

НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТІКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE “HELVETICA”

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 3
Issue 3



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Карпов Віктор Васильович – доктор історичних наук, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка.

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

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

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

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

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

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

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

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

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

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

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

HEAD OF THE EDITORIAL COUNCIL:

Karpov Viktor Vasylovych – Doctor of History, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

EDITORIAL COUNCIL MEMBERS:

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

HEAD OF THE EDITORIAL BOARD:

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

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

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

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

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

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

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

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

ЗМІСТ

Антоненкова Н. О. ХУДОЖНІ ТА ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОПИСУ СТАРОДУБЩИНИ.....	6
Балаба О. О., Мазур В. П. ХУДОЖНІЙ АР'ЄРГАРД ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА.....	15
Болюх М. Ф. ТРАНСФОРМАЦІЯ МИСТЕЦТВА ПЛАКАТУ В ПОЛТАВІ ПЕРІОДУ 1980–1990-Х РОКІВ.....	22
Галишич Р. Я. ВПРОВАДЖЕННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У РЕКЛАМНІЙ ІНФОГРАФІЦІ.....	28
Гордійчук Я. Ю. СЕРВІСИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПЕРСОНАЛЬНОГО БРЕНДУ ТА СОЦІАЛЬНОЇ ІНТЕРАКЦІЇ ГРАФІЧНИХ ДИЗАЙНЕРІВ.....	34
Карпов В. В. ТЕОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА ОЛЕКСАНДРА БОГОМАЗОВА...	43
Коваленко С. Г. ДОСВІД ЗАСТОСУВАННЯ МАШИННОГО НАВЧАННЯ В ПРОЦЕСІ АУТЕНТИФІКАЦІЇ ТА АТРИБУЦІЇ РОБІТ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА.....	54
Копанський Т. Ю. ЕРОТИКА У КОМІКСАХ ЖАНА ЖИРО: ВІЗУАЛЬНИЙ ТА КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ.....	67
Копанський Ю. Ю. ВІТРАЖІ УЖГОРОДСЬКОГО КАТЕДРАЛЬНОГО СОБОРУ.....	78
Миколайчук А. Р. ШЛЯХИ ЗАСТОСУВАННЯ ІНТЕРНЕТУ РЕЧЕЙ У ПРЕВЕНТИВНІЙ КОНСЕРВАЦІЇ.....	84
Роготченко К. О. АКТУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ 2000–2020-Х РОКІВ: КУЛЬТУРНА МОДЕЛЬ ВИДОЗМІН.....	90
Сьомак О. Ю. ІКОНОГРАФІЧНІ ДЖЕРЕЛА ТРЬОХ ОБРАЗІВ «РІЗДВО ХРИСТОВЕ» ХVІІІ СТОЛІТТЯ З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ.....	96
Удріс-Бородавко Н. С., Удріс І. М. МОДНИЙ ОБРАЗ НА ОБКЛАДИНКАХ АМЕРИКАНСЬКИХ ЧАСОПИСІВ 1910-Х – 1920-Х РОКІВ: ЖІНОЧИЙ ПОГЛЯД.....	104

CONTENTS

Antonenkova N. ARTISTIC AND TECHNICAL-TECHNOLOGICAL FEATURES OF ICON PAINTING IN STARODUBSHCHYNA.....	6
Balaba O., Mazur V. ARTISTIC REARGUARD AS A PHENOMENON OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ART.....	15
Bolyuh M. TRANSFORMATION OF POSTER ART IN POLTAVA PERIOD OF 1980-1990S.....	22
Halyshych R. IMPLEMENTATION OF INTERACTIVE ELEMENTS IN ADVERTISING INFOGRAPHICS.....	28
Hordiichuk Ya. SERVICES FOR PERSONAL BRANDING REPRESENTATION AND SOCIAL INTERACTION OF GRAPHIC DESIGNERS.....	34
Karpov V. THEORY OF UKRAINIAN AVANT-GARDE ART BY OLEKSANDR BOHOMAZOV.....	43
Kovalenko S. EXPERIENCE IN APPLYING MACHINE LEARNING IN THE AUTHENTICATION AND ATTRIBUTION PROCESS OF KAZIMIR MALEVICH'S WORKS.....	54
Kopanskyi T. EROTICITY IN THE COMICS OF JEAN GIRO: A VISUAL AND CULTURAL ANALYSIS.....	67
Kopanskyi Yu. STAINED GLASS WINDOWS OF THE UZHGOROD CATHEDRAL.....	78
Mykolaichuk A. APPLICATIONS OF THE INTERNET OF THINGS IN PREVENTIVE CONSERVATION.....	84
Rogotchenko C. CURRENT ART OF UKRAINE 2000–2020S: CULTURAL MODEL OF CHANGES.....	90
Somak O. «THE NATIVITY OF CHRIST» THREE IMAGES FROM THE 18-TH CENTURY (THE NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE COLLECTION): ICONOGRAPHIC SOURCES..	96
Udris-Borodavko N., Udris I. FASHION IMAGE ON THE COVERS OF AMERICAN MAGAZINES OF THE 1910S AND 1920S: THE FEMALE POINT OF VIEW.....	104

УДК 7.046.3:75.046

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.1>**Антоненкова Наталія Олександрівна**

аспірантка кафедри реставрації та експертизи творів мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-6222-2616

Natantonenkova787@gmail.com

**ХУДОЖНІ ТА ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
ІКОНОПISУ СТАРОДУБЩИНИ**

Дослідження присвячене аналізу особливостей іконопису старообрядців на території Стародубщини. Метою роботи є систематизація ключових чинників, що вплинули на формування унікального іконографічного стилю цього регіону. У процесі дослідження виявлено та описано специфічні художні та техніко-технологічні особливості стародубського іконопису. Виявлені риси включають поєднання різних сюжетів на одній іконі, що є характерною особливістю даного регіону. Розглянуто унікальні художні та техніко-технологічні особливості стародубського іконопису, які поєднують традиційні методи з інноваціями, такими як «проскрібка» по золоту та застосування кольорових лаків, насичених кольорів та специфічної техніки виконання, які відзначає його серед інших регіональних шкіл.

Встановлено, що стародубська іконописна школа характеризується еkleктичністю стилю, поєднуючи православні традиції з елементами західноєвропейського бароко. Це проявляється у використанні прямої перспективи, реалістичного пейзажу та ордерної архітектури, що свідчить про культурні впливи, які розвивалися в умовах ізоляції та міграції.

Визначено стилістичну різноманітність стародубського іконопису, яка включає три основні напрямки: «південний» з українськими впливами, «центральний» з центральноросійськими рисами і «північний» з елементами високого стилю «годуновського» періоду. Кожен з цих стилів має свої унікальні художні риси, які сприяли розвитку різних традицій сакрального живопису.

Також розглянуто іконографічні особливості, серед яких присутні традиційні та рідкісні образи, що демонструють як збереження, так і адаптацію релігійних традицій. Ці результати мають значення для фахівців у галузі мистецтвознавства, музеєзнавства та реставрації, оскільки вони сприяють глибшому розумінню культурних контекстів і процесів розвитку іконопису на території Стародубщини, а також його впливу на українське малярство і культуру загалом.

Ключові слова: Стародубщина, іконопис, художні особливості, мультикультурність.

Antonenkova Nataliia. ARTISTIC AND TECHNICAL-TECHNOLOGICAL FEATURES OF ICON PAINTING IN STARODUBSHCHINA

The study focuses on analyzing the characteristics of the Old Believers' iconography in the Starodub region. The aim of the work is to systematize the key factors that influenced on the formation of the unique iconographic style of this region. The research identifies and describes specific artistic and technical-technological features of the Starodub iconography. The identified characteristics include the combination of different scenes within a single icon, a distinctive feature of this region. The study examines unique artistic and technical-technological aspects of the Starodub iconography, which blend traditional methods with innovations such as "prospectively" on gold and the use of colored lacquers, rich colors, and specific techniques that distinguish it from other regional schools.

It has been established that the Starodub iconographic school is characterized by an eclectic style that combines Orthodox traditions with elements of Western European Baroque. This is reflected in the use of direct perspective, realistic landscapes, and order architecture, indicating cultural influences developed under conditions of isolation and migration.

The stylistic diversity of Starodub iconography has been determined, encompassing three main directions: "southern" with Ukrainian influences, "central" with Central Russian traits, and "northern" with elements of the high style of "Godunov" period's. Each of these styles has its unique artistic features, which contributed to the development of various traditions of sacred painting.

The iconographic features are also considered, including both traditional and rare images that demonstrate the preservation and adaptation of religious traditions. These results are significant for specialists in the art history, museology, and restoration, as they contribute to a deeper understanding of the cultural contexts and development processes of iconography in the Starodub region and its influence on Ukrainian painting and culture as a whole.

Key words: Starodubshchyna, iconography, artistic features, multiculturalism.

Вступ. В історії православного церковного мистецтва особливе місце посідає іконопис історичного регіону Стародубщини. Територія на стику сучасної Брянщини, Гомельщини та Чернігівщини, українськими істориками розглядається як українська етнічна територія, що ототожнюється з адміністративними кордонами земель, які входили до Стародубського полку Війська Запорізького та в історію православ'я увійшла як земля «чернігівських розкольніцьких слобід», одна з найяскравіших сторінок культури старообрядництва.

Наукове вивчення традицій іконопису у Стародуб'ї та Ветці має давню історію. У XIX ст. про «розкольніцькі слободи» писали дослідники Ф. Булаєв, Д. Ровінський, М. Лілеєв, протоіереї офіційної церкви І. Бухарев і Т. Верховський. У XX та XXI ст. стародубсько-ветківською іконою займалися мистецтвознавці Г. Нечаєва, Т. Гребенюк, Р. Перехрестов, М. Чернов, Л. Корнюкова, О. Понаморецька, О. Травкіна та інші.

Проте у сучасному мистецтвознавстві досі зберігається певна термінологічна невизначеність. Зокрема, часто використовується термін «ветківська ікона» для позначення всього розмаїття пам'яток північного старообрядницького регіону, без урахування окремих районів або слобід. При цьому не враховується, що на території цих центрів існували окремі іконописні майстерні в різних посадах та слободах, як у Ветці, так і в Стародубі. Хоча деякі прийоми іконописців обох центрів були подібними через спільні витоки, між ними існували значні відмінності, особливо стилістичні.

Окрім цього серед мистецтвознавчо-історичних досліджень стародубського іконопису було не достатньо розглянуто техніко-технологічний та художньо-стилістичні аспекти створення ікон даної школи. Все це ускладнює атрибуцію твору, а інколи призводить до помилок у визначенні належності його до того чи іншого регіону. Отже метою дослідження є визначення чітких характерних ознак стародубського іконопису від інших подібних напрямків сакрального живопису.

Матеріали та методи. Методами дослідження стали аналітичний та системний – для

опрацювання мистецьких музейних і приватних колекцій та архівних джерел; компаративний – для встановлення взаємозв'язків між техніко-технологічними, сюжетними та іконографічними особливостями досліджуваних шкіл іконопису; метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу – для виявлення характерних особливостей творчої манери стародубського іконопису, його основних принципів та еволюції; індуктивний – для узагальнення результатів аналізу та формування висновків щодо стилістичних тенденцій та впливів у розвитку іконопису цього регіону. Матеріалами цього дослідження стали ікони з музейних і приватних колекцій, архівні документи, реставраційні звіти, а також наукові праці, присвячені аналізу іконописних шкіл.

Виклад основного матеріалу. Загальними передумовами формування художнього стилю Стародубщини стала реформа богослужбових книг і обрядової практики, проведена патріархом Никоном у 1650-х роках. Вона розколола суспільство на прихильників і противників змін. Виправлення були затверджені на соборі в Москві 1667 року, який засудив незгодних з реформами і оголосив їх «розкольніками», закликавши до їхнього переслідування. Через жорсткі репресії старовіри змушені були тікати на околиці країни або за її межі, щоб зберегти своє життя, віру, святі книги та ікони. Вже в другій половині XVII століття старовіри, переважно з північно-західних регіонів Московського Царства, почали переселятися на захід, на території Війська Запорізького та до Речі Посполитої.

Таким чином факторами становлення унікального художнього стилю Стародубщини можна назвати відособленість та міграцію населення Московського царства при збереженні мови, звичаїв, статутної віри, книжності. Складання стилю відносилось до часу роботи кількох поколінь перших переселенців. Окрім цього, формування кордонів мистецької течії супроводжувалися посиленням інтересу до ідей західноєвропейського вільнодумства французьких мислителів і проникненням у православну культуру принципів віротерпимості, хоча декларативно староо-

брядництво не прийняло європейських впливів, що спотворили традиційні риси [1].

Стародубська іконописна школа сформувала своєрідний еклектичний стиль як результат поєднання багатьох чинників. **Перший чинник** – середньовічна «дониканіанська» православна культура, яка була основою старообрядництва [2] і відображала художні традиції раннього християнства до реформ патріарха Никона у XVII столітті. Ця культура характеризується суворим дотриманням канонів православної традиції, аскетизмом, та збереженням старих богослужбових практик.

Другим чинником стало взаємопроникнення прийшлої культури московитів старовірів із культурою корінного населення що складалось з українців Стародубщини, а також із сусідньою культурою білорусів, що жили на заході од неї. З одного боку, це було наслідком давніх та стабільних контактів між старообрядцями різних регіонів; з іншого у XVIII ст. почалось переселення «польських» та «чернігівських розкольників» на степні території Північного та Північно-Західного Причорномор'я. Безпосереднє запозичення досвіду сприяли і нерідкі приїзди на Стародубщину майстрів з Чернігівщини, що займались як раз розповсюдженням готової продукції, так й виконанням заказів місцевих громад [3. с. 55]. В іконописі Стародубщини це відбилось в загальному яскравому та святковому колориті, а також багатством квітів, букетів, гірлянд та іншої орнаментики як на самих іконах, так й на шитих окладах, кіотах і рамах, властивих у першу чергу для східноукраїнської народної ікони [4, с. 70]. Зміна колориту обумовлено не тільки впливом місцевих іконописців, але і доступністю конкретних пігментів у даному регіоні.

Третій чинник – сильний вплив «фрязького», європеїзованого іконопису Оружейної палати та міст Поволжя другої половини XVII-початку XVIII ст. [2]. Звідти у живопис старообрядців прийшли барочні риси: пряма перспектива, більш реалістичний пейзаж, ордерна архітектура, окремі засоби світлотіньового моделювання – так зване «золотопробільне письмо» (греко-православна традиція), а також використання

таких художніх прийомів, як кольорові лаки, чорновий розпис, «ліновка/цировка» (техніка нанесення рисунку матовим золотом на лощену позолочену поверхню) і «проскрібка» по золоту [2 с. 245]. Обробка «в проскріб» використовувалась, в основному, для прикрашення вбирання: риза того чи іншого святого писались напівпрозорими лесуваннями по суцільному листовому золоченню; потім майстер тупою голкою продряпував в намічених місцях фарбовий шар, і, оголюючи таким чином приховане під фарбою золото, покривав усю потрібну площу багатим рослинним орнаментом. Окрім стилістичних особливостей у ранніх ветковсько-стародубських іконах відмічають і чисто технологічні засоби, ідентичні іконам царських живописців (наприклад, використання врізних торцевих шпуг).

Отже до **характерних стилістичних ознак** стародубської ікони можна віднести: насичені локальні тони із переважанням характерного винно-червоного або малинового відтінків в поєднанні із контрастним білим або золотим фоном, зображення різноманітних квітів та букетів, а також декоративні елементи у вигляді вінків та гірлянд на тлі, полях ікони, інколи і на архітектурі. Основними орнаментальними мотивами, окрім квіткових, являли гілки із листям і квітами яблунь, імітація листя аканту, виноградна лоза, раковини, ріг достатку [2].

До числа впізнаваних прийомів та прикмет письма художників, незмінно зустрічних на іконах різного часу і різних слобод Стародубщини і Ветки, входять: живописний позем з травами і білими квітами; оливкового кольору хмари з білою окантовкою; тип зображення коней, властивих іконопису Ярославля і Костроми; характерний рисунок складок убруса (архаїчного слов'янського головного убору замужньої жінки), підтриманого янголами, в іконографії Спаса Нерукотворного; форма та спосіб моделювання башмаків і чобітків, що зустрічаються на іконах Оружейної плати; а також зображення міста Єрусалиму у вигляді циліндричних будівель романського стилю, що сходять до мініатюри XVI-XVII століть [4]

В «личному письмі» – зображення ликів та інших оголених частин тіла – старообрядницькі митці також притримувались традиційних засобів. По кольоровому, як правило, оливковому підмальовку – «санкірю» – послідовно наносилися шари все більш розбіленої вохри – «плавів», за допомогою чого моделювалась форма, досягалась її рельєфність. «Личне письмо» різне: і контрастне вохрення, і максимально зближені кольори санкірю і вохрення; у них нерідко переважали теплі тони. Відмінними рисами стародубських ликів є сильні висвітлення коло роту та підборіддя, а також форма верхньої губи, як би нависаючої над припухлою роздвоєною нижньою. Місцеві майстри часто виділяли яскравою кіновар'ю місце між губами та кордон нижньої губи [6, с. 78].

До характерних ознак «личного» в іконопису Стародубщини можна віднести і зображення очей (правильно симетричного розрізу із слізниками і трохи припухлими верхніми повіками) і фактурних носів (з кулястими нависаючими кінчиками і такими ж крилами), що каже про пряме наслідування майстрам Оружейної плати. Цей загальний стиль личного письма існував як в монастирських та слобідських майстернях, так і в роботах сільських іконописців, працюючих у народній традиції [5, с. 11-12].

Дослідження простежують три стильових напрями в іконописі Стародубщини, відповідних зонам географічного розселення слобід певними згодами, – «північне», «центральне» – властиве ревнителю попівського спрямуванню, і «південне» – із переваженням безпопівців. Ікони «південного напрямку» найбільше зібрали у собі вплив української культурної традиції і складають найбільш поширену та впізнавану групу. Колір вохрення ликів сходять до пізнього стилю строгановських майстерень: із яскраво помаранчево-коричневими плямами з невеликими контрастними висвітленням. Лики мають округлий овал із дугоподібними високо піднятими бровами і подовженою верхню губу, що робить впізнаваний тип лику. Ці образи дуже експресивні, що свідчить про значний вплив народного мистецтва [5] (рис. 1, 2).



Рис. 1. Ікона «Спас Нерукотворний» поч. XIX ст. Приватна колекція



Рис. 2. Ікона «Покрова Пресвятої Богородиці» кін. XVIII ст. Приватна колекція

«Центральне направлення», орієнтоване на традиції Поволжя та центральної Росії, входять пам'ятки з Новозибкова та сіл Брянської області. Його репрезентують ікони із сильною розбіленістю верхніх шарів в «личному письмі», майже не залишаючи місця для світло-сірого санкірю. При цьому особливу увагу було приділено пластичній проробці деталей, побудові рельєфу носу, надбрівних дуг, зморшок. В цілому, образи «центрального напрямку» складніші та психологічно тонкіші. Орнамент, що складається з крупних роз у

вигляді куль, відрізняється тонкою графікою, на відміну від орнаменту північних регіонів, де він більш схематичний, і південних, де він більш живописний [7] (рис. 3, 4).



Рис. 3. Богородиця Боголюбська XIX ст.
Приватна колекція



Рис. 4. Господь Вседержитель XIX ст.
Приватна колекція

Майстри, котрі обслуговували північні слободи (Злинка, Клінци) – «північного» напряму, слідували манері, що сходиться до традиції високого стилю «годуновського» періоду. Про це свідчить «темноликість», благородні подовжені пропорції, тонка графіка лінійного опрацювання [7] (рис. 5).

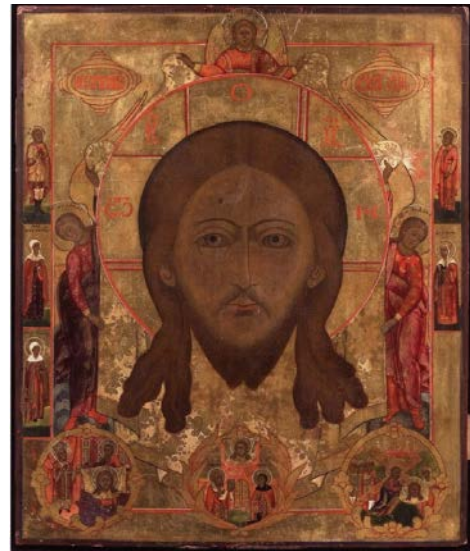


Рис. 5. Спас Нерукотворний поч. XIX ст.
Приватна колекція

Треба відмітити, що у багатьох кольорових сумішах ікон Стародубщини, включаючи застосовувані для написання ликів, використовувались кольорові лаки. З цього йде не традиційний, а чисто живописний ефект: написані різними кольорами плани, кольоровий лак об'єднує одним тоном [2]. При написанні ликів комбінувались прийоми традиційного пошарового письма – «вохрення» із живописними лесуваннями олійними лаками холодного узагальнюючого тону, що створюють оптичний ефект глибини простору. В доличному письмі можна споглядати аналогічну картину – традиційними пігментами (кіновар, індиго, глауконіт, свинцеві біліла) робилось розкриття кольорових площин, після чого усе лесувалося кольоровими лаками [7].

Різноманітність надписів на полях – характерна риса старообрядницьких ікон. Німби виконувались у вигляді точкового орнаменту, а також засобом цирування, інколи за західним типом: за допомогою поєднання прямих та зигзагоподібних променів, або ж кольором – товстою червоною лінією та тонкою білою [7].

Опуш (обрамлення ікони) символізувала кордон, що відокремлює земну реальність від небесної, і писалась у вигляді червоно-синьої кайми. Лузга (внутрішня рамка коло ковчегу) символізувала кордон між небесною реальністю (поля ікони) та божественним Вічним

(середник ковчегу). Лузга писалася червоною фарбою та тонкою білильною лінією. У центрі верхнього поля лузга часто підіймалось півколом, залишаючи місце для зображення Бога Саваофа в образі «вітхого денмі», або Ісуса Христа в хмарах, благословляючого святого (на одночастинних, рідше – на чотиричастинних іконах). На полях розміщували зображення святих, тезоіменитих членами сім'ї, що замовили ікону [8, с. 13].

Окрім іншого, для стародубського регіону характерно особливе розповсюдження доволі рідкісних для інших регіонів іконопису сюжетів – Богородиці Вогневидної, Миколи Відворотного (рис. 6), Нерукотворного образу Спаса зі страстями [9, с. 71]. Також вказує на вкрай поширене в старообрядницькому середовищі комбінування декількох сюжетів на одній іконі. Найімовірніше, це здійснювалось на вимогу замовника, відповідно із його потреб та смаків, частко поза зв'язком із внутрішньою логікою композиції. Таке комбінування погіршувало враження еклектичності. Окрім «економії простору» багаточасткові ікони мали свою специфічну естетику. Замовник, найімовірніше за все, бажав досягти максимальної «концентрації святості» на іконі, що зберігалась в його будинку [9, с. 79].



Рис. 6. Св. Микола Відворотний з вибраними святими. 1840 р. (?) ЧОХМ ім. Г. Галагана. ік-127

Техніко-технологічні особливості. Матеріали, які використовували художники Старо-

дубщини, традиційні для православного іконопису: дерев'яна основа, крейдяний ґрунт, покладений іноді на «паволоку» (армуючий тканинний прошарок), темперні фарби на яєчному в'язеві [7]. На ранньому етапі виготовлення (XVIII ст.) стародубсько-ветківські ікони завжди характеризувалися високим професійним рівнем виконання та суворим дотриманням традицій: обробкою дошки з «ковчегом» (неглибокою виїмкою на лицьовій площині дошки, що утворює по периметру вузькі опуклі поля, як раму зображення) та шпугами, паволокою під ґрунтом, багатошаровим темперним живописом, покриттям оліфою. Але поступово у технології виготовлення XIX ст. відбувалися зміни у бік спрощення: зокрема, ковчег, зазвичай, був відсутній [6].

Основа. У якості основи іконописці використовували дошки зазвичай з деревини м'яких порід – осики, тополі [4, с. 11], але зустрічались і дошки липові та вільхові [6, с. 291]. Слід зазначити, що м'яка деревина особливо сильно схильна до впливу жучка-точильника, тому стародубсько-ветківські ікони практично завжди з'їдені жучком. Товщина дощок велика: 2-2, 5-3 см [8].

Для того, щоб дошку не деформувало, використовувалися шпуги, – як правило, дві, рідше одна або три поперечні планки, які або врізалися по задній поверхні дошки (наскрізні – через всю дошку, зустрічні – клиноподібні, що звужуються до середини, де жолобки для шпуг закінчуються за кілька сантиметрів від протилежного краю дошки), або з торця («торцеві»). Починаючи з кінця XVIII століття шпуги робилися фігурними та отримали назву «ампірних», як за часом, так і за стилем виконання (наявність канелюрів). Із середини XIX століття торцеві шпуги у майстернях Стародубщини практично не застосовуються [8, с. 12].

Паволоки на Стародубщині клеїли лляні, пізніше бавовняні промислового виробництва, виготовлені на місцевих мануфактурах, іноді із малюнком. І полотно, і промислові тканини використовувалися тонкі, дрібнозернисті, полотняного переплетення, рідше саржевого, з малюнком і без нього. Папір не застосовувався [8].

Левкас (іконний ґрунт) на іконах Стародубщини – клес-крейдяний, середньої товщини. І хоча паволоку поверх дошки клали не завжди, але левкас варили за традицією – навіть найдешевші ікони у старообрядницькому середовищі на неґрунтованих дошках не писалися. Граф'я була присутня завжди: малюнок продряпувався, карбувався по левкасу, і потім поверхня левкасу вкривалася сусальним золотом [4].

Золочення. Позолочене карбоване тло – одна з характерних рис класичної стародубської ікони. Золотом щедро оздоблювалися не лише тло та поля ікон, а й зображення риз святих, військових обладунків, зображені в інтер'єрах меблі, архітектурних деталей. Виконаний «твореним» золотом орнамент, як правило, суцільно вкривав яскраві тканини одягу і драпірування; золотом також опрацьовувалися їхні складки, наносилися «пробіли» (відблиски) на опуклих частинах фігур [7]. У деяких іконах зустрічається поєднання шліфованого та нешліфованого листового золота при золоченні німбів, (у західноєвропейському мистецтвознавстві цей прийом відомий як «глосування») [4].

Іноді застосовувалося імітаційне золочення («двійникові ікони», в яких замість золота використовується так званий «двійник» – сусальне срібло, оброблене особливими способами, з метою здешевити ікону, зробити її доступнішою, зберігши зовнішні ознаки «багатої» ікони) [2, с. 118].

Фарби найчастіше теж готували за давніми рецептами. У ході були такі пігменти та матеріали: кармін, бакан, світлий бакан, кіновар, білила, ультрамарин, крон зелений і жовтий, блакитна берлінська лазур, вохра, умбра, полімент, камедь. Пензлі застосовувалися з білки та борсукові, а також «зуби ведмежі, зуби кам'яні, мідні циркулі і залізні, ножі різної форми» [2].

Як і в інших іконописних центрах з масовим виробництвом, на Стародубщині широко використовувалися «прописи» – іконні композиції на паперових аркушах, малюнок з яких перекладався на дошки. Зразки прописів передавалися з покоління до покоління. Майстерні мали зразків на папері до 700 аркушів [10].

Результати дослідження. У ході проведеного дослідження було визначено та систематизовано ключові чинники, що вплинули на формування іконографічного стилю старообрядців на території Стародубщини. Зокрема, встановлено унікальні особливості Стародубського іконопису, серед яких варто відзначити практику поєднання різних сюжетів в одній іконі, що є характерною рисою цього регіону. Крім того, дослідження дозволило виявити та структурно описати техніко-технологічні та художньо-стилістичні особливості створення ікон досліджуваної школи, що надає глибше розуміння процесів та методів їх виготовлення.

Ці дані мають особливу цінність для фахівців у галузі мистецтвознавства, музеєзнавства та реставрації, оскільки вони сприяють глибшому розумінню історико-культурних контекстів, збереженню та точній атрибуції творів мистецтва.

Висновки. Іконопис Стародубщини представляє собою унікальне культурне явище, яке розвивалося під впливом різноманітних історичних, соціальних та культурних факторів. Результати дослідження дозволяють виділити кілька ключових художніх та техніко-технологічних особливостей, які вирізняють його серед інших регіональних шкіл.

Еклектичність стилю: стародубська іконописна школа поєднує православні традиції з елементами західноєвропейського бароко, що проявляється у використанні прямої перспективи, реалістичного пейзажу та ордерної архітектури. Це свідчить про культурні впливи, які розвивалися в умовах ізоляції та міграцій.

Стилістична різноманітність: іконопис включає три стилі: «південний» з українськими впливами, «центральний» з центральноросійськими рисами та «північний» з елементами високого стилю «годуновського» періоду. Кожен стиль має свої унікальні художні риси, що розвивають різні традиції сакрального живопису.

Техніко-технологічні прийоми: стародубський іконопис відзначається насиченими кольорами та специфічною технікою виконання, які вирізняють його серед інших регіональних шкіл. Майстри використовували традиційні матеріали та техніки, але

експериментували з методами, такими як «проскрібка» по золоту та кольорові лаки, що надає іконам особливий колорит і текстуру, демонструючи високий професіоналізм та інноваційність.

Символічне значення обрамлення:

Обрамлення в іконах символізує межу між земним і небесним. Використання декоративних елементів, таких як вінки та квіткові орнаменти, додає іконам виразності й сприяє створенню духовної атмосфери.

Іконографічні особливості: живопис Стародубщини демонструє унікальні сюжетні та

іконографічні особливості, що включають як традиційні, так і рідкісні образи, такі як Богородиця Вогневидна та Микола Відворотний, а також комбінуванням сюжетів на одній іконі, що свідчить про художню свободу і адаптацію до потреб замовників.

Таким чином завдяки проведеному аналізу вдалося виявити та систематизувати специфічні стилістичні риси, техніко-технологічні прийоми та іконографічні особливості, які надають цьому регіональному мистецтву його унікальний характер і дозволяють відрізнити його від інших шкіл іконопису.

Література:

1. Лилеев М. И. Из истории раскола на Ветке и Стародубье XVII–XVIII вв., № 1. Киев, 1895.
2. Могилевский Н. Несколько слов об упорядочении нашего иконописания. Прибавления к Черниговским епархиальным известиям. Чернигов, 1908. 288 с.
3. Жолтовський П.В. Український живопис XVII-XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1978. 155 с.
4. Горбунов Ю., Херсонский Б. Липованская икона. Одесса, 2000. 172 с.
5. Попова Л. М. Деякі аспекти українського народного іконопису XIX ст. *Народна творчість і етнологія*. 1989. №2. С. 43
6. Горбунов Ю. Старообрядческая иконопись Юго-Западной Украины и Бессарабии XIX-первой половины XX вв. *Культура народов Причерноморья*, Кримський науковий центр НАН і МОН України, Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського МОН України. 2001. № 24. С. 201.
7. Пуцко В. Недріманне око – українська іконографічна тема XVIII ст. *Людина і світ*. 1995. № 11-12. С. 117.
8. Народна ікона Чернігівщини. Альбом. Упорядники О. Романів-Тріска, О. Молодий, А. Кісь. *Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ*. Львів. 2015. 426 с.
9. Адруг А.К. Живопис Чернігова другої половини XVII - початку XVIII століть. Чернігів. 2013. 182 с.
10. Пономаревська О. Центри народного іконопису північно-східного полісся: історико-культурні проблеми визначення. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ. 2009. № 16. С. 245.
11. Грушевський М. Чернігів і Сіверщина в українській історії. Чернігів і Північне Лівобережжя. Київ. 1928. С. 101.
12. Долуда А. О., Пукліч О.С., Манжелій Т.С. Дослідження об'єктів живопису та творів із кераміки. ННЦ «ІСЕ» ім. Засл. проф. М. С. Бокаріуса. Харків, 2021. 128 с.

References:

1. Lileyev, M. I. (1895). Iz istorii raskola na Vetke i Starodubye XVII–XVIII vv., [From the history of the schism on Vetka and Starodub in the 17th-18th centuries]. Kyiv: [in Ukrainian].
2. Mogilevskiy, N. (1908). *Neskol'ko slov ob uporyadochenii nashogo ikonopisaniya/ Pribavleniya k Chernihivskym eparkhial'nym izvestiyam* [A Few Words on the Organization of Our Iconography. Additions to Chernihiv Eparchial News]. Chernihiv. [in Ukrainian].
3. Zholtovskiy, P.V. (1978). *Ukrains'kyi zhivopys XVII-XVIII st.* [Ukrainian Painting of the 17th-18th Centuries]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
4. Horbunov, Yu., & Khersonskiy, B. (2000). *Lypovanska ikona* [Lipovan Icon]. Odesa. [in Ukrainian].
5. Popova, L.M. (1989). *Deiaki aspekty ukrainskoho narodnoho ikonopysu XIX st.* [Some Aspects of Ukrainian Folk Icon Painting of the 19th Century]. *Narodna tvorchist i etnografiia*, 2. [in Ukrainian].
6. Horbunov, Yu. (2001). *Staroobriadcheskaia ikonopis' Iugo-Zapadnoi Ukrainy i Bessarabii XIX–pervoi poloviny XX vv.* [Old Believer icon painting of South-Western Ukraine and Bessarabia in the 19th and first half of the 20th centuries]. *Kultura narodov Prychernomoria, Kryms'kyi naukovyi tsentr NAN i MON Ukrainy, Tavriiskiy natsionalnyi universytet imeni V.I. Vernads'koho MON Ukrainy*, (24). [in Ukrainian].

7. Putcko, V. (1995). *Nedrimanne oko – ukrains'ka ikohrafichna tema XVIII st. [The sleepless eye – Ukrainian iconographic theme of the 18th century]*. *Liudyna i svit*, 11–12. [in Ukrainian].
8. *Narodna ikona Chernihivshchyny [Folk icon of Chernihiv region]*. (2015). Edited by O. Romanyv-Triska, O. Molodyi, & A. Kis'. Lviv: Institute of Collecting Ukrainian Artistic Monuments at NTSH [in Ukrainian].
9. Adruh, A.K. (2013). *Zhivopys Chernihova druhoi polovyny XVII – pochatku XVIII stolit [Painting of Chernihiv from the second half of the 17th to the beginning of the 18th century]*. Chernihiv: [in Ukrainian].
10. Ponomariovska, O. (2009). *Tsentr narodnoho ikonopysu pivnichno-skhidnoho polissia: istoryko-kulturni problemy vyznachennia [Centers of folk icon painting in the northeastern Polissia: historical and cultural issues of definition]*. *Ukrainska akademiia mystetstva: doslidnytski ta naukovo-metodychni pratsi*, Kyiv: [in Ukrainian].
11. Hrushevskiy, M. (1928). *Chernihiv i Sivershchyna v ukrainskii istoriia. Chernihiv i Pivnichne Livoberezhzhia [Chernihiv and Sivershchyna in Ukrainian history. Chernihiv and the Northern Left-Bank]*. Kyiv. [in Ukrainian].
12. Doluda, A.O., Puklich, O.S., & Manzhelii, T.S. (2021). *Doslidzhennia ob 'iektiv zhyvopysu ta tvoriv iz keramiky [Study of painting objects and ceramic works]*. Kharkiv: NNC "ISE" im. Zasl. prof. M.S. Bokariusa [in Ukrainian].

УДК 7.03(477)»20»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.2>**Балаба Олена Олександрівна**

здобувачка вищої освіти другого магістерського рівня
кафедри теорії і історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури
ORCID ID: 0009-0008-1029-6059
olena.balaba@naoma.edu.ua

Мазур Вікторія Павлівна

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
деканка факультету теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури
ORCID ID: 0000-0003-1365-7581
viktoriya.mazur@naoma.edu.ua

ХУДОЖНІЙ АР'ЄРГАРД ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Метою статті є визначення поняття «художній ар'єргард», його феномену та ролі у сучасному українському мистецтві та дослідження, чому художній ар'єргард став окремим напрямком наприкінці вісімдесятих – початку дев'яностих років ХХ століття.

Термін «художній ар'єргард» виник наприкінці 1980-х років як протиположність до постмодерністському мистецтву. Фундаментальні мистецтвознавчі дослідження напрямку у творчості сучасних українських художників не проводилися, тому важливо визначитися з термінологією, окреслити риси напрямку та визначити митців, які працювали за цим напрямком.

Попри те, що історія художнього ар'єргарду в Україні охоплює проміжок у понад тридцять п'ять років, досліджень, присвячених безпосередньо українському художньому ар'єргарду, мало, а наявні джерела дають лише загальну характеристику творчого становлення цього напрямку. Термін «художній ар'єргард» придумав український художник Матвій Вайсберг, а визначив критик Андрій Мокроусов, який тоді був редактором літературно-мистецького альманаху «Новий Круг», зараз є директором та відповідальним редактором видавництва «Критика». Перша згадка та пояснення напрямку є у статті «Анабазис чотирьох у просторі нового мистецтва», яка була написана Мокроусовим до каталогу виставки «Anabasis» у Києві у 1993 році. Далі була ще одна стаття до виставки Матвія Вайсберга «Час світу. Живопис та графіка» у 1995 році. До публікацій про художній ар'єргард можна віднести й матеріал мистецтвознавиці Інни Булкіної до великого каталогу «Матвій Вайсберг», який був виданий у 2019 році у Києві. Андрій Мокроусов наполягає на тому, що новий напрямок виник як протиположність до тотальної перебудови митців з соціалізму на постмодернізм. За думкою критика, «ар'єргард», який в ті часи жваво обговорювали митці та критики в майстернях та на виставках, не був широко зафіксовано у ЗМІ чи наукових дослідженнях. Терміном «ар'єргард» Мокроусов та Інна Булкіна позначають роботи групи художників, які працювали в той час та не маркували своє мистецтво як авангард чи постмодернізм.

Об'єкт дослідження – художній ар'єргард як феномен у контексті розвитку сучасного українського мистецтва. Фактично ми маємо перше нагадування про напрямок у каталозі до виставки «Anabasis» 1993 року, яка проходила у Київській картинній галереї, яка тоді мала назву «Музей російського мистецтва». Ар'єргард активно розвивався у 1990-ті – той час, коли суспільство зазнало великих змін, а мистецтво жваво реагувало на ці зміни.

Новизна наукового дослідження: у дослідженні вперше проаналізовано та уточнено термінологію «художнього ар'єргарду».

Ключові слова. Ар'єргард, художній ар'єргард, феномен, гуманізм, майстерність, артистизм, Матвій Вайсберг, Ваган Ананян, Андрій Мокроусов, Олена Придувалова, Олексій Аполлонов, Олег Бур'ян, Микола Сологубов, Олександр Захаров, Олександр Лірнер, Йосиф Бейлін, Гражина Стриковська.

Balaba Olena, Mazur Viktoriia. ARTISTIC REARGUARD AS A PHENOMENON OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ART

The purpose of the article is to define the concept of «artistic rearguard», its phenomenon and role in contemporary Ukrainian art, and to study why the artistic rearguard became a separate trend in the late eighties and early nineties of the twentieth century.

The term «artistic rearguard» emerged in the late 1980s as a counterweight to postmodern art. There have been no fundamental art historical studies of this trend in the work of contemporary Ukrainian artists, so it is important to define the terminology, outline the features of the trend, and identify the artists who worked in this direction.

Despite the fact that the history of the artistic rearguard in Ukraine covers a period of more than thirty years, there are few studies devoted directly to the Ukrainian artistic rearguard, and the available sources provide only a general description of the creative formation of this movement. The term «artistic rearguard» was coined by the Ukrainian artist Matviy Vaisberg and defined by the critic Andriy Mokrousov, who was then the editor of the literary and artistic almanac «Novyi Krug» and is now the director and executive editor of the «Krytyka» Publishing House in Kyiv. The first mention and explanation of the trend is in the article «Anabasis of Four in the Space of New Art,» which Mokrousov wrote for the catalog of the «Anabasis» exhibition in Kyiv in 1993. This was followed by another article for the exhibition of Matviy Vaisberg «Time of the World. Painting and Graphics» in 1995. The publications about the artistic rearguard also include the material by art historian Inna Bulkina for the large catalog «Matviy Vaisberg» published in 2019 in Kyiv. Andriy Mokrousov insists that the new trend emerged as a counterweight to the total reorganization of artists from socialist realism to postmodernism. According to the critic, the «rearguard,» which was lively discussed by artists and critics in workshops and exhibitions at the time, was not widely documented in the media or in scientific research. The term «rearguard» is used by Mokrousov and Inna Bulkina to refer to the works of a group of artists who worked at the time and did not label their art as avant-garde or postmodernism.

The object of the study is the artistic rearguard as a phenomenon in the context of the development of contemporary Ukrainian art. In fact, we have the first reminder of this trend in the catalog for the 1993 exhibition «Anabasis», which was held at the Kyiv Art Gallery, which was then called the Museum of Russian Art. The rearguard was actively developing in the 1990s, a time when society underwent great changes, and art was responding to these changes.

The novelty of the research: the study is the first to analyze and clarify the terminology of the «artistic rearguard».

Key words. *Rearguard, artistic rearguard, phenomenon, humanism, skill, artistry, Matviy Vaisberg, Vahan Ananyan, Andriy Mokrousov, Olena Pryduvalova, Oleksiy Apollonov, Oleh Burian, Mykola Sologubov, Oleksandr Zakharov, Oleksandr Lirner, Yosyp Beilin, Grażyna Strykowska.*

В основу дослідження покладено принципи термінологічного аналізу та історизму. Підхід до вивчення теми передбачає поєднання таких методів наукового дослідження, як аналітичний – для вивчення стану дослідження обраної теми; системний – для обробки літературних джерел; порівняльний – для визначення спільних та відмінних рис митців напрямку «художній ар'єргард».

Ар'єргард у перекладі з французької мови означає тилову охорону. За тлумачним словником, «ар'єргард – це частина війська або флоту, яка під час походу йде позаду головних сил з метою охорони їх від нападу; протилежне авангард» [1]. Термін використовується для визначення військового підрозділу чи частини, що охороняє військо при переміщенні із фронту в тил або вздовж фронту. Тобто до ар'єргарду відносяться ті, хто самостійно та відповідально забезпечує дії авангарду – передового загону війська.

Термін «ар'єргард» критик Андрій Мокроусов вперше письмово використовує у 1993 році навмисно та провокативно, як раз протиставляючи ар'єргард моді на постмодерне мистецтво та підкреслюючи особливий характер напрямку, який можна спростити до слогана: «хай ми знаходимося в засідці, але ми – охоронці вічних художніх цінностей, ми прикриваємо ваші вічні цінності».

У квітні 1993 року у Київській картинній галереї відбулася спільна виставка «Anabasis» чотирьох митців київського ар'єргарду: Матвія Вайсберга, Миколи Сологубова, Олега Бур'яна та Олександра Захарова [2]. Були представлені живопис та графіка, фото яких потім увійшли у каталог до виставки. А критик Андрій Мокроусов написав розлогий текст-вступ до відкриття виставки та використав поняття «художній ар'єргард», відокремив його від авангарду та назвав напрямком сучасного мистецтва, народже-

ного в Україні та на той час більш відомим у Європі, ніж на теренах колишнього СРСР. Це сталося тому, що після руйнування тоталітарної держави українські митці несподівано отримали можливість виїжджати за кордони у вільні країни та не боятися, що їх здадуть КДБ за їхнє «неправильне», у рамках радянського строю, мистецтво.

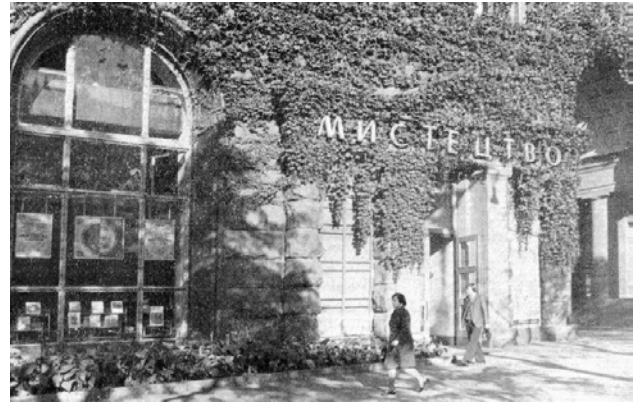
І дійсно, якщо прослідкувати творчість найбільш відомого з цієї четвірки українського художника Матвія Вайсберга, на момент квітня 1993 року в нього був дуже потужний закордонний виставковий «послужний» список: у 1990 році це групові виставки у місті Треллеборг у Швеції, у Чикаго у США та у тодішній Чехословаччині – у Празі; у 1991-му – це спільні проекти у Познані у Польщі та у Будапешті в Угорщині, а у 1992-му роботи Вайсберга були представлені в галереї «23» у Гарлемі у Нідерландах [2]. Це означає, що на той момент відкриття виставки у Києві на одному з самих відомих артмайданів столиці – Музеї російського мистецтва, ар'єргардисти були відомими художниками за межами України.



Іл. 1. Матвій Вайсберг. Розмова в Самаррі. 1992 рік. 90x117. Полотно, олія

В каталозі до виставки «Anabasis» у «послужному» списку виставок Матвія Вайсберга ми знаходимо й виставку в Києві в художньому клубі «Ойкумена», яка мала назву «Час ар'єргарду» та проводилася у 1991-му році. Тобто ми можемо відмітити, що термін «ар'єргард» використовувався ще раніше

1993 року. Художній клуб «Ойкумена» на той час був відомою неформальною галереєю на Хрещатику, 24 – на другому поверсі над магазином «Мистецтво» (Іл. 2). Зі слів Матвія Вайсберга, саме цей клуб наприкінці існування СРСР активно виставляв роботи молодих українських митців, а також продавав їх.



Іл. 2. Магазин «Мистецтво» на Хрещатику, 24. На другому поверсі наприкінці 1980-х – початку 1990 років був художній клуб «Ойкумена», де проводилися виставки сучасного мистецтва

У другій половині 1980-х художники виходять на вулиці: малювати портрети та виставляти свої роботи. Про це пише Матвій Вайсберг у книзі «Продовження слідує. Спогади» [4, с 113-114]. З Дня Києва 1984 року почалися вернісажі просто неба на Андріївському узвозі – і в той час їх ще пробували контролювати хурдади від влади. Саме вуличні митці потім стали об'єднуватися, малювати портрети спочатку в підземному переході під Хрещатиком на майдані Незалежності, який називали тоді «Труба», а також займати порожні будинки під майстерні в центрі міста, де потім збиралися та працювали, створювали нове. Це був по-справжньому революційний час, зв'язаний з кінцем епохи СРСР та початком незалежності України. Свобода від цензури та пропаганди сприяла сучасному новому мистецтву: замість нудного соцреалізму, який всім набив оскомку «політикою партії та радянського уряду», митці нагадали про авангард та постмодернізм. Про це пише арткритикиня Інна Булкіна: «Люди сміючись розлучалися зі своїм тяжким, страшним, зі своїм «незручним» минулим [5, с. 14].

Мокроусов пояснює виникнення художнього ар'єргарду «усвідомленням кінця століття: культурного зламу, заходу епохи та осені цивілізації» [2]. Він пише, що таким часам в історії притаманне різке світло, «в колі якого видно душевні схильності та рухи дійових осіб» [2]. Завдяки такому різкому світлу, за думкою Мокроусова, можна добре побачити «відступників» – тих митців, які не співвідносяться до якихось ідеологічних об'єднань, їх не можна віднести до чинних структур та пояснити їхню творчість існуючими термінами, але їхня творчість вже є «великим стилем». Критик каже, що такі художники впізнають один одного, але не належать до відомих течій та напрямків завдяки особливому погляду, прихильності традиціям, гуманізму та саме зламу епох.

«Ар'єргард – мистецтво послідовно фігуративне, наративне і драматичне, антропологічне і персоналістське за своїми інтенціями, екзистенціальне і трагічне за світовідчуттям. Це є мистецтво, що визнає гуманістичні цінності; в його ієрархії вартостей особливе місце належить витвору, картині, – майстерно виконаному, завершеному і наповненому смыслом художньому тексту», – декларує Андрій Мокроусов [2, 2].

Вже тоді, у 1993-му, Мокроусов вважає основними художниками ар'єргарду чотирьох учасників виставки – Матвія Вайсберга (Іл. 1), Олега Бур'яна (Іл. 3), Олександра Захарова (Іл. 4), Миколи Сологубова (Іл. 5), а також киян Олексія Аполлонова (Іл. 6), Олену Придувалову (Іл. 7), Олександра Лірнера тих часів, а також вірменського художника Вагана Ананяна, який на той момент мешкав у Таллінні в Естонії та підписував свої роботи «Ваган Кіпп», та польську художницю Гражину Стриковську. По сьогоднішній день у Києві працюють Вайсберг, Аполлонов, Придувалова, Сологубов. Давно залишили Україну Захаров та Бур'ян і не пов'язують свою творчість з українським мистецтвом. У 2006-му пішов в засвіти художник Ваган Ананян. Крім них автор згадує «старішину київських стихійних традиціоналістів» Йосифа Бейліна. Його роботи знайти не вдалося, зі слів Матвія Вайсберга, його родичі вивезли все до Ізраїлю, їхній слід зник.



Іл. 3. Олег Бур'ян. Моління про чашу. 1993 рік

Статтю до відкриття виставки «Anabasis» 1993 року зараз відверто можна назвати маніфестом ар'єргарду. Критик підкреслює три основні риси напрямку: «людяність, артистизм, майстерність» [2]. Він називає їх «імперативами» школи ар'єргарду. Ремесло та служіння Мокроусов вважає також ознаками ар'єргарду.



Іл. 4. Олександр Захаров. Портрет. 1993 рік. 36x29. Папір, змішана техніка

Цей момент ремесла як ідею повернення до цехового досвіду та традиційного живописного змісту підкреслює арткритикиня Інна Булкина [5, с. 14]. Вона каже, що ар'єргардисти не просто «захищали спину» класичного живопису, вони повертали сенс мистецтва. «Здається, що у міру того, як звичайно зрозумілий авангард йшов від очевидної фігуративності, виймав з картини зміст, залишаючи,

звільняючи форму (а «пост-живопис» уже і форму «скидав», підміняючи її кураторським підводом), – тією самою мірою ар'єргардний Вайсберг цей живописний зміст, цей великий сенс повертав», – констатує Булкіна в передмові до каталогу «Матвій Вайсберг» 2019 року.

Андрій Мокроусов ще у 1993-му підкреслює, що нове мистецтво, яке прийшло на зміну тоталітарному, потребує погляду зі сторони, співучасті у процесі, – це і є нова людяність. Новий гуманізм. «Нова архаїка та нова класика живописців ар'єргарду менш всього сполучаються з концептуальним акціонізмом, з постмодерністським культурологічним юродством, яке затопило та затоптало навколо себе всі живі, здорові та здатні до тверезого іронічного аналізу сили», – додає критик [3].



Іл. 5. Микола Сологубов. Спокуса. 1992 рік.
Монотипія

Він розвиває ідею ар'єргарду не всупереч століттю авангарду, а разом з ним, застосовуючи «ретроспективну оптику» – своєрідне підняття над ситуацією та декларує ар'єргард як «усвідомлену культурну реакцію митців інтелектуально-традиціоналістської орієнтації на посилення в середині 80-х років впливу попарту, акціонізму, концептуалізму та інших постмодерністських течій...» [2].

Мокроусов не протиставляє ар'єргард авангарду, підкреслює, що ар'єргард – це тили авангарду, а художників ар'єргарду вважає новими пророками та духовними лідерами. «Для екзис-

тенціально орієнтованих митців ар'єргарду, які сповідують свого роду неокласичну ностальгію, головне завдання мистецтва, – протистояти варварству і негативізму сучасної цивілізації, спираючись на етичні та естетичні цінності, закладені в різноманітних культурних парадигмах минулого», – каже він [2].



Іл. 6. Олексій Аполлонов. Без назви. 1995 рік.
27x19. Папір, авторська техніка



Іл. 7. Олена Придувалова. Євпаторія. 2000 рік.
90x70. Папір, гуаш

Вже на виставці «Анабазіс», назва якої має два сенси: «сходження» та «повернення», художники звертаються до свого глядача, потребуючи від нього інтелектуальних сил та знань та пропонуючи натомість інтелекту-

альну насолоду. «Тонкі алюзії та ремінісценції, які наповнюють роботи, полемічні цитати, парафрази, фігури стилізації, елементи високої пародії, що виважено використовуються ними, а також тяжіння до символу та міфу, метафізичних, біблейських, культурологічних, історичних сюжетів і мотивів, – все це робить знайомство з малярством нелегкою, але надзвичайно вдячною духовною роботою», – підсумовує арткритик [2].



Іл. 8. Ваган Ананян. Святий Георгій перемагає змія. 1989. 88x66. Полотно, олія

Вже з кінця 1980-х ар'єргардисти робили живопис та графіку окремими серіями. Гражина Стриковська так написала чотири роботи з головами сповнених муками людей під назвою «Юдейська війна». Ваган Ананян майже все життя присвятив своїм лицарям та мадоннам на полотні. Матвій Вайсберг на початку 1990-х видав декілька серій картин, пов'язаних як з Києвом, повстанням у Варшавському гетто, грою у шахи, так й з біблійними темами, одна з яких – масштабна серія «Сім днів». Зараз він також фактично все видає партіями: і живопис, і графіку. Олена Придувалова досі малює всі свої роботи циклами: Крим, портрети, Київ, вокзали, базари, квіти. Навіть своїх ляльок-мотанок художниця робить серіями. І так фактично ми маємо сказати про кожного художника ар'єргарду. Це постійне повернення та переосмислення, пошук нових сенсів та смислів також притаманно напрямку художнього

ар'єргарду. Митці не просто спостерігають реальність та відображують час, щоб залишитися у вічності. Вони шукають сенс життя, пояснюють його фігуративно та передають його у своїх роботах.



Іл. 9. Гражина Стриковська. Юдейська війна. Кінець 1980-х. Полотно, олія

Фактично ар'єргард можна назвати новим гуманізмом у мистецтві, тому що він повернутий до людини, її переживань, емоцій, екзистенції. Пізніше Матвій Вайсберг використовує свій «слабкий антропний принцип» як модель Всесвіту: людина з'явилася у ньому не тільки як свідок, але як і мірило цього світу. Цей момент описує доктор історичних наук Віктор Карпов у своїй роботі «Антропний принцип творчості Матвія Вайсберга» у 2021 році [6]. Він підкреслює, що «образотворче мистецтво, живопис – це найбільш рукотворне посилення у майбутнє та відображення світу, відображення емпатичне, внутрішнє, пережите та осмислене та ейдетично, образно представлене» [6, с.336]

Висновки та перспективи використання результатів дослідження. Виниклий на зламі епох художній ар'єргард з'явився наприкінці 1980-х – початку 1990-х років у Києві, об'єднав у своєму напрямку митців, які тяжіли до класичного мистецтва, але при цьому шукали нові фігуративні, наративні, драматичні та антропологічні сенси у житті та творчості. Основними рисами напрямку стали гуманізм, майстерність та артистизм. Напрямок розповсюдився за межі України вже на початку свого існування, став відомим за кордоном раніше, ніж

у себе вдома. На сьогодні ми маємо серії робіт відомих художників ар'єргарду – Матвія Вайсберга, Олени Придувалової, Олексія Аполлонова, про які пишуть наукові дослідження та матеріали у пресі. Але є митці напрямку, які ще не досліджені українськими мистецтвознавцями – це Ваган Ананян, Гражина Стриковська, Олександр Лірнер, Йосиф Бейлін, картини якого нам не вдалося знайти. Художній ар'єргард заслуговує увагу як мистецтвознавців, так і звичайних глядачів як раз своїм життєствердним зверненням до людей, яке

так важливо у складні воєнні часи. Тому що ар'єргард не тільки «прикриває спину», що є немаловажним захистом зараз, він заряджує на оптимізм та дає натхнення.

Матеріали й теоретичні дослідження роботи можуть бути використані під час написання статей, наукових досліджень, праць з історії сучасного українського мистецтва, навчальних посібників, під час викладання історії культури та мистецтва в навчальних закладах та в процесі підготовки художників та істориків мистецтва.

Література:

1. Тлумачний словник української мови. URL: <https://slovnyk.ua>.
2. Андрій Мокроусов. Анабазис чотирьох у просторі нового мистецтва. Стаття до виставки «Anabasis». Київ. 1993 рік. URL: https://uartlib.org/downloads/Anabasis_uartlib.org.pdf
3. Андрій Мокроусов. Час світу. Стаття до виставки Матвія Вайсберга «Час світу. Живопис та графіка». Київ. 1995 рік.
4. Матвій Вайсберг. Продовження слідує. Спогади. Харків. Фоліо. 2023 рік. 477 с.
5. Інна Булкина. Матвій Вайсберг. Живопис. Альбом. Київ. Видавничий дім Антиквар. 2019 рік. 480 с.
6. Віктор Карпов. Антропний принцип творчості Матвія Вайсберга. Архітектура, будівництво, дизайн в освітньому просторі : колективна монографія. Рига. Латвія. Baltija Publishing. 2021. С. 328–340. URL: <https://dspace.nau.edu.ua/bitstream/NAU/52341/1/328-340-%d0%9a%d0%b0%d1%80%d0%bf%d0%be%d0%b2.pdf>

References:

1. Tlumachnyi slovnyk ukrainskoi movy [Explanatory dictionary of the Ukrainian language]. Retrieved from <https://slovnyk.ua/> [in Ukrainian].
2. Andrii Mokrousov. Anabazys chotyrokh u prostori novoho mystetstva. Stattia do vystavky «Anabasis» [Anabasis of four in the space of new art. Article for the exhibition «Anabasis»]. Kyiv. 1993. Retrieved from https://uartlib.org/downloads/Anabasis_uartlib.org.pdf [in Ukrainian].
3. Andrii Mokrousov. Chas svitu. Stattia do vystavky Matvii Vaisberha «Chas svitu. Zhyvopys ta hrafika» [Time of the world. Article for the exhibition by Matviy Vaisberg «Time of the World. Painting and Graphics»]. Kyiv. 1995.
4. Matvii Vaisberg. Prodovzhennia sliduie. Spohady [Continuation follows. Memories]. Kharkiv. Folio. 2023. 477 s.
5. Inna Bulkina. Matviy Vaisberg. Zhyvopys. Albom [Matviy Vaisberg. Paintings. Album]. Kyiv. Vydavnychiy dim Antykvary. 2019. 480 s. [in Ukrainian]
6. Viktor Karpov. Antropnyi pryntsyyp tvorchosti Matvii Vaisberga [The anthropic principle of Matviy Vaisberg's work]. Arkhitektura, budivnytstvo, dyzain v osvitnomu prostori : kolektyvna monohrafiia. Riga. Latviia. Baltija Publishing. 2021. S. 328–340. Retrieved from <https://dspace.nau.edu.ua/bitstream/NAU/52341/1/328-340-%d0%9a%d0%b0%d1%80%d0%bf%d0%be%d0%b2.pdf>

УДК 766

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.3>**Болюх Микола Федорович,**

викладач кафедри образотворчого

та декоративно-прикладного мистецтва

Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

ORCID ID: 0009-0000-4249-3104

bolyukh_mykolaj@ukr.net

ТРАНСФОРМАЦІЯ МИСТЕЦТВА ПЛАКАТУ В ПОЛТАВІ ПЕРІОДУ 1980–1990-Х РОКІВ

У статті розглянуто особливості розвитку мистецтва українського плакату від кінця радянського періоду до початку доби незалежної України. Досліджується трансформації в часі художніх практик в галузі плакату провідних художників Полтавщини, а також найбільш помітних серед них. Також досліджуються зміни в стилізованих і тематичних особливостях практик художників-плакатистів. Окремо аналізується часова періодичність розвитку плаката, починаючи з шестидесятих по теперішній час, які передумови за радянських часів вплинули на яскравий, навіть децю несподіваний, бум плакатного мистецтва кінця восьмидесятих початку дев'яностих років ХХ сторіччя в Україні, зокрема і в Полтаві.

Аналізований часовий, історичний період розвитку плакатного мистецтва є надзвичайно цікавий, містить різку зміну формальних якостей плакату, нові прийоми, техніки, методи роботи. Також надзвичайні трансформації відбуваються в змістовних, смислових, тематичних, сюжетних аспектах роботи художників-плакатистів Полтави.

Проведено аналіз теоретичних праць вітчизняних та зарубіжних фахівців, який свідчить, що мистецтво плакату на Полтавщині, як і в цілому в Україні, знаходиться в контексті національних і міжнародних тенденцій в цій галузі.

У статті на основі робіт українських та зарубіжних авторів побудовані основні теоретичні відомості про дизайн соціального плакату. Порушується питання про віднесення дизайну плакату до образотворчого мистецтва. Зроблено короткий історичний екскурс в історію розвитку плакатного мистецтва в Полтаві, підкреслено його значення та актуальність, позначено сучасні тенденції розвитку плакату як засобу візуальної комунікації.

Означені особливості творчості полтавських художників-плакатистів. Особлива увага приділена роботі художніх осередків, художніх комбінатів, підприємств, де активно створювались плакати, а також роботі спілки художників України і виставковій діяльності, яку вона проводила в галузі плаката.

Ключові слова: полтавський плакат, розвиток, персоналії, національна символіка, види плакатів.

Bolyuh Mykola. TRANSFORMATION OF POSTER ART IN POLTAVA PERIOD OF 1980-1990S

The article examines the peculiarities of the development of Ukrainian poster art from the end of the Soviet period to the beginning of the era of independent Ukraine. The transformation over time of artistic practices in the field of posters of leading artists, as well as the most notable among them, is studied. Changes in the stylistic and thematic features of the practices of poster artists are also investigated. The temporal periodicity of the development of the poster, starting from the sixties to the present, is separately analyzed, which prerequisites during the Soviet era influenced the bright, even somewhat unexpected, boom of poster art in the late eighties and early nineties of the twentieth century in Ukraine.

The analyzed temporal and historical period of the development of poster art is extremely interesting, it contains a sharp change in the formal qualities of the poster; new techniques, techniques, methods of work. Also, extraordinary transformations take place in meaningful, meaningful, and thematic areas. plot aspects of the work of poster artists of Ukraine.

An analysis of the theoretical works of domestic and foreign specialists was conducted, which shows that the poster art of Ukraine is in the context of national and international trends in this field.

In the article, based on the works of Ukrainian and foreign authors, basic theoretical information about the design of a social poster is built. The issue of classifying poster design as fine art is raised. A short historical excursion into the history of the development of poster art in Poltava is made, its importance and relevance are emphasized, and the current trends in the development of posters as a means of visual communication are indicated.

The peculiarities of the creativity of Poltava poster artists are indicated. Special attention is paid to the work of art centers, art combines, enterprises where posters were actively created, as well as the work of the Union of Artists of Ukraine and its exhibition activities in the field of posters.

Key words: Poltava poster, development, personalities, national symbols, types of posters.

Постановка проблеми. Плакат – різновид прикладної друкованої графіки, який активно використовує широкий набір зображувальних інструментів і засобів з метою здійснення комунікації з глядачем. Спосіб привернення уваги засобами плакатної графіки спрямований на пошуки ефективних методів психологічного залучення аудиторії до комунікації, у зв'язку з чим постійно тривають мистецькі пошуки у цьому напрямку.

Аналіз досліджень. Історичний поступ мистецтва плакату в Україні та науковими дослідженнями візуальних характеристик мистецтва плакату займалися такі вчені як: О. Донець, В. Бистрякова, В. Гладун, В. Абизов, В. Бистрякова, С. Квіт, Н. Коваль, В. Малиновська, А. Будник, В. Грищенко, О. Калашнікова та інші. Проте особливості розвитку цього мистецтва в регіонах, зокрема й полтавського плакату, а саме 1980-1990-ті роки залишається поза увагою, що і зумовило написання нашої статті.

Виклад основного матеріалу. Плакат як одна з форм візуального спілкування найбільш яскраво демонструє взаємозв'язок графіки, типографіки, живопису і фотографії. На ефективну комунікацію впливають такі особливості мистецтва плакату, як миттєве реагування на проблеми суспільства, здатність відображати головне, змінюваність в залежності від контексту і прагнення до гармонії з середовищем. Існує декілька різновидів цього мистецтва. Наприклад, *соціальний плакат* – пропагує базові соціальні цінності. В ньому відображені соціальні прояви особистості, специфіка соціальних взаємовідносин в суспільстві, значущі соціальні проблеми. *Виставковий* – ближчий до мистецтва, глибший та суб'єктивніший. *Масовий* плакат – безособовий, безіменний; має спонтанний характер, тимчасовий епізодичний контакт з глядачем.

Плакат мав значний вплив книжкової ілюстрації та станкової графіки, що пройшла до 19 століття значний історичний розвиток. Широкі можливості удосконаленої техніки кольорової літографії додали плакатам яскравості, кольорової насиченості. Плакат – один із найвлучніших засобів донесення інформації

до реципієнта. Його головне завдання – презентація інформаційного повідомлення, поданого в художній формі, що має інтерпретуватися максимально виразно та образно. Саме художня образність та новизна забезпечують краще сприйняття інформації в царині графічного мистецтва.

Плакат – це мистецтво, яке потребує миттєвого сприйняття людиною. Ця потреба спричинила до формування у плакаті особливої максимально виразної візуальної мови, яка реалізується засобами та прийомами в дизайні. До них належить шрифтова виразність, рівень стилізації, спрощення чи, навпаки, деталізація зображення, робота з композицією, кольором і тоном. Виходячи з необхідності швидкого й однозначного сприйняття плакату сформульовано наступні вимоги до простоти й лаконізму аркуша: скорочення глибини простору; обмеження планів до одного, двох; мінімальне використання світлотіні; локальність кольору; простота і чіткість контуру; силуетність зображення; відсутність повітряної перспективи [6, с. 73-75].

Унікальним в цьому плані явищем є український плакат, який виступає синтезом різних жанрів, форм, стилів і мистецьких напрямків. Існуючи у царині графіки, український плакат також постає як принципово інноваційне явище, а тому можна говорити про його національну маркованість. В цьому відношенні роботи полтавських плакатистів знаходяться в руслі загальноукраїнських тенденцій, при тому, що кожен художник являється унікальним.

Характерною рисою українського плакату 1970-х – середини 1980-х років стає його поступовий відхід від мальовничо-оповідальної манери зображення та наближення до графічно-знакової системи створення художнього образу, що, своєю чергою, і визначило появу в українському плакаті нової народної символіки. Вона характеризується високим ступенем художнього узагальнення та лаконічністю колірного рішення [10, с. 946-947].

В Україні один з найяскравіших періодів існування плаката припадає на роки з 1980 по 1995 роки. Суспільно-політичні і економічні процеси Перебудови стали поштовхом для

активізації демократичних сил. В цей період мистецтво плакату, як ніяке інше, відображає думки, проблеми, питання, що хвилюють суспільство. Саме бажання відродити національну свідомість і стало катализатором для розвитку українського плаката в ці роки [1, с. 92-95].

Поряд з продукуванням зображальних стереотипів (червоний прапор, позитивний герой тощо) з 1970 по 1980 років відбувається розхитування системи зображальних канонів суспільного благополуччя та позитивного героя. Розвивається та набуває пасіонарності театральний плакат. Середовище плакатного простору набуває глибини на символічному рівні: площина сприймається як глибина. Візуальна мова стає «інтелігентною».

В Полтаві на початку 1980-х років у плакаті починає працювати плеяда талановитих професійних художників. Середовищем існування плакатистів були такі художні підприємства, як художній комбінат художнього фонду УРСР; художньо-оформлювальний комбінат та рекламний комбінат.

Також, багато полтавських митців працювали на різних підприємствах, не пов'язаних з мистецтвом, на яких були штатні посади художників. Серед них – живописці, сценографи, графіки, дизайнери, спеціалісти з інтер'єру. Використовуючи досвід роботи в основній своїй спеціальності, вони збагатили плакат неординарними ідеями, розширили його образно-змістову сферу та відкрили в ньому нові можливості пластичної експресії. Прихід у мистецтво професійно підготовлених художників, звичайно, сприяв зростанню всієї образотворчої культури: більш вмілому вирішенню проблем композиції, малюнка, виразності, кольору тощо.

Художній ряд полтавського плакату починає будуватися на прийомах алегорії та метафори.

В цей час відбувається становлення таких художників як Володимир Попенко, Микола Посполітак, Анатолій Гонтар, Станіслав Ремчуков, Володимир Бернацький, Олег Перепелиця. Саме ці митці і визначали обличчя полтавського плакату 70-80-х років. Плакати Бернацького і Перепелиці, які часто працювали в тандемі, стали широко відомими в

Україні і регулярно публікувалися в художніх і суспільно-політичних виданнях, вони орієнтувалися в багатьох роботах на передові досягнення світових, зокрема польських плакатистів.

З середини 1980-х років комуністичний тоталітарний режим поступово починає проявляти ознаки неперехідної кризи – це стосувалось економічної, політичної, соціальної сфер життя країни. В УРСР під гаслом проголошеної в 1985 р. «гласності» поступово почала відбуватись лібералізація суспільно-політичного життя. Практичне втілення «гласності» знайшло свій відбиток у заповненні «білих плям» в історії України.

Розширення інформаційних меж сприяло формуванню нового типу художника-плакатиста. За допомогою візуальних художніх образів в плакаті можна прослідкувати фіксацію соціальних та культурних змін у суспільному житті. Підйом на нову висоту плакатного мистецтва цього періоду у Полтаві був обумовлений більшою доступністю інформації з міжнародних оглядів плакатів та можливістю для митців представляти плакати разом із всесвітньо відомими майстрами та якістю освіти та професійної майстерності, яку отримували випускники навчальних художніх закладів, зокрема Києва, Львова та Харкова, що приїхали в Полтаву. Працюючи в художніх комбінатах, звертаючись до різноманітних жанрів образотворчого мистецтва, вони активно працювали над плакатами рекламної, соціально-політичної спрямованості. Ігноруючи ідеологічну, замовну спрямованість, художники приділяли особливу увагу розвитку художньої форми, знаходженню найбільш яскравих формальних рішень. Тому ці художники приймали активну участь у художніх виставках, зокрема і плакату.

Загалом, кінець 1980-х – це переломний момент не тільки соціальних, державних складових, а й способу мислення, способу самовираження на тільки полтавського зокрема а і українського плакату загалом.

В цей період з'являється також і плеяда молодих художників, молодіжне об'єднання полтавського осередку Національної спілки художників України, яке очолила талановита

художниця і енергійна організаторка Ліоліна Безуглова. Їй вдається домовитися з місцевим і обласним керівництвом про створення премії для молодих авторів імені Марії Башкірцевої. На жаль, ця премія існувала всього два роки, але вона стала яскравим дебютом для багатьох полтавських художників, в тому числі плакатистів. Обидва рази лауреатом цієї премії був плакатист М. Болюх.

Цікавими формами роботи з плакатистами були республіканські (м. Седнів) і всесоюзні (м. Дзинтарі, м. Паланга), довготривалі пленери. Там полтавські художники активно спілкувались з авторами з інших регіонів.

Зміни в країні, впливаючи на трансформацію громадської свідомості, знайшли своє відображення в соціальних плакатах. Художники починають сміливіше висвітлювати події дійсності, зображати те, що оточувало їх кожен день. Так, в плакатах знаходять відображення гостро-соціальні теми: СНІД, боротьба з наркотиками, екологія, критика тоталітарного режиму. Також важливою стала тема відродження духовності та відродження релігійного життя. В попередні десятиліття художники були вимушені утриматись від зображення проблем та питань, які турбували суспільство.

Врешті-решт, поступово, вони отримують можливість більш вільно показувати неприкрашену реальність життя. Таким чином, плакат став викривати гострі соціальні проблеми, висловлювати громадську позицію.

Порівнюючи з плакатами попередніх десятиліть, стилістика полтавського плакату кінця 1980-х суттєво змінилась. В першу чергу, це пов'язано з надходженням інформації. Мова йде не тільки про вплив західної реклами, творчості художників капіталістичних країн, а й розкриття прихованого минулого, злочинів КПРС. Другим чинником, який вплинув на зміну стилістичних особливостей плакату, була демократизація суспільства.

Одним з головних досягнень політики «гласності» було розкриття прихованих раніше фактів історичного минулого. Вийшли друком численні публікації, що тривалий час були засекречені: протоколи радянсько-німецького пакту 1939 року, документи про Голодомор

1932–1933 рр., про сталінські репресії, про діяльність ОУН-УПА під час Другої світової війни. Для широкого загалу почали відкривати спецсховища бібліотек, в яких зберігались заборонені літературні твори.

Авторами нового покоління полтавського художників стають Микола Болюх, Сергій Григор'єв, Володимир Бенфіалов, Євген Самойлов, Микола Білоус. Вони поєднують яскраві соціально-політичні теми з філософськими загально людськими і актуальними метафорами з сучасною ускладненою формою, враховуючи надбання графіки, живопису, дизайну.

Зміни в політичному, економічному житті країни вплинули на формування нової громадської свідомості в Полтаві. Період Перебудови в Полтаві приніс кардинальні зміни в розвиток плакатного мистецтва. Змінюються стилістичні особливості, технічні, функціональне навантаження та тематика полтавських плакатів. Дедалі сильнішого вираження набувають теми україністики, посилюється національна самосвідомість. Демократизація суспільства дала змогу гостріше висловлюватись образною мовою плакату, дедалі менше творчих робіт підлягали суспільній цензурі.

У 1990-і роки активно розвивається постмодерністичний напрямок розвитку полтавського плакату, хоча втрата державного замовлення практично призводить до занепаду плакатного жанру, він створюється або по інерції, в одному примірнику, або на рівні навчальних завдань вищих художніх закладів країни. Усвідомлення державної незалежності спричиняє пошук нових та інтерпретацію усталених національних зображальних символів. Спостерігалось їх кількісне накопичення на рівні форми та змісту, відшукуються нові цікаві засоби візуальної комунікації. Розвиток комп'ютерних технологій дав можливість створювати у плакаті нове просторово-віртуальне середовище, завдяки чому художньо-зображальна мова плаката принципово змінюється і плакат стає багатоплановим, складним за своєю структурою візуальним концептом [9, с. 22-26].

Полтавськими художниками ведеться активний пошук власного творчого почерку.

Через величезну кількість візуальної інформації плакат «слабшає» і тому вимагає підтримки собі подібних: плакатні акції, фестивалі, перформенси тощо. Останні два десятиріччя багато художників-плакатистів Полтави почали успішно працювати в інших жанрах мистецтва: в живописі, в графіці, в поліграфії, в комп'ютерних технологіях, пов'язаних з мистецтвом; в роботі над плакатом вони активно використовували досягнення і формальні надбання інших жанрів образотворчого мистецтва.

Яскравою представницею мистецтва плакату в Полтаві, яка звертається до комп'ютерних технологій, є Нато Мікеладзе. Взагалі багато молодих сучасних художників Полтави працюють в інтернеті, використовуючи сучасні ІТ-технології, в поліграфії, графічному дизайні, рекламі.

Розвиток поліграфії сприяв появі більшого діапазону виразних засобів, таких як колір, різноманітний набірний шрифт, розмір відбитка, якість друку, що підвищують ефективність графічної комунікації в плакаті. Плакатна форма висловлювання ефективно використовується тепер і в інтернет-банерах [4, с. 255-260].

Висновки. Отже, автори українського плакату в Полтаві в 1980 – 1990-х років намагалися заповнити інформаційну сферу візуальними засобами спілкування, за рахунок такої комунікації створювалася система міфологем, котра продовжує досить активно функціонувати й у сучасній політичній культурі у вигляді карикатур, шаржів, плакатів, листівок, що вимагає подальшого ґрунтовного вивчення й аналізу. Сьогодні плакат Полтави існує у вигляді постерів, білбордів, театральних афіш, плакатів для соціально-культурних подій, як комерційний, рекламний, в мережі Інтернет.

Література:

1. Донець О. М. Український друкований плакат другої половини 1980 – початку 1990 років як хроніка соціокультурних зрушень періоду. Рукописна та книжкова спадщина України. Київ, 2012. Вип. 15. С. 92–105.
2. Бистрякова В. Н. Плакат як засіб соціальної реклами / В. Н. Бистрякова, А. М. Осадча, Є. П. Гула. *Народознавчі зошити*, 2017. № 5 (137). С. 1162–1167.
3. Квіт С. Масові комунікації: Підручник / Сергій Квіт. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 206 с.
4. Коваль Н. С. Еволюція форми плаката як засобу графічної комунікації. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну*, 2014. № 3 (77). С. 255–260.
5. Малиновський В. Значення соціального плаката / Валерій Малиновський; Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв. URL: <http://artkipdm.if.ua/2013/05/25/904/>.
6. Абизов В. А., Грищенко В. В. Основні чинники, що визначають розвиток сучасного плакату. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2011. № 1. С. 71–75.
7. Будник А. В. Формування національної специфіки українського видовищного плакату кінця ХІХ – першої третини ХХ століть. *Мистецтвознавчі записки*, 2015. № 28. С. 152–160.
8. Голубець О. Українське мистецтво: актуальні проблеми сьогодення і перспективи ХХ століття. *Мистецтвознавство '2000*: Наук. зб. Львів: НАН України; Ін-т народознавства, 2001. С. 17–34.
9. Гладун О. Д. Соціальний екологічний плакат як феномен графічного дизайну. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2008. № 4. С. 21–27.
10. Сосницький Юрій. *Народознавчі зошити*, 2022. № 4 (166). С. 945–947.
11. Грищенко В. В. Портретний жанр в дизайні плаката. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2011. № 1. С. 171–175.
12. Саппа М. М. Мистецтво плаката як соціальна технологія. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*: зб. наук. пр. Київ, 2021. № 1. С. 14–18.
13. Калашнікова О. А. Зображальний аспект візуальної мови графічного дизайну (на матеріалі плаката). Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.07 «Дизайн». Харків: ХДАДМ, 2011. 20 с.
14. Косів В. М. Оп арт в українському радянському плакаті: абстракція і національна ідентичність. *Вісник Харківської державної академії*: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2017. № 6. С. 46–53.
15. Порфімович О. Л. Технології візуального впливу (плакатистика) в контексті інформаційної війни. *Діалог: медіа-студії*: зб. наук. пр. Одеса: Одеський національний університет ім. Мечникова, 2014. Вип. 18-19. С. 255–265.

References:

1. Donets, O.M. (2012). Ukrainyskiy drukovanyi plakaty druhoi polovyny 1980 – pochatku 1990 rokiv yak khronika sotsiokulturnykh zrushen periodu. Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy [Ukrainian printed posters of the second half of the 1980s and early 1990s as a chronicle of socio-cultural changes of that time. Manuscript and book heritage of Ukraine]. Kyiv [in Ukrainian].
2. Bystryakova, V.N. (2017). Plakat yak zasib sotsialnoi reklamy / V. N. Bystriakova, A. M. Osadcha, Ye. P. Hula [The poster as a means of social advertising] V.N. Bystryakova, A. M. Osadcha, E. P. Gula. *Folklore notebooks* [in Ukrainian].
3. Kvit, S. (2008). Masovi komunikatsii: Pidruchnyk / Serhii Kvit [Mass communications: Textbook] Serhii Kvit. - K.: Ed. house «Kyiv-Mohyla Academy» [in Ukrainian].
4. Koval, N. S. (2014). Evoliutsiia formy plakata yak zasobu hrafichnoi komunikatsii [Tekst] / N. S. Koval Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu tekhnolohii ta dyzainu [Evolution of the poster form as a means of graphic communication [Text] / N. S. Koval]. *Bulletin of the Kyiv National University of Technologies and Design*. No. 3 (77) [in Ukrainian].
5. Malinovskiy, V. (2019). Znachennia sotsialnoho plakata / Valerii Malynovskiy ; Kosivskiy instytut prykladnoho ta dekoratyvnoho mystetstva Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv [The meaning of the social poster] Valery Malinovskiy; Kosiv Institute of Applied and Decorative Arts of the Lviv National Academy of Arts. Access mode: <http://artkipdm.if.ua/2013/05/25/904/> [in Ukrainian].
6. Abyzov, V.A., & Hryshchenko, V.V. (2011). Znachennia sotsialnoho plakata / Valerii Malynovskiy ; Kosivskiy instytut prykladnoho ta dekoratyvnoho mystetstva Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv [The main factors determining the development of the modern poster]. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts: coll. of science works*. [in Ukrainian].
7. Budnyk, A.V. (2015). Formuvannia natsionalnoi spetsyfiky ukrainskoho vydovyshchnoho plakatu kintsia KhKh – pershoi tretyny KhKh stolit [The formation of the national specificity of the Ukrainian spectacular poster of the end of the 19th – the first third of the 20th centuries]. *Art history notes* [in Ukrainian].
8. Golubets, O. (2001). Ukrainiske mystetstvo: aktualni problemy sohodennia i perspektyvy KhKh stolittia [Ukrainian art: current problems and prospects of the 20th century. Art studies'2000]: Science. coll. Lviv: National Academy of Sciences of Ukraine; Institute of Ethnology [in Ukrainian].
9. Gladun, O.D. (2008). Sotsialnyi ekolohichnyi plakat yak fenomen hrafichnoho dyzainu [Social ecological poster as a phenomenon of graphic design]. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts: coll. of science pr.* Kharkiv: KhDADM No. 4. [in Ukrainian].
10. Sosnytskyi, Yu. (2022). Narodoznavchi zoshyty [Ethnological notebooks]. No. 4 (166). [in Ukrainian].
11. Hryshchenko, V.V. (2011). Portretnyi zhanr v dyzaini plakata [Portrait genre in poster design]. *Scientific notes of the Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatyuk Series: Art history*. Ternopil, 1. [in Ukrainian].
12. Sappa, M.M. (2021). Mystetstvo plakata yak sotsialna tekhnolohiia. Sotsiolohiia: teoriia, metody, marketynh [Poster art as a social technology. Sociology: theory, methods, marketing: coll. of science pr.]. Kyiv No. 1. [in Ukrainian].
13. Kalashnikova, O.A. (2011). Zobrazhalnyi aspekt vizualnoi movy hrafichnoho dyzainu (na materiali plakata) [The pictorial aspect of the visual language of graphic design (on poster material)]. Autoref. thesis for obtaining sciences. candidate's degree art history: special. 17.00.07 «Design». Kharkiv: KhDADM [in Ukrainian].
14. Kosiv, V.M. (2017). Op art v ukrainskomu radianskomu plakati: abstraktsiia i natsionalna identychnist [Op art in the Ukrainian Soviet poster: abstraction and national identity]. *Bulletin of the Kharkiv State Academy: coll. of science pr.* Kharkiv: KhDADM. No. 6. [in Ukrainian].
15. Porfimovich, O.L. (2014). Tekhnolohii vizualnoho vplyvu (plakatystyka) v konteksti informatsiinoi viiny. Dialoh: media-studii [Technologies of visual impact (poster art) in the context of information warfare. Dialogue: media studios: coll. of science Ave]. Odesa: Odesa National University named after Mechnikova [in Ukrainian].

УДК 004.92:659.1:004.738.5

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.4>**Галишич Руслан Ярославович,**

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри візуального дизайну і мистецтва

Національного університету «Львівська політехніка»

ORCID ID: 0000-0002-2459-7580

ruslan.y.halyshych@lpnu.ua

**ВПРОВАДЖЕННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ ЕЛЕМЕНТІВ
У РЕКЛАМНІЙ ІНФОГРАФІЦІ**

Інтерактивні компоненти у рекламній інфографіці відіграють важливу роль у підвищенні залучення аудиторії та ефективності комунікаційних стратегій. Це питання є актуальним через необхідність адаптації традиційних рекламних підходів до сучасних цифрових форматів, які вимагають динамічної взаємодії з користувачами. Метою даного дослідження є аналіз впливу інтерактивних засобів на результативність рекламної інфографіки та розробка рекомендацій для оптимізації маркетингових комунікацій. Завдання включають вивчення теоретичних основ інтерактивності, оцінку прикладів цифрової інфографіки, аналіз переваг і недоліків інтерактивних компонентів, а також розробку методологічних рекомендацій для створення ефективних інформаційних матеріалів. Особлива увага приділяється композиційним принципам, таким як ієрархія візуального впливу та використання анімаційних ефектів, які впливають на комунікативну цінність інфографіки. У дослідженні використано кількісний та якісний контент-аналіз, порівняльний аналіз, методи проєктування та тестування інтерактивних моделей. Встановлено, що сучасні технології, такі як доповнена реальність, великі дані, машинне навчання та анімована графіка, значно підвищують ефективність інтерактивної інфографіки. Ефективність динамічних компонентів залежить від контексту та специфіки аудиторії, зокрема, через персоналізовані інтерактивні методи. Критичними факторами успіху є адаптивність інтерактивних елементів до різних пристроїв та врахування культурних особливостей. На основі аналізу розроблено рекомендації для оптимізації використання інтерактивних елементів. Перспективи подальших досліджень включають розширення інтерактивних компонентів у різних сферах візуальної комунікації, що сприятиме покращенню користувацького досвіду та підвищенню ефективності рекламних стратегій у цифровому середовищі.

Ключові слова: інтерактивність, інфографіка, візуальна комунікація, цифровий маркетинг, користувацький досвід, комунікативні стратегії, ефективність реклами, маркетингові комунікації, вебдизайн, адаптивність, візуалізація даних.

Halyshych Ruslan. IMPLEMENTATION OF INTERACTIVE ELEMENTS IN ADVERTISING INFOGRAPHICS

Interactive components in advertising infographics play a crucial role in enhancing audience engagement and the effectiveness of communication strategies. This issue is relevant due to the need to adapt traditional advertising approaches to modern digital formats, which require dynamic user interaction. The aim of this study is to analyse the impact of interactive tools on the effectiveness of advertising infographics and to develop recommendations for optimizing marketing communications. The objectives include studying the theoretical foundations of interactivity, evaluating examples of digital infographics, analysing the advantages and disadvantages of interactive components, and developing methodological recommendations for creating effective informational materials. Special attention is paid to compositional principles such as visual hierarchy and the use of animation effects, which influence the communicative value of infographics. The study employs quantitative and qualitative content analysis, comparative analysis, design methods, and testing of interactive models. It has been established that modern technologies such as augmented reality, big data, machine learning, and animated graphics significantly enhance the effectiveness of interactive infographics. The effectiveness of dynamic components depends on the context and audience specificity, particularly through personalized interactive methods. Critical success factors include the adaptability of interactive elements to different devices and the consideration of cultural characteristics. Based on the analysis, recommendations have been developed for optimizing the use of interactive elements. Prospects for further research include expanding the application of interactive components in various fields of visual communication, which will contribute to improving user experience and increasing the effectiveness of advertising strategies in the digital environment.

Key words: interactivity, infographics, visual communication, digital marketing, user experience, communication strategies, advertising effectiveness, marketing communications, web design, adaptability, data visualization.

Вступ. Впровадження інтерактивних елементів у візуальні матеріали значно підвищує їх ефективність, забезпечуючи індивідуальний підхід до взаємодії з аудиторією. Елементи, як-от зони для натискання, анімації, фільтри та гіперпосилання, дозволяють користувачам активно взаємодіяти зі змістом реклами, отримуючи інформацію у зручному форматі. Це сприяє глибшому залученню та підвищує інтерес до продукту чи послуги. Адаптація таких матеріалів до потреб кожного користувача дозволяє їм обирати найбільш релевантні дані, що забезпечує позитивне сприйняття інформації та підвищує її ефективність. Інтерактивні елементи не тільки підвищують привабливість візуальних матеріалів, але й покращують комунікацію, сприяючи запам'ятовуванню бренду та стимулюючи необхідні дії з боку споживачів. Такі матеріали створюють динамічний і зрозумілий досвід для аудиторії, що підвищує ефективність рекламних кампаній та вплив на поведінку аудиторії.

Актуальність дослідження. В умовах стрімкого розвитку цифрових технологій та зміни споживчих звичок, інтерактивні елементи стають важливою частиною ефективних рекламних комунікацій. Використання таких елементів у рекламній інфографіці дозволяє не лише привернути увагу, але й значно підвищити залученість користувачів, що є критично важливим для досягнення маркетингових цілей. Традиційні підходи, засновані на статичному контенті, втрачають ефективність, адже сучасна аудиторія очікує динамічних форматів взаємодії. Дослідження, спрямоване на аналіз впливу інтерактивних компонентів на ефективність рекламної інфографіки, є вкрай актуальним, адже відповідає потребам ринку у створенні інноваційних комунікаційних підходів, що підвищують залученість користувачів і конкурентоспроможність брендів у цифровому середовищі.

Мета дослідження полягає в розробці рекомендацій щодо оптимального використання інтерактивних елементів у рекламній інфографіці для підвищення ефективності та залучення аудиторії.

Аналіз останніх досліджень та публікацій спрямований на розробку рекомендацій

щодо оптимального використання інтерактивних елементів у рекламній інфографіці, охоплює широкий спектр наукових робіт і емпіричних досліджень, що вивчають вплив інтерактивних технологій на ефективність комунікації та залучення аудиторії. Ці джерела поділяються на два основні напрями: методи створення інтерактивної інфографіки та практичні приклади її використання. Перший напрям включає роботи, такі як дослідження J. Fang та X. Gong (2023), які розглядають використання згорткових нейронних мереж і великих даних для покращення візуальної комунікації в рекламній інфографіці [1]. Робота A. Belanche, C. Flavián та D. Pérez-Rueda (2017) підкреслює значення адаптації контенту під інтереси аудиторії для підвищення ефективності інтерактивної реклами [2]. Ayer (2014) досліджує інтерактивні графічні романи як гібридну техніку, що поєднує розважальні та рекламні аспекти [3]. Інші дослідження, такі як робота Perakakis та Ghinea (2015), зосереджуються на контент-аналізі реальних прикладів, підкреслюючи ефективність технологій HTML5 для кросплатформової інтерактивної реклами [4]. Ряд публікацій висвітлює важливість інтерактивної реклами на мобільних платформах та використання трендів, таких як AR/VR, персоналізація та гейміфікація, з прикладами успішного використання від HubSpot та Salesforce [5; 6]. Ці дослідження дозволяють виявити ключові принципи дизайну, що сприяють успішному залученню користувачів у сучасному мультимедійному середовищі.

Матеріали та методи. Методологія дослідження базується на комплексному підході з використанням різних методів аналізу для оцінки впливу інтерактивних елементів на ефективність рекламних матеріалів, з акцентом на графіку. Основними методами стали контент-аналіз прикладів інтерактивної графіки, що дозволив виявити найефективніші технології для підвищення залученості аудиторії та покращення запам'ятовування інформації, та порівняльний аналіз рекламних кампаній з різними інтерактивними рішеннями для оцінки їх ефективності в різних контекстах. На основі отриманих даних розроблено реко-

мендації для дизайнерів і маркетологів щодо оптимального застосування інтерактивних елементів у рекламних проєктах. Фактологічною базою дослідження є матеріали з відкритих ресурсів, таких як вебсайти Abmatic.ai та Msanva, де аналізуються тенденції розробки інтерактивної інфографіки та її роль у маркетингових стратегіях. Також досліджувалися приклади інтерактивної інфографіки на сайтах Samsung і Tesla, зокрема аналіз технічних характеристик моделі Galaxy і технологічних особливостей електромобіля Cybertruck.

Результати дослідження. Створення інтерактивної рекламної інфографіки є складним процесом, що включає використання новітніх технологій, які суттєво покращують комунікацію з аудиторією. Основні технології, такі як доповнена реальність (AR), великі дані, машинне навчання та анімована графіка, значно підвищують ефективність рекламних повідомлень. Зокрема, AR забезпечує інтерактивний досвід, що підвищує залученість аудиторії. Дослідження показують, що AR-презентації перевершують традиційні за параметрами залученості та ефективності комунікації [7]. Аналіз великих даних і машинне навчання дозволяють створювати персоналізовані рекламні повідомлення, адаптовані до індивідуальних реакцій користувачів, що підвищує релевантність і привабливість реклами. Наприклад, впровадження мультимодальної системи візуальної комунікації (MVCS), яка адаптує відео до емоційного стану глядача, підвищує задоволеність аудиторії на 92.6% [1]. Крім того, використання інтерактивних методів реклами, таких як онлайн-відео з можливістю пропуску, ефективніше взаємодіє з аудиторією, особливо коли ці відео відповідають інтересам користувачів. Високоемоційні рекламні відео сприяють тривалому перегляду і покращують ставлення до бренду [2]. Таким чином, інтерактивна рекламна інфографіка, що використовує ці технології, дозволяє не лише привертати увагу, але й вплинути на емоційний стан і сприйняття інформації, значно підвищуючи ефективність маркетингових комунікацій через персоналізований, інтерактивний підхід до реклами, що сприяє кращому розумінню та прийняттю рекламних повідомлень.

Порівняльний аналіз різних підходів до впровадження інтерактивних елементів у рекламну інфографіку показує, що їх ефективність значною мірою залежить від контексту використання та специфіки цільової аудиторії. Дослідження свідчать, що інтерактивні рекламні методи можуть перевершувати традиційні підходи, особливо в створенні емоційного зв'язку зі споживачем і підвищенні рівня залученості. Наприклад, інтерактивна реклама, що дозволяє користувачам активно взаємодіяти з брендом, значно підвищує сприйняття бренду та намір придбати товар чи послугу. Важливою є адаптація інтерактивних елементів до конкретних культур і ринків: у високотехнологічних країнах, таких як США, такі підходи є більш ефективними, тоді як у країнах з менш розвинутою цифровою інфраструктурою їх ефективність може бути обмеженою [8]. Крім того, дослідження показують, що моделі взаємодії, як-от поділ екрана, можуть бути менш ефективними, якщо глядачам потрібна повна залученість у рекламну комунікацію, оскільки інтерактивність може відвертати від основного повідомлення [9]. Інтерактивні відеоголошення з високоемоційними стимулами краще залучають увагу, але можуть бути менш ефективними в умовах низької залученості продукту або невідповідного контексту реклами [2]. Можна стверджувати, що ефективність інтерактивних елементів залежить від контексту їх використання, яке вимагає ретельного аналізу аудиторії, культурних особливостей та типу продукту.

Контент-аналіз інтерактивної рекламної інфографіки є ключовим інструментом для оцінки ефективності цифрових комунікацій. Динамічні елементи покращують сприйняття інформації та взаємодію з брендом. Поєднання візуальних, текстових і динамічних компонентів дозволяє ефективно передавати повідомлення та досягати маркетингових цілей. Аналіз прикладів, як-от сторінки Samsung Galaxy S24 Ultra та Tesla Cybertruck, допомагає виявити найефективніші практики для залучення користувачів.

Серед наочних прикладів рекламної інфографіки варто відзначити сторінки Samsung

Galaxy S24 Ultra та Tesla Cybertruck, які демонструють ефективне поєднання естетики, функціональності та інтерактивності. Сторінка Samsung Galaxy S24 Ultra вирізняється вишуканим дизайном з використанням чорної, білої та сірої кольорових схем, що створюють відчуття ексклюзивності. Великі заголовки та менший шрифт забезпечують чітку ієрархію інформації, а тривимірні візуалізації дозволяють оцінити деталі дизайну смартфона. Інтерактивні елементи, такі як галерея зображень з можливістю вибору конфігурацій, підвищують персоналізацію взаємодії з користувачами. Заклики до дії, як-от "Купити зараз", стратегічно розміщені для стимулювання користувачів до дії, а тексти, сфокусовані на ключових характеристиках, таких як AI, вдосконала камера та інтегроване перо S Pen, сприяють прийняттю рішення про покупку. Іншим прикладом є сторінка Tesla Cybertruck, яка вирізняється мінімалістичним і футуристичним дизайном з темною колірною гамою, що підкреслює силу автомобіля. Великі зображення на тлі пустелі створюють відчуття надійності, а інтерактивні елементи дозволяють детально ознайомитися з конфігурацією та технічними характеристиками. Продумана навігація та адаптивний дизайн забезпечують зручний перегляд на будь-яких пристроях, а вдало розміщені заклики до дії, як-от можливість зарезервувати автомобіль, підтримують позитивне рішення про покупку. Обидві сторінки успішно використовують візуальні, текстові та інтерактивні елементи для підвищення залученості користувачів і ефективного передання маркетингових повідомлень.

Для розробки рекомендацій щодо оптимального використання інтерактивних елементів у рекламній інфографіці, що спрямовані на підвищення ефективності рекламних кампаній та залученості аудиторії, необхідно враховувати кілька ключових аспектів. По-перше, інтерактивні компоненти повинні бути інтуїтивно зрозумілими та легко доступними, інтегрованими в загальну структуру інфографіки, щоб забезпечити безперебійну взаємодію. По-друге, кожен інтерактивний елемент має мати конкретну мету, яка відповідає цілям рекламної кампанії, що дозволяє

вимірювати його ефективність. По-третє, ці компоненти повинні бути адаптивними до різних пристроїв, що є критично важливим у сучасних умовах. Інтерактивна інфографіка повинна бути емоційно привабливою, використовуючи ігрові механіки та анімації для викликання позитивних емоцій у користувачів, що сприяє лояльності до бренду. Важливо також дотримуватися композиційних принципів, таких як ієрархія, групування елементів, ефект продовження форми та вирівнювання, для створення гармонійного та структурованого дизайну. Нарешті, регулярний аналіз ефективності інтерактивних елементів дозволяє постійно вдосконалювати стратегію рекламних кампаній. Оптимальне використання інтерактивних елементів підвищує залученість аудиторії та ефективність рекламних кампаній, сприяючи досягненню довгострокових маркетингових цілей.

Наукова новизна дослідження полягає в аналізі впливу інтерактивних елементів на ефективність рекламної інфографіки. Встановлено, що динамічні компоненти, як-от анімаційні ефекти, зони для натискання та графіки, підвищують залученість аудиторії, покращують сприйняття інформації та сприяють запам'ятовуванню промоційних повідомлень. Дослідження показало, що використання інтерактивних елементів може значно підвищити поведінкові реакції споживачів, зокрема ймовірність переходів на посадкові сторінки чи здійснення покупок. Практична значущість дослідження полягає в можливості розробки рекомендацій щодо інтеграції інтерактивних елементів у рекламні інфографіки для досягнення бізнес-цілей, таких як зростання впізнаваності бренду, збільшення продажів та посилення лояльності клієнтів.

Висновки. Дослідження показало, що сучасні технології, зокрема доповнена реальність, великі дані, машинне навчання та анімована графіка, значно покращують комунікацію з аудиторією, сприяють глибшому залученню користувачів та підвищенню лояльності до бренду, що збільшує ефективність рекламних кампаній. Порівняльний аналіз показав, що ефективність динамічних елементів залежить від контексту їх використання та специфіки

цільової аудиторії. Наприклад, інтерактивні методи, що дозволяють користувачам активно брати участь у комунікації, є більш ефективними за умов високої залученості користувачів. Адаптивність інтерактивних елементів до різних пристроїв і врахування культурних особливостей аудиторії є ключовими факторами успіху рекламних кампаній. Аналіз прикладів рекламної інфографіки, таких як сторінки Samsung Galaxy S24 Ultra та Tesla Cybertruck, виявив найбільш ефективні практики, зокрема

інтуїтивно зрозумілі інтерактивні елементи та високоякісні візуалізації, що формують емоційний зв'язок зі споживачем. На основі дослідження розроблено рекомендації для покращення ефективності рекламних кампаній, включаючи інтуїтивність та доступність інтерактивних елементів, їх адаптивність до різних пристроїв, дотримання композиційних принципів і регулярний моніторинг для вдосконалення реклами в межах маркетингової стратегії.

Додатки

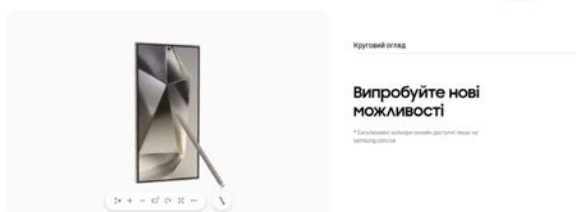
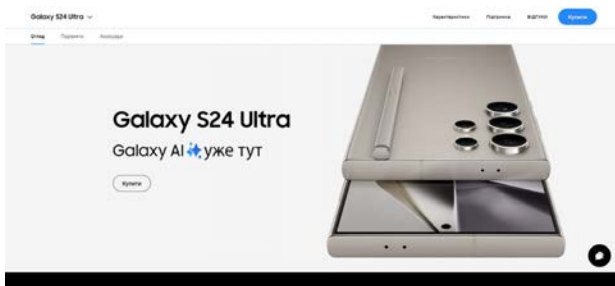


Рис. 1. Сторінка товару “Samsung Galaxy S24 Ultra”

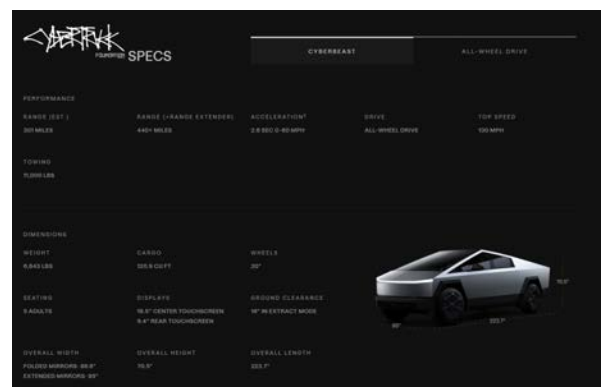
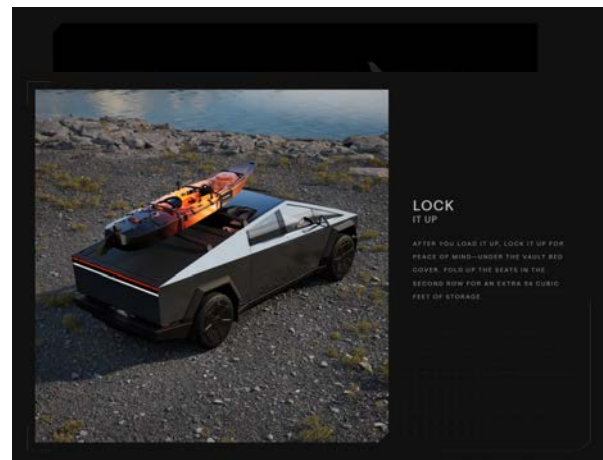
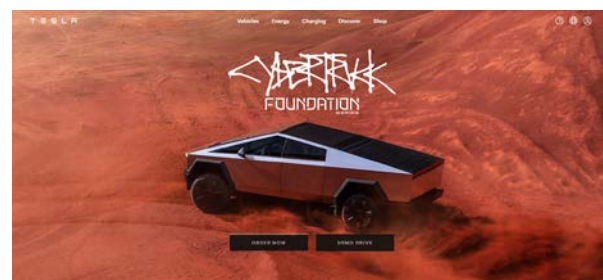


Рис. 2. Офіційна сторінка “Tesla Cybertruck”

Література:

1. Fang J., Gong X. Application of visual communication in digital animation advertising design using convolutional neural networks and big data. *PeerJ Computer Science*, 2023. 9. <https://doi.org/10.7717/peerj-cs.1383>.
2. Belanche D., Flavián C., Pérez-Rueda A. Understanding Interactive Online Advertising: Congruence and Product Involvement in Highly and Lowly Arousing, Skippable Video Ads. *Journal of Interactive Marketing*, 2017. 37, 75–88. <https://doi.org/10.1016/j.intmar.2016.06.004>.
3. Ayer M. Interactive Graphic Novels: A Hybrid Advertising Technique. *The Journal of Undergraduate Research*, 2014. 5.
4. Perakakis E., Ghinea G. HTML5 Technologies for Effective Cross-Platform Interactive/Smart TV Advertising. *IEEE Transactions on Human-Machine Systems*, 2015. 45, 534–539. <https://doi.org/10.1109/THMS.2015.2401975>.
5. The rise of interactive mobile ads: key trends and statistics you should know. URL: <https://www.mcanvas.com/blog/the-rise-of-interactive-mobile-ads-key-trends-and-statistics-you-should-know>
6. How to use interactive infographics to generate leads. URL: <https://abmatic.ai/blog/how-to-use-interactive-infographics-to-generate-leads>
7. Doukianou S., Daylamani-Zad D., O’Loingsigh K. Implementing an augmented reality and animated infographics application for presentations: effect on audience engagement and efficacy of communication. *Multimedia Tools and Applications*, 2021.80, 30969–30991. <https://doi.org/10.1007/s11042-021-10963-4>.
8. Jeon J., Beatty S. Comparative advertising effectiveness in different national cultures. *Journal of Business Research*, 2002. 55, 907–913. [https://doi.org/10.1016/S0148-2963\(01\)00210-7](https://doi.org/10.1016/S0148-2963(01)00210-7).
9. Giotis P., Lekakos G. Effectiveness of interactive advertising presentation models., 2009. 157–160. <https://doi.org/10.1145/1542084.1542115>.
10. Galaxy S24 Ultra. URL: <https://www.samsung.com/ua/smartphones/galaxy-s24-ultra/>.
11. Cybertruck. URL: <https://www.tesla.com/cybertruck>.

References:

1. Fang, J., & Gong, X. (2023). Application of visual communication in digital animation advertising design using convolutional neural networks and big data. *PeerJ Computer Science*, 9. <https://doi.org/10.7717/peerj-cs.1383>.
2. Belanche, D., Flavián, C., & Pérez-Rueda, A. (2017). Understanding Interactive Online Advertising: Congruence and Product Involvement in Highly and Lowly Arousing, Skippable Video Ads. *Journal of Interactive Marketing*, 37, 75 - 88. <https://doi.org/10.1016/j.intmar.2016.06.004>.
3. Ayer, M. (2014). Interactive Graphic Novels: A Hybrid Advertising Technique. *The Journal of Undergraduate Research*, 5.
4. Perakakis, E., & Ghinea, G. (2015). HTML5 Technologies for Effective Cross-Platform Interactive/Smart TV Advertising. *IEEE Transactions on Human-Machine Systems*, 45, 534-539. <https://doi.org/10.1109/THMS.2015.2401975>.
5. The rise of interactive mobile ads: key trends and statistics you should know. URL: <https://www.mcanvas.com/blog/the-rise-of-interactive-mobile-ads-key-trends-and-statistics-you-should-know>
6. How to use interactive infographics to generate leads. URL: <https://abmatic.ai/blog/how-to-use-interactive-infographics-to-generate-leads>
7. Doukianou, S., Daylamani-Zad, D., & O’Loingsigh, K. (2021). Implementing an augmented reality and animated infographics application for presentations: effect on audience engagement and efficacy of communication. *Multimedia Tools and Applications*, 80, 30969 - 30991. <https://doi.org/10.1007/s11042-021-10963-4>.
8. Jeon, J., & Beatty, S. (2002). Comparative advertising effectiveness in different national cultures. *Journal of Business Research*, 55, 907-913. [https://doi.org/10.1016/S0148-2963\(01\)00210-7](https://doi.org/10.1016/S0148-2963(01)00210-7).
9. Giotis, P., & Lekakos, G. (2009). Effectiveness of interactive advertising presentation models., 157-160. <https://doi.org/10.1145/1542084.1542115>.
10. Galaxy S24 Ultra. URL: <https://www.samsung.com/ua/smartphones/galaxy-s24-ultra/>
11. Cybertruck. URL: <https://www.tesla.com/cybertruck>

УДК 766.05:7.071.1]:004.77

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.5>**Гордійчук Ярослав Юрійович,**

асистент кафедри графічного дизайну

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-6740-2675

gordiy96@gmail.com

СЕРВІСИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПЕРСОНАЛЬНОГО БРЕНДУ ТА СОЦІАЛЬНОЇ ІНТЕРАКЦІЇ ГРАФІЧНИХ ДИЗАЙНЕРІВ

Метою статті аналіз тематичного спрямування і функціональних можливостей соціальних мереж в контексті професійної діяльності графічного дизайнера. В роботі проаналізовано як загальнонавчівані соціальні мережі (наприклад, Instagram, Facebook та інші), так і спеціалізовані (UpWork, Behance, Fiverr), досліджено функціональні можливості кожної соціальної мережі у співставленні з реальним використанням дизайнерами цих сервісів в їх професійній діяльності. В статті автор звертає увагу на важливість поняття «персонального бренду» як елемента професійної діяльності графічного дизайнера, недостатня увага до якого стає причиною уповільнення кар'єрного зросту та подальшого розвитку як спеціаліста. У зв'язку з цим вміння презентувати себе, продавати себе як спеціаліста, інтегрувати в свою діяльність технічні інновації, використовувати всі доступні засоби нагадати про себе – це нові реалії, що забезпечують конкурентоспроможність графічного дизайнера на ринку. Проведено аналіз теоретичних праць вітчизняних та зарубіжних авторів, який свідчить, що питанню використання соціальних мереж в контексті професійної діяльності графічного дизайнера та формування його персонального бренду не було приділено достатньо уваги, наявні здебільшого розпорошені відомості з різних галузей науки, зокрема соціології, маркетингу, психології та соціального маркетингу. Присутність в соціальних мережах графічного дизайнера з метою формування персонального бренду і покращення професійної діяльності розглянуто недостатньо і говорить про необхідність подальшого структурованого вивчення даного напрямку. В дослідженні введено ряд потреб, які графічний дизайнер бажає реалізувати в контексті своєї діяльності: необхідні (завдяки яким здійснюється професійна діяльність) та додаткові (що сприяють зростанню власної фахової майстерності та впливовості на інших). Співставлено з аналізом соціальних мереж і їх можливостями забезпечити ту чи іншу потребу, з метою визначити ряд соціальних мереж з найбільшою користю для позиціонування, просування та формування власного персонального бренду графічного дизайнера.

Ключові слова: графічний дизайн, графічний дизайнер, персональний бренд, самопрезентація, соціальні мережі, соціальна комунікація, комунікативний образ.

Hordiichuk Yaroslav. SERVICES FOR PERSONAL BRANDING REPRESENTATION AND SOCIAL INTERACTION OF GRAPHIC DESIGNERS

The aim of this article is to analyze the thematic focus and functional capabilities of social networks in the context of a graphic designer's professional activities. The study examines both general-purpose social networks (such as Instagram, Facebook, and others) and specialized platforms (UpWork, Behance, Fiverr). It explores the functional possibilities of each social network in comparison with how designers actually use these services in their professional work. The author highlights the importance of the concept of «personal branding» as a crucial element in a graphic designer's career, noting that insufficient attention to this aspect can slow down career growth and hinder further professional development. In this context, the ability to present oneself, market oneself as a specialist, integrate technical innovations into one's work, and utilize all available means to maintain visibility are new realities that ensure a graphic designer's competitiveness in the market.

The article includes an analysis of theoretical works by domestic and foreign authors, which indicates that the use of social networks in the context of a graphic designer's professional activities and the formation of their personal brand has not received sufficient attention. The existing information is mostly scattered across various fields of study, including sociology, marketing, psychology, and social marketing. The presence of a graphic designer on social networks, with the aim of forming a personal brand and enhancing professional activities, has not been adequately addressed, highlighting the need for further structured research in this area. The study identifies a range of needs that a graphic designer seeks to fulfill in their work: essential needs (which enable professional activity) and additional needs (which contribute to the growth of one's expertise and influence over others). These needs are compared with an analysis of social networks and their ability to meet them, with the goal of identifying the social networks that offer the greatest benefits for positioning, promoting, and building a graphic designer's personal brand.

Key words: graphic design, graphic designer, personal brand, self-presentation, social networks, social communication, communicative image.

Вступ. Загальноживані соціальні мережі та спеціалізовані ресурси стали сьогодні ефективною технологією привернення уваги та залучення цільової аудиторії до бренду, а процес створення та поширення актуальної інформації отримав назву «контент-маркетинг». Розмаїття соціальних мереж та їх функціонал як прояв інформаційних технологій дозволяють фахівцям різних галузей, в тому числі і графічному дизайнеру, максимально розкрити потенціал своєї професії як культури та бізнесу.

Розуміння специфіки кожної соціальної мережі з погляду її можливостей, спеціалізації, варіативності створення та розміщення контенту відкриває для професіонала інструментарій та стратегію диференційованого контент-маркетингу свого бренду. Технологічні і логістичні можливості кожного сервісу та мережі підсилюються і відмінностями цільових аудиторій. Сукупно ці фактори створюють потенціал багатовимірної репрезентації власного досвіду та особистісної унікальності фахівця.

Дизайн сьогодні розуміється практиками і теоретиками як багатовекторна діяльність культурного і соціального впливу на розвиток суспільства. У зв'язку з цим ми вважаємо важливим масштабне та ефективне з позицій контент-маркетингу представлення цього сектору на індивідуальних сторінках дизайнерів та сторінках їхніх брендів. Це в свою чергу актуалізує систематизацію та формування рекомендацій для дизайнерів щодо ефективності сервісів і мереж відповідно до поставлених цілей.

Матеріали і методи. Тема комунікації в соціальних мережах дуже поширена останнім часом в різних наукових галузях – маркетингу, психології, соціальної комунікації, соціології та маркетингу. Серед базових для цього дослідження праць виділено кілька, зокрема публікацію Л. Дідика (2013), в якій досліджуються мотиви участі користувачів мережі Інтернет в різного роду спільнотах певного тематичного спрямування, особливості взаємодії в інформаційному середовищі та розвиток «суспільної інфраструктури» [2]. Стаття Т. Сащук присвячена висвітленню ево-

люцію інтернет-комунікації з більш особистісного характеру користувачького дозвілля до впливового фактора у різноманітних видах професійної діяльності, а також мобілізаційній функції соціальних мереж як таких [5]. Авторською групою О. Рибіна, Д. Шепілов та К. Писаренко (2020) проаналізовано та узагальнено популярні платформи соціальних медіа та користі від їх використання в контексті реклами, традиційного маркетингового просування та соціального просування [4].

Специфіка інтернет-комунікації в окремих професійних галузях розкрита обмежено. Щодо сфери дизайну, корисним внеском є стаття Т. Іваненко (2017), в якій розглянуто взаємозв'язок графічного дизайну та інтернет-комунікації, а також вплив і трансформація способів комунікації [3]. В матеріалі Д. Метьюз та Дж. Вайганд висвітлено погляд на інтернет та комунікації в мережі Інтернет як додаткову можливість дизайнерів для покращення власних навичок і полегшення співпраці з іншими авторами [6]. Частіше зустрічаються оглядові публікації в рамках ведення блогів або сторінок на тематичних сайтах, в яких своїми спостереженнями діляться фахівці комунікативних стратегій або, інколи, самі дизайнери. Серед них стаття від LinkedIn «How can social media help you grow your graphic design business?», в якій експерти, ком'юніті та штучний інтелект зробили спробу вивести алгоритм вдалого запуску і покращення бізнесу графічного дизайну [12]; також публікація LinkedIn “How can social media be used to build professional relationships in Graphic Design?” в якій автори та ком'юніті дають поради щодо покращення процесу нетворкінгу [11]. Ці статті корисні більшою мірою додатковим розділом коментування, де присутня велика кількість спеціалістів галузі, які в свою чергу висловлюють свої думки і поради. Вони є верифікованими користувачами і до їх думки варто прислухатися.

Окрім цього, в контексті даної роботи важливо торкнутися стану дослідженості поняття “персонального бренду”, на цю тему було знайдено декілька публікацій, серед яких спільна робота професорів університетів Амстердаму та Іспанії С. Горбатова, С. Хапової, Є. Лисо-

вої, в якій вони розглядають теоретичну складову конструкції персонального бренду та роблять спробу вивести теоретичну модель поняття на основі рецензованих літературних джерел. Серед основних тез розглянутих в публікації є виведення 7 найактуальніших понять пов'язаних з персональним брендом: брендинг людини, менеджмент вражень, самореклама, імідж, репутація, слава та брендинг співробітників; розгляд атрибутів першого рівня, взятих з визначень з розглянутої літератури (стратегічний, позитивний, перспективний, орієнтований на людину і артефактний). Персональний бренд являє собою окрему конструкцію, яка охоплює низку дисциплін, автори вказують на можливість тіснішої інтеграції індивідуально керованих кар'єрних зусиль та людських ресурсів, керовані організаційні практики, що допомагають співробітникам створювати ефективний персональний бренд [10]. Персональний бренд як історію, яку розповідають про Вас, коли Вас немає в кімнаті, розглядається в електронній статті К. Люндберг. В статті також піднімається питання розуміння себе як бренда, що у кожної людини так чи інакше є свій бренд, що формується з відгуків людей про Вашу роботу, з тих прикметників, які люди використовують для Вашого опису; про важливість вибору: активно керувати своїм брендом чи залишити його на призволяще [13].

Результати. Базовою теорією цього дослідження вважаємо теорію комунікативної дії Ю. Габермаса, згідно якої кожної інтеракції має свою унікальність. Це обґрунтовується ідеєю, що комунікації – це дія, яка за умови унікальності, неповторюваності і специфічності, залишається одноразовою, ситуативною або випадковою. Але, якщо дія повторюється, дублюється, тиражується, певним чином доводиться до автоматизму, то така дія стає практикою [1]. Ця теорія дає можливість розцінювати дії дизайнерів в соціальних мережах з погляду потенційної алгоритмізації та формування практик репрезентації себе як фахівця в сфері дизайну та використання цих практик в подальшому. Адже сам факт появи таких комунікаційних практик, як добір контенту, типових принципів оформлення проек-

тів, стильових рішень сторінки, манери подачі контенту і спілкування, власного художнього стилю, дає можливість припускати, наявність відповідної реакції з боку споживачів дібраного контенту. Це в свою чергу породжує прогнозований зворотній зв'язок, а отже – закономірності комунікації.

Такий підхід відкриває можливості створити чіткі рекомендації дизайнерам щодо користування кожним сервісом з максимальною ефективністю. На основі власного досвіду дизайн-практики у візуальних комунікаціях, а також інтерв'ювання колег-дизайнерів, нами визначено головні потреби повсякденної фахової практики та додаткових видів діяльності у використанні соціальних мереж:

1. Презентація вмінь та навичок з метою привернення уваги потенційних клієнтів, по суті – використання соціальної мережі як портфоліо, переважно з комерційною метою, тобто партнерства з потенційними клієнтами.

2. Комунікації серед однодумців та колег з метою отримання зворотного зв'язку (фідбеку), формування імені, впізнаваності, активної участі у створенні як локальної спільноти спеціалістів, так і фігурування в більш широких колах.

3. Ведення комунікації у форматі блогу на визначену тему:

а. поширення думок та трендів у власній сфері;

б. створення освітнього контенту на основі власного досвіду як в теоретичному, так і практичному напрямку;

с. підняття гострих тем у відповідній сфері задля впливу на формування локального розуміння дизайну чи то формування відповідного мислення у населення.

Комунікація може використовуватися як виключно з метою комунікації, так і з метою привернення уваги клієнтів.

Виходячи з цього, проведемо огляд та порівняльний аналіз соціальних мереж та спеціалізованих сервісів, які надають дизайнеру спектр різних можливостей.

Як відомо, існують загальноживані соціальні мережі, якими користується переважна більшість населення планети, незалежно від спеціальності, життєвої позиції, фінансо-

вих можливостей чи віросповідання. До них можна віднести соціальні мережі Instagram, Facebook, сервіс відеохостингу YouTube, месенджер Telegram, який на даний момент за своїм функціоналом багато в чому можна назвати гібридною соціальною мережею. Серед спеціалізованих саме для дизайнерів найбільш поширеними є Behance, Dribbble, UpWork та Fiverr.

Instagram, за даними звіту Digital 2024 Global Overview Report [7] 2024 року посідає четверте місце за кількістю активних користувачів в місяць у світі з загальною цифрою 2 мільярди. При цьому частка української аудиторії за даними цього ж звіту становить 12,4 мільйони активних користувачів. Ця соціальна мережа являє собою сервіс обміну фото- та відео-матеріалами, а також зображеннями посередництвом їх постингу на власній сторінці. Окрім цього користувач може ділитися фото та відео додаючи їх в “Stories”, які в результаті можна додавати в певного роду колекції зі швидким доступом на сторінці. Окремо варто сказати про неймовірну популярність системи “Reels” в соціальній мережі Instagram, яку активно використовують як і пересічні користувачі, так і автори діджитал контенту задля створення унікальних коротких роликів різного характеру. В Instagram є підтримка чатів, в тому числі і групових, що відкриває додатковий майданчик спілкування та шерінгу контенту між двома і більше особами. Відносно нещодавно з’явилась можливість авторам певних сторінок створювати групові чати для поширення новин в режимі чату, після підписки на сторінку, користувачеві приходить сповіщення з пропозицією приєднатися до чату автора. А також можливість проведення як одноосібних, так і сумісних прямих трансляцій для своєї аудиторії. З погляду використання цієї соціальної мережі графічним дизайнером, а також його інструментарієм, Instagram є надпотужним середовищем для репрезентації себе як дизайнера, своїх напрацювань і формування власного іміджу. Функціонал постингу фото- та відеоматеріалів дизайнери використовують як можливість поділитися результатами своєї роботи, розповісти про свої готові та ще активні проекти або висловити свою

позицію на рахунок тієї чи іншої теми. Сітка постів на сторінці акаунту є чіткою і впорядкованою, що, дизайнери, в свою чергу, навчилися використовувати для створення цілісності між своїми постами та їх логічного розвитку, використовуючи при цьому створені власноруч шаблони, черговість, кольорову диференціацію, використання модульних елементів в постах та розбиття великого зображення між декількома постами. До того ж, графічні дизайнери, перетворили це знання в заробіток, пропонуючи свої послуги зі створення шаблонів оформлення сторінок інстаграм, сторіс та їх мініатюр. І ця послуга є дуже актуальною, адже допомагає покращити зовнішній вигляд контенту та виділити його з поміж іншого. Прямі трансляції дизайнери часто використовують для спілкування зі своїми підписниками, як є прихильниками їх творчості, частіше для проведення відкритих дизайн-лекцій на конкретну тему з викладом власних думок, досвіду, а також запрошених гостей.

Соціальна мережі Facebook посідає перше місце у світі за популярністю із загальною цифрою активних користувачів в місяць – понад 3 мільярди [7]. Частка української аудиторії становить 13,85 мільйонів. Facebook являє собою соціальну мережу в більш звичному для нас розумінні, що має ряд базового функціоналу: стрічка новин та оновлень, що формується з підписок на групи, людей, події і т.д.; контент груп та подій у їх окремих сторінках; можливість обмінюватися повідомленнями як в десктопній версії, так і у спеціальному додатку Messenger; є знайомий вже з Instagram функціонал Історій та прямих ефірів через сторінку подій. Але чим корисний Facebook з точки зору використання дизайнером. Цю соціальну мережу в першу чергу графічні дизайнери використовують з ціллю налагодження професійних знайомств, спілкування з замовниками, іншими дизайнерами; розміщують лінки на інші соціальні мережі та акаунти для швидкого доступу до них замовниками та аудиторії, яка зацікавлена в знайомстві з творчістю дизайнера. Сама соціальна мережа дає можливість розміщувати зображення як в своєму таймлайн з відповідним текстовим супроводом, так і в групах; є

можливість кастомізації обкладинок акаунту, груп. Також є функціонал дублювання постів та сторіс з Instagram в Facebook при публікації, обидві соціальні мережі мають одного власника. Facebook можна охарактеризувати як соціальну мережу ділового спрямування з виходом на інші всеможливі сервіси та мережі, так звана зв'язуюча ланка.

Сервіси відеохостингу YouTube є найпопулярнішим і, водночас, найбільшою системою пошуку різного роду відеоматеріалів та стрімінгу. Станом на 2024 рік кількість активних користувачів на місяць становить 2,4 мільярди, серед яких доля українських користувачів сягає 23,4 мільйони. Функціонал та спеціалізація досить проста і зрозуміла. Можливість завантаження в мережу відеороликів різної тривалості; окремою групою завантажуються відео до однієї хвилини – категорія “YouTube Shorts”; можливість проводити стріми, збираючи прихильну аудиторію та зберігати записи цих стрімів на своєму каналі для можливого перегляду іншими користувачами у вільний час. Сервіс YouTube в першу чергу корисний графічним дизайнерам, які займаються створенням відеоуроків, туторіалів та майстер класів у різних сферах графічного дизайну; графічним дизайнерам, що працюють в сфері анімації та відеомонтажу, адже можуть окрім туторіалів, публікувати власні роботи. Звісно, сервіс YouTube, використовується також в безпосередніх розробках сайтів, додатків і т.д. посередництвом використання функціоналу вбудовування опублікованих відеороликів в структуру продукту. Інструментарій кастомізації власного каналу невеликий і включає в себе обкладинку і аватар; для аніматорів – вбудовування у свої відео кастомних, унікальних Intro та Outro вставок.

Коли ми говоримо про спеціалізовані сервіси публікації власних робіт, портфоліо та виконання конкретних проектів графічним дизайнером, будь-хто з графічних дизайнерів назве Behance, Dribbble, UpWork та Fiverr.

Behance являє собою сервіс створення портфоліо для дизайнерів різного спрямування, в тому числі графічних та пошуку роботи або спеціалістів у відповідному розділі сайту. Інструментарій портфоліо простий і зрозумілий, що

включає в себе можливість опублікувати на своїй сторінці окремі проекти з їх повним описом та, як це часто показують дизайнером, процесом розробки або повним пакетом дизайн-об'єктів, що були створені. Користувач при оформленні проекту може обрати найбільш підходящий шаблон розміщення зображення у поєднанні з текстом, або його відсутності і вже використовуючи шаблон оформлювати зображення із контентом того чи іншого проекту. На сторінці проекту можна розміщувати як зображення, так і відео. Додати повний опис, співавторів, контакти замовника, програмне забезпечення, за допомогою якого відбулася розробка. Аудиторія Behance станом на 2023 рік становила 45 мільйонів користувачів [8]. Очевидно, що більшість користувачів це саме дизайнери, які використовують сервіс для публікації своїх робіт, доробок з ціллю надсилати швидко посилення своїм клієнтам як приклад розробок, отримання фідбеку від інших дизайнерів, обмін думками, пошук дизайнерів для співпраці. Behance як платформа лише надає місце і базовий функціонал з невеликою кількістю можливих варіантів розміщення зображень всередині проекту, а сам дизайн і його унікальність створюються конкретним дизайнером.

Платформа Dribbble дещо схожа на попередню, але з однією визначною відмінністю – на Behance проекти подаються в ідеалізованому форматі, дещо відірваними від реальності, адже часто дизайнери при оформленні проектів допрацьовують їх для більш показного вигляду. Іноді, навіть, кардинально перероблюючи їх. Часом виставляють проекти, які не знайшли практичного застосування з ціллю їх подальшого продажу з певним рядом змін для конкретного замовника. Dribbble в свою чергу позиціонує себе як платформа, на якій дизайнери частіше публікують роботи, які мають незакінчений вигляд, дещо аматорський, грубий, швидкий. На цій платформі користувач рідше побачить ідеально оформлений “шот” з проектом, частіше щось миттєве, збережене у потрібному розширенні. В цьому полягає істотна відмінність обох платформ, хоч і обидві можна описати як свого роду сервіси для ведення портфоліо. Хоч і варто зізнатися, що останні роки показують зміну

напрямку роботи Dribbble в сторону публікації все більше, і більше вивічених публікацій зі сторони оформлення. Аудиторія переважно дизайнери загальною кількістю 12 мільйонів користувачів станом на квітень 2020 року [9].

Дві найбільші фріланс-біржі у світі, які об'єднують спеціалістів абсолютно різних напрямків, рівня, досвіду та оплати – UpWork та Fiverr. Схожість між ними хіба в тому, що це фріланс-біржі, де шукають роботу, або шукають хто цю роботу виконає. UpWork являє собою сервіс, на якому дизайнер публікує своє портфоліо і власноруч шукає цікаві для нього проекти, подаючи заявки на співбесіди з клієнтами, які це замовлення опублікували. На сторінці профілю дизайнер має можливість створити окрему підсторінку для конкретного проекту або їх підбірки, якщо це, наприклад, логофоліо. Можна додати опис, дату виконання, використані навички, додати теги, програмне забезпечення. Обрати один з трьох доступних шаблонів розміщення зображень та тексту і підготувати свій дизайн для нього перед розміщенням. Є можливість створювати всередині основного профілю Спеціалізовані профілі, у відповідності до яких оформлені проекти в портфоліо будуть фільтруватися до конкретного профілю (Профілью “Ілюстратор” будуть відповідати обрані проекти з ілюстрації і т.д.). Проекти розміщуються в згорнутому вигляді з обкладинкою у вигляді каруселі по три проекти в модулі. Не так часто, але на UpWork іноді замовники самі звертаються до дизайнера, який сподобався і може підійти для їх проекту, але частіше дизайнер сам подає заявку, супроводжуючи її так званим “Cover letter”, в якому описує свою зацікавленість, досвід та свою необхідну інформацію. Хорошого, відповідального дизайнера можна відслідкувати по цим супроводжувачим листами, адже у них вони завжди індивідуальні. Аматори ж, навпаки, використовують шаблонні листи, часто ігноруючи вимоги замовника в описі проекту. На UpWork окрім вмінь та графічної складової, дизайнер зобов'язаний мати високий рівень комунікації.

На жаль, кількість активних фрілансерів на біржі відслідкувати немає змоги і даних про них сам сервіс не надає. Станом на

2019 рік, за деякими даними, біржа налічувала 2 167 157 користувачів, не враховуючи 1 974 599 фрілансерів, які не ще не отримали заробітку [14].

З протилежного боку виступає інша біржа – Fiverr, яка є об'єктивно простішою з погляду витраченого часу та зусиль. Визначна відмінність цього сервісу від попереднього полягає в тому, що замовники самі обирають того, хто має виконувати його проект. Процес будується наступним чином: дизайнер створює так званий “Gig” (дошку), де пропонує розробку того чи іншого об'єкту дизайну; прописує всі потрібні відомості в спеціально створених формах; дизайнер має відразу всередині цієї пропозиції створити три пакети даної послуги, за стандартом, це мінімальний/базовий, стандартний, та розширений (преміум) пакет з відповідними цінками та змінними (кількість днів на виконання, сервіси що входять у вартість, кількість правок, файли для здачі і т.д.); дизайнер має змогу додати лише три зображення до однієї Gig послуги, галерея зображень буде поповнюватися виконаними замовленнями і доданими до них зображеннями (одним), за умови, що замовник залишить відгук і дозволить його розміщення. Замовники, маючи уяву про майбутній проект, шукають через пошук підходящого дизайнера і замовляють відповідну послугу, часто, навіть, не входячи в попередній контакт з дизайнером. Це іноді викликає великі проблеми, адже не всі замовники добросовісні та підготовлені, тому дизайнери в опис послуги часто просять зв'язатися з ними перед замовленням. Таким чином Fiverr має більш пасивний характер пошуку замовлень і залежить у великій мірі від алгоритмів сервісу, замовників, презентабельних базових трьох зображеннях та цінової відповідності.

Обидві фріланс платформи дають можливість додавати сертифікати, досвід роботи, тестування свої навичок, знання програм, а також лінкувати свої соціальні мережі та інші сервіси як то Behance та Dribbble.

Як висновок можна говорити про велике розмаїття сайтів, мереж та сервісів, де будь-яка людина, в тому числі дизайнери можуть створювати свій імідж, коригувати його, пре-

зентувати свої доробки, думки, вчити та вчитися. При цьому всьому дизайнери навчилися на всьому цьому заробляти, допомагаючи оформляти соціальні мережі іншим людям методом створення графічного стилю та мови особи чи компанії, трансформуючи її від платформи до платформи, зберігаючи головну ідею та лейтмотив. І, очевидно, що все це можна і треба застосовувати до власної присутності в інформаційному просторі. При цьому важливим є те, що в перенасиченому інформацією середовищі графічна мова стає універсальною мовою, яку розуміє кожен, графічний дизайнер бере на себе роль комунікатора та ретранслятора тих чи інших ідей та ідеалів.

Кожна людина як спеціаліст в певній сфері та інтелектуальна особистість має комплекс потреб, задоволення яких є необхідним для ефективної роботи. В контексті використання соціальних мереж графічним дизайнером ми вивели дві категорії потреб: необхідні (завдяки яким здійснюється професійна діяльність) та додаткові (що сприяють зростанню власної фахової майстерності та впливовості на інших).

Серед необхідних для роботи графічного дизайнера можемо виділити:

1. Презентація проектів та вмінь. Фактична наявність портфоліо, де можна переглянути роботи конкретного автора.

2. Пошук потенційних клієнтів, замовлень, проектів і їх подальший процес виконання (гарантія безпеки, контакт із замовником, оплата, офіційність).

3. Фоловінг спеціалістів своєї галузі. Задля розвитку і адекватного розуміння сфери спеціалісти слідкують за своїми колегами по цеху, які в свою чергу вже мають ім'я та популярність, які представляють собою професіоналів своєї справи і є джерелом знань.

4. Пошук матеріалів для натхнення, референсів як для авторських проектів, так і для конкретних замовлень.

5. Пряма, таргетована реклама своїх послуг та сервісів.

Список додаткових професійних потреб виглядає наступним чином:

1. Комунікація. Мається на увазі як базова, так і професійна. Особистість в переважній

більшості бажає контактувати із навколишнім світом та іншими людьми. Соціальні мережі спрощують процес спілкування, створюючи максимально сприятливі умови для пошуку нових знайомств, контактів з метою звичайного спілкування або професійного спрямування.

2. Освіта. Спеціаліст може використувати соціальні мережі як і для власного навчання, використовуючи весь наявний в мережі Інтернет контент, так і особисто стати творцем навчального контенту для початківців в сфері дизайну або інших користувачів, поділившись своїм накопиченим теоретичним та практичним досвідом.

3. Участь у формуванні суспільного розуміння дизайну, виховання смаку, участь в культурному розвитку спільноти, регіону чи, навіть, країни.

4. Пошук можливостей для колаборацій з іншими спеціалістами, дизайнерами, брендами. З метою реклами чи здобуття досвіду.

5. Ведення особистого блогу для поширення власних думок, ідей, пошуку нових контактів, згуртування навколо себе власної аудиторії.

Можливості задоволення необхідних та додаткових професійних потреб графічного дизайнера представлено у таблиці (рис. 1).

	Потреби дизайнера									
	Необхідні					Додаткові				
	презентація портфоліо	пошук проектів, клієнтів	фоловінг інших авторів	пошук матеріалів	пряма, таргет реклама	комунікація	освіта	вплив на спільноту	колаборації, співпраця	особистий блог
Загальноновживані соціальні мережі										
Instagram	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+
Facebook	+	-	-	+	+	+	+	+	-	+
YouTube	+	-	+	+	+	-	+	-	-	+
Telegram	-	+	+	+	+	+	+	-	-	+
TikTok	+	-	-	-	+	-	+	-	+	+
X (Twitter)	-	-	+	-	+	+	-	+	-	+
Спеціалізовані соціальні мережі										
Behance	+	+	+	+	-	-	-	-	+	-
Dribbble	+	+	+	+	-	-	-	-	+	-
Pinterest	+	-	+	+	-	+	+	-	-	-
UpWork	+	+	-	-	+	+	+	-	+	-
Fiverr	+	+	+	-	+	+	+	-	+	-

Як видно з таблиці, при базовій схожості кожна соціальна мережа має свою специфіку. Дизайнеру необхідно розумітися на їхніх особливостях та обирати ті з них, які максимально відповідають його запитам. Крім того, для тієї чи іншої мережі варто готувати дещо відмінний контент, завдяки якому дизайнер

може різноманітно репрезентувати себе багатогранного фахівця і такою диференціацією збільшувати свою цільову групу.

Висновки. В комплексі використання Інтернет-платформ та правильне формування контенту для них відіграють важливу роль в контексті бізнес-діяльності самого графічного дизайнера. Зокрема, реалізуються наступні цілі:

- презентація власних проектів з ціллю показати рівень та навички задля різноманітних цілей: від збору та структуризації проектів в одному місці до подальшого його використання для подачі клієнтам;
- привернення клієнтів, формування нової аудиторії;
- ознайомлення аудиторії з баченням дизайнера та навколишнього світу саме цього дизайнера та його індивідуальним стилем;

– розповсюдження різноманітної інформації щодо дизайну, нових проектів, розробок і т.д.

Продуманий контент-маркетинг при гідному рівні контент-дизайну (власне, оформлення інформації для якомога кращої передачі та засвоєння) разом з використанням новітніх інформаційних технологій та їх можливостей дозволить графічному дизайнеру реалізовувати вищезазначені цілі, формувати нові та мати постійний розвиток навичок комунікації, візуальної граматики, професійних навичок дизайну та інше.

Беручи це до уваги, дизайнер обирає те середовище для публікацій і присутності, яке відповідає його соціальній позиції, персональному бренду, стратегії формування контенту та можливості виділяти час на ведення відповідних сторінок.

Література:

1. Габермас Ю. Теорія комунікативної дії / ред. Б. Поляруш ; пер. з нім К. Поліщук. Львів : Астролябія, 2010. Т. 1 : Раціональність дії та суспільна раціоналізація. 520 с.
2. Дідик Л. А. Інтернет-комунікації vs соціальні мережі: причини «popularization». *Міжнародний науковий форум: соціологія, психологія, педагогіка, менеджмент : збірник наукових праць*. 2013. № 14.
3. Іваненко Т. О. Графічний дизайн як засіб розвитку комунікативної діяльності. *Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття* : зб. тез міжнар. наук.-практ. конф., м. Харків, 9–12 жовт. 2017 р. Харків, 2017.
4. Рибіна О. І., Шепілов Д. О., Писаренко К. О. Сила «лайку». Вплив маркетингу в соціальних мережах на залучення клієнтів. *Вісник сумського державного університету. серія економіка*. 2020. № 1.
5. Сашук Т. І. Трансформація інтернет-комунікації: роль соціальних мереж. *Актуальні проблеми медіапростору* : матеріали II Всеукр. науково-практ. конф., м. Київ, 9 квіт. 2020 р. Київ, 2020. С. 90–95.
6. Matthews D., Weigand J. Collaborative design using the internet: a case study. *Journal of interior design*. 2001. Т. 27, № 1. С. 45–53. URL: <https://doi.org/10.1111/j.1939-1668.2001.tb00365.x> (дата звернення: 22.08.2024).
7. Digital 2024: ukraine – datareportal – global digital insights. *DataReportal – Global Digital Insights*. URL: <https://datareportal.com/reports/digital-2024-ukraine> (дата звернення: 22.08.2024).
8. Smith C. Interesting behance statistics and facts. *DMR*. URL: <https://expandedramblings.com/index.php/behance-statistics-and-facts/> (дата звернення: 22.08.2024).
9. Lunden A. Dribbble, a bootstrapped ‘LinkedIn’ for designers, acquires Creative Market, grows to 12M users | TechCrunch. *TechCrunch*. URL: <https://techcrunch.com/2020/04/30/dribbble-a-bootstrapped-linkedin-for-designers-acquires-creative-market-grows-to-12m-users/> (дата звернення: 22.08.2024).
10. Gorbatov, S., Khapova, S. N., & Lysova, E. I. (2018). Personal branding: Interdisciplinary systematic review and research agenda. *Frontiers in Psychology*, 9. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.02238>
11. How can social media be used to build professional relationships in Graphic Design?. *LinkedIn: Log In or Sign Up*. URL: <https://www.linkedin.com/advice/3/how-can-social-media-used-build-professional-relationships-ikwuf> (дата звернення: 22.08.2024).
12. How can social media help you grow your graphic design business?. *LinkedIn: Log In or Sign Up*. URL: <https://www.linkedin.com/advice/1/how-can-social-media-help-you-grow-your-graphic-vp3ue> (дата звернення: 22.08.2024).
13. Lundberg K. Kelly diaries – kelly lundberg. *Kelly Lundberg*. URL: <https://kellylundbergofficial.com/kelly-diaries/> (дата звернення: 22.08.2024).
14. Yury M. How many active freelancers here (Upwork) with unlocked profiles?. *Home – Upwork Community*. URL: <https://community.upwork.com/t5/Freelancers/How-many-active-freelancers-here-Upwork-with-unlocked-profiles/m-p/582917> (дата звернення: 22.08.2024).

References:

1. Habermas, Y. (2010). *Teoriia komunikatyvnoi dii [Theory of communicative action]. Ratsionalnist dii ta suspilna ratsionalizatsiia.* (K. Polishchuk, Trans), B. Poliarush (Ed.). Lviv, Ukraine: Astroliabiiia [in Ukrainian].
2. Didyk, L. A. (2013). Internet-komunikatsii vs sotsialni merezhi: Prychyny «popularization» [Internet communications vs social networks: reasons for “popularization”]. *Mizhnarodnyi naukovyi forum: Sotsiologhiia, psikhologhiia, pedahohika, menedzhment: Zbirnyk naukovykh prats – International scientific forum: sociology, psychology, pedagogy, management: collection of scientific works, 14*, 84–93 [in Ukrainian].
3. Ivanenko, T. O. (2017). Hrafichnyi dyzain yak zasib rozvytku komunikatyvnoi diialnosti [Graphic design as a means of developing communicative activity]. *Aktualni pytannia mystetstvoznavstva: Vyklyky XXI stolittia – Current issues of art history: challenges of the 21st century: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Vols. 1)*, (pp. 171–172). Kharkiv: KhDADM [in Ukrainian].
4. Rybina, O., Shepilov, D., & Pysarenko, K. (2020). Syla «laiku». Vplyv marketynhu v sotsialnykh merezhakh na zaluchennia kliientiv [The power of «like». the influence of marketing in social networks on attracting clients]. *Visnik Sums'kogo derzhavnogo universitetu – Bulletin of the Sumy State University. economy series, 1*, 118–123 [in Ukrainian].
5. Sashchuk, T. I. (2020). Transformatsiia internet-komunikatsii: Rol sotsialnykh merezh [Transformation of Internet communication: the role of social networks]. *Aktualni problemy mediaprostoru – Actual problems of the media space: Materials of the 2nd All-Ukrainian Scientific and Practical Conference*, (pp. 90–95). Kyiv: KNU [in Ukrainian].
6. Matthews, D., Weigand J. “Collaborative design using the internet: A case study.” *Journal of Interior Design*, vol. 27, no. 1, May 2001, pp. 45–53, <https://doi.org/10.1111/j.1939-1668.2001.tb00365.x>.
7. Kemp S. “Digital 2024: Ukraine – DataReportal – Global Digital Insights.” DataReportal, DataReportal – Global Digital Insights, 23 Feb. 2024, datareportal.com/reports/digital-2024-ukraine.
8. Smith C. “Behance.” DMR, 2024, expandedramblings.com/index.php/behance-statistics-and-facts/.
9. Lunden I. “Dribbble, a Bootstrapped ‘linkedin’ for Designers, Acquires Creative Market, Grows to 12m Users.” TechCrunch, 30 Apr. 2020, techcrunch.com/2020/04/30/dribbble-a-bootstrapped-linkedin-for-designers-acquires-creative-market-grows-to-12m-users/.
10. Gorbatov S., et al. “Personal branding: Interdisciplinary Systematic Review and research agenda.” *Frontiers in Psychology*, vol. 9, 21 Nov. 2018. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.02238>.
11. “How Can Social Media Be Used to Build Professional Relationships in Graphic Design?” How to Use Social Media for Graphic Design Networking, 6 Dec. 2023. www.linkedin.com/advice/3/how-can-social-media-used-build-professional-relationships-ikwuf.
12. “How Can Social Media Help You Grow Your Graphic Design Business?” How to Grow Your Graphic Design Business with Social Media, www.linkedin.com/advice/1/how-can-social-media-help-you-grow-your-graphic-vp3ue. Accessed 29 Aug. 2024.
13. Lundberg K. “Kelly Diaries.” Kelly Lundberg, 6 June 2024, kellylundbergofficial.com/kelly-diaries/.
14. Yury, M. “How Many Active Freelancers Here (Upwork) with Unlocked Profiles?” Home – Upwork Community, 22 Mar. 2023, community.upwork.com/t5/Freelancers/How-many-active-freelancers-here-Upwork-with-unlocked-profiles/m-p/582917.

УДК 75.03 (477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.6>**Карпов Віктор Васильович,**

доктор історичних наук,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0002-3446-9187

ResearcherID: AAD-4614-2019

vvkarpoff@ukr.net

**ТЕОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА
ОЛЕКСАНДРА БОГОМАЗОВА**

У силу більш ніж півсторічної заборони досліджувати феномен авангарду в Україні з боку пануючої влади останній був відомий нечисленній, а навіть і поодинокій когорті вчених. Інтерес до митців авангардного мистецтва вийшов із-під заборони із набуттям Україною державної незалежності і відкриттям раніше закритих архівів та музейних сховищ. Обсяги теоретичних напрацювань художників-авангардистів є значними і потребують їх осмислення, що з часом і відбувається. Історіографія українського авангардного мистецтва поповнюється ґрунтовними працями дослідників і відтворює історію його зародження та утвердження. Комплексний аналіз поглядів митців на суть авангардного мистецтва розкриває філософію їх творчості та феномен саме українського в європейському явищі мистецтва. Український мистецтвознавчий академічний дискурс потребує дослідження феномену переламу мистецтва, яким став авангард. Олександр Богомазов, разом з іншими визначними постатями, зробили фундаментальний внесок у виразний український модерністський дискурс. Він уперше в Києві проголосив Маніфест українського авангарду. Теорія українського авангарду Олександра Богомазова народжувалася у роки активного прояву та практичного і теоретичного утвердження нових поглядів на взаємовідносини мистецтва і художника та художника і глядача. Мистецька філософія Богомазова узгоджується з сучасними теоріями, які підкреслюють роль мистецтва в культурних і соціальних системах.

Творчість Олександра Богомазова ілюструє динамічну взаємодію локальних і глобальних впливів у розвитку сучасного мистецтва. Його спадщина не лише відображає ширші тенденції європейського модернізму, але й утверджує виразну українську ідентичність, кидаючи виклик монолітному наративу західного модернізму. Залучаючись як до соціально-політичного контексту, так і до теоретичних дискурсів свого часу, Богомазов допоміг сформувати унікальну теорію українського авангарду.

Ключові слова: Олександр Богомазов, погляди, теорія, мистецтво, авангард, український авангард.

Karpov Viktor. THEORY OF UKRAINIAN AVANT-GARDE ART BY OLEKSANDR BOHOMAZOV

Due to the more than half-century ban on researching the avant-garde phenomenon in Ukraine, the latter was known to a small, and even a single, cohort of scientists. Interest in artists of avant-garde art came out of the ban with the acquisition of state independence by Ukraine and the opening of previously closed archives and museum storages. The volumes of theoretical work of avant-garde artists are significant and require their understanding, which happens over time. The historiography of Ukrainian avant-garde art is supplemented by thorough works of researchers and reproduces the history of its origin and establishment. A comprehensive analysis of the artists' views on the essence of avant-garde art reveals the philosophy of their work and the phenomenon of Ukrainian art in the European phenomenon. Ukrainian art history academic discourse needs to study the phenomenon of the turning point in art, which became the avant-garde. Oleksandr Bogomazov, along with other prominent figures, made a fundamental contribution to the expressive Ukrainian modernist discourse. He announced the Manifesto of the Ukrainian avant-garde for the first time in Kyiv. Oleksandr Bogomazov's theory of the Ukrainian avant-garde was born during the years of active manifestation and practical and theoretical confirmation of new views on the relationship between art and the artist and the artist and the viewer. Bogomazov's artistic philosophy is consistent with modern theoretical frameworks that emphasize the role of art in cultural and social systems.

Oleksandr Bogomazov's work illustrates the dynamic interaction of local and global influences in the development of modern art. His work not only reflects the broader trends of European modernism, but also affirms a distinct Ukrainian identity, challenging the monolithic narrative of Western modernism. Engaging both in the socio-political context and in the theoretical framework of his time, Bogomazov helped to form a unique theory of the Ukrainian avant-garde.

Key words: Oleksandr Bogomazov, views, theory, art, avant-garde, Ukrainian avant-garde.

Вступ. Український авангард, як частина ширшого західного модерністського руху, переконливе демонструє, як периферійні модернізми кидають виклик домінуванню західного модерністського канону. Західний авангард протягом тривалого часу критикували за його монолітний і лінійний наратив, який не враховує різноманітні мистецькі практики, що локально виникають в регіонах за межами його власної культурної сфери [1]. Ця критика особливо актуальна для українського авангарду, який розвинув свою унікальну мистецьку ідентичність на початку ХХ століття, незалежно від західного модернізму, але паралельно з ним.

На український авангард глибоко вплинули трансформація економічних відносин, суспільно-політичні потрясіння свого часу, зокрема Російська революція та наступне утворення Радянського Союзу. Такі митці, як Давид Бурлюк, Олександр Архипенко, Казимир Малевич та Олександр Богомазов, є визначними постатями, які зробили внесок у виразний український модерністський дискурс. Їхні роботи часто інтегрували місцеві культурні елементи, поєднуючи їх із ширшими модерністськими тенденціями абстракції та формальних інновацій. Цей синтез ставить під сумнів уявлення про те, що незахідні модернізми є лише похідними від західних моделей [2].

Крім того, наголос українського авангарду на локальній культурній специфіці модернізму перегукується з досвідом інших периферійних регіонів. Подібно до того, як кіпрське мистецтво ХХ століття реагувало на особливості кіпрської модерності [4], українське авангардне мистецтво було відповіддю на унікальний культурно-історичний контекст України. Цей локалізований підхід до модернізму підкреслює важливість розгляду сучасного мистецтва через глобальну призму, яка визнає внесок периферійних регіонів у ширший наратив модернізму [3].

Утопічні та революційні устремління, характерні для модернізму початку ХХ ст., також були залучені в український авангард. Подібно до західних авангардних рухів, українські митці бачили себе в авангарді соці-

альної та мистецької трансформації. Вони прагнули відійти від традиційних форм і прийняти нові технології та ідеї, приєднавшись до ширшої модерністської програми розширення параметрів людської свідомості та досвіду [5]. Однак їхні роботи також відображали специфічні суспільно-політичні реалії України, забезпечуючи таким чином виразну перспективу в рамках світового модерністського руху.

Отже, український авангард є прикладом того, як периферійні модернізми можуть запропонувати альтернативні наративи та кинути виклик гегемонії західного модерністського канону. Визнаючи унікальний внесок українських митців та їхній специфічний соціокультурний контекст, ми можемо рухатися до більш інклюзивного та комплексного розуміння глобального модернізму. Цей підхід не тільки збагачує сферу історії мистецтва, але й узгоджується з поточними зусиллями, спрямованими на розробку більш географічно розширеного погляду на мистецтво ХХ століття [3].

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

Матеріали та методи. Внесок Олександра Богомазова в український авангардний рух є невід'ємною частиною розуміння ширшого контексту українського модернізму та його взаємодії з європейськими авангардними тенденціями. Богомазов, ключова фігура українського авангарду, брав активну участь у розвитку та поширенні авангардного мистецтва та архітектури в Україні першої третини ХХ століття. Цей період ознаменував небувалий розквіт українського мистецтва, набуття світового визнання та рух у тандемі з європейським модернізмом [6].

Творчість Богомазова символізує шляхи, якими українські митці взаємодіяли з ширшими європейськими тенденціями та зазнавали їхнього впливу, водночас утверджуючи свою унікальну культурну та національну ідентичність. Обмін між західною та українською культурами в цей час сприяли різними мето-

дами, зокрема широким висвітленням європейських досягнень в українській та радянській пресі, доступом до іноземних професійних періодичних видань, участю в міжнародних виставках і конкурсах [6]. Цей взаємозв'язок дозволив українським митцям, таким як Богомазов, бути в курсі світових модерністських рухів і робити свій внесок у них.

Розрізнення між західним і незахідним модернізмами є вирішальним для розуміння унікальної позиції українського авангарду в глобальному мистецькому наративі. Західний модерністський канон часто критикували за його монолітний і лінійний наратив, який не враховує багате розмаїття мистецьких практик із периферійних регіонів. Український авангард, у тому числі творчість Богомазова, кидає виклик цьому наративу, представляючи модернізм, який водночас є глобальним у своїй взаємодії з європейськими тенденціями та локальним у своєму включенні українських культурних елементів [7].

Дослідження українським авангардом часу, простору та руху як складових елементів мистецтва є ще одним важливим аспектом внеску Богомазова. Це дослідження просторово-часових вимірів мистецтва відбувалося під впливом як західної філософської думки, так і українських теоретиків мистецтва, зокрема й самого Богомазова [8]. Унікальність українського модернізму, висвітлена ідейно-мистецькими концепціями таких діячів ще більше відрізняє його від західного модернізму. Український модернізм, сформований унікальними для України історичними, соціальними та культурними процесами, наголошував на національному самовизначенні та культуротворенні [9]. Ця орієнтація на національну самобутність і різноманіття помітна в творчості Богомазова, яка поєднує традиційні українські елементи з авангардними прийомами.

Теорія українського авангарду Олександра Богомазова народжувалася у роки активного прояву та практичного і теоретичного утвердження нових поглядів на взаємовідносини мистецтва і художника та художника і глядача. Новизна поглядів теоретиків авангардного мистецтва ще яскравіше проявляється на тлі домінування традиційних методів

художнього вираження початку ХХ століття та взаємного їх відторгнення. Хоча з точки зору традиційного мистецтва це було скоріше несприйняття нових методів, а з точки зору нових методів це було фактичне заперечення та відторгнення традиційності. Чого тільки варті Маніфест футуризму Марінетті [10] з його напрочуд агресивним відношенням до старого мистецтва і закликом до нового. У цьому О.Богомазов суголосний із ним, і, на утвердження усвідомлення Художньою Особистістю своєї сили, яка владно вабить його на шлях нових одкровенень в Мистецтві, закликає: «Киньте ж свої звинувачення тим, хто, приховуючи своє безсилля, спішить розшаркатися перед смаками публіки!..» [11, 466]. Тут Богомазов виступає як український Марінетті.

Проте у основоположному трактаті О. Богомазова «Живопис та елементи» такого відвертого відторгнення як у Марінетті ми не знаходимо [11]. Однак, протистояння між традиційним і новим на думку О.Богомазова походить з дихотомії художник і глядач. Художня особистість, якою він бачить і художника, і глядача, у відображенні свого естетичного хвилювання є двоїстою і ця двоєдність є важливою, адже залежно від переважання у цій особистості однієї з частин цілого, художника або глядача, призводить або до трагізму, або до щастя художника. Оскільки глядач загалом більш інертний і довліє до традиційного відображення своїх естетичних уявлень, у разі його переваги у тлі Художньої Особистості змушує художника служити традиціям.

А переважання художника над глядачем змушує до переривання традиції, «вступати з ними у боротьбу, встановлювати нові відношення» чим власне «збагачувати Мистецтво». Саме термін «збагачувати Мистецтво» у викладеній теорії Олександра Богомазова свідчить про взаємодію традиційних і нових методів мистецтва, а отже останнє не заперечує традиційне мистецтво, що є відмінністю від поглядів західних теоретиків, які цілковито заперечували старе мистецтво. Більше того, О.Богомазов цю двоєдність художника ставить у залежність від рівня культурного розвитку суспільства та утверджує художника у цьому процесі як активного елемента:

«Художник, виховуючи у собі глядача, тим самим виховує публіку», тобто впливає на суспільні орієнтири та цінності [11, 466].

Отже, Олександр Богомазов вважав, що «той новий, прекрасний рух», що означений як авангард, його шукання і знахідки «без-конечно збагачують скарбницю Мистецтва». Таким чином, можемо констатувати, що локальна форма, якою є український авангард, є відмінною від глобальної форми, що постала на теренах Західної Європи своєю діалектичною єдністю мистецького простору і поступальним рухом: «Повільно, але свідомо і твердо я руйнував своє старе розуміння мистецтва і на руїнах будував нове» – стверджує художник [11, 458].

У своєму баченні суті мистецтва Олександр Богомазов доходить до структуралізму і наділяє його здатністю виразити художню ідею за допомогою властивих йому елементів. У цьому він співзвучний із Казимиром Малевичем, який стверджував, що авангардист у живописному мистецтві оперує лінією, формою і кольором так само, як літератор описує словом свої поетичні відчуття. У Олександра Богомазова теж знаходимо такі думки, який визнавав мистецтво живопису мовою прекрасного, пластичний зміст якої би «пов'язувався з мовою» національною, а її образне багатство, приховане в звуках мови відобразити у образному багатстві майстерності малювання [12, 75-76]. Саме ці живописні елементи, як і слово постають виражальним інструментарієм у живописному авангарді тобто, за Богомазовим «перекладання естетичного хвилювання, переживання в певні елементи». Поглиблене розуміння цього «перекладання», а по суті акту творчості, є сенсом авангардного мистецтва.

Критичне ставлення до академізму, пошук певного внутрішнього співвідношення між сприйняттям дійсності та естетичним переживанням, прагнення свободи вираження художньої ідеї на думку Олександра Богомазова лежить в основі авангардного мистецтва, а також складає основу творчої особистості художника. В основі концептуального вираження сутності творчого начала нового авангардного мистецтва Богомазов бачить антроп-

ний принцип і звертається до антропологічної первісності свободи творчості – «дикун не міг зобразити предмет «так як він є» тому, що не знав цього предмета, технічно був слабкий, але це ж незнання, ця наївність оберігали його мистецтво і давали змогу несвідомо виявляти тільки живописну сторону предмета» [11, 459]. Антропний принцип творчості Олександр Богомазов вбачав у тому, що художник повинен завоювати собі свободу ставлення до об'єктивної дійсності і стати творцем, особистістю, повновладним художником сповненим вільної творчості, побудованої на глибокому проникненні, твердому знанні і розумінні живописних цінностей матеріалу.

На думку митця потреба у нових підходах художнього вираження виникла й тому, що за роки від антропологічної наївності до початку ХХ століття мистецтво набуло низку канонів та правил, які власне почали обмежувати творчий потенціал і стали «мірилом Мистецтва». Вийти із набутої концепції мистецтва та стати вільним і великим, «оскільки все зовсім забуто і спотворено», можливо через свідомість, через пізнання свободи творчості і цей шлях є актом «народження Нового Мистецтва». Художник пропонує і звертає увагу на потребу повернення до елементарного – до утвердження живописних елементів – фарби, лінії, форми у якості нової живописної мови, яка неминуче змінює предмет коли він потрапляє на картинну площину. «Суть художнього твору не в ретельній передачі зовнішнього вигляду існуючого об'єкта, а у виділенні, виявленні його живописних достоїнств, отожд в тій чи тій зміні зовнішності даного об'єкта» – пояснює Олександр Богомазов новий закон творчості [11, 461].

Таким чином здійснюється перехід від старого мистецтва, яке характеризується художником мистецтвом копіювання об'єктів до ступеня ілюзії, до нової форми мистецтва, яке вказує на необхідність врахування живописних елементів, їх взаємовідносин, що поглиблює і розширює живописне розуміння предмета, зображуючи його силою уяви художньої особистості і перетворюючи у живописне ціле. Отже, на думку митця, «суть розуміння нового руху в мистецтві криється в свідомому

ставленні художника до живописних елементів» [11, 462].

В картині, у художньому творі, у творі мистецтва відображено результат естетичного хвилювання автора від об'єкта, закріпленого матеріальним знаками відповідного виду мистецтва, а щодо живописного мистецтва, то це згадані живописні елементи. І такий твір є зверненням до глядача, який пізнає силу естетичного переживання художника, а не дійсність, яка була предметом творчості і «перекладає» надані матеріальні знаки у власне естетичне хвилювання. Це звернення містить слово художника, який «шукає якомога більшого відгуку Глядача» і це звернення містить також відгук глядача, який є «більш чи менш чутливим резонатором його естетичного хвилювання». Посередництвом знаків у картині відбувається єднання художника і глядача, яке залежить від «умов, що сприяють розвитку і поєднанню знаків, їх зв'язку з об'єктом». Більш глибоке і інтенсивне сполучення елементів мистецтва, що виражають естетичне хвилювання художника стає мірилом художньої цінності картини і визначається ступенем самостійного розпорядження художником відчуттями, одержаними від елементів об'єкта, «владою над ними». На думку Олександра Богомазова, авангардне мистецтво звернене через глядача до суспільства і є інструментом мистецького діалогу, а нове мистецтво рушійною силою його розвитку.

В історичному вимірі мистецтво пройшло шлях від антропологічно несвідомого підкорення об'єкту до його цілковитого підкорення свідомо, а нове мистецтво демонструє новий етап – етап свідомого розходження з об'єктом. За формою – це мистецтво примітивів (зображення наближене до співпадіння з об'єктом); реалістичне мистецтво (зображення співпадає з реальністю) і нове мистецтво, коли зображення розходиться з об'єктом. У антропологічному значенні усі три етапи відбивають розвиток свідомого відношення художника до елементів об'єкта, його прагнення до свободи творчості, що знайшло відображення у творах мистецтва різних історичних періодів.

Знак або елемент у творі для митця є способом передачі його відчуття, «естетичного

хвилювання» до глядача і цей зв'язок може будуватися на спільній основі, на факторі відчуття елемента і перекладання цього відчуття в знак у творі. «Нове мистецтво, - акцентує Олександр Богомазов, - тим і дороге, що воно висуває самостійну цінність елемента Живопису, як носія відчуттів Художника» [11, 465].

Природа цього фактора є спільною і для глядача як художньої особистості. Знак або живописний елемент у картині є способом пізнання глядачем естетичного хвилювання художника. На думку Олександра Богомазова творення картини відбувається як глядачем так і художником і залежить від досвіду кожного. Безумовно, першість у появі нових форм мистецтва, нових живописних елементів належить художнику і глядач може їх розпізнати із набуттям досвіду пізнання нової цінності елементів мистецтва. Богомазов підкреслює, що «істинно життєве мистецтво Живопису» походить з логіки розвитку мистецтва загалом і спирається на «реальний ґрунт відчуття».

Мистецтвознавець Едуард Димшиць підкреслює прагнення Олександра Богомазова до аналітичного розкладу форми на живописні елементи, який завершується художнім синтезом. На його думку митець намагався знайти об'єктивні закони перекладу емоційного впливу предмету зображення на картинну площину. Е. Димшиць доходить висновку, що О. Богомазов живописні елементи такі як лінія, форма, живописна маса, середовище розглядає у динаміці, а саме мистецтво як складну систему, що перебуває у постійному русі та змінюється за своїми особливими внутрішніми законами [13]. На тлі домінування традиційного або класичного мистецтва такі ідеї виглядали у час написання Олександром Богомазовим теоретичної праці «Живопис та елементи» у 1914 році новаторськими.

У центрі творчого мистецького простору у О.Богомазова перебуває художник з його суб'єктивним сприйняттям дійсності та перекладенням у власні емоційні переживання відтвореними на картинній площині. У силу цього, «об'єктивного майстерства не існує» і митець підкреслює наявність протиріччя між художником та глядачем [14, 53]. Глядач має

«бажання зберегти цілісність стосовно всіх напрямів: од майстерності до закінченого образу», а художник прагне до вибору окремих елементів і визначення «спеціального ідейного змісту» твору. Однак глядач розуміє техніку не як індивідуальну властивість, а як «загальну потребу виробництва». Для розуміння творіння художника виникає потреба розвитку особистої культури глядача, а так виникає розходження у поглядах «як із формального боку, так з ідеологічного» – «робітники екскурсії, ... , реготали, побачивши в ... галереях кубістів» [14, 47]. У своїх нотатках щодо теоретичних настанов АРМУ [14], написаних у 1927 році О. Богомазов пророче стверджував, що це неминуче припинить подальший розвиток форми і культури [14, 56], але вірив, що з часом під тиском індивідуальної культури художника «об'єм об'єктивної культури мас» зрівняється і це протиріччя зникне. Згодом, у пореволюційний час під впливом розбіжностей із культурою глядача це призведе до приховання самим художником особистого майстерства і загалом стане об'єктивною умовою згасання авангардної течії мистецтва в Україні.

На основі теоретичних міркувань розвитку живопису та його елементів нового мистецтва Олександр Богомазов у тому ж таки 1914 році на відкритті першої виставки картин мистецької групи «Кільце» міста Києва, організованої гуртком «Мистецтво» при Київському політехнічному інституті та запрошеними художниками, проголошує промову, яка фактично є українським маніфестом авангардного мистецтва. Маніфест авангарду Олександра Богомазова закликає «розбити шкаралупу, в яку помістив його мистецьку особистість Академізм» [15, 94]. По духу цей заклик близький до Маніфесту Марінетті, який навіть прославляв війну, як спосіб перетворення світу [16].

Олександр Богомазов проголосив, що «ми ставимо своїм завданням звільнення елементів живопису від шаблонів». Живописне мистецтво у якості елементів має лінію, форму, колір та картинну площину. Щодо такого елемента як лінія, то митець наголошує, що вона вільна і має своє обличчя, це абетка художника і мова, якою він промовляє у певному ритмі.

Ця абетка наповнена рухом, який характеризується вагою, легкістю, швидкістю, повільністю, барвою, м'якістю, сухістю. Лінії, які передають цей ритм, змінюючи предмет виявляють його живописну цінність. Лінія утворює форму і може зникати аби підкреслити напруженість форми, її певних частин. Отже форма рухлива і у поєднанні виявляє свою силу відносно інших форм посередництвом своїх властивостей таких, як вага, м'якість, твердість, колір. Барва для того, щоб якомога повніше виразити живописні достоїнства форми. Колір важливий «настільки, наскільки він впливає на загальну ритміку плям і ліній». Картинна площина не пасивна – вона вбирає в себе живописний зміст і поєднується з ним, «змінює і підпорядковує все своїй основній формі та бере участь у виявленні живописного змісту». Наголосимо на тому, що Олександр Богомазов у центр цих елементів вписує антропологічну сутність, яка полягає у визначенні ставлення до них, що й визначає мистецьку особистість. Тобто, художник через індивідуальне ставлення до дійсності відображає у творі себе.

З властивою авангардистам безапеляційністю Олександр Богомазов проголошує: «Ми вимагаємо від художника щирості та життєвості» [15, 95]. Цю щирість та життєвість він вбачає у тому, що художник своїм індивідуальним відчуттям дійсності створює новий світ, а не копію з дійсності, його твір є результатом ставлення до дійсності саме мистецької особистості, її проникнення у внутрішній сенс складових елементів живопису.

Прокламації свого маніфесту Олександр Богомазов доповнює нотатками теоретичного характеру про сутність мистецтва, яку розглядає з точки зору антропологічного підходу. У центр антропології мистецтва він ставить людину з її прагненням до створення власного ідеалу Краси з якого твориться образ до якого вона звертається, як до «Вічного Джерела» та звіряє із своїми естетичними хвилюваннями. Без ідеалу Краси, його образу людина живе серед живих людей неживою. Мистецтво є формою вираження ідеалу Краси в реальності.

Кожна людина визначає свою власну індивідуальність, що є запорукою багатогранності

життя та багатогранності мистецтва. За цим підходом мистецтво є самовизначенням особистості. Ця теза Олександра Богомазова перегукується із теорією авангарду Петера Бюргера [17] про те, що авангард є самокритикою мистецтва і можна припустити, що авангард у теорії Олександра Богомазова є самовизначенням мистецтва.

Мистецтво на думку Богомазова не служить суспільству. На переконання митця мистецтво бере для свого вираження земні форми, але очищає їх від земного, одухотворяє їх змістом прекрасного, мислить звуками, барвами, лініями, з'єднує їх єдністю Краси в єдине нерозривне ціле. «Немає мистецтва для суспільства» – стверджує він [18, 61]. Проте «воно є» для кожного і в кожному як необхідна частина духовного життя людини.

Можна сказати на підставі суджень митця, що мистецтво є відображенням особистості, при умові її вільного ставлення до мистецтва та відсутності догм в останньому. Таким чином, авангард з його вимогою до зняття догм, проторував дорогу мистецтву крізь незріле суспільство. Мистецтво для мистецтва – це пізнання неясного ідеалу, який недоступний і з цього виходить нескінченність його пізнання, а також багатогранність форм і видів ідеалу, його творчого відображення [18, 60]. Ідеал з'являється із внутрішнього душевного світу людини і, отже, світ мистецтва є багатогранним у авангарді на відміну від реалістичного мистецтва у якому ідеал, по-перше, є досяжним і, по-друге, «побудований на логічних підпорах холодного розуму».

Відображення реальності, або об'єктивної дійсності в авангарді є суб'єктивним. А це призводить до «більш яскравого виразу суб'єктивності на шкоду реальній досконалості природи». І хоча, за Богомазовим, немає кінцевої мети в мистецтві, бо то є нескінченність, але мистецтво є кінцевою метою життя людини і її переходом у Вічність. Завдання нового мистецтва Олександр Богомазов вбачав у тому, аби особистість отримала першість у об'єктивному спогляданні і посередництвом індивідуального творчого переживання зруйнувала стереотипне сприйняття мистецтва як відтворення життя і природи. Мистец-

тво має стати суб'єктивним відображенням об'єктивності творчою особистістю.

Тут ми підходимо до центру антропологічного розуміння творчості та побудови нового мистецтва на основі творення нової людини. Теоретичним підґрунтям для розуміння концепту «нової людини» у Олександра Богомазова виступає філософія Станіслава Пшибишевського розкрита у його статті «Ола Гансон». Автор відходить від того, що «попередня людина» мала справу із асоціаціями ідей предметного світу з їх тотожністю. Нова людина має справу з асоціаціями ідей які виникають на основі переживань і почуттів, внутрішніх чуттєвих вражень. «Попередня людина відтворювала речі, нова ж відтворює зміну станів свого мозку» – таке твердження Пшибишевського висловлене на початку ХХ століття співпадає із теорією нейроарту ХХІ століття [19]. Враження у нової людини не є відображенням предметного змісту, а є асоціацією цінності тих почуттів, які викликає предмет. Відповідно до такого твердження нове мистецтво базується на метафоричному прочитанні дійсності і близьке до першотворчості первісної людини.

Як світ не впіймав українського філософа Григорія Сковороду так і Олександр Богомазов розмірковуючи про душу картини написав: «це була я, ти не впізнав мене...». Почуття – це сполучна ланка з Красою, які відкривають людині приховані від очей кращі світи Прекрасного. Мистецтво авангарду у розумінні Богомазова є прагненням до Вічної Гармонії і тугою за прекрасною, кращою людиною. Воно «вбиває людину Землі, щоб відродити в ній сина Неба!» [18, 65]. Мистецтво нерозривно пов'язане з душею людини, своїми оригінальними образами звертається не до логіки розуму, а до логіки душі чим побуджує свідомість [18, 67]. Також мистецтво виступає як заперечення, адже вказуючи на гарне, воно тим самим заперечує потворне. По суті нове авангардне мистецтво постає своєрідним запереченням усталеному традиційному мистецтву, що відповідає європейському канону авангарду.

На підставі своїх роздумів та суджень художник виводить Закон Зміни суть якого поля-

гає у тому, що предмети наділені не стільки функціональним змістом скільки прихованим у глибині душі митця уявленням про сферу цього предмета, живописну думку. «Я не хочу писати будинки – предмети, але хочу писати музику, яку видавали вони, хочу писати шум, рух тощо. І тоді я мушу відкинути предметне зображення, писати не будинок, бруківку, дах, а гармонію ліній і плям», що яскраво відображено у авангардних творах Олександра Богомазова «Трамвай. (Львівська вулиця. Київ). 1914» [Іл. 1], «Монтер. 1915» [Іл. 2]. У мистецтві у якому панує предмет живописна мова (лінія і барва) стає другорядною. Олександр Богомазов надає живописній мові самостійне значення. Зображення предметів він відносить до майстерності художника, але художник власною індивідуальною живописною мовою повинен творити мистецтво.

У Законі Змін мистецтва Олександр Богомазов пропонує писати картину як сукупність живописних ліній; писати уявлення про певне місце, писати сукупність живописних вражень; розглядати натуру у контексті середовища; існує лише живописна гармонія, світлова перспектива барв залежно від художнього значення предмета; центр мистецького дійства перебуває на полотні, картинній площині; натура змінна; тільки лінія надає уявлення про межі площини; площини входять одна в одну там де немає обмеження лінією, а головне, предмет повинен зображатися постільки, оскільки вимагає від нього живописний зміст [18, 71]. Тут доречним буде навести приклад такої творчості Олександра Богомазова в його роботі «Портрет доньки. 1928» [Іл. 3].

У своїх теоретичних пошуках митець також висловився щодо сутності мистецтва. Він пропонує розуміти сутність мистецтва як взаємодію його основних конструктивних елементів. В основу його конструкції покладено результати творчої діяльності людини. На його думку, мистецтво загалом виростає із спільної культури нації [20, 98], а отже художник є носієм національного. Підкреслимо цю тезу, адже виступає аргументом у доведенні наявності українського контексту в космополітичному русі авангарду. Ба, й більше того,

Олександр Богомазов в конкретно-історичних умовах зміни політичного та державного устрою в Україні у 1918 році на Всеукраїнському з'їзді художників, який відбувся у Києві виступав за відродження національного мистецтва, що не могло не відобразитися у його авангардній творчості.

Богомазов вважав, що основні конструктивні елементи притаманні будь-якому виду мистецтва, є спільними для них та поза національними. У сутності мистецтва ці елементи становлять ядро від якого виходять усі види мистецтва і при умові сприятливої атмосфери набувають ознак національної творчості. Основні конструктивні елементи мистецтва, які називає Богомазов, по суті розкривають погляд митця на антропологію мистецтва, адже він називає три такі елементи: творчий імпульс, який є наслідком «збудних сил навколишнього середовища» і матеріал, який фіксує твір мистецтва і визначає його вид. Культура мистецтва залежить від розвитку цих елементів [20, 103].

Отже, сутність мистецтва за поглядами Олександра Богомазова складається з вольового імпульсу, навколишнього середовища з його динамічними силами і матеріалу мистецтва до яких він відносить живописну мову з її елементами, якщо мовити про живопис. Навколишнє середовище є визначальним елементом у національній творчості і надає йому самобутніх рис. Динамічні сили або динамічні тенденції навколишнього середовища Богомазов розглядає у якості рушійної сили мистецтва, що відповідає ідеям футуризму у якому рух є визначальною характеристикою твору. Вольовий імпульс проявився у народній творчості та прикладному мистецтві. Матеріал мистецтва Олександр Богомазов розглядав «критичною мірою культурності мистецтва художника» [20, 106].

Висновки. Олександр Богомазов розглядав творчий процес у мистецтві у двох напрямках – коли мистецька особистість стверджує певний об'єкт, вбачаючи у ньому особливу приховану цінність, і, коли мистецька особистість стверджує враження від об'єкта, певну сукупність діючих сил. При усьому запереченні академізму митець не розділяв мистець-

кий простір і нове мистецтво, як і академічне, в його поглядах було частиною загального творчого процесу.

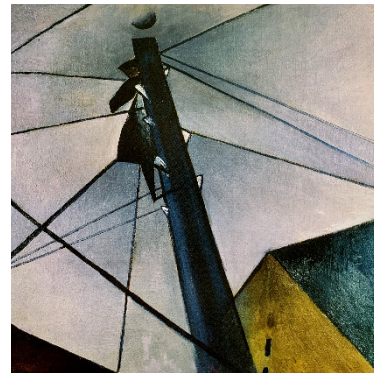
Розглядаючи проблему особистої свободи, стверджував, що повнота людського життя розкривається лише за умови її свободи [21]. Ядром у системі теоретичних поглядів на мистецтво Олександр Богомазов визнає людину, але нову людину, «штучну людину» за Петером Бюргером, людину із новим світосприйняттям та творчим вираженням власних емоційних переживань, яка торує шлях до нового «штучного світу» [22]. Дуальна єдність художника і глядача виявляє в його поглядах не тільки взаємодію діючих сил мистецтва, а й їх вплив на суспільні процеси. Утвердження авангардного нового мистецтва вбачав у послідовності змін на творче висловлення на картинній площині новою живописною мовою у якій лінії, фарба та інші елементи живопису є своєрідним словосполученням уяви та світобудови митця. Погляди Олександра

Богомазова сприяли тому, що домінуючий в мистецтві єдиний стиль та канон були ліквідовані, що призвело до багатогранності і безкінечності світу мистецтва заснованої на антропологічному підході та асоціальності мистецтва.

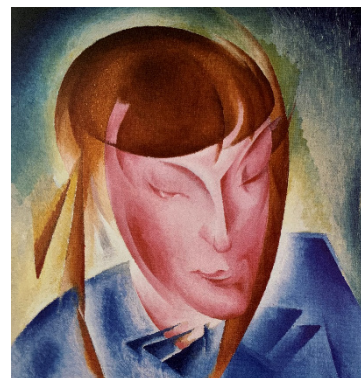
Внесок Олександра Богомазова в становлення та утвердження українського авангарду ілюструє динамічну взаємодію локальних і глобальних впливів у розвитку сучасного мистецтва. Його творчість не лише відображає ширші тенденції європейського модернізму, але й утверджує виразну українську ідентичність, кидаючи виклик монолітному наративу західного модернізму. Доєднуючись як до соціально-політичного контексту, так і до теоретичних аспектів конкретно-історичного періоду, Богомазов допоміг сформуванню унікальну теоретичну основу українського авангарду висловлену у його маніфесті, законі змін, теорії елементів живопису та теорії основних елементів сутності мистецтва.



Іл. 1. Олександр БОГОМАЗОВ. Київ. Львівська вулиця (Трамвай). 1914. Олія на полотні



Іл. 2. Олександр БОГОМАЗОВ. Монтер. 1915. Олія на полотні



Іл. 3. Олександр БОГОМАЗОВ. Портрет доньки. 1928. Олія на полотні

Література:

1. Mitter P. Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery. *The Art Bulletin*, 2008, 90, 531–548.
2. Danos A. Twentieth-Century Greek Cypriot Art: An «Other» Modernism on the Periphery. *Journal of Modern Greek Studies*, 2014, 32, 217–252.
3. Drosos N. Modernism and World Art, 2019. 1950–72. *ARTMargins*, 8, 55–76.
4. Croizier R. Modernism(s) and global modernity(ies): what can modern art offer to global history?. *Journal of Global History*, 2014. 9, 162–167.
5. Papastergiadis N. Modernism and Contemporary Art. *Theory, Culture & Society*, 2006, 23, 466–469.
6. Maystrenko-Vakulenko Y. Ukrainian Theatrical Drawings and Sketches of the Avant-Garde Era. *Ars & Humanitas*. 2021.
7. Skliarenko H. Concept of M. Boichuk and the Features of Ukrainian modernism. *Folk art and ethnology*. 2024.
8. Smolenska S. Avant-garde architecture and art of the 1920s–1930s in Ukraine and European modernism: interpenetration methods. *Architectus*. 2019.
9. Gérin A. Making modernism Soviet: the Russian avant-garde in the early Soviet era, 1918–1928. *Canadian Slavonic Papers*, 2015, 57, 134–136.
10. Марінетті Ф. Маніфест футуризму. Пер. з італ. О.Мокровольський. Журнал «Всесвіт», 2009. № 9-10. С. 112–115.
11. Богомазов О. Живопис та елементи. *Наука і культура. Україна : щорічник*. 1989. Вип. 23. С. 458–466.
12. Богомазов О. Дещо про графіку. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С.73–77.
13. Богомазов Олександр: Каталог творів. (1991). Упор. М.М. Колесніков. Вступ. ст. Е.О. Димшиць. К.: КНФ «Гарант», 48 с.
14. Богомазов О. Щодо теоретичних настанов АРМУ. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 47–58.
15. Богомазов О. Перша виставка картин мистецької групи м. Києва «Кільце». *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 93–96.
16. Педан Ю. Маніфест, який збував світ. *Всесвіт*. 2009. № 9-10. С. 118–119.
17. Бюржер П. Теорія авангарда. М.: V-A-C Press. 2014. 200 с.
18. Богомазов О. Про мистецтво. Нотатки теоретичного характеру. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 59–72.
19. Карпов В., Сиротинська Н. Neuroart: мистецтво пізнання людини. К. НАКККІМ, 2019. 80 с.
20. Богомазов О. Основні завдання розвитку мистецтва живопису в Україні. *Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2020. С. 97–112.
21. Щокіна О. П. Гуманізм та уявлення про «людину» у філософських трактуваннях мистецтва авангарду. *Вісник ХДАДМ*. 2020. №2. С. 85–93.
22. Лимар Г. М. Антропологія мистецтва українського авангарду першої третини ХХ століття. *Дис. на здоб. наук. ступ. док. філософії*. Київ, НАКККІМ. 2023. 238 с.

References:

1. Mitter, P. (2008). Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery. *The Art Bulletin*, 90, 531–548.
2. Danos, A. (2014). Twentieth-Century Greek Cypriot Art: An «Other» Modernism on the Periphery. *Journal of Modern Greek Studies*, 32, 217–252.
3. Drosos, N. (2019). Modernism and World Art, 1950–72. *ARTMargins*, 8, 55–76.
4. Croizier, R. (2014). Modernism(s) and global modernity(ies): what can modern art offer to global history?. *Journal of Global History*, 9, 162–167.
5. Papastergiadis, N. (2006). Modernism and Contemporary Art. *Theory, Culture & Society*, 23, 466–469.
6. Maystrenko-Vakulenko, Y. (2021). Ukrainian Theatrical Drawings and Sketches of the Avant-Garde Era. *Ars & Humanitas*.
7. Skliarenko, H. (2024). Concept of M. Boichuk and the Features of Ukrainian modernism. *Folk art and ethnology*.
8. Smolenska, S. (2019). Avant-garde architecture and art of the 1920s–1930s in Ukraine and European modernism: interpenetration methods. *Architectus*.
9. Gérin, A. (2015). Making modernism Soviet: the Russian avant-garde in the early Soviet era, 1918–1928. *Canadian Slavonic Papers*, 57, 134–136.

10. Marinetti, F. (2009). Manifest futuryzmu [Manifesto of Futurism]. Per. z ital. O.Mokrovoljskyj. Zhurnal «Vsesvit», # 9-10. С. 112–115.
11. Boghomazov, O. (1989). Zhyvopys ta elementy [Painting and elements]. Nauka i kuljtura. Ukraïna : shhorichnyk. Vyp. 23. S. 458–466.
12. Boghomazov, O. (2020). Deshho pro ghrafiku [Something about graphics]. Ukraïnskyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty. Kyjiv: DUKh I LITERA, S.73–77.
13. Boghomazov Oleksandr : Katalogh tvoriv [Oleksandr Bogomazov: Catalog of works]. (1991). Upor. M.M. Kolesnikov. Vstup. st. E.O. Dymshycj. K.: KNF «Gharant», 48 s.
14. Boghomazov, O. (2020). Shhodo teoretychnykh nastanov ARMU [Regarding the theoretical guidelines of ARMU]. Ukraïnskyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 47–58.
15. Boghomazov, O. (2020). Persha vystavka kartyn mystecjkoji ghrupy m. Kyjeva «Kiltse» [The first exhibition of paintings by the art group of Kyiv «Kiltse»]. Ukraïnskyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 93–96.
16. Pedan, Ju. (2009). Manifest, jakyj zburyv svit [The manifesto that shook the world]. Vsesvit. # 9-10. С. 118-119.
17. Bjurgher, P. (2014). Teoryja avangharda [The theory of the avant-garde]. М.: V-A-C Press. 200 s.
18. Boghomazov, O. (2020). Pro mystectvo. Notatky teoretychnogho kharakteru [About art. Notes of a theoretical nature]. Ukraïnskyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 59–72.
19. Karpov, V., & Syrotyns'ka, N. (2019). Neuroart: mystectvo piznannja ljudyny [Neuroart: the art of human cognition]. K. NAKKKiM, 80 s.
20. Boghomazov, O. (2020). Osnovni zavdannia rozvytku mustectva zyvopysu v Ukraïni [The main tasks of the development art of painting in Ukraine]. Ukraïnskyj khudozhnij avanghard: Manifesty, publicystyka, besidy, spoghady, lysty. Kyjiv: DUKh I LITERA. S. 97–112.
21. Shhokina, O. P. (2020). Ghumanizm ta ujavlennja pro «ljudyну» u filososfsjkykh traktuvannjakh mystectva avanghardu [Humanism and the concept of «man» in philosophical interpretations of avant-garde art]. Visnyk KhDADM. #2. S. 85–93.
22. Lymar, Gh.M. (2023). Antropologhija mystectva ukraïns'kogho avanghardu pershoji tretyny XX stolittja [Anthropology of Ukrainian avant-garde art of the first third of the 20th century]. Dys. na zdob. nauk. stup. dok. filosofiji. Kyjiv, NAKKKIM. 238 s.

УДК

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.7>**Коваленко Сергій Григорович,**

аспірант кафедри мистецтвознавчої

експертизи імені Казимира Малевича

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0009-0006-1674-3660

kovalenko.sergey2023@gmail.com

ДОСВІД ЗАСТОСУВАННЯ МАШИННОГО НАВЧАННЯ В ПРОЦЕСІ АУТЕНТИФІКАЦІЇ ТА АТРИБУЦІЇ РОБІТ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

У статті досліджується застосування технологій машинного навчання для аутентифікації та атрибуції творів Казимира Малевича. Особливу увагу приділено необхідності впровадження інноваційних підходів у мистецтвознавчій експертизі, що стає все більш актуальним у зв'язку зі складністю процесів ідентифікації та перевірки автентичності художніх творів. Підкреслюється, що традиційні методи не завжди можуть забезпечити належний рівень точності, тоді як використання алгоритмів машинного навчання дозволяє значно підвищити ефективність цих процесів, автоматизуючи збір, обробку та аналіз великих обсягів даних.

Розглядаються різні методи техніко-технологічного аналізу, зокрема оптична мікроскопія, ультрафіолетова та інфрачервона спектроскопія, а також рентгенофлуоресцентний аналіз, які є ключовими інструментами для дослідження технічних характеристик картин Малевича. Ці методи, у поєднанні з машинним навчанням, дозволяють виявляти стилістичні особливості та технічні деталі, які є критичними для точної атрибуції творів мистецтва. На прикладі робіт Малевича, таких як «Зимовий пейзаж» і «Літній пейзаж», демонструється, як машинне навчання може сприяти виявленню унікальних стилістичних рис, що є основою для точного визначення авторства. У статті також підкреслюється важливість інтеграції різноманітних джерел даних, що дозволяє створити більш повну та достовірну картину про мистецькі твори.

Зазначається, що використання машинного навчання в мистецтвознавстві відкриває нові можливості для ідентифікації підривок та встановлення точного походження художніх творів, що особливо актуально в умовах сучасного ринку мистецтва, де кількість фальсифікацій зростає. У перспективі такі технології мають потенціал стати стандартом у галузі мистецтвознавства, сприяючи не лише підвищенню точності досліджень, але й значному зменшенню ризику помилок, що робить їх незамінними в сучасних умовах, де наукова точність і об'єктивність є вирішальними факторами.

Ключові слова: Казимир Малевич, аутентифікація, атрибуція, машинне навчання, мистецтвознавство, техніко-технологічний аналіз.

Kovalenko Serhii. EXPERIENCE IN APPLYING MACHINE LEARNING IN THE AUTHENTICATION AND ATTRIBUTION PROCESS OF KAZIMIR MALEVICH'S WORKS

The article explores the application of machine learning technologies for the authentication and attribution of works by Kazimir Malevich, one of the most renowned avant-garde artists. Special attention is given to the necessity of introducing innovative approaches in art expertise, which is becoming increasingly relevant due to the complexity of identifying and verifying the authenticity of artworks. It is emphasized that traditional methods do not always provide the required level of accuracy, whereas the use of machine learning algorithms allows for a significant increase in the efficiency of these processes by automating the collection, processing, and analysis of large volumes of data.

Various methods of technical and technological analysis are considered, including optical microscopy, ultraviolet and infrared spectroscopy, as well as X-ray fluorescence analysis, which are key tools for studying the technical characteristics of Malevich's paintings. These methods, in combination with machine learning, enable the detection of stylistic features and technical details that are critical for the accurate attribution of artworks.

Using Malevich's works, such as "Winter Landscape" and "Summer Landscape," as examples, it is demonstrated how machine learning can aid in identifying unique stylistic traits, which are essential for accurate authorship determination. The article also highlights the importance of integrating various data sources to create a more comprehensive and reliable picture of artistic works.

It is noted that the use of machine learning in art expertise opens up new possibilities for identifying forgeries and establishing the precise provenance of artworks, which is particularly relevant in the context of the modern art market, where the number of forgeries is increasing. In the future, such technologies have the potential to become the standard in the field of art history, contributing not only to the improvement of research accuracy but also to a significant reduction in the risk of errors, making them indispensable in contemporary conditions where scientific precision and objectivity are decisive factors.

Key words: Kazimir Malevich, authentication, attribution, machine learning, art expertise, technical and technological analysis.

Вступ. Аутентифікація та атрибуція творів мистецтва завжди були складними й важливими завданнями у сфері мистецтвознавства. З кожним роком зростає кількість творів мистецтва, що піддаються експертизі, а разом з цим зростають і виклики, пов'язані з точним визначенням їхнього походження, авторства та автентичності. У зв'язку зі зростаючим попитом на художні твори, а також зі збільшенням кількості підробок, мистецтвознавці та експерти стикаються з необхідністю вдосконалення традиційних методів дослідження. В умовах, коли сучасні підробки можуть бути настільки складними, що навіть досвідчені фахівці не завжди здатні відрізнити їх від оригіналів, виникає потреба у нових підходах, які могли б підвищити точність та об'єктивність мистецтвознавчої експертизи.

Одним із таких підходів є впровадження технологій машинного навчання, які відкривають нові можливості в процесі аутентифікації та атрибуції мистецьких творів. Машинне навчання, як частина штучного інтелекту, здатне аналізувати великі масиви даних, виявляти закономірності, недоступні традиційним методам аналізу, та інтегрувати різноманітні джерела інформації для отримання більш повної картини про досліджуваний об'єкт. Це особливо важливо у випадках складних або спірних творів, таких як роботи Казимира Малевича, де питання авторства і автентичності є критично важливими для їх оцінки.

Казимир Малевич, один із найвпливовіших художників ХХ століття, створив безліч робіт, які залишаються предметом інтенсивних мистецтвознавчих досліджень. Складність і різноманітність його творчого методу, а також багаточисельні спроби підробок його творів створюють значні виклики для мистецтвознавців. Традиційні методи експертизи, зокрема візуальний аналіз і техніко-технологічні дослідження, не завжди можуть забезпечити достатній рівень точності, особливо коли йдеться про роботи, виконані у схожих стилях або матеріалах.

У цій статті ми досліджуємо потенціал використання машинного навчання у процесах аутентифікації та атрибуції творів Казимира Малевича. Особливу увагу приділяється

можливостям цієї технології у виявленні стилістичних і технічних особливостей, які можуть бути вирішальними для визначення автентичності та авторства. Аналізуються конкретні приклади використання машинного навчання, демонструючи його здатність інтегрувати різні методи дослідження, що в свою чергу дозволяє отримати більш надійні та точні результати. Завдяки здатності машинного навчання обробляти великі обсяги даних і виявляти приховані закономірності, воно може стати незамінним інструментом для виявлення підробок, встановлення походження творів мистецтва та їх атрибуції. Крім того, ця технологія може допомогти в автоматизації багатьох рутинних процесів, що зазвичай виконуються вручну, що дозволить експертам зосередитися на більш складних завданнях, які потребують інтерпретації і творчого підходу.

Особливо важливою є роль машинного навчання в умовах глобалізації арт-ринку, де велика кількість творів мистецтва перебуває у приватних колекціях і регулярно змінює власників. У таких умовах точність і швидкість аутентифікації стають критично важливими для забезпечення легітимності угод і збереження культурної спадщини. Інтеграція машинного навчання в процеси мистецтвознавчої експертизи може значно підвищити рівень довіри до результатів експертизи і сприяти розвитку нових стандартів у цій галузі. Застосування технологій машинного навчання у сфері аутентифікації та атрибуції мистецьких творів відкриває нові перспективи для мистецтвознавства, забезпечуючи точніші, швидші та об'єктивніші результати. Це сприятиме не лише кращому розумінню та збереженню культурної спадщини, але й розвитку нових підходів до вивчення мистецтва в умовах цифрової ери, що є **актуальним** напрямом дослідження у сфері мистецтвознавства.

Метою даного дослідження є вивчення можливостей та ефективності застосування технологій машинного навчання для аутентифікації та атрибуції творів мистецтва, зокрема робіт Казимира Малевича. Дослідження має на меті визначити, яким чином

машинне навчання може підвищити точність, об'єктивність і надійність мистецтвознавчої експертизи, а також розробити рекомендації щодо інтеграції цих технологій у процеси визначення автентичності та авторства мистецьких творів.

Матеріали і методи. У цьому дослідженні для досягнення поставленої мети було використано кілька типів матеріалів і методів. Основними об'єктами аналізу стали твори Казимира Малевича, що представляють один період його творчості. Було залучено як відомі картини з підтвердженою атрибуцією, так і ті, що викликають сумніви щодо їхньої автентичності.

Для дослідження використовувалися високоякісні цифрові копії робіт Малевича з різних колекцій. Ці зразки були оцифровані з використанням сучасних методів цифрової фотографії та сканування. Крім того, залучені бази даних, які містять техніко-технологічні характеристики картин, включаючи інформацію про пігменти, полотно, підписи, а також рентгенографічні та інфрачервоні зображення. Важливим компонентом дослідження стали алгоритми машинного навчання, зокрема нейронні мережі, методи кластеризації та регресійні моделі, які були застосовані для аналізу цифрових зображень і супутніх даних.

Техніко-технологічний аналіз складався з дослідження картин за допомогою оптичної мікроскопії, ультрафіолетової та інфрачервоної спектроскопії, а також рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА). Ці методи дали змогу вивчити структуру фарби та основи, а також визначити матеріали, використані при створенні творів мистецтва. Аналіз зображень за допомогою машинного навчання включав застосування алгоритмів глибокого навчання для автоматизованого аналізу цифрових копій картин. Це забезпечило можливість розпізнати стилістичні та технічні особливості, характерні для робіт Малевича, а також виявити аномалії, що можуть свідчити про можливу підробку.

Порівняльний аналіз результатів, отриманих завдяки машинному навчанню, з традиційними методами експертизи дозволив оцінити ефективність нових технологій. Інтеграція даних з

різних джерел і методів створила комплексну модель, яка допомогла більш точно визначити автентичність та атрибуцію творів мистецтва. Цей підхід надав можливість провести всебічний аналіз і сформулювати висновки щодо потенціалу та обмежень використання машинного навчання в мистецтвознавстві.

Результати. Аутентифікація є процесом перевірки автентичності твору мистецтва, тоді як атрибуція включає встановлення авторства, місця та часу його створення на основі всебічної наукової експертизи, що також охоплює вивчення походження твору та його життєвого шляху. Машинне навчання (ML) – це галузь науки, яка займається розробкою алгоритмів і статистичних моделей, які комп'ютерні системи використовують для виконання завдань без явних інструкцій, покладаючись на виявлення шаблонів і закономірностей у даних. Це дозволяє комп'ютерним системам аналізувати великі обсяги статистичних даних і робити більш точні прогнози на основі вхідних даних. Наприклад, спеціалісти можуть навчити програму-експерта діагностувати право власності на твори мистецтва, використовуючи цифрові зображення та методи аналізу, такі як ультрафіолетова (УФ), інфрачервона (ІЧ) спектроскопія, рентгеновська флуоресценція (РФ) і інфрачервона спектроскопія з перетворенням Фур'є (FTIR). Ці методи допомагають у вивченні цифрових баз даних, що містять мільйони відсканованих зображень і відповідні дані з попередніх досліджень [1].

Машинне навчання суттєво допомагає дослідницьким лабораторіям вирішувати складні проблеми, автоматизуючи й оптимізуючи процеси аналізу даних. Використовуючи програмне забезпечення для аналізу великих обсягів даних з високою швидкістю, лабораторії можуть досягати значних результатів у наукових дослідженнях набагато швидше. Центральна ідея машинного навчання базується на математичній залежності між вхідними та вихідними даними. Хоча модель машинного навчання не знає заздалегідь про ці зв'язки, вона здатна виявляти їх, якщо надати достатню кількість навчальних наборів даних. Це означає, що кожен алгоритм машинного навчання побудований на основі

модифікованої математичної функції [2]. Наприклад, алгоритм може бути навчений на базі кількох комбінацій вхідних і вихідних даних, а потім використовувати цю інформацію для передбачення результатів для нових наборів даних.

Машинне навчання також використовує детермінований підхід, орієнтований на точність і обсяг зібраних даних, а також недетермінований підхід, що враховує випадкові фактори. Алгоритми машинного навчання можуть містити вбудовані інструменти для кількісного оцінювання невизначеності під час навчання та спостереження.

Комп'ютерний зір, як одна з галузей машинного навчання, забезпечує точне відображення того, як мистецтвознавець аналізує твори мистецтва. Це дозволяє комп'ютерам бачити, спостерігати та реагувати на візуальну інформацію, подібно до того, як безпілотні автомобілі використовують комп'ютерний зір для зчитування дорожніх знаків. Хоча терміни «машинне навчання» та «штучний інтелект» часто використовуються як синоніми, штучний інтелект є більш широким терміном, що охоплює різні методи, які дозволяють машинам виконувати завдання, подібні до людських [3]. Машинне навчання є однією з багатьох складових штучного інтелекту, але не всі дії штучного інтелекту можна класифікувати як машинне навчання.

Основними перевагами моделей машинного навчання є можливість виявлення закономірностей у даних, автоматизація процесів після налаштування, покращення точності результатів з часом та обробка великих обсягів даних у динамічних середовищах. Однак ці моделі також мають недоліки, такі як дорогий і трудомісткий процес навчання, висока ресурсомісткість і складність інтерпретації результатів без участі фахівця.

Машинне навчання, як важлива складова штучного інтелекту, використовує алгоритми для аналізу даних та формулювання висновків. Глибоке навчання є одним з методів машинного навчання, де комп'ютери навчаються на основі даних без вчителя. Для ефективного використання машинного навчання в мистецтвознавстві важливо створити великі бази

даних, що дозволить підвищити якість роботи експертів і науково-дослідних лабораторій.

Вирішення проблем атрибуції за допомогою машинного навчання

Процес атрибуції творів мистецтва – визначення їх авторства, часу та місця створення – завжди був складним завданням у мистецтвознавстві. Традиційно ці завдання виконуються людиною-експертом (експерт «А»), чий досвід і знання дозволяють ідентифікувати твір на основі візуального аналізу. Однак, для живопису, де проблема авторства є особливо актуальною, візуальної ідентифікації може бути недостатньо, і тоді на допомогу приходять експертний комп'ютер з алгоