявленні має бути білим.

Зазначимо, що впливом кольору на свідомість, емоційний стан, здоров'я людини стурбовані не лише лікарі, що взяли на озброєння терапію кольором, а й виробники різних товарів, дизайнери, рекламисти. Обираючи колір кінцевого продукту, виробники враховують оптико-фізичні, фізіологічні, психологічні, естетичні, гігієнічні чинники. Пересічні споживачі в супермаркет обирають колір пакування, не звертаючи уваги на термін зберігання товару чи його свіжість.

Недарма художник Іоханнес Іттен, найвідоміший дослідник кольору в ХХ столітті, дійшов висновку, що психофізична реальність і є саме тим, що ми називаємо впливом кольору. «Як полум'я породжує світло, так світло породжує колір. Світло, як перший крок у створенні світу відкриває нам через колір його живу душу» [6, с. 12]

Як колір впливає на людину, які існують способи впливу на її психофізіологію – це саме ті питання, які сьогодні вивчає наука про колір.

Вплив кольору на організм людини добре відомий психологам та психіатрам. Лікарі давно почали використовувати колір для лікування психічно хворих. Сильне збудження у них знімалося навіть при нападах буйності, коли хворого поміщали в кімнату із синіми стінами та синім освітленням.

Колись один із мостів Лондона був пофарбований у чорний колір, і було помічено, що найбільша кількість самогубств у місті траплялося саме на цьому мосту.

Дослідники впливу кольору на здоров'я людини розглядають таке явище сприйняття, як синестезія. Синестезія – це нейрологічний феномен, при якому сенсорна реакція чуттів одного органу продукується на інший. Синестети можуть бачити запахи, чути

кольори, букви та цифри - і для них теж є відтінки кольору. Музика, наприклад, має певні відтінки: звук труби – сплеск жовтогарячого. Числа, букви, дні тижня також мають колір: число 1 – біле по фарбуванню; буква «Л» - синя; понеділок червоний, і все це неврологічні явища – синестезія, тобто 40 % населення у світі є синестетами.

Це явище поки що мало вивчене, бо йому не приділяли уваги до появи в 1980 році практики магнітно-резонансних досліджень, завдяки яким ученим вдалося довести, що в синестетів дійсно спостерігається збудження відповідних ділянок головного мозку. Вважається, що синестезія розповсюджена передусім серед людей творчих професій [8, 12].

Сьогодні використовують різні методи лікування кольором, а саме:

1. Правильний підбір одягу певного кольору.

2. Створення спеціальної кольорової гами в інтер'єрі залежно від захворювання та його характеру.

3. Використання лікарських властивостей мінералів з урахуванням їх кольору.

4. Медитація на колір.

5. Насичення води кольором: тримаючи в руці склянку з водою, умовно, візуально її «фарбуємо».

6. Вибираючи посуд, думаємо про це, щоб він сприяв травленню та покращенню апетиту (блакитний – знижує апетит, жовтогарячий - посилює).

7. Вживання їжі певного кольору. Наприклад, при хворобі селезінки рекомендують овочі та фрукти жовтогарячого кольору.

8. Використання необхідного кольорового потоку для впливу на певні точки акупунктури (хромопунктури).

Цей перелік неповний. Зазначимо, що чоловіки і жінки по-різному сприймають (чи бачать) кольори. Жінки сприймають світ у більш теплих тонах і краще за чоловіків відрізняють відтінки червоного. Чоловіки ж краще сприймають низьку контрастність і швидкі перемішування.

У 50-ті роки минулого століття вчений Семен Кирліан розробив технологію фотографування живих організмів за допомогою електричних полів високої частоти та високого напруження. Це було зроблено зі спеціальною електрографічною технікою. Кирліану вдалося відбити ці поля на фотопапері – так виникла електрофотографія

[11]. Спочатку вчений зробив фото полів навколо своєї руки. А Нікола Тесла зробив фото аури всього тіла.

Згідно з древньокитайською філософією та поглядами цілителів наші внутрішні органи пофарбовані в різні кольори:

1. серце (стихія вогню) – червоний;
2. печінка (стихія дерева) – синій;
3. легені (стихія металу) – білий;
4. селезінка та підшлункова залоза (стихія землі) – жовтий;
5. нирки (стихія води) – чорний, фіолетовий, темно – синій;

Колір і запах, як вже зазначали, теж пов'язані між собою. Ми не лише сприймаємо запахи через ніс, а й всією шкірою, вони діють на всі наші органи та системи в цілому. Як і кольори, запахи можна розподілити на теплі та холодні. Наприклад, запах троянди – теплий, а конвалії – холодний.

Доходимо висновку: кожен запах має свій колір, і часто колір пов'язаний із запахом будь-якої рослини або продукту. Наприклад, лимонному кольору відповідає кислий смак і холодний запах. Червоному – солодкий запах, темно-червоному – нудотно-солодкий. Сьогодні психологія за допомогою кольору – емпірична наука. Однією із головних перешкод на шляху створення наукової теорії взаємозв'язку кольору і психіки є недостатня ступінь систематизації та узагальнення накопичених фактів, що стосуються відносин колір - психіка.

Д. Дідро – французький мислитель – енциклопедист (1713-1784) у 1745 році став видавати знамениту «Енциклопедію». У статті «Salon» (9 нарисів про живопис) він ділиться своїми думками про колір, вважаючи, що окрім іншого, колорит картини залежить від психічних властивостей і станів художника. Найяскравіше підтвердження цьому – твори Сальвадора Далі. У XX столітті ідея Дідро знайшла своє втілення у ряді так званих «рисувальних методів» - психодіагностиці. На думку вченого, художник сильніше, ніж літератор, розкриває себе у своїх творах. Пригадаємо фантастичні картини нідерландського живописця Ієроніма Босха чи норвезького художника і гравера Едварда Мунка, в картинах якого присутні мотиви самотності, тривоги, смерті, підвищеної експресії [4, 7].

В історії та культурі людини існував символізм кольору, його проблема – одна із центральних при вивченні взаємозв'язків між

кольором і психікою. Походження символу кольору, його зміст, відношення до тих, чи інших явищ і подій у житті людей, міжкультурні несхожості в символіці кольору – одне із головних питань цієї проблеми, яке вирішується і досі. Кількість кольорових символів досить обмежена. Частіше в цій якості використовують «основні кольори»: білий, чорний, червоний, синій, зелений, жовтий і фіолетовий. Однак треба розуміти, що сам зміст поняття «основний колір» далеко не рівнозначний. Визначення психології кольору пропонує Вагнер Ван К., відносячи його до ряду когнітивних та поведінкових реакцій і асоціацій, пов'язаних із конкретними кольорами. Це діяння електромагнітного випромінювання світла на настрій і поведінку людини, тобто – універсальна і психофізична реакція.

Історично те, що часто називають психологією кольору, насправді – символіка кольору, тобто свідомі асоціації. Наприклад, зелений колір священний в усьому Ісламі (колір одягу Пророка). Фіолетовий – колір аристократів, бо саме барвник цього кольору був найдорожчим. Червоний – колір крові, війни. Ці асоціації часто співпадають із психологією кольору, хоча це і не одне і те ж.

Колір – це енергія, і той факт, що він впливає на фізичний стан людини, неодноразово доводився експериментами, особливо, коли сліпих людей просили ідентифікувати кольори кінчиками пальців, і вони робили це досить легко.

Висновки. Визначено, що галузь вивчення кольору доволі молода, і сьогодні вчені й медики намагаються більш детально вивчати тему кольоротерапії, проводячи численні дослідження. Кольоротерапія застосовується для лікування шлункових захворювань, в кардіології, для корекції психоемоційного стану, в бронхо- легеневій системі, в офтальмології. Обмежена кількість протипоказань, гарна переносимість процедур, широкий аспект лікувальних ефектів дають можливість розглядати кольоротерапію як один із найперспективніших засобів лікування.

Доведено, що популярність терапії кольором зростає з кожним днем і має всі переваги фізіотерапевтичних засобів лікування: майже не існує побічних ефектів, позитивно впливає на організм людини в цілому і м'яко діє на окремі органи і системи. Методи лікування кольором можна віднести до найбільш безпечних і водночас ефективних.

Народившись у давні часи, терапія кольором переживає сьогодні друге народження, як і багато інших природних методів лікування. Колір – перший вид терапії, ним користувалися ще Адам і Єва. Яблуко, яке призвело їх до гріха, було червоним, а властивості цього кольору нам вже відомі. Саме цей колір стимулює та збуджує кров, додає людині енергії. Історія мистецтва наводить багато художників, що зображували спокусу в Едемі червоним яблуком: Лукас Кранах Старший, Альбрехт Дюрер, Рубенс.

Література

1. Афанасьєв Ю. Л. Етнодизайн у контексті націєтворення та глобалізації. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. 2013. Вип. 19. Т. 2. С. 143–147.
2. Бабій Н. П. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. Питання культурології. 2020. №(36). С. 69–78. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221047>
3. Базима Б. А. Колір та психіка. Харків, «Думка», 2001. 172 с.
4. Блумквіст Г. Натхнення кольором. Київ ArtHuss, 2021. 208 с.
5. Денисенко С. Теорія кольору: навчальний посібник Київ, «Вища школа», 2021. 150 с.
6. Доколова А. С. Особливості цифрового публік-арту ХХІ століття: мистецтво фізичного та віртуального простору. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 3–8.
7. Іттен Й. Мистецтво кольору. Київ, «ArtHuss», 2022. 96 с.
8. Печенюк Т. Кольорознавство. Київ, «Грані-Т», 2009. 192 с.
9. Прищенко С. Кольорознавство. Навчальний посібник (Серія «бібліотека дизайнера»). Київ, «Грані», 2009. 341 с.
10. Скрипник І. Кольоротерапія. Лікування мистецтвом: методичний посібник. Рівне: навчальне видання, 2014. 36 с.
11. Урсу Н. О., Гуцул І. А. Теоретичні основи композиції. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2018. 165 с.
12. Ястремська О. М. Мотивація креативності новаторів: монографія. Харків: ХНЕУ, 2013. 212 с.
13. Makedon V., Zaikina H., Slusareva L., Shumkova O., Zhmaylova O. Use of rebranding in marketing sphere of international entrepreneurship. International Journal of Entrepreneurship. 2020. Volume 24. Issue 1S. URL: <https://www.abacademies.org/articles/use-of-rebranding-in-marketing-sphere-of-international-entrepreneurship-9325.html>

References

1. Afanasiev, Yu. L. (2013). Ethnodesign in the context of nation-building and globalization. Ukrainian culture: past, present, ways of development. *Scientific notes of the Rivne State Humanities University*, 19 (2), 143–147 [in Ukrainian].
2. Babii, N. (2020). Contemporary art and cultural practices and processes in scientific discourse. *Issues in Cultural Studies*, (36), 69–78. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221047> [in Ukrainian].
3. Bazima, B. A. (2001). Colour and psyche. Kharkiv, "Dumka" [in Ukrainian].
4. Blomkvist, G. (2021). Inspiration with colour. Kyiv, ArtHuss [in Ukrainian].
5. Denysenko, S. (2021). Colour theory: textbook. Kyiv, Vyshcha Shkola [in Ukrainian].
6. Dokolova, A. (2023). Features of Digital Public Art of the Twenty-First Century: Art of Physical and Virtual Space. *Art History Notes: a collection of scientific papers*, 43, 3–8 [in Ukrainian].
7. Itten, J. (2022). The art of colour. Kyiv, ArtHuss [in Ukrainian].
8. Makedon, V., Zaikina, H., Slusareva, L., Shumkova, O., Zhmailova, O. (2020). Use of rebranding in marketing sphere of international entrepreneurship. *International Journal of Entrepreneurship*, 24, 1S. URL: <https://www.abacademies.org/articles/use-of-rebranding-in-marketing-sphere-of-international-entrepreneurship-9325.html> [in English].
9. Pecheniuk, T. (2009). Colour science. Kyiv, Grani-T [in Ukrainian].
10. Pryshchenko, S. (2009). Colour science. Study guide (Designer's library series). Kyiv, Grani [in Ukrainian].
11. Skrypnyk, I. (2014). Colour therapy. Art therapy: methodical guide. Rivne [in Ukrainian].
12. Ursu, N. O. & Hutsul, I. A. (2018). Theoretical foundations of composition. Kamianets-Podilskyi, Aksioma. [in Ukrainian]
13. Yastremska, O. M. & Bardadim, O. I. (2013). Motivation of creativity of innovators. Kharkiv, KhNEU [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.10.2023
Отримано після доопрацювання 06.11.2023
Прийнято до друку 14.11.2023

Цитування:

Кондратюк А. Ю. До питання семантики монументального живопису церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 112–117.

Kondratiuk A. (2023). On the Issue of the Semantics of the Monumental Paintings of the Church of the Saviour at Berestove of 1643–1644. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 112–117 [in Ukrainian].

Кондратюк Аліна Юріївна,
кандидатка мистецтвознавства,
докторантка кафедри мистецтвознавчої
експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-1001-0347>
alina.kondratjuk@gmail.com

ДО ПИТАННЯ СЕМАНТИКИ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ ЦЕРКВИ СПАСА НА БЕРЕСТОВІ 1643–1644 рр.

Мета статті - здійснити аналіз літератури і джерел, що висвітлюють проблеми дослідження ідейно-художнього змісту монументального ансамблю церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. Головну увагу авторки спрямовано на розкриття семантики сюжетів стінопису й здійснення інтерпретації іконології монументального ансамблю, що дасть змогу визначити місце пам'ятки в контексті вітчизняної духовної й художньої культури першої половини XVII ст. Планується охарактеризувати ідейну програму монументального живопису могилянської доби й означити основні акценти в системі розписів. **Методологія дослідження** базується на застосуванні системного підходу, аналітичного методу, мистецтвознавчого, історико-порівняльного, історико-генетичного, історико-системного й дескриптивного методів для комплексного розгляду означеної проблематики та формулювання обґрунтованих висновків. **Наукова новизна** характеризується тим, що вперше на основі критичного аналізу літератури і джерел було означено необхідність здійснення достеменного семантичного аналізу монументального живопису церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. На підставі ретельного вивчення особливостей системи розписів храму виявлено провідні художньо-образотворчі теми й запропоновано варіант інтерпретації іконології монументального ансамблю доби Петра Могили. **Висновки**. У процесі аналізу системи розписів церкви Спаса на Берестові було відзначено її цільність і зумовленість усіх елементів. Характер зображень дав змогу виділити ключові зони, які несуть найбільше змістове й догматичне навантаження. Виявлені провідні богословські теми в системі розписів – Боготілення і Євхаристичної Жертви й означено низку сюжетів, що ці теми презентують. Зауважено, що тема Боготілення у візантійському мистецтві набула особливого значення після перемоги іконошанування. Монументальний ансамбль церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. було представлено як ремінісценцію мистецтва Македонського Відродження. Підсумовуючи, було зазначено, що програмний архаїзм системи розписів і специфічний набір сюжетів був пов'язаний з актуальними завданнями духовного життя доби Петра Могили.

Ключові слова: церква Спаса на Берестові, монументальний живопис, Македонське Відродження, поствізантійське мистецтво, система розписів, семантика, іконологія, богословська програма, ідейно-художній зміст, духовна культура, архаїзм, доба Петра Могили.

Kondratiuk Alina, Ph.D. in Art History, Doctoral Student at the Department of Art History Expertise, National Academy of Culture and Arts Management

On the Issue of the Semantics of the Monumental Paintings 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 studying the ideological and artistic content of the monumental painting of the Church of the Saviour at Berestove of 1643–1644. The author's main focus is on revealing the semantics of the mural's subjects and interpreting the iconology of the monumental ensemble, which will allow us to determine the place of the monument in the context of the national spiritual and artistic culture of the first half of the seventeenth century. It is planned to characterise the ideological programme of the monumental painting of the Petro Mohyla era and to identify the main accents in the system of paintings. **The research methodology** is based on the application of a systematic approach, an analytical method, art history, historical-comparative, historical-genetic, historical-systemic, and descriptive methods for a comprehensive consideration of the given problem and formulate well-founded conclusions. **The scientific novelty** is characterised by the fact that for the first time, based on a critical analysis of literature and sources, the need for a reliable semantic analysis of the monumental painting of the Church of the Saviour at Berestove of 1643–1644 was identified. Based on a thorough study

of the features of the church's painting system, the leading artistic and visual themes are identified and a variant of the interpretation of the iconology of the monumental ensemble of the time of Petro Mohyla is proposed. **Conclusions.** Summarising, we should note, that in the process of analysing the system of paintings of the Church of the Saviour at Berestove, its integrity and the conditionality of all elements were noted. The nature of the images made it possible to identify the key areas that carry the greatest semantic and dogmatic load. The author identifies the leading theological themes in the system of paintings – the Incarnation and the Eucharistic Sacrifice – and outlines a number of subjects that represent these themes. It is noted that the theme of the Incarnation in Byzantine art acquired special significance after the victory of icon worship. The monumental ensemble of the Church of the Saviour of 1643-1644 was presented as a reminiscence of Macedonian Renaissance art. It was noted that the programmatic archaism of the system of paintings and a specific set of subjects were related to the actual tasks of the spiritual life of the time of Petro Mohyla.

Keywords: Church of the Saviour at Berestove, monumental painting, Macedonian Renaissance, post-Byzantine art, system of paintings, semantics, iconology, theological programme, ideological and artistic content, spiritual culture, archaism, Era of Petro Mohyla.

Актуальність теми дослідження. Монументальний ансамбль церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. є єдиною майже повністю збереженою пам'яткою монументального малярства першої половини XVII ст. Відбудові й новому розпису цього храму митрополит Петро Могила надавав виняткового значення, тож в системі його розписів знайшли відображення провідні тенденції теології й мистецтва того часу. Ця пам'ятка є своєрідним документом, що не гірше за писемні джерела розкриває особливості художньої й духовної культури могилянської доби.

Ідейний задум розписів відзначається цільністю й чіткою логікою у вираженні художньо-образотворчих тем. Враховуючи особливе місце церкви в історії українського мистецтва, дослідження семантики її монументальних розписів надзвичайно актуальне. Однак досі ця тема не отримала належного висвітлення у вітчизняній гуманітаристиці. Проблеми іконології розписів й розкриття богословського задуму монументального ансамблю, виявлення основних тем в стінопису 1643–1644 рр. й означення їхнього зв'язку з актуальними ідеями тогочасного духовного життя – всі ці питання на сьогоднішній день були накреслені лише пунктирно. Виходячи з цього, своїм нагальним завданням вважаємо розкрити семантику сюжетів монументального живопису Спаса на Берестові доби Петра Могили.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема іконології монументального живопису церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. потрапила в поле зору дослідників лише на межі XX–XXI століття. Ще донедавна цій темі абсолютно не приділяли увагу. Останнім часом з'явилися окремі публікації поодиноких вчених, що містять аналіз семантики сюжетів цього храму. Серед наукових праць з означеної проблематики відзначимо статті Є. Кабанця. Певні

зауваження щодо богословської програми розписів були здійснені в публікаціях дослідниць О. Лопухіної, О. Пітателевої та В. Ченцової. Беручи до уваги слушні думки, висловлені цими дослідниками, зазначимо, що проблема інтерпретації богословського задуму стінопису церкви Спаса на Берестові могилянської доби практично не розроблена. Окремі аспекти цієї теми на сьогоднішній день були ледь намічені.

Мета статті - здійснити аналіз літератури і джерел, що висвітлюють проблеми дослідження ідейно-художнього змісту монументального ансамблю церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. Головну увагу авторки даної праці спрямовано на розкриття семантики сюжетів стінопису й здійснення інтерпретації іконології монументального ансамблю, що дасть змогу визначити місце пам'ятки в контексті вітчизняної духовної й художньої культури першої половини XVII ст. Планується охарактеризувати ідейну програму монументального живопису могилянської доби й означити основні акценти в системі розписів.

Виклад основного матеріалу. Семантика сюжетів монументального ансамблю церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. досі не була об'єктом комплексного міждисциплінарного дослідження. Публікації кількох вітчизняних і зарубіжних дослідників дослідників з проблематики українського монументального малярства ранньомодерної доби і розписів церкви Спаса зокрема містять, переважно, окремі зауваження з цього приводу. Серед найзначніших праць з цього питання, відзначимо статті Є.П. Кабанця [2, 58-59; 3, 34-40]. В даних працях здійснено достеменний опис декорації інтер'єру. Було визначено головні акценти у системі розписів [2, 59; 3, 35]. Зауважено, що Спаський храм має чітко сплановану концепцію малювання - в ньому простежується, щонайменше, кілька повноцінних художньо-зображувальних тем: "євангелічна, напучувальна; аскетична,

спокутувальна; величальна, патетична” [3, 35]. Зазначено, що невеликі розміри храмового приміщення вимагали нових нестандартних, новаторських підходів до моделювання художньої композиції церкви [3, 37]. Особливий наголос зроблено на втіленні в стінопису ідей ісихазму й означено низку сюжетів, що ці ідеї презентують [3, 37]. Свої висновки цей дослідник виклав також і в деяких інших публікаціях пізнішого часу, присвячених церкві Спаса на Берестові [4, 172].

Питання ідейного задуму монументального малярства храму було розглянуто й у колективній праці О. Лопухіної, О. Пітателевої й В. Ченцової.

Ці дослідниці, намагалися розглядати стінопис церкви Спаса в контексті інших пам'яток візантійської і поствізантійської традиції, приділивши певну увагу й питанню ідейно-художнього задуму розписів [9, 186-187]. Так, було й загальних рисах проаналізовано систему розписів храму, й означено основні тематичні цикли. Окрему увагу приділено циклові Страстей Христових і наголошено на його ключовому значення в богословській програмі [9, 187]. Велику увагу було приділено ктитаторським написам і ктиторській композиції із портретом Петра Могили. [9, 194-196].

Окремі зауваження щодо ктиторської композиції з образами свт. Петра Могили і Св. князя Володимира містяться також і в іншій публікації за авторства Лопухіної і Пітателевої [8, 342-343].

Слушні думки щодо іконографії й семантики портретного зображення святителя Петра Могили в розписах храму було представлено також у нещодавній публікації О. Лопухіної [7, 179-181].

Висновки й умовиводи усіх згаданих дослідників, безперечно, заслуговують уваги. Однак, лише у публікаціях Є. Кабанця аналіз богословської концепції монументального ансамблю був здійснений послідовно й системно, а не у вигляді окремих зауважень. Проте, працям цього дослідника властивий суто історичний підхід до пам'ятки, у той час як у вітчизняній і європейській гуманітаристиці нині застосовують міждисциплінарні методи. Тож, вважаємо, проблема інтерпретації богословського задуму храму на сьогоднішній день ще далеко не вичерпана. Окремі аспекти цієї проблематики було розглянуто в публікаціях авторки даної праці [5, 357–363; 6, 19–26]. Однак наразі постала нагальна проблема комплексного

семантичного аналізу монументального ансамблю.

Нагадаємо, що розписи храму – єдиний цілісний ансамбль, виконаний у Києві в цей час. В інших відновлюваних церквах (наприклад, у Софії) Петро Могила й запрошені ним майстри мали рахуватися з уже наявним живописом. Тому в цих випадках не йшлося про чітку й послідовно проведену програму. У церкві Спаса натомість ми маємо повністю новий живопис, хоча й виконаний у древніх стінах, частково поверх давньоруських фресок. У невеликій споруді було порівняно легко реалізувати цілісну концепцію, яка неминуче відобразила певні історичні реалії. Це робить монументальний ансамбль Спаського храму надзвичайно важливим для означення особливостей не тільки художньої, але й духовної культури могилянської доби взагалі.

Набір сюжетів і розміщення основних композицій в системі розписів повністю відповідає традиції візантійського мистецтва. Ми бачимо зображення Христа і Богородиці й сюжети празникового циклу – іконографія більшості цих сюжетів склалася за візантійської доби і не була новою для українського мистецтва. У розписах внутрішнього нартексу представлений страсний цикл – іконографія деяких із цих сюжетів хоча й склалася порівняно пізно, але у XVI-XVII ст. вони вже стали “загальним місцем” у мистецтві східнохристиянської церкви.

На різних конструктивних частинах храму вміщено також образи чисельних святих. Деякі з них не характерні для українського мистецтва попередніх періодів, але вельми поширені у візантійському й поствізантійському мистецтві. Усі вони теж мали вже усталену іконографію. Дослідника стінопису церкви Спаса має вразити в першу чергу саме відсутність нових сюжетів і тем, яких на межі XVI-XVII ст. в поствізантійському мистецтві з'явилося вже досить багато. Ми вважаємо, що оригінальність розписів церкви Спаса не в іконографічних нововведеннях. Оригінальним був богословський задум храму, в якому виражено складний зміст у традиційних сюжетах і формах.

В храмовому ансамблі церкви Спаса привертає увагу, насамперед, наполегливі повторення певних сюжетів. Двічі повторено сюжет храмового празника – композиція “Преображення” розміщена у зовнішньому нартексі над вхідним прорізом і на східній

стіні внутрішнього нартексу.

У приміщенні внутрішнього нартексу “здубльовано” деїсусну композицію. Вона зображена на головному склепінні приміщення у вигляді триморфону із Собором Небесних Сил. Ще раз Деїсус представлено там само, нижче, у верхній частині східної стіни, над тріумфальною аркою – це славнозвісна композиція із портретом Петра Могили. Фігура Христа Великого Архієрея з цього Деїсусу розміщена точно під зображенням Христа із деїсусної композиції склепіння. І ці зображення розміщено по центральній осі храму.

Двічі у розписах храму Христос зображений у типі Пантократора: в деїсусній композиції склепіння внутрішнього нартексу і в розписах зовнішнього нартексу (тут представлено тронний варіант).

Кілька разів у розписах церкви представлено образ Христа Емануїла. Зокрема, у композиції “Богородиця Знамення” у найурочистішому місці над центральною апсидою, на площині, утвореній нервюрними ребрами склепіння. І поряд – образ Спасу Емануїла у центральному медальйоні склепіння храму. Обидва ці зображення теж розміщено по центральній осі церкви (рис. 1). У типі Емануїла Христос представлений і у композиції “Спас-Дитя Недріманне Око” на південній стіні внутрішнього нартексу.

В храмі є також інші іконографічні типи Христа: на протилежних стінах внутрішнього нартексу (північній і південній, відповідно) представлено “Св. Чрепіє” і “Св. Убрус”. У ніші жертовника презентовано композицію “Цар Слави”.

В системі розписів представлено також Богородицю в різних іконографічних типах. Діва Марія зображена в урочистому типі Одиґітрії (тронний варіант) в «намісній» композиції східної стіни зовнішнього нартексу, а також у грандіозній деїсусній композиції склепіння внутрішнього нартексу (півфігурне зображення Оранти в медальйоні). Богородиця представлена також в деїсусній композиції східної стіни внутрішнього нартексу у типі Агіасорітисси. Велика композиція «Богородиця Знамення» знаходиться на склепінні у вівтарній частині. Образи Христа-Емануїла й Богородиці вміщено також у символічній композиції «Спас Дитя Недріманне Око» на південній стіні внутрішнього нартексу. Можна стверджувати, що поряд із домінуючим образом Спасителя, в розписах повною мірою виявлено значення особистості Богородиці у справі людського спасіння. Підкреслено також

її місце в Небесній ієрархії як Цариці Небесної. Так само, як і Христа, Діву Марію в більшості випадків презентовано в оточенні Небесних Сил.



Рис. 1. Церква Спаса на Берестові. Розписи склепіння суміщеного приміщення церкви й вівтаря. 1643-1644 рр.

Зображення Небесних Сил в системі розписів храму особливо чисельні. Небесні Сили різних чинів представлені у композиції склепіння внутрішнього нартексу, до складу якої входять композиції “Собор архангела Гавриїла” і “Собор архангела Михаїла” у верхніх регістрах північної і південної стін. Архангели Михаїл і Гавриїл зображені по сторонах Богородиці Знамення на склепінні вівтаря. Особливо репрезентативні фігури архангелів вміщено на укосах тріумфальної арки. Архангели Михаїл і Гавриїл “співслужать” святителям у композиції “Служба Св. отців” центральної апсиди. (Додамо, що фігури архангелів традиційно представлено також у таких композиціях храму, як “Хрещення Христа”, “Благовіщення”, “Вознесіння”, “Моління про чашу”, “Спас Недріманне Око” та ін.)

Усі згадані композиції знаходяться на ключових місцях у системі розписів, отже можна говорити про свідоме бажання розставити певні акценти. Спробуємо визначити основні теми богословського задуму стінопису.

Одна з провідних тем, безперечно,

пов'язана з присвятою храму святу Преображення (це відзначив ще Є.П. Кабанець) [3, 37]. Це ідея нетварного світла, преображення людської плоті Христа. Вона сприймається християнською традицією як запорука майбутнього преображення людини, її єднання з Господом. Ця ідея розроблялася у вченні ісихазму. Один із засновників цього містичного вчення – Св. Григорій Палама зображений на віконному укосі у вівтарній частині церкви Спаса. Сюжет храмового празника був двічі представлений у стінопису не випадково – таким чином було акцентовано важливість моменту преображення Спасителя в контексті вчення ісихазму. Невипадково також на укосах аркової ніші північної стіни внутрішнього нартексу було зображено Косму Маюмського та Іоанна Дамаскіна – ці святі склали канони свята Преображення.

Єднання людини з Господом відбувається також у таїнстві Євхаристії. Ця тема в ансамблі виражена у багатьох сюжетах. Водночас виявлено тему Боговтілення. До неї додається мотив славословлення – його співають Євхаристичній Жертві Небесні Сили. Так, композиції “Соборів архангелів” у символічному вигляді представляють теми Боговтілення й поклоніння Євхаристичній Жертві. Додатковий мотив теми Боговтілення – довічна Рада Небесних Сил: чисельні зображення Небесних Сил, що славословлять Господові, розміщені на склепінні внутрішнього нартексу.

З метою акцентувати євхаристичну тему, Христос у деісусній композиції із портретом Петра Могили представлений у типі Великого Архієрея – новозавітного священика, що приносить самого себе в жертву.

Смисловим центром євхаристичної теми є розписи центральної вівтарної апсиди, де презентовано Службу Святих отців. В урочистому архієрейському богослужінні з рипідами тут беруть участь архангели Михаїл і Гавриїл, котрі зображені у дияконському вбранні обабіч престолу. Таким чином Небесні Сили співслужать Христу в таїнстві Євхаристії.

Зображення Спаса Емануїла на склепінні храму, і в композиції “Богородиця Знамєння” виражає тему Боговтілення й довічного існування Христа. Ця тема у поєднанні з євхаристичною виражена у композиції “Спас-Дитя Недріманне Око” на південній стіні внутрішнього нартексу.

Виразний акцент на темах Боговтілення і Євхаристії в системі розписів храму апелює до післяіконоборницької полеміки у Візантії й дає

змогу розглядати монументальний ансамбль церкви Спаса на Берестові як ремінісценцію мистецтва Македонського Відродження. Відтак дещо зрозумілішими стають орієнтація виконавців стінопису на традиційні іконографічні схеми й програмний архаїзм цього ансамблю. В контексті тогочасного українського мистецтва, якого вже торкнулися впливи мистецтва доби Відродження і раннього бароко, розписи церкви Спаса були винятковим явищем [1, 13–15]: Тим не менше, набір традиційних для візантійського мистецтва сюжетів і образів дав змогу виявити в монументальному ансамблі основні аспекти еклесіології – ідею Божественного встановлення Церкви і її вселенської єдності. В контексті діяльності Петра Могили з реформування української православної церкви ці ідеї набули особливої актуальності. Для їхнього втілення в монументальному малярстві найбільш відповідною виявилася саме ця архаїчна форма – у відбудованому митрополитом храмі були застосовані принципи візантійської системи розписів післяіконоборницької доби. Однак, на певний період ця давня традиція набула актуальності. Зі смертю святителя змінюється й ситуація в духовному житті України. І з середини XVII ст. розвиток монументального малярства на наших теренах відбувається вже іншим шляхом.

Наукова новизна дослідження характеризується тим, що вперше на основі критичного аналізу літератури і джерел було означено необхідність здійснення достеменного семантичного аналізу монументального живопису церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. На підставі ретельного вивчення особливостей системи розписів храму виявлено провідні художньо-образотворчі теми й запропоновано варіант інтерпретації іконології монументального ансамблю доби Петра Могили.

Висновки. У процесі аналізу системи розписів церкви Спаса на Берестові було відзначено її цільність і зумовленість усіх елементів. Характер зображень дав змогу виділити ключові зони, які несуть найбільше змістове й догматичне навантаження. Виявлено провідні богословські теми в системі розписів – Боговтілення і Євхаристичної Жертви й означено низку сюжетів, що ці теми презентують. Зауважено, що тема Боговтілення у візантійському мистецтві набула особливого значення у післяіконоборницьку добу. Монументальний ансамбль церкви Спаса на Берестові 1643–1644

рр. було представлено як ремінісценцію мистецтва Македонського Відродження. Підсумовуючи, зазначимо, що програмний архаїзм системи розписів і специфічний набір сюжетів був пов'язаний з актуальними завданнями духовного життя доби Петра Могили.

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 матеріали доповідей міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 60-річчю Національного науково-дослідного реставраційного центру України (Київ, 1998). Київ : Національний науково-дослідний реставраційний центр, 1996. С. 58–59.
3. Кабанець Є. П. Світильник, сяючий в пітьмі... *Людина і світ*. Київ, 2003. №. 8-9. С. 34–40.
4. Кабанець Є. П. Київський митрополит Петро Могила та історія реставрації церкви Спаса на Берестові в XVII ст. *Лаврський альманах*. Київ, 2014. Вип. 29. С. 163–172.
5. Кондратиук А. Ю. Церква Спаса на Берестові – важлива частина спадщини святителя Петра Могили (до питання взаємодії літургійної практики і образотворчого мистецтва могилянської доби). *Труди Київської Духовної Академії*. 2012. №. 16. С. 357–363.
6. Кондратиук А. Ю. Тема Боготілення у розписах церкви Спаса на Берестові. *Несторівські студії. Преподобний Нестор літописець. Людина та епоха*. Матеріали науково-практичної конференції “X Несторівські студії”. Київ : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2013. С. 19–26.
7. Лопухіна О. В. Іконографія митрополита Петра Могили: від ктиторської композиції до ікони. *Могилянські читання 2019. Пам'ять і пам'ятки Мазепиної доби: вивчення, збереження, осмислення*. Зб. наук. праць. Київ : Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Видавництво “Фенікс”, 2019. С. 179–184.
8. Пітателева О. В., Лопухіна О. В. До питання про виконавців могилянського стінопису церкви Спаса на Берестові (за матеріалами новітніх досліджень). *Могилянські читання 2015 року: Зб. наук. пр. : Новітні дослідження культурної спадщини України / Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник; Ред. колегія: Л. П. Михайлина (голова) та ін. Київ : НКПІКЗ, Видавець Олег Філюк, 2016. С. 342–346.*

9. Ченцова В. Д., Пітателева О. В., Лопухіна О. В. Авторство фресок XVII ст. церкви Спаса на Берестові в світлі нових досліджень. *Лаврський альманах*. Київ, 2014. Вип. 29. С. 182–202.

References

1. Zholtovskyi, P. M. (1988). Monumental painting in Ukraine of the 17–18th centuries: monograph. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
2. Kabanets, Ye. P. (1996). Study of the wall painting of the Church of the Saviour at Berestove. *Problemy ta shliakhy yikh vyrishennia: tezy ta materialy dopovidei mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, prysviachenoї 60-richchiu Natsionalnoho naukovo-doslidnoho restavratsiinoho tsentru Ukrainy*. Kyiv: NNDRTs, 58–59 [in Ukrainian].
3. Kabanets, Ye. P. (2003). A lamp shining in the dark... *Liudyna i svit*, 8–9, 34–40 [in Ukrainian].
4. Kabanets, Ye. P. (2014). Metropolitan Petro Mohyla of Kyiv and the history of the restoration of the Church of the Saviour at Berestove in the seventeenth century. *Lavrskyi almanakh*, 29, 163–172 [in Ukrainian].
5. Kondratiuk, A. Yu. (2012). The Church of the Saviour at Berestove as an Important Part of the Heritage of St. Petro Mohyla (on the Interaction of Liturgical Practice and Fine Arts of the Mohyla Era). *Trudy Kyivskoi Dukhovnoi Akademii*. 16, 357–363 [in Ukrainian].
6. Kondratiuk, A. Yu. (2013). Theme of Incarnation, presented in the murals of the Church of the Saviour at Berestove. *Nestorivski studii. Prepodobnyi Nestor litopysets. Liudyna ta epokha. Materialy naukovo-praktychnoi konferentsii “X Nestorivski studii”*. Kyiv, 19–26 [in Ukrainian].
7. Lopukhina, O. V. (2019). Metropolitan Peter Mohyla's iconography: from ktetor's composition to icon, *Mohylianski chytannia 2019. Pamiat i pamiatky Mazepynoi doby: vyvchennia, zberezhenia, osmyslennia. Zb. nauk. prats. Kyiv : Natsionalnyi Kyievo-Pecherskyi istoryko-kulturnyi zapovidnyk, Vydavnytstvo “Feniks”, 179–184 [in Ukrainian].*
8. Pitatieleva, O. V. & Lopukhina, O. V. (2016). On the question of the performers of the murals of the Petro Mohyla Era of the Church of the Saviour at Berestove (based on the latest research). *Mohylianski chytannia 2015 roku*. Kyiv : NKPIKZ, Vydavets Oleh Filiuk, 342–346 [in Ukrainian].
9. Chentsova, V. D., Pitatieleva, O. V. & Lopukhina, O. V. (2014). Authorship of the frescoes of the 17th century of the Church of the Saviour at Berestove in the light of new research. *Lavrskyi almanakh*, 29, 182–202 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.10.2023
Отримано після доопрацювання 08.11.2023
Прийнято до друку 15.11.2023

УДК 7.017.4:097

Цитування:

Скаканді Ю. Ю. Горянська ротонда в контексті традицій монументального живопису XIII—XIV століть. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 118–123.

Скаканді Юлій Юлійович,

*професор кафедри дизайну Державного
університету інфраструктури та технологій,
народний художник України*

<https://orcid.org/0000-0001-8897-0439>

Skakandi24@gmail.com

Skakandi Yu. (2023). Goryan Rotunda in the Context of Traditions of Monumental Painting of the 13th and 14th Centuries. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 118–123 [in Ukrainian].

ГОРЯНСЬКА РОТОНДА В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ XIII—XIV СТОЛІТЬ

Метою роботи є дослідження традицій монументального живопису Горянської ротонди поблизу Ужгорода в контексті розвитку мистецтва XIII—XIV ст. **Методологія** роботи полягає в залученні аналітичного підходу задля висвітлення особливостей монументальних розписів Горянської ротонди. Важливим елементом досліджень стали спостереження, опис, що дозволило дослідити та окреслити еволюцію розвитку традицій монументального живопису в контексті загальних мистецьких тенденцій XIII—XIV ст. **Новизна** дослідження полягає в систематизації та узагальненні досліджень з монументального малярства Горянської ротонди, яка належить до видатних пам'яток XIII—XIV століть. **Висновки.** Дивовижні фрески і сьогодні вражають відвідувачів високою майстерністю виконання і водночас простотою та життєвістю персонажів. Гармонійний колорит настінних розписів, граціозні сюжети та витончені силуети образів наповнені глибокою духовністю і і навіюють приємне відчуття прекрасного. Сьогодні науковці дотримуються думки, що фрески у Горянах, ті що є на поверхні, репрезентують епоху раннього Ренесансу і виконані у XIV столітті неперевершеними італійськими майстрами школи Джотто, однак вони були тоді нанесені поверх ще значно раніше намальованих тут зображень. Головними сюжетами є: «Благовіщення», «Втеча в Єгипет», «Страсті», «Дари волхвів», «Різдво Христове», / «Воскресіння». Цілком імовірно, що нові фрески були виконані на замовлення родини італійських графів Другетів, котрі були володарями наших країв з 1318 року і володарювали тут спадково на протязі 360 років. Дослідники розпізнали технологію їх виконання - це складна методика, що нині вже не застосовується: мокра «свіжа» поверхня при розпису всмоктувала в себе 10-сантиметровий шар фарби. На стінах храму зображені сцени з Нового Завіту, які йдуть двома смугами, не руйнуючи при цьому враження цілісності інтер'єру.

Ключові слова: Горянська ротонда, монументальні розписи, архітектура, колорит, фрески.

Skakandi Yuli, Professor, Design Department, State University of Infrastructure and Technologies, People's Artist of Ukraine

Goryan Rotunda in the Context of Traditions of Monumental Painting of the 13th and 14th Centuries

The purpose of the work is to study the traditions of monumental painting of the Goryan Rotunda near Uzhgorod in the context of the development of art of the XIII-XIV centuries. **The research methodology** lies in the application of the analytical approach in order to highlight the peculiarities of the monumental paintings of the Goryan Rotunda. An important element of the research was observation and description, which made it possible to investigate and outline the evolution of the development of the traditions of monumental painting in the context of the general artistic trends of the 13th and 14th centuries. **The novelty of the research** lies in the systematisation and generalisation of research on the monumental painting of the Goryan Rotunda, which belongs to the outstanding monuments of the XIII-XIV centuries. **Conclusions.** Amazing frescoes even today impress visitors with the high skill of execution and at the same time the simplicity and vitality of the characters. The harmonious colour of wall paintings, graceful plots and elegant silhouettes of images are filled with deep spirituality and evoke a pleasant feeling of beauty. Today, scientists are of the opinion that the frescoes in Goryany, those on the surface, represent the era of the early Renaissance and were made in the 14th century by the unsurpassed Italian masters of the Giotto school, but they were then applied on top of images painted here much earlier. The main plots are "Annunciation", "Flight into Egypt", "Passion", "Gifts of the Magi", "Christmas", / "Resurrection". It is likely that the new frescoes were commissioned by the family of the Italian Counts of Drugeti, who have been the owners of our lands since 1318 and ruled here hereditary for 360 years. The researchers recognised the technology of their execution – this is a complex technique that is no longer used today: a

wet, "fresh" surface absorbed a 10-centimeter layer of paint during painting. Scenes from the New Testament are depicted on the walls of the temple, which run in two lanes, without destroying the impression of the integrity of the interior.

Keywords: Goryan rotunda, monumental paintings, architecture, colour, frescoes.

Актуальність теми дослідження. У XIII—XIV ст. у країнах Європи відбувався процес становлення національних культур.

Впливи Заходу насамперед позначилися на мистецтві західних українських земель. Фрески Горянської ротонди біля Ужгорода — найстаріша пам'ятка монументального живопису післямонгольського періоду на українських землях (XIII—XIV ст.). Очевидно, вони виконані північно-італійськими чи південнотірольськими і місцевими майстрами. У горянських фресках важко виявити традиції Київської Русі, вони свідчать про нову естетику, привнесену на Україну з Заходу, про смаки, виховані в інших умовах.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженню Горянської ротонди як пам'ятки мистецтва та архітектури присвятили свої праці І.Гранчак [1], В.Жишкович [2], В.Мельник [3], В.Мойжес [4; 5], П.Пеняк [6-8], І.Прохненко [9], В.Руснак [8], К.Щербей [9], В.Січинський [10], П.Сова [11], О.Чуйко [13] та ін.

Метою роботи є дослідження традицій монументального живопису Горянської ротонди поблизу Ужгорода в контексті розвитку мистецтва XIII—XIV ст.

Виклад основного матеріалу. Горянська ротонда або церква Святої Анни є однією з найдавніших пам'яток архітектури та монументального мистецтва, в якій збереглися унікальні фрески доби ренесансу. Круглий храм («rotunda» з італ. - круга будова) розташований на околиці древнього міста над Ужем, на останньому пагорбі Українських Карпат, звідки бере свій початок обширна Середньодунайська низовина. Унікальна церква є однією з найцінніших і найстаріших пам'яток храмової архітектури в Україні. Оповита таємницями, оспівана в легендах, сьогодні Горянська ротонда викликає чимало запитань щодо її походження і часу заснування. І хоч нині частина дослідників в угоду як угорцям так і Києву датує храм кінцем X - поч. XI ст., до цих пір достеменно невідомо, коли, хто і з якою метою збудував цю унікальну святиню. З цього приводу існує кілька версій, кожна з яких науково обґрунтована. Але водночас кожна з них можна поставити під сумнів. На нашу думку, ця будова вписується в той час (кінець IX початок X ст.) коли Константан (пізніше

Кирило) і Мефодій в складі візантійського посольства, а згодом і їх учні, на землях підвладних Великій Моравії впроваджували в церквах слов'янську мову і письмо та будували на цих теренах ротондові культові будівлі від Морави до Ужгорода і Перемишля за характером і архітектурою привнесеною з Візантії. Вік ротонди достатньо точно можна б встановити по радіовуглецевому аналізу первинних будівельних матеріалів органічного характеру, якщо такі можна б знайти. Однак до цього часу навіть такої спроби не зроблено.

Спочатку пам'ятник представляв собою круглу в плані ротонду діаметром 9 метрів. Матеріалом для будівництва споруди слугувала цегла розміром 35x17, 5x4, 5 см., подібна тій, яку використовували візантійські будівничі. Кладка скріплювалися вапняно-піщаним розчином з рідкісними вкрапленнями цем'янки. Зовні ротонда представляла собою просту циліндричну будову, практично повністю позбавлене декору. У внутрішньому об'ємі були виділені 6 конх, влаштованих в товщі стіни будови у вигляді ніш. Конхи були перекриті напівкуполами. Із зовнішнього боку членування об'єму ротонди на конхи не виділене. У кількох місцях товщу стіни ротонди прорізали вузькі вікна. У верхній частині основного об'єму ротонди зведений шестигранний барабан, перекритий куполом у вигляді напівкулі.

Кути стиків граней барабана закруглені. Верхня частина барабану із зовнішньої сторони декорована поребриком (зубчастий зигзагоподібний фриз, складений із цегли). З 6 граней барабана в 5-ти пробиті вузькі вікна з трикутними (двосхилими) завершеннями. Вінчає барабан Гонтовий шестигранний намет. Інтер'єр ротонди прикрашали фрески.

Потужні стіни ротонди досягають товщини 2,5 метри, її вузькі вікна нагадують бійниці, а сама споруда зведена в оточенні укріплень - все це дає підставу припускати, що спочатку будова могла виконувати оборонні функції. Ротонду так само іноді називають замковою церквою / каплицею, оскільки колись вона могла входити до комплексу будівель Горянського замку.

Кругла форма церкви, в якій знаходяться фрески, спричинила руйнацію звичної канонічної системи композиції розписів, характерних для хрестово-купольного храму.

Сюжети, що оповідають про життя Христа, в Горянах не вкомпоновані в клейма, які звичайно розділяють у стародавніх розписах зображення. Вони не розчленовані на окремі сцени, а подані як одне оповідання, що послідовно розвивається. У розділених по всій окружності на два поземних реєстри фресках особливо багато уваги приділено епізодам страждань Христа, які акцентуються у центральній консі розп'яттям.

Вільною контурною лінією майстер натхненно малює кожний сюжет, об'єднуючи його єдиним композиційним і ритмічним началом з наступними. Постаті він сміло ставить у будь-яких поворотах і ракурсах. Персонажі то йдуть один за одним, передаючи повільний темп розповіді, то утворюють тісні групи в напружених і драматичних епізодах.

Образи людей у фресках Горян відзначаються одухотвореністю: вони народились завдяки готичному мистецтву, яке внесло в живопис і скульптуру життєві спостереження, живі характери і безпосередні почуття. Умиротвореність і спокій давніх ликів змінились стражданнями і радістю, веселощами й горем. Тому вже в горянських фресках починає так патетично звучати страшний цикл, а всі сюжети, пов'язані з образом богоматері, просякаються лірикою. Богоматір з «Благовіщення» зовсім не

канонічна. Марія, з ледь розкосими, навіть з ледь помітно пустотливими очима, сидить з непокритою головою, молитовно склавши руки. Її довгі пишні коси, перевиті стрічкою, спадають на плечі. Їх не покриває традиційний для православної релігії мафорій. Чіткий і лаконічний рисунок обличчя передає трепетність уст, осяяних ледь помітною посмішкою, похилена голова діви виражає внутрішній порив і рух. В образі богоматері передана складна гама почуттів, внутрішнє життя людини, зануреність у таїнство чекання — риси своєрідного психологізму, які зовсім несподівані для середньовічного східнослов'янського, в тому числі й українського, живопису.

В Україні, зокрема в Горянах, вперше зустрічаємося з сюжетом «Дари волхвів» у тій трактовці, яка згодом твердо увійде в українське мистецтво. До Марії, яка невимушено Сидить з дитиною на руках, підносять дари. Хлопчик з чисто дитячою безпосередністю одною ручкою ухопився за руку матері, а другу простягнув до дарів. Хоч одяг й зображений без світлотіньової ліпки, рисунок правдиво пов'язаний з позами, з поворотами і жестами фігур. Загальний колорит фресок, завдяки тонкій гармонії білих, вохристо-рожевих, золотистих, сіро-зелених та сіро-синіх Тонів, напрочуд гарний.



Рис. 1. Горянська ротонда (церква Святої Анни)

Фрески в бабинці Горянської ротонди, виконані пізніше, в кінці XIV — XV ст., у нижніх бляклих тонах рожево-коричневої гами, мають ряд особливостей, які близькі до чеського й німецького мистецтва. Це помітно й в характеристиці окремих персонажів, і в їх костюмах. Вплив мистецтва готики простежується і в типажеві, і в характерних

пропорціях фігур, і в експресивності кожного лику. Тут ми вперше зустрічаємося з новою редакцією композиції «Покрови» (типу мадонни-заступниці), яка згодом стане найпопулярнішим сюжетом в українському іконописі. Два ангели підтримують мафорій Марії, яка стоїть зі складеними на грудях руками. Натоп, що знаходиться під

розпростертим над ним мафорієм, сповнений екстатичного благоговіння. Варто уваги, що, крім засмучених ангелів, тут ми бачимо зображення простих смертних людей в сучасних костюмах і головних уборах. Вони всі буденно конкретні. Декого з натовпу ангели проганяють з-під покрову богоматері. Жваві пози, жести рук і вирази хоч і грубо намальованих обличчя добре передають емоції кожного персонажа. Рисунок у фресках

втратив узагальненість форми, лінія сумлінно обрисовує деталі, зупиняючись однаково як на головному, так і на дрібницях. У «Розп'ятті» особливо вражає знепритомніла Марія, з омертвіло обвислими руками. Персонажі «Розп'яття» і «Покрови» відзначаються внутрішньою, майже фанатичною зосередженістю, в них відсутній м'який ліризм, який так підкупає в ранніх розписах Горянської ротонди.



Рис. 2. Горянська ротонда

Ще на початку XX століття міністерство освіти і культури Угорщини виділило кошти на ремонт церкви й реставрацію фресок. Після проведення робіт вчені дістали змогу побачити матеріал, з якого зведено стіни ротонди. Схожість будови із замковими романськими мурами привела їх до висновку, що святиня відноситься до X-XI ст. З того часу і донині між науковцями різних країн тривають дискусії навколо походження горянської церкви, її віку та призначення. Першими дослідниками були угорці(додати вставку). Однак у 1918 році край увійшов до складу Чехословацької республіки, в якій завдяки державній підтримці функціонувала потужна історична школа. Відтоді дослідження ротонди набирають ще більших обертів. У 1921 році виходить публікація дослідника Новаківського, який помітив візантійський вплив на архітектурний стиль храму. Про участь у створенні Горянської ротонди візантійських майстрів говорить те, що вона побудована не з традиційного у ті часи для культових споруд дерева, а з цегли. На будівельний матеріал і кладку древнього

храму звернув увагу відомий дослідник церковної архітектури В.Січинський. Він вважав, що ротонда відноситься до X ст. і була споруджена слов'янськими зодчими під впливом візантійської архітектурної школи [10]. Інший історик Ф.Заплетал доводить, що храм збудував подільський князь Федір Корятович у XIV столітті. Історик І.Крал пов'язує церкву святої Анни з Великою Моравією і відносить до архітектурних споруд IX ст. Дослідник європейської культури В.Залозецький порівнював її стиль з круглими церквами на Балканах, де є чимало романських ротонд XI-XII ст. Відомий закарпатський історик П.Сова висловлює думку, що таємничу ротонду побудували у XII ст. ченці ордену Святого Павла [11]. Український вчений Г.Логвін, який відносить час побудови ротонди до XIII ст., відзначив у своїй праці, що мабуть у її будівництві брали участь архітектори з Галичини, хоч відомо, що з того боку Карпат схожих будов нема. Незважаючи на те, що в Україні виявлено ще 22 храми-ротонди (другої пол. X - першої пол. XIV ст.), 4 з яких збережені до сьогодні, за своїми

архітектурними параметрами храм святої Анни не має аналогів у нашій державі. Горянська ротонда в плані шестикутна, але цей шестикутник настільки згладжений, що майже всі дослідники зображали план фундаменту круглим. У товщу стін (2-2,5 метра) врізані шість напівкруглих ніш, склепіння яких з'єднано між собою. На них будівничі поставили шестикутний тамбур, пробитий

шістьма готичними вікнами. Тільки наприкінці 60-х років угорські дослідники (В.Гервес Молнар) знайшли близьких «родичів» Горянської церкви серед двох ротонд в угорських селах Кісомбор і Корчо. Однакові геометричні форми, будівельний матеріал - все це навело на думку об'єднати ці три храми в один архітектурний ряд і говорити про дату побудови - XI століття [1, 177].

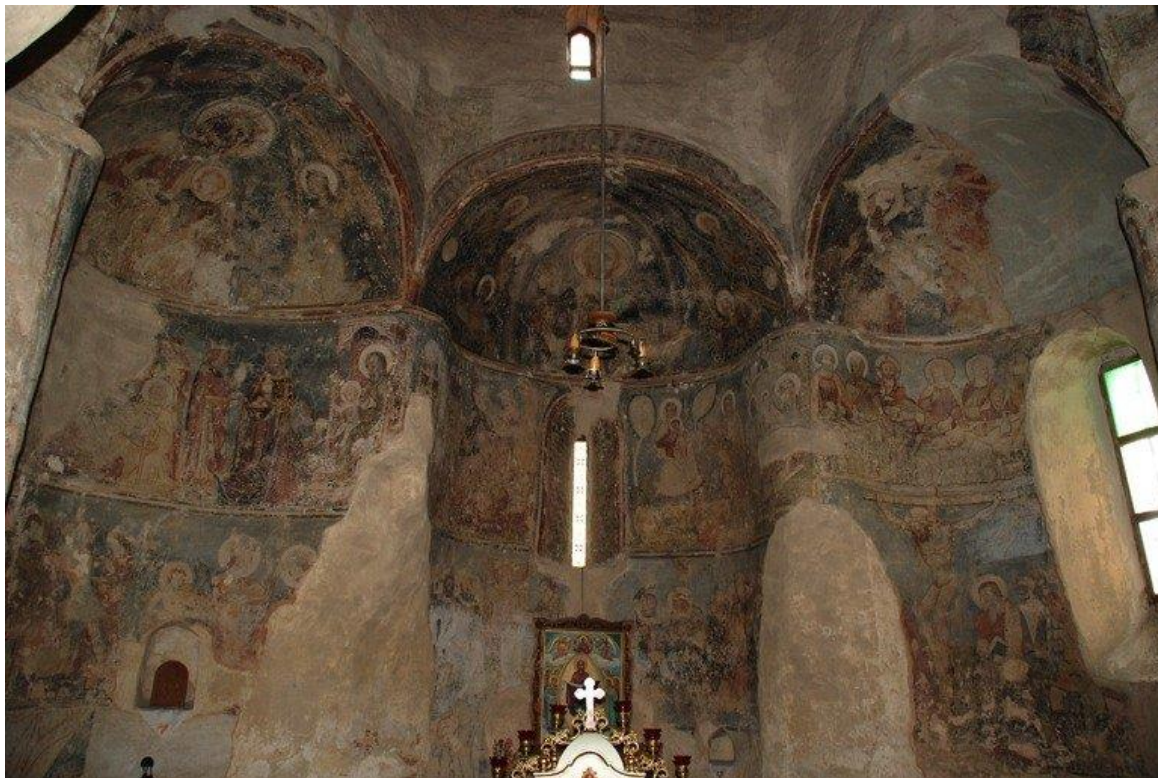


Рис. 3. Розписи Горянської ротонди

Наукова новизна роботи полягає у систематизації досліджень з монументального малярства Горянської ротонди, яка належить до видатних пам'яток XIII—XIV століть.

Висновки. Дивовижні фрески і сьогодні вражають відвідувачів високою майстерністю виконання і водночас простотою та життєвістю персонажів. Гармонійний колорит настінних розписів, граціозні сюжети та витончені силуети образів наповнені глибокою духовністю і і навіюють приємне відчуття прекрасного. Сьогодні науковці дотримуються думки, що фрески у Горянах, ті що є на поверхні, репрезентують епоху раннього Ренесансу і виконані у XIV столітті неперевершеними італійськими майстрами школи Джотто, однак вони були тоді нанесені поверх ще значно раніше намальованих тут зображень. Цілком імовірно, що нові фрески були виконані на замовлення родини італійських графів Другетів, котрі були

володарями наших країв з 1318 року і володарювали тут спадково на протязі 360 років. Дослідники розпізнали технологію їх виконання - це складна методика, що нині вже не застосовується: мокра «свіжа» поверхня при розпису всмоктувала в себе 10-сантиметровий шар фарби. На стінах храму зображені сцени з Нового Завіту, які йдуть двома смугами, не руйнуючи при цьому враження цілісності інтер'єру. Головні сюжети: «Благовіщення», «Втеча в Єгипет», «Страсті», «Дари волхвів», «Різдво Христове», / «Воскресіння». Цікаво, що в центрі цих сцен завжди виступає жінка - щаслива мати, / мати-страждальниця, молода наречена. Привнесені з Західної Європи більш людяні, гуманістичні образи в подальшому виявили помітний вплив на розвиток українського мистецтва, ставши одним з ранніх джерел нового розуміння мистецьких завдань.

Література

1. Гранчак І. М. Нариси історії Закарпаття (з найдавніших часів до 1918 р.) / І. М. Гранчак, Д. Данилюк. Ужгород : Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ закарпатського обласного управління по пресі, 1993. Том. 1. 436 с.
2. Жишкович В. Візантійсько-українські стінописи Колегіатського костелу Різдва Марії у Віслиці. *Народознавчі зошити*. 2009. № 3-4. С. 302–318.
3. Мельник В. А. Найдавніші розписи Горянської ротонди. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Історія*. 2011. Вип. 27. С. 136–142.
4. Мойжес В. В. Археологічні дослідження Горянської ротонди. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Історія*. 2018. Вип. 2. С. 150–173.
5. Мойжес В. В. Горянська ротонда. *Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Питання всесвітньої історії», 10 листопада 2017 р., м. Дрогобич / за наук. ред. О. Петrenchка, В. Галика. Дрогобич : Видавництво ТЗОВ «Трек-ЛТД», 2017. С. 32–35.*
6. Пеняк П. Археологічні дослідження в околицях Горянської ротонди. *Княжа доба: історія і культура*. 2011. №4. С. 43–64.
7. Пеняк П. Києво-руські традиції в Закарпатті Х–ХІІІ ст. у матеріальній та духовній культурі (за писемними та археологічними джерелами). *European Science sge*. 2022. №10-03. С. 129–143.
8. Пеняк П. С., Руснак В. І. Архітектурні пам'ятки як складова Історико-культурних ресурсів Закарпаття. *Матеріали XXII-ої Міжнародної науково-практичної конференції (07 липня 2022 року, у м. Любляна (Словенія)). Любляна, 2022. С. 511–516.*
9. Прохненко І., Мойжес В., Щербей К. Розкопки багатощарового поселення в Ужгороді-Горях. *Карпатика / Державний вищий навчальний заклад «Ужгородський національний університет»; Інститут карпатознавства. Ужгород, 2009. Вип. 38. С. 210–219.*
10. Січинський В. Ротонди в Україні. URL: https://spadok.org.ua/books/Rotondy_na_Ukraini.pdf
11. Сова П. Архітектурні пам'ятники Закарпаття. Ужгород: Закарпатське обласне товариство, 1958. 104 с.
12. Франко І. Найстаріші пам'ятки південноруського письменства. *Зібрання творів: в 50 т.. К., 1983. Т. 40. 407 с.*
13. Чуйко Олег. Традиції монументального малярства Галицько-Волинської Русі в сакральній культурі періоду середньовіччя. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 28. Том 5. С. 238–243.

References

1. Granchak, I. M. (1993). Essays on the history of Transcarpathia (from the earliest times to 1918). *Uzhhorod*, 1 [in Ukrainian].
2. Zhyshkovych, V. (2009). Byzantine-Ukrainian frescoes of the Collegiate Church of the Nativity of Mary in Vislyta. *Ethnological notebooks*, 3-4, 302–318 [in Ukrainian].
3. Melnyk, V. A. (2011). The oldest paintings of the Goryan Rotunda. *Scientific Bulletin of Uzhhorod University. Series: History*, 27, 136–142 [in Ukrainian].
4. Moizhes, V. V. (2018). Archaeological research of the Goryan Rotunda. *Scientific Bulletin of Uzhhorod University. Series: History*, 2, 150–173 [in Ukrainian].
5. Moizhes, V. V. (2017). Goryan rotunda. Materials of the 2nd International Scientific and Practical Conference "Questions of World History", November 10, 2017, Drohobych: "Trek-LTD" LLC Publishing House, 32–35 [in Ukrainian].
6. Peniak, P. (2011). Archaeological research in the vicinity of the Goryan Rotunda. *Princely age: history and culture*, 4, 43–64 [in Ukrainian].
7. Peniak, P. (2022). Kyivan-Russian traditions in Transcarpathia of the 10th–13th centuries in material and spiritual culture (according to written and archaeological sources). *European Science sge*, 10-03, 129–143 [in Ukrainian].
8. Peniak, P. S. & Rusnak, V. I. (2022). Architectural monuments as a component of the historical and cultural resources of Transcarpathia. Materials of the XXII International Scientific and Practical Conference (July 7, 2022, in Ljubljana (Slovenia)). Ljubljana, 511–516 [in Ukrainian].
9. Prokhnenko, I., Moizhes, V. & Shcherbei, K. (2009). Excavations of a multi-layered settlement in Uzhhorod-Goryan. *Carpathians*, 38, 210–219 [in Ukrainian].
10. Sichynskyi, V. Rotundas in Ukraine. URL: https://spadok.org.ua/books/Rotondy_na_Ukraini.pdf [in Ukrainian].
11. Sova, P. (1958). Architectural monuments of Transcarpathia. *Uzhhorod: Transcarpathian Regional Society* [in Ukrainian].
12. Franko, I. (1983). The oldest monuments of South Russian literature. Collection of works: in 50 volumes. Kyiv. Vol. 40 [in Ukrainian].
13. Chuiko, O. (2020). Traditions of monumental painting of Galicia-Volyn Rus in the sacred culture of the Middle Ages. *Current issues of humanitarian sciences*, 28, 5, 238–243 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 29.09.2023
Отримано після доопрацювання 01.11.2023
Прийнято до друку 08.11.2023

УДК 75.03 (477)

Цитування:

Жадейко О. М. Монументалізм як сутнісна риса творчості В.Гегамяна. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 124–130.

Жадейко Олексій Миколайович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

<https://orcid.org/0000-0002-6234-2220>

5910574@gmail.com

Zhadeiko O. (2023). Monumentalism as an Essential Feature of V. Hegamyan's Work. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 124–130 [in Ukrainian].

МОНУМЕНТАЛІЗМ ЯК СУТНІСНА РИСА ТВОРЧОСТІ В. ГЕГАМЯНА

Мета роботи – дослідити монументалізм в художніх роботах В.Гегамяна як характерну рису творчої манери митця. **Методологія роботи** поєднує сукупність таких методів, як аналітичний, семіотичний, мистецтвознавчий, біографічний, що в підсумку дозволило досягнути об'єктивних результатів дослідження. **Наукова новизна** роботи полягає в систематизації й узагальненні творчості художника В.Гегамяна, зокрема розкритті сутнісних рис монументалізму як визначальної риси переважної кількості його робіт. **Висновки.** Ім'я одеського художника В.Гегамяна, що був основоположником графічного факультету Одеського педагогічного інституту, є маловідомим широкому загалу дослідників українського образотворчого мистецтва. З'ясовано, що пік творчих пошуків і розкриття художника припадає на 60-ті – 70-ті роки, коли В. Гегамян пише численні твори, поєднуючи елементи монументальної мови і традицій з колірною енергією сучасного живопису, відійшовши з від соцреалістичного (академічного) живопису та створюючи нереалістичні образи. Монументальність його робіт знаходила вияв у тому, що він багато і плідно експериментував із формою, яка завжди була динамічна. Відповідно, за всієї умовності фігур, В.Гегамян досягав реальної схожості, правдоподібності та виразності, створюючи семантичну багатошаровість та наділяючи їх символізмом і багатозначністю. Він постійно працював над удосконаленням техніки і створював свій власний художній стиль у мистецтві, який складався з поєднання графічної, живописної та монументальної техніки. Найглибшим рівнем є архетипна символіка, яка долає межі культурних регіонів та епох. В цьому аспекті В.Гегамян послідовно уникає прямолинійної алегоричності: символічні підтексти природним чином впливають з сюжетів картин та підібраних митцем виразних засобів. Саме це робить його твори багатоплановими: на конкретні образи накладаються додаткові сенси. Пік творчої активності радянського періоду митця збігається із появою та розвитком такого мистецького явища, як нонконформізм, до якого В.Гегамян хоч і не належав, але став знаковою постаттю для багатьох художників того часу.

Ключові слова: Велерій Гегамян, монументалізм, художні роботи, одеський період творчості, нонконформізм, рисунок, символи, символізм, художня композиційність.

Zhadeiko Oleksii, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management

Monumentalism as an Essential Feature of V. Hegamyan's Work

The purpose of the work is to investigate monumentalism in V. Hegamyan's artistic works as a characteristic feature of the artist's creative manner. **The research methodology** combines a set of such methods as analytical, semiotic, art history, biographical, which in the end made it possible to achieve objective research results. **The scientific novelty** of the work consists in the systematisation and generalisation of the artist V. Hegamyan's work, in particular, the disclosure of the essential features of monumentalism as a defining feature of the majority of his works. **Conclusions.** The name of the Odesa artist V. Hegamyan, who was the founder of the graphic faculty of the Odesa pedagogical institute, is little known to the general public of researchers of Ukrainian fine art. It has been found that the peak of the artist's creative search and revelation falls in the 1960s and 1970s, when V. Hegamyan painted numerous works, combining elements of monumental style and traditions with the colour energy of modern painting, moving away from socialist realist (academic) painting and creating unrealistic images. The monumentality of his works was manifested in the fact that he experimented a lot and fruitfully with the form, which was always dynamic. Accordingly, with all the conventionality of the figures, V. Hegamyan achieved real similarity, verisimilitude and expressiveness, creating a semantic multi-layeredness and endowing them with symbolism and ambiguity. He constantly worked on improving the technique and created his own artistic style in art, which consisted of a combination of graphic, pictorial and monumental techniques. The deepest level is archetypal symbolism, which transcends the boundaries of cultural regions and eras. In this aspect, V. Hegamyan consistently avoids straight-line allegorality: symbolic subtexts naturally emerge from the subjects of the paintings and the means of expression chosen by the artist. This is what makes his works multifaceted: additional meanings are superimposed on specific images. The peak of the artist's creative

activity during the Soviet period coincides with the emergence and development of such an artistic phenomenon as nonconformism, to which V. Hegamyan, although he did not belong, became a symbolic figure for many artists of that time.

Keywords: Velery Hegamyan, monumentalism, works of art, Odesa period of creativity, nonconformism, drawing, symbols, symbolism, artistic composition.

Актуальність теми дослідження. Художник Валерій Гегамян належить до генерації митців, які зробили значний внесок у розвиток як українського мистецтва, так й художньої освіти. Творчість В.Гегамяна, художника вірменського походження, який з 1960-х років пов'язав свою долю з Україною, приїхавши до Одеси, є багатогранною і складною. Сполучення високої академічної освіти, та особистого таланту робить образи його робіт «багатошаровими», не дозволяючи розкласти її на прості складові та описати за допомогою однозначних категорій. Художня манера В.Гегамяна тягнє до стилізації, декоративного початку, монументальності та умовності, узагальнення. Він також був митцем з яскраво вираженим інтересом до етнічної проблематики – не лише вірменської, але й української, його творчість в цілому і одеський період життя і творчості зокрема, неможливо розглядати поза поняттями етнічної та національної культури, діалогічності культур, мультикультурності. Але превалюючим є яскраво виражений в його роботах монументалізм, що надає цілісності і довершеності картина, водночас створюючи характерні домінанти для композиційної привабливості.

Аналіз досліджень у публікаціях. Для роботи над з'ясуванням сутності художнього коду Валерія Гегамяна були використані теоретичні праці українських дослідників, присвячені різним аспектам художньої інтерпретації філософських, історіософських, релігійних ідей та універсальї культури – зокрема Т.Божко, П.Герчанівської, В.Даренського, Ю.Нікішенко, Г.Паньків, О.Тарасенко. Джерельною базою дослідження стали натурні взірці – картини, графічні твори, а також репродукції та фотоматеріали. Методологія дослідження полягає в застосуванні системного та культурно-історичного підходів, поєднаних із такими методами, як, мистецтвознавчий, аналізу, синтезу, узагальнення, опису та порівняння, що в сукупності дало можливість досягнути обґрунтованих результатів дослідження.

Мета роботи – дослідити монументалізм в художніх роботах В.Гегамяна як характерну рису творчої манери митця.

Виклад основного матеріалу. Одна з провідних характеристик творчого методу Валерія Гегамяна – монументалізм, який знайшов свій вияв у тяжінні митця до

великоформатних робіт, в сюжетно-композиційних задумах та прийомах, а також у внутрішній силі образів [7].

Така сутнісна властивість його творчості відображала особистісні якості художника. Сама постать Валерія Гегамяна як митця та як людини мала риси монументальності: зокрема, його життєві цінності залишались фундаментальними й незмінними з юного віку, вражаючи сучасників, котрі взаємодіяли з ним в різні періоди часу. Поєднання потужних особистісних якостей та масштабного художнього мислення проявлялось в усій його художній та педагогічній діяльності.

Валерій Гегамян – художник цілісний та стабільний у своєму сприйнятті світу. В його біографії та доробку не помітно метань, терзань, амбівалентності, які часто вважаються властивими творчому середовищу. Масштабність та «монолітність» його особистості змушують пригадати гори Вірменії. Недарма образ гори, скелі, каменю, постійно фігурує в його щоденнику. Слово «кам'яний» є одним з найбільш вживаних художником епітетів, який виходить на рівень одного з ключових символів всієї його творчості.

Можливо звідси й береться скульптурність, статичність його живопису та, особливо, графіки. Певна «скелястість» простежується у моделюванні драпіровок та навіть у побудові людських постав – від фігури в цілому до її дрібних деталей. Мислення монументаліста відсікає все другорядне: архітектоніка зображення настільки сильна та гармонійна, що не потребує деталізації, і тим більше – «прикрашання» образу. Залишається лише суть, концентрована ідея, котра виражена настільки ясно, що більше не потребує реалістичності: «Природність, природність, наскільки жалюгідною ти виглядаєш...» [3, с. 93].

При дослідженні такої стабільної характеристики творчості Валерія Гегамяна, варто звернути увагу на деякі біографічні дані художника.

У 1960-х Валерій Гегамян кілька років працював провідним художником у секції монументального живопису при Комбінаті декоративно-прикладного мистецтва Художнього фонду СРСР у Москві. Після переїзду з дружиною до Одеси він деякий час працював художником-монументалістом

одеської філії Художнього фонду УРСР. У цей час він створив, зокрема, ескіз мозаїчного панно для ательє з ремонту та пошиття одягу №2 «Берізка» фабрики Індпошиву, яке існувало до 1990-х рр. у Одесі на вулиці Ришельовській, 24. На ньому автор зобразив двох дівчат у прибалтійському національному вбранні (1963 р., картон, олія, 2605x2002 мм.). Розглядаючи цю роботу в контексті генези творчості майстра, Г. Паньків зауважує, що вона «...може й повинна сприйматися як «проміжна», тобто така, що означає своє місце поміж декоративно-монументальним та станковим видами образотворчого мистецтва» [9, с. 67]. На думку дослідниці, ознаками приналежності роботи до монументального мистецтва є специфічні прийоми втілення, розміри, колористика, лаконізм та ритм виконання.

Для визначення об'єктивної характеристики принципів роботи Валерія Гегамяна слід зупинитися на сутності монументального живопису. Ключовими характеристиками таких робіт є: 1) їхній значний масштаб; 2) суспільно важливий образний зміст; 3) тісний зв'язок з архітектурними об'єктами. Монументальному живопису притаманне використання певних прийомів та особливих художніх форм, які практикував і Валерій Гегамян.

Слід зауважити, що майстер не мав художньої майстерні. Як художник-монументаліст він був обмежений власною квартирою, малоприспосованою до такого виду діяльності внаслідок свого невеликого розміру [11]. Таким чином, він реалізовував своє прагнення до створення масштабних за габаритами і наповненням робіт, всупереч відсутності відповідної робочої та експозиційної площі. Здатність художника створювати монументальні роботи в непридатних для цього умовах дивувала колег. Ю. Горбачов пригадує один із візитів додому до Валерія Гегамяна, під час якого був вражений наявністю архітектурно-монументальних конструкцій на тлі невеликої квартирної площі. Роботи були присвячені темі вірменського геноциду та розміщувались на зворотному боці шпалер [2, 25:32-26:05].

Цікавими є практичні напрацювання В. Гегамяна щодо методу написання великоформатних творів у несприятливих для цього умовах. Перш за все, його масштабні роботи вирізняє матеріал: вони написані переважно на картоні, що обумовлювалось його нижчою, порівняно з полотном, вартістю, а також відсутністю при роботі потреби в підрамнику. До того ж, окремі фрагменти

полотна доволі проблематично з'єднувати при створенні великоформатних творів. Також їх важко зберігати й транспортувати, на відміну від картону, технічні характеристики якого дозволяли художнику тримати роботи в вигляді сувоїв.

Оскільки розмір стін квартири був меншим, ніж розміри багатьох творів, Валерій Гегамян розробив компенсаційну технологію, яка полягала в написанні їх фрагментів на окремих аркушах картону. Такий підхід виключав можливість з'єднати їх в одне ціле під час роботи. Факт відсутності помилок та неточностей у загальній композиції робіт та пропорціях окремих персонажів свідчить про високопрофесійні якості монументаліста, високий рівень образного мислення й точний математичний розрахунок в художньому процесі.

В. Гегамян випробовував себе як монументаліст у живописі та графіці, працюючи із формами значної величини. На картонній основі та інколи на полотні він практикував живопис олійними фарбами та темперою (а темперний живопис є типовою технікою монументально-декоративного мистецтва) та їх комбінуванням. Його творам властиві локальність кольору, широкі мазки, мозаїчність письма.

Зазначену манеру письма – рису, що уподібнює картину монументальному настінному панно – спостерігаємо, зокрема, в таких роботах як: «Балерина в світлому» (поч. 1970-х рр., полотно, олія, 2950x1760 мм); «Балерина в темному» (1970-ті рр., полотно, олія, 3190x2410 мм). Ця сама манера інколи використовувалася і в картинах етнічної тематики: «Українка» (кін. 1960-х рр., полотно, олія, 2555x1685 мм.) та «Портрет гуцула» (кін. 1960-х рр., полотно, олія, 2560x1705 мм). Це свідчить про значний інтерес В. Гегамяна до техніки мозаїки та бажання імітувати її в своїх роботах, що теж наближує його творчість до монументального живопису.

У його масштабних роботах відсутня деталізація зображення. Натомість їм притаманне узагальнення, що є невід'ємною ознакою монументального мистецтва, спрямованою на демонстрацію переконливої величії сюжету чи окремого образу.

Цілком особливим, характерним скоріше для муралів, ніж для станкових картин, є й підкреслено умовний, «площинний» простір картин Валерія Гегамяна. Навмисне викривлення прямої перспективи дозволяє йому уникнути надмірної реалістичності зображення. Адже реалізм, на думку митця,

«вельми нудний», а при завданні досягти самих меж символічності – взагалі зайвий.

Працюючи з великими форматами, Валерій Гегамян звертався як до архаїчних форм, так і до класичних взірців. Відмінність між цими двома джерелами натхнення можна розглянути на прикладі двох натюрмортів.

Перший – «Натюрморт із мідним тазом» (1970-ті рр., картон, олія, 1185x1600 мм), де ефект узагальнення створюється шляхом злиття в єдине композиційне ціле предметів побуту й орнаментів. Другий – «Натюрморт із кішкою» (1970-ті рр., картон, олія, 1740x2485 мм), має риси класичного трактування натюрморту, демонструючи риси побуту, хоча без значної деталізації предметів. Його інтерпретація теми характеризується виявленням сили конструкції, лаконічністю масивних форм.

Наступною характеристикою творчості митця є декоративність. Вона знайшла свій вияв, зокрема, в зображенні орнаментів, які означували етнічну приналежність сюжету або ж окремої постаті (адже орнамент є етнокультурною категорією [9], більш того – його профанація є небезпечною для самоусвідомлення народу [1]). Отже не дивно, що орнамент активно використовується в серії етнічних образів, де він виконує подвійну естетичну та семантичну функцію.

Серед масштабних робіт В.Гегамяна є як статичні, так і динамічні. Статика передає відчуття спокійної величі, статуарності форм, відсутності будь-якого руху. В.Гегамян звернувся до підкресленої статичності врівноваженої композиції в таких роботах, як: «Гуцулка з чашею» (кін. 1960-х рр., картон, олія, 2545x1650 мм); «Курдянка в національному костюмі» (1972 р., картон, олія, 2530x1645 мм); «Руда гуцулка з блакитними очима й двома чашами» (кін. 1960-х рр., картон, олія, темпера, 2530x1645 мм). Цим образам притаманна величава відстороненість, яка створюється цікавим сполученням площинності та деякої умовності форм з гарячим колоритом.

На противагу статичності, динамічність полягає у відсутності спокою, в передачі руху образу в просторі та часі, демонстрації його внутрішньої сили та пристрасті. Однією з таких робіт є «Вірменська танцівниця» (поч. 1970-х рр., картон, олія, 2545x1655 мм). Тут ми спостерігаємо майже хаотичну ритміку, яка досягається завдяки піднятим догори рукам і відповідному танцювальному руху ніг зображуваної постаті. Ефект динаміки підсилюється гарячою палітрою й крупним декоративним орнаментом тла, яке контрастує з білим кольором вбрання танцівниці. Такою ж

динамічною ідеєю танцю та гарячими кольорами позначена картина «Танцівниця» (1970-ті рр., картон, олія, 2555x1585 мм).

У тих творах В.Гегамяна, які відносяться до цієї, підкреслено динамічної групи, до просторового виміру додається і часовий, увиразнюючи хронотоп [4, 99]. Так, «Вірменська танцівниця» дає глядачу повне уявлення про характер руху героїні, про її минулий та майбутній стан.

Уявлення про час, передане через начебто статичне образотворче мистецтво, може виходити і на рівень історіософських узагальнень – адже осмислення історії є однією з функцій справжнього мистецтва [5]. Зокрема, осмислення трагічної історії вірменського народу ми бачимо в картинах «Хачкар» (1990-ті рр., картон, олія, 3060x4690 мм) та «Весілля без кохання» (1990-ті рр., картон, олія, 3070x5020 мм).

Монументальність як принцип художнього зображення та побудови образу близька до таких естетичних категорій, як піднесене, героїчне і трагічне [8]. Все це простежується в роботах Валерія Гегамяна, перш за все – в системі образів. При побудові людських постатей у творах великого формату явною домінантою є їх монолітність та скульптурність, відхід від особисто-психологічного та піднесеність до міфо-філософського рівня.

Характерною рисою монументалістики Гегамяна є переважно фронтальне компонування постатей у площині картини. Вони зазвичай зображені у повний зріст та займають весь формат роботи. Такі укрупнені постаті є підкреслено міфо-епічними за своєю суттю, вони трансюють менталітет та історію народу, його героїчне минуле, а також трансісторичні характеристики культури, світогляду й суспільного життя. Ключовими за величиною задуму та архетипністю образів у творчості Валерія Гегамяна-монументаліста є, як ми вже зазначали, роботи «Хачкар» та «Весілля без кохання», що займають виключне місце в доробку автора.

Окрім цього, надзвичайний інтерес представляє робота «Осміяння, повстання» (поч. 1970-х рр., папір, олія, 577x612 мм), ескіз якої містить дві сцени, які в процесі роботи художник розділив, в результаті чого були створені декілька грандіозних творів з різними сюжетами. Нижня частина ескізу трансформувалася в «Осміяння І» (1970-ті рр., картон, олія, 2457x3207 мм), «Осміяння ІІ» (1970-ті рр., картон, олія, 2520x3155 мм) та «Осміяння пророка» (поч. 1970-х гг., картон, олія, 601x833 мм). Верхня – в «Повстання» (1970-ті рр., картон, олія, 1645x1805 мм) та

«Повстання І» (1970-ті рр., картон, олія, 2865x4035 мм).

Вражають розміри картин – в середньому 3,5 на 2,5 метри. Схильність до гіперболізації всього – розміру робіт, характерів персонажів, пристрастей – типова особливість художнього коду В. Гегамяна, в якому величезне значення має масштаб. Завдяки особливим пропорціям його роботи виглядають не просто великими, але й величними, персонажі підносяться до архетипного рівня. Досягти такого ефекту можливо, лише пропонуючи глядачеві квінтесенцію ідеї, в чому Гегамян є великим майстром.

«Осміяння І» – емоційно вражаюча картина, причому в потужності її психологічного впливу є певна загадковість. На перший погляд, тема не є новою, композиція також позбавлена унікальності, з точки зору ідейного наповнення, в ній наявне класичне протиставлення натовпу та особистості. Втім, самотня монохромна фігура в плащі перед натовпом оголених пістрявих потворних людиноподібних істот з явними бестіально-демонічними прикметами викликає в глядача відчуття майже безпосередньої присутності, зануреності у простір картини. Центральний персонаж не має прикмет месії, він самотній перед навіженим натовпом людей, позбавлених людськості. Потворна сутність їх душ і тіл вже не рядиться в розкішний одяг – вона в прямому сенсі оголена та пригнічує своєю кількісною масою.

У невеликому ескізі до цієї роботи – «Осміяння пророка» – паралель з класичним сюжетом «Осміяння Христа» є набагато більш явною. Над носієм духовного начала (можливо – і месією) насміхаються гордовиті й виряджені потвори з умовно людськими обличчями. Дещо далі зображені дві безликі (ймовірно – жіночі) фігури з пониклими головами, які все розуміють і все приймають, але не можуть вплинути на події. У такому трактуванні теми, попри безнадійність самої ситуації, наявний баланс піднесеного та низького. Однак і цей варіант не був реалізований В. Гегамяном в завершеній роботі. Можливо, таке чітке протиставлення протилежностей видалося йому занадто прямолінійним.

«Осміяння II» розвиває цю ж думку, але за допомогою інших виразних засобів. Тут теж є прийом протиставлення. Можна припустити, що на картині зображений невірний ринок. На передньому плані – чотири оголені фігури, далі – марнославний натовп, який регоче. Ця картина вкотре підтверджує те, що Гегамян –

великий майстер характерного типу. Його багатофігурні композиції створюють вир обличч, тіл, емоцій, настроїв, образів.

В центр уваги глядача потрапляють чотири оголені фігури, четверо приречених, з яких двоє чоловіків та дві жінки. Здавалося б, через єдність своєї долі, вони мають скласти єдине психологічне ціле, бути носіями єдиної ідеї. Але композиційним центром картини є бліда жіноча фігура, майже позбавлена об'єму. В. Гегамян, як і в попередньому варіанті «Осміяння», використовує прийом кольорового контрасту. На противагу підкреслений барвистості натовпу, головний персонаж монохромний та начебто безтілесний. Одне з можливих тлумачень – одвічне протиставлення тіла та духа. На відміну від першого варіанта «Осміяння», героїня знаходиться в броні власної відчуженості. Решта оголених фігур сприймаються частиною пістрявого натовпу – вони цілком тілесні й, судячи з гротескної приземкуватості, також є втіленням примітивності. Можливою інтерпретацією задуму Гегамяна, втіленою через ці образи, є ідея, що не всі очевидні жертви заслуговують на іншу долю.

В цілому, для композицій Гегамяна характерна статичність. «Повстання» – один з винятків, адже картина надзвичайно динамічна. На тлі величезного багряного сонця та церкви, що похитнулася в диму, розгортається дійство: процесія, яка переростає в заклик до дії. Вже знайома нам лінійна композиція має кілька планів. На першому – «низи»: оголені міцні тіла, деформовані обличчя. На другому – моноліт «верхів»: сила та влада, втілені в збірних образах релігійних і світських персон, які вирізняються гордовитим спокоєм та зверхністю. Улюблений Гегамяном прийом протиставлення тут реалізований через контраст динамічного розбурханого натовпу та статичні очільників.

Втім, є й проміжна ланка, яка об'єднує обидві групи. Це загадковий провідник, постать якого є знов-таки акцентовано монохромним смисловим центром картини – могутній чоловік в розхристаній на грудях чорній сутані, з кадилом в лівій руці. Його постать перегукується з образом на малюнку «Титан» (або «Заклик», 1970-ті рр., папір, олівець, 2450x2450 мм), який став основою дизайну статуетки Премії імені В. А. Гегамяна. Однак, якщо «Титан» за своєю позою є підкреслено емоційною версією «вітрувіанської людини», то персонаж «Повстання» має дещо іншу семантику. Його

піднята права рука, на яку вказують всі основні композиційні лінії, могла б стати домінантою картини, але Гегамяну начебто не вистачило формату, і вона залишилася «за кадром». Хоча, враховуючи талант майстра до точної побудови композиції, можна висунути припущення, що саме таким був його задум. А, отже, ми маємо справу зі своєрідною «фігурою умовчання». Цей прийом, доволі поширений в наративних видах мистецтва, таких як література та кіно, в живописі є менш звичним. В будь-якому разі, така «неправильність» не є випадковою, так само як не може бути випадковим те, що на його картинах балерин не зображені (або не промальовані) стопи. Це момент «наявності відсутності» ще заслуговує на подальше вивчення та інтерпретацію в контексті авторського художнього коду.

Через таке специфічне «кадрування» зображення, увага глядача фокусується на іншій витягненій руці – факельника, який озирається на властителів та освітлює їхні обличчя. І «натопт» і «правителі» звернені обличчями в один бік. А отже, можливо, тут зображено не протиставлення, коли одна соціальна група повстає проти іншої, як це може здатися на перший погляд. Навпаки, ймовірно, що і «низи» і «верхи» згуртовані для спільного звершення, адже автор залишає глядача в невіданні про контекст дії та цілі повсталих.

Цікавою є робота «Повстання І». Це майже правильний квадрат, в який «втиснуті» дев'ять тіл. На глибокому синьому тлі вирізняються гротескні, деформовані обличчя. Кожне з них «виліплене» безліччю кольорових плям в цілковито «диких» сполученнях. В цьому помітне перекукування з бурхливою кольоровою експресією фовістів.

Монументальність характеризує і цикл живописних робіт «Балет», де художник представляє узагальнені образи балерин. Сміливі композиційні рішення наділили площинні, фронтально зображені постаті несподіваною для даної теми потужністю. Тут також присутнє узагальнення, а подекуди і гіперболізація форм. Ефект величч образів посилює занижена лінія горизонту, яка створює враження погляду на героїнь знизу вгору. Українська дослідниця Ольга Тарасенко зазначає, що в даному циклі Валерія Гегамяна балерини набувають багатирської моці, їх ноги уподібнені до колон архітектурної будівлі – тіла [11].

Звернемось до великоформатних графічних робіт митця. Їх особливість полягає в тому, що через великі розміри та велич сюжетно-композиційного наповнення, вони стоять на перетині графіки та

монументального мистецтва. Саме такими є графічні чоловічі анатомічні образи: «Атлет» (1970-ті рр., папір, олівець, 2395x1715 мм); «Рисунок №234» (1970-ті рр., картон, олівець, 840x617 мм); «Атлет з м'ячем фігура вліво» (1970-ті рр., картон, олівець, 2550x1565 мм), а також «Жіночі образи» (поч. 1980-х рр., картон, олівець, 2497x2255 мм).

Очевидною є паралель між художньо-монументальною практикою Валерія Гегамяна та творчістю знаних мексиканських художників, які працювали в жанрі муралізму (настінного живопису) в 1920-х–1960-х роках. Це Хосе Клементе Ороско, Дієго Рівера та Давид Сікейрос. Серед об'єднуючих їх рис – підкреслена площинність зображення, декоративність та орнаментальність, велике сюжетне розмаїття, енергія й пристрасність композицій, активність кольору. Особливо помітна близькість естетики творів Валерія Гегамяна до робіт Дієго Рівери «Жінки Тіхуани» (1923 р.), «Підземні сили» (1926–1927 рр.) та «Історія медицини» (1953 р.), Давида Альфаро Сікейроса «Смерть окупанту» (1941–1942 рр.) та «Король Куаутемок» (1950 р.), Хосе Клементе Ороско «Сучасна міграція духу – епопея американської цивілізації» (1932–1934 рр.) та «Прометей» (1930 р.).

Монументальність творчості Валерія Гегамяна відбилася також в його педагогічній діяльності: його учні доволі емоційно відзначають саме цю якість як пріоритетну ознаку художньої праці Гегамяна. На думку Юрія Горбачова, Валерій Гегамян як педагог зумів вмістити монументальне мистецтво на полотні [2, 18:15-18:18]. Валентин Захарченко відзначає монументальність його мислення, величезні по площі й узагальненню роботи. На його переконання, творчості Гегамяна властивий сплав станкового й монументального варіантів [2, 19:09-19:49].

Наукова новизна роботи полягає в систематизації й узагальненні творчості художника В.Гегамяна, зокрема розкритті сутнісних рис монументалізму як визначальної риси переважної кількості його робіт.

Висновки. Роботам Валерія Гегамяна властивий акцент на площинності зображення, яка досягалася завдяки використанню прийомів спрощення та узагальнення. Це зближує їх з монументально-декоративним живописом, підпорядкованим площині архітектурного об'єкту. Монументальним творам Валерія Гегамяна притаманна символічність, що виявляється в наявності семантично навантажених атрибутів, які замінюють автору наративні елементи сюжету. Сюди відносяться релігійні символи (хрест-хачкар), або ж предмети національного побуту

(керамічні, текстильні, дерев'яні, металеві вироби). Часто вони також виконують роль локальних плям кольору, що є затребуваним прийомом монументального живопису, який має легко «читатися» зі значної відстані. За складністю художніх прийомів та багатством сюжетів, картини В. Гегамяна знаходяться в одній смисловій площині з творчістю всесвітньо відомих українських митців-монументалістів другої третини ХХ століття.

Література

1. Божко Т. О. Етнічна символіка у масовій культурі: проблеми та наслідки застосування. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2013. Вип. XXXI. С. 104–111.
2. «Валерій Гегамян. Код художнього Всесвіту»: фільм (2019). *Культурний код всесвіту Валерія Гегамяна*. URL: <https://valeriygeghamyan.com/uk/kod-hudozhnogo-vsesvitu> (дата звернення: серпень 2023).
3. Гегамян В. А. Щоденник: 1944 – ... / Пер. з вірм. Н. Ю. Арутюнян; упор. О. М. Жадейко, ред. О. Г. Кравченко. Київ, 2018. IX, 148, X–XII с.
4. Герчанівська П. Е. Хронотоп в українській православній культурі. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ : Міленіум, 2013. Вип. XXXI. С. 97–103.
5. Даренський В. Ю. Специфіка художнього освоєння історії : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 – естетика / Київський університет ім. Тараса Шевченка. Київ, 2001. 15 с.
6. Будинок М. Гринберга в Одесі. *Пам'ятки ЧА*. URL: <https://zabytki.in.ua/ru/2465/dom-grinberga-v-odesse> (дата звернення: серпень 2023).
7. Жадейко О. М. Монументальність і цілісна єдність композиції Валерія Гегамяна : дипл. роб. на здоб. освітн. ступ. «Магістр»: спец. 023 – образотворче мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво, реставрація / НАККІМ, Ін-т практ. культурол. та арт-менеджм., Каф. мистецтвозн. експерт. Київ, 2018. 96 с.
8. Жадейко А. Н. Трагізм як «червона нитка» творчості Валерія Гегамяна. *Austria-science*. 2018. № 15. С. 4–7.
9. Нікішенко Ю. І. Орнамент як етнокультурна категорія. *Києво-Могилянська академія. Наукові записки*. Київ : Видавничий дім «КМ Академія», 2000. Т. 18. С. 65–69.
10. Паньків Г. С. «Образна геометрія» як визначальний принцип рішення композицій В. А. Гегамяна. *Становлення образотворчого мистецтва в сучасному соціокультурному просторі*: зб. матер. II Всеукр. наук.-практ. конф.

(м. Луганськ, 9–10 лютого 2012 р.). Луганськ : Луганськ-Арт, 2008. С. 80–86.

11. Тарасенко О. А., Паньків А. С. В. А. Гегамян. Пламень печали, любовью зажженный: живопись, графика : каталог / Южноукраинский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского ; Управл. культ. Одесской обл. гос. админ., Одесский худож. музей. Одесса : Алекс Принт, 2001. 14 с.

References

1. Bozhko, T. O. (2013). Ethnic symbolism in mass culture: problems and consequences of application. *Actual problems of the history, theory and practice of artistic culture: coll. of science works*, XXXI, 104–111 [in Ukrainian].
2. Valery Hegamyan. The Code of the Artistic Universe: film (2019). The cultural code of the universe Valery Hegamyan. URL: <https://valeriygeghamyan.com/uk/kod-hudozhnogo-vsesvitu> [in Ukrainian].
3. Hegamyan, V. (2018). A. Diary: 1944 – ... Kyiv [in Ukrainian].
4. Herchanivska, P. E. (2013). Chronotope in Ukrainian Orthodox culture. *Actual problems of the history, theory and practice of artistic culture*, XXXI, 97–103 [in Ukrainian].
5. Darenskyi, V. Yu. (2001). The specificity of the artistic development of history: Abstract of the PhD thesis [in Ukrainian].
6. M. Grinberg's house in Odesa. Monuments of the Black Sea region. URL: <https://zabytki.in.ua/ru/2465/dom-grinberga-v-odesse> [in Russian].
7. Zhadeiko, O. M. (2018). Monumentality and integral unity of the composition of Valery Hegamyan: diploma [in Ukrainian].
8. Zhadeiko, O. M. (2018). Tragedy as the "red thread" of Valery Hegamyan's work. *Austria-science*, 15, 4–7 [in Ukrainian].
9. Nikishenko, Yu. I. (2000). Ornament as an ethnocultural category. *Kyiv-Mohyla Academy. Proceedings*, 18, 65–69 [in Ukraine].
10. Pankiv, H. S. (2008). "Figurative geometry" as a determining principle of the decision of the compositions of V. A. Hegamyan. Formation of fine art in the modern socio-cultural space. II All-Ukrainian science and practice conf. (Luhansk, February 9–10, 2012), 80–86 [in Ukrainian].
11. Tarasenko, O. A. & Pankiv, A. S. (2001). V. A. Hegamyan. The flame of sadness, ignited by love: painting, graphics. Odesa: Alex Print [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 29.09.2023
Отримано після доопрацювання 01.11.2023
Прийнято до друку 08.11.2023

МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

UDC 069.5:316.7]:[379.81:005

Цитування:

Коваленко Є. Я., Мартинишин Я. М. Виставка як соціокультурний феномен і об'єкт івент-менеджменту. *Культура і сучасність : альманах*. 2023. № 2. С. 131–136.

Kovalenko Ye, Martynyshyn Ya. (2023). Exhibition as a Socio-Cultural Phenomenon and Object of Event Management. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 131–136 [in Ukrainian].

Kovalenko Yelena,

PhD in Economic Sciences, Associate Professor,
Department of Art Management and Event Technologies,
National Academy of Culture and Arts Management,
<https://orcid.org/0000-0003-2253-5762>,
elena.kovalenko.ya@gmail.com

Martynyshyn Yaroslav,

DSc in Economic Sciences, Professor,
Department of Fashion and Show Business Management
Kyiv National University of Culture and Arts,
<https://orcid.org/0000-0001-8599-7206>,
martinishin.ya@gmail.com

EXHIBITION AS A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON AND OBJECT OF EVENT MANAGEMENT

The purpose of the article is a theoretical analysis of exhibition activity as a cultural phenomenon and an object of event management. **The research methodology** is based on the use of dialectical, systemic, cultural and interdisciplinary approaches, which makes it possible to comprehensively investigate the multifaceted phenomenon of the organisation of exhibition activities. **The scientific novelty** lies in deepening the understanding of the nature of the exhibition phenomenon and the peculiarities of its event management in the conditions of complicated social relations, uncertainty, and turbulence. **Conclusions.** The exhibition is a special cultural phenomenon, an object of event management, a source of information about the achievements of individual enterprises, industries, regions, and countries, as well as an effective marketing tool of intercultural communication. It is a semiotic space formed for the purpose of presenting ideas, things created for their presentation to society. Exhibits as semiotic signs form certain meanings, emotional and figurative cognitive activity, contribute to the growth of interest in the relevant products, the development of national culture and economy. Considering the exhibition as a product allows you to look at this marketing tool in the event management system in a new way, identify all the opportunities it provides and use them to get the maximum effect from the exhibition. The market of exhibition services is steadily growing. However, there is a conflict of interests between the organisers and the exhibitors: the organisers cannot offer a product that satisfies the communication needs of the exhibitors, and because of this, the exhibitors do not fully use all the possibilities of the exhibition. The reason for this is insufficient methodical support of the exhibition activity, as well as failure to take into account the assessment of the level of organisation of the exhibition and the quality of services provided by its organisers.

Keywords: exhibition, event management, exhibition product, market of exhibition services, effectiveness and efficiency of the exhibition.

Коваленко Єлена Ярославівна, кандидат економічних наук, доцент, кафедра арт-менеджменту та івент-технологій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв; Мартинишин Ярослав Миколайович, доктор економічних наук, професор, кафедра менеджменту феши та шоу-бізнесу, Київський національний університет культури і мистецтв.

Виставка як соціокультурний феномен і об'єкт івент-менеджменту

Мета статті – теоретичний аналіз виставкової діяльності як феномену культури та об'єкту івент-менеджменту. **Методологія дослідження** ґрунтується на використанні діалектичного, системного, культурологічного і міждисциплінарного підходів, що дає можливість комплексно досліджувати багатогранне явище організації виставкової діяльності. **Наукова новизна** полягає у поглибленні розуміння природи феномену виставки й особливостей її івент-менеджменту в умовах ускладнення суспільних відносин, невизначеності та турбулентності. **Висновки.** Виставка є особливим феноменом культури, об'єктом івент-менеджменту, джерелом інформації про досягнення окремих підприємств, галузей, регіонів, країн, а також ефективним маркетинговим інструментом міжкультурної комунікації. Вона являє собою семіотичний простір, сформований з метою презентації ідей, речей, створених для їхнього представлення суспільству. Експонати як семіотичні знаки формують певні смисли, емоційно-образну пізнавальну активність, сприяють зростанню

інтересу до відповідних продуктів, розвитку національної культури та господарства. Розгляд виставки як продукту дозволяє по-новому поглянути на цей інструмент маркетингу в системі івент-менеджменту, визначити всі можливості, які він надає і використовувати їх для отримання максимального ефекту від експонування. Ринок виставкових послуг неухильно зростає. Однак існує протиріччя інтересів організаторів та експонентів виставок: організатори не можуть запропонувати продукт, що задовольняє потребу експонентів у комунікації, а експоненти через це не до кінця використовують усі можливості виставки. Причиною цього є недостатня методична забезпеченість виставкової діяльності, а також не врахування оцінки рівня організації виставки та якості послуг, що надаються її організаторами.

Ключові слова: виставка, івент-менеджмент, виставковий продукт, ринок виставкових послуг, результативність і ефективність виставки.

Relevance of the research topic. The exhibition as a special cultural phenomenon is of great importance in the organisation of society's life activities. Its multifaceted nature is determined by its political, economic and socio-cultural significance. In the conditions of globalisation, there is a growing need for a wide presentation of the achievements of individual people, enterprises, villages, cities, regions, and countries of the world through various exhibitions.

The exhibition business is an integral part of the life of society, as well as one of the factors that significantly affects the formation of the future outline of the world community. It is not only a source of information about the development of the country, region, industry, individual enterprises, but also an effective marketing tool of intercultural communication, where in personal contact with a partner the exhibitor can identify his needs, that is, convey to them a significant amount of useful information, thereby ensuring in the future a source of income for themselves.

Studies of exhibition activity show that, despite the fact that the exhibition is an infrastructural branch of the service sector, as a specific organisation with a complex internal structure, it is a unique system with feedback, an object of event management and a cultural phenomenon. All that has been said determines the relevance of this research.

Analysis of research and publications. Exhibition activity is the subject of research by economists, political scientists, sociologists, experts in the field of international relations, as well as cultural experts. In the works of such domestic authors as I. Antonenko [1], Y. Antonyuk, I. Shindyrovskiy [2], L. Zelenska [3], L. Lukashova [4], V. Pekar [5], T. Povalii [6], T. Tkachenko, T. Dupliak [7] raise issues related to economic and socio-cultural aspects of exhibition activities. In the studies of foreign scientists – C. Breden [8], R. Dowson, B. Albert, D. Lomax [9], V. Gera [10], S. Goyal [11], M. Rohtmaa-Jackson [12], A. Sharma, S. Arora [13], A. Shone, B. Parry [14], K. Söilen [15],

D. Tassiopoulos [16], J. Tum [17] – the importance of intensifying the management of exhibition activities is emphasised for successful business in the modern socio-cultural situation.

Despite the considerable volume of literature, the activity of exhibitions as specific organisations producing important economic, socio-cultural services and information has not yet been sufficiently studied. This is due to the complexity and ambiguity of the exhibition activity, as well as the multifacetedness of the exhibition information and the specifics of the use of information and communication technologies in the modern cultural space. Therefore, the issue of event management of the exhibition business needs additional research.

The purpose of the article is a theoretical analysis of exhibition activity as a socio-cultural phenomenon and an object of event management.

The research methodology is based on the use of dialectical, systemic, cultural and interdisciplinary approaches, which makes it possible to comprehensively investigate the multifaceted phenomenon of the organisation of exhibition activities.

Presenting main material. A modern exhibition is a new form of a complex organisation that is rapidly developing, has a certain set of interconnected and interdependent goals, its own resources, which are used to realise the set goals. The originality of exhibitions is that they created and sold not material products, but information about products, their advantages and features.

Exhibition activity involves purposeful, planned activity of the enterprise, the ultimate goal of which is to find new consumers, consolidate relations with old ones and, as a result, conclude contracts with them for the sale of products and the development of cross-cultural contacts. This activity is also an important way of objective self-assessment of the country, its technical level of production and services. Such self-esteem is extremely important not only for an individual enterprise or organisation, but also for the country as a whole. An objective view of the country's place in science, culture, production, and

the social sphere allows building a development strategy for the future.

Modern society has acquired an informational character. Information provided in digital form becomes a strategic resource of society, and the level of technologies used for its acquisition, delivery, transformation and use becomes one of the main factors contributing to socio-cultural and economic development. Information becomes the most important strategic information resource of society and occupies a key place in the economy, education, and culture.

The exhibition is also a kind of socio-cultural phenomenon that affects the cultural, spiritual, political, and economic aspects of life. The complexity of research in this area is determined by the fact that an exhibition is a space created by a person for the purpose of presenting ideas, objects, things created by other people for their presentation to the audience. Since both the organisation of the exhibition space itself and the selection of exhibited objects are carried out in accordance with the ideas, tasks and goals of the exhibition, it can be said that the exhibition is a subjective image of the objective world, a materialised representation of some idea of it. In the space of the exhibition hall, individual objects and exhibits appear in a single composition, where they are grouped in a certain way and act as parts of a whole that has its own idea and meaning. All these given ideas and images meet in the space of the exhibition hall with the subjective ideas of the viewer. Therefore, when organising an exhibition, its authors always focus on the currently leading type of perception, taking into account the main ideas and perceptions in society.

The trends of modern exhibition activity are determined by the fact that a person, living in a society saturated with information, changes, and information, ideas, concepts become the main thing for them. They come to the hall for spectators, where the exhibits as semiotic signs are combined into meanings, forming a single composition – an exposition. The exhibition activity of recent years is also determined by the fact that today's world processes are characterised by the collision and confrontation of two main trends: globalisation, on the one hand, and multipolarity and the desire of individual countries to preserve traditional culture on the other. At the same time, globalisation does not recognise any collective identities, it unifies all spheres of social life, which leads to the loss of existing stereotypes of behaviour, formed moral and ethical concepts and spiritual values.

Therefore, life experience shows that with the correct organisation of the exhibition space and the well-thought-out theme of the products on

display, during the exposition, it is possible to form in visitors an emotional attitude to the surrounding reality, to stimulate emotional and figurative cognitive activity in them, to contribute not only to the growth of interest in certain products, but also the development of the national economy.

Today, businesses operate in conditions where one party is better informed than the other does, which affects the outcome of a market deal. The method of overcoming this asymmetry is information provision. This task at enterprises is performed by marketing communications, which must not only collect information about market subjects, but also disseminate data about their activities.

Exhibitions have proven to be an effective tool of marketing communications. This led to the search for an optimal management system for exhibition activities. The object of this event system is the exhibition itself, and the main subject is the enterprise organising the exhibition. At the same time, the organiser in Ukraine can be a national, interregional and regional exhibition centre, or any other enterprise. In addition, the organiser of the exhibition may have several contractors engaged in the performance of various works (design, construction, decoration of the exhibition and exhibition stands, attraction of participants, provision of various services). The subjects of the management event system are also the enterprises participating in the exhibition. However, they are local entities, as they manage only their exhibits, not the exhibition as a whole.

The results of the conducted research allowed us to formulate the concept of the exhibition activity of the enterprise, which is defined as a set of processes consciously oriented to the solution of the goals set for the exhibition, tasks and criteria for evaluating the effectiveness of their implementation in order to ensure a favourable information field for the enterprise in the implementation of marketing communications.

An analysis of the communication process that takes place within the framework of the exhibition event is offered from the point of view of the organisation of marketing communications. At the same time, it should be noted that the main advantages of the exhibition as a communication process are a short message transmission channel, quick recording of the consumer's reaction to the message, immediate feedback and minimal obstacles in the transmission of the message. We believe that the main usefulness of the exhibition for exhibitors is that it clearly demonstrates the segment of the market – novelties, filled and empty segments, the scale of companies and helps the company determine its place in the market.

In our opinion, the market of exhibition

services can be defined as a set of economic relations between its various subjects regarding the sale of an exhibition product. Subjects of the market of exhibition services interact according to the law of supply and demand. In this case, the demand for the exhibition as a product is formed by exhibitors and exhibition visitors, and the supply by their organisers. At the same time, the organisers themselves create demand for such components of the product as premises for exhibitions, exhibition structures, printing products, accommodation services, food, transportation, and entertainment for exhibitors.

For the purpose of analysis, it is advisable to consider the exhibition as a multi-level product system. Within this system, at the first level, the product is the satisfaction of communication needs between exhibitors and visitors. The second level of the system contains the goods in actual execution, that is, the number and composition of visitors, exhibition space, exhibition equipment, the number and composition of exhibitors, the venue of the event, its scale and basic services. At the third level of the system, additional services of organisers and exhibitors act as a product.

In the exhibition event management, it should also be taken into account that the exhibition, like any other product, has its own life cycle, which, in our opinion, consists of the following stages: 1) the youth stage: the exhibition is primarily aimed at specialists, the terms of participation are available, both leading enterprises and those seeking to enter a new market or a new region with minimal costs are involved; 2) the stage of maturity: the exhibition becomes known, the circle of its participants and visitors expands, the conditions of participation become more and more strict, the struggle for the best places and the opportunity to promote oneself begins, the effectiveness of participation from the point of view of business contacts and image becomes maximum; 3) the aging stage: the exhibition gradually turns into a show: a large number of visitors, large company stands and increasingly lower value in terms of establishing business contacts and conducting negotiations; exposure has only an image effect; 4) the dying stage: the event gradually loses its participants and visitors; participation in such exhibitions has no effect.

The effectiveness of the participation of various enterprises depends on the stage of the exhibition's life cycle. In addition, practice shows that the stage of the life cycle of the exhibition can affect the value of the exhibition product: it is minimal at the stage of youth, and reaches its maximum value at the stage of aging.

At the moment, the main problem of the exhibition industry in Ukraine is the divergence of interests of the organisers and the participants of the exhibition: the organisers do not sell the need for communication, but the exhibition space, and thus do not satisfy this need. Research results showed that the second important problem is a significant gap in the level of preparation and holding of exhibition events in large cities, centres of business activity, and other regional centres.

In large cities, the organiser is a professional firm for which exhibitions are the main field of activity. This company has its own website, which provides complete information about the event (plan of the exhibition space, prices, business programme of the event), history of the exhibition, feedback from the mass media, methodological recommendations for preparing for the exhibition, and official documentation. Here, the number of participants is large, there are specially equipped premises for holding an exhibition event, a high level of personnel training, a fairly wide range of services. In small towns, everything is almost the opposite: the organisers are unprofessional companies, there is no operational website, the number of participants is small, the premises, as a rule, are not equipped and not intended for holding exhibitions, the level of personnel training is low, and the necessary internal infrastructure is missing. All this makes local exhibitions less effective, compared to central and interregional ones.

In order to increase the efficiency of exhibiting, the following sequence of the process of managing the enterprise's exhibition activities is proposed: 1) justification of the choice of exhibitions as a tool of the enterprise's marketing policy; 2) purpose of participation in exhibitions; 3) analysis of exhibitions within the industry (topics, nomenclature, target groups, regional scope); 4) selection of exhibitions for participation; 5) approval and approval of the schedule of exhibition activities; 6) preparation; 7) participation or attendance; 8) summarising the results of the exhibition, analysis, evaluation of effectiveness and efficiency. Within the algorithm of the enterprise's exhibition activity process, special attention should be paid to the selection of exhibitions. It is at this stage that the effectiveness of exposure in general is established.

A system of effectiveness and efficiency indicators is proposed for the analysis of the organisation of exhibition activities. Effectiveness involves determining the degree of achievement of the set goal (for example, fully achieved, partially achieved, in percentage). The effectiveness of exposure is the definition of

specific indicators for evaluating the use of enterprise resources in the implementation of the strategy. It is advisable to evaluate the effectiveness of the exhibition activity of the enterprise in three stages: expert evaluation of the performance of the exhibition, primary evaluation of effectiveness, evaluation of economic efficiency.

The first stage in determining the effectiveness of the exhibition is an expert assessment of the company's participation in the exhibition. As evaluation criteria, it is proposed to use the elements of the exhibition product, for example, the total number of visitors at the exhibition – the total number of contacts at the stand; quality of construction of the exhibition area – quality of stand construction. It should be noted that it is possible to change the assessment criteria, taking into account the tasks actually set for exposure.

The next stage of the exhibition evaluation is the initial evaluation of its effectiveness, which is carried out within ten days after the end of the exhibition based on quantitative and qualitative indicators. Quantitative indicators: (1) stand visitors: number of visitors; comparison of the composition of visitors to the stand with data from past exhibitions; the share of visitors who make up the target group; contact costs for one visitor; audience activity; (2) negotiations: the number of negotiations; the number of negotiations that ended with an application, a memorandum of intent; (3) competitors: the size of the stand compared to competitors; (4) content analysis of mass media (resonance in the press). Qualitative indicators: (1) visitors to the stand: the analysis of the composition of visitors is carried out according to the following positions: regional composition, official position, industry, status of the enterprise; (2) competitors: location of the stand, equipment compared to competitors; (3) participation and presentation of the enterprise at conferences, symposia within the framework of the exhibition.

When evaluating exposure, it is suggested to use additional factors that affect the effectiveness of participation in the exhibition, in particular, analysis of the exhibition budget, advertising campaign, work at the exhibition, development of prospective contacts. This will allow to adjust the exhibition concept of the enterprise: objectively assess its potential and avoid possible mistakes.

The final stage of the exhibition evaluation is conducted half a year after the exhibition and consists in evaluating the economic efficiency of the exhibition. When calculating it, the amount of concluded contracts is taken into account for each hryvnia invested in the exhibition. Based on the

fact that the goals of participation in the exhibition are different, in order to evaluate the economic efficiency of the exhibition, it is suggested to use the investment return ratio, which includes indicators of the cost of one exhibition, the cost of contact, the share of sales per hryvnia of costs.

By the end of the reporting period, based on the summarized results, a general report is formed with an analysis of the effectiveness of the held exhibitions, which includes an analysis of the mistakes made and recommendations for the next planning period.

Therefore, the mechanism of organisation of exhibition event management proposed in the article will allow enterprises – participants and organizers of exhibitions to more effectively use the exhibition as a tool of communication policy, which will undoubtedly improve the information background of enterprises, as well as allow more rational use of available resources and more balanced management decisions.

The scientific novelty of the article lies in deepening the understanding of the nature of the exhibition phenomenon and the peculiarities of its event management in the conditions of the complication of social relations, uncertainty, and turbulence.

Conclusions. The exhibition is a special cultural phenomenon and event management object. It is not only a source of information about the achievements of individual enterprises, industries, regions, countries, but also an effective marketing tool for intercultural communication. The exhibition affects the cultural, spiritual, political, and economic aspects of society. It is a semiotic space formed by a person for the purpose of presenting ideas, objects, things created by other people for their presentation to the audience. This is a subjective image of the objective world, a materialised representation of some idea of it. Exhibits as semiotic signs are composed of meanings, forming a complete composition. It has been established that with the correct organisation of the exhibition space and a well-thought-out theme, it is possible to form an emotional attitude to the surrounding reality in the visitors during the exposition, to stimulate emotional and figurative cognitive activity in them, to contribute not only to the growth of interest in certain products, but also to the development of national culture and economy.

Considering the exhibition as a product allows you to take a new look at this marketing tool in the event management system, identify all the opportunities it provides, and use them to get the maximum effect from the exhibition. The market of exhibition services has a steady growth trend. However, there is a conflict of interests between the organisers and the exhibitors: the

organisers cannot offer a product that satisfies the communication needs of the exhibitors, and because of this, the exhibitors do not fully use all the possibilities of the exhibition. The reason for this is the insufficient methodical security of the exhibition activity, as well as the failure to take into account the assessment of the level of organisation of the exhibition and the quality of services provided by its organisers.

To increase the efficiency of exhibition activity, approaches are proposed that will allow more rational and effective use of the exhibition as a tool of marketing communications with the aim of creating a favourable information field for making optimal management decisions.

References

1. Antonenko, I. Ya. & Duplyak, T. P. (2013). Exhibition Activity in Ukraine: State, Problems and Ways to Solve Them. *Economic Journal XXI*, 11-12, 74-78 [in Ukrainian].
2. Antonyuk, Y. M. & Shindyrovskiy, I. M. (2015). Organisation of Exhibition Activities. Lviv: Lviv Commercial Academy [in Ukrainian].
3. Zelenska, L. M. (2018). Event Management. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
4. Lukashova, L. V. (2009). Organisation of Exhibition Activity. Kyiv: Kyiv National University of Trade and Economics [in Ukrainian].
5. Pekar, V. O. (2009). Fundamentals of Exhibition Activity. Kyiv: Euroindex [in Ukrainian].
6. Povaliy, T. L. (2021). Event Management. Sumy: Sumy State University [in Ukrainian].
7. Tkachenko, T. I. & Dupliak, T. P. (2016). Exhibition Business. Kyiv: Kyiv National University of Trade and Economics [in Ukrainian].
8. Breden, C. (2021). The Art of the Show: An Introduction to the Study of Exhibition Management Fifth Edition. New York : Springer [in English].
9. Dowson, R., Albert, B. & Lomax, D. (2022). Event Planning and Management. New York : Kogan Page [in English].
10. Gera, V. (2015). Art of Event Management. Telangana : Gurucol Publishing [in English].
11. Goyal, S. K. (2013). Event Management. Delhi : Adhyayan Publisher [in English].
12. Rohtmaa-Jackson, M. (2023). Contemporary Exhibition-Making and Management. London : Routledge [in English].
13. Sharma, A., & Arora, S. (2018). Event Management and Marketing. Delhi : Bharti Publications [in English].
14. Shone, A. & Parry, B. (2004). Successful Event Management: A Practical Handbook. Boston : Cengage Learning [in English].

15. Söilen, K. S. (2013). Exhibit Marketing. New York : Springer [in English].
16. Tassiopoulos, D. (2005). Event Management: A Professional and Developmental Approach. Cape Town : Juta and Company Ltd [in English].
17. Tum, J. (2005). Management of Event Operations. London : Routledge [in English].

Література

1. Антоненко І. Я., Дупляк Т. П. Виставкова діяльність в Україні: стан, проблеми та шляхи їх розв'язання. *Економічний часопис XXI*. 2013. №11-12. С. 74-78.
2. Антонюк Я. М., Шиндировський І. М. Організація виставкової діяльності. Львів : Львівська комерційна академія, 2015. 327 с.
3. Зеленська Л. М. Івент-менеджмент. Київ : Національна академія керівних кадрів культур и і мистецтв. 2018. 148 с.
4. Лукашова Л. В. Організація виставкової діяльності. Київ : Київський національний торгово-економічний університет, 2009. 372 с.
5. Пекар В. О. Основи виставкової діяльності. Київ : Євроіндекс, 2009. 348 с.
6. Повалій Т. Л. Івент-менеджмент. Суми : Сумський державний університет, 2021. 198 с.
7. Ткаченко Т. І., Дупляк Т. П. Виставковий бізнес. Київ : Київський національний торгово-економічний університет, 2016. 244 с.
8. Breden C. The Art of the Show: An Introduction to the Study of Exhibition Management Fifth Edition. New York : Springer, 2021. 538 p.
9. Dowson R., Albert B., Lomax D. Event Planning and Management. New York : Kogan Page, 2022. 360 p.
10. Gera V. Art of Event Management. Telangana : Gurucol Publishing, 2015. 214 p.
11. Goyal S. K. Event Management. Delhi : Adhyayan Publisher, 2013. 272 p.
12. Rohtmaa-Jackson M. Contemporary Exhibition-Making and Management. London : Routledge, 2023. 154 p.
13. Sharma A., Arora S. Event Management and Marketing. Delhi : Bharti Publications, 2018. 132 p.
14. Shone A., Parry B. Successful Event Management: A Practical Handbook. Boston : Cengage Learning, 2004. 256 p.
15. Söilen K. S. Exhibit Marketing. New York : Springer, 2013. 191 p.
16. Tassiopoulos D. Event Management: A Professional and Developmental Approach. Cape Town : Juta and Company Ltd, 2005. 509 p.
17. Tum J. Management of Event Operations. London : Routledge, 2005. 304 p.

Стаття надійшла до редакції 28.09.2023
Отримано після доопрацювання 02.11.2023
Прийнято до друку 09.11.2023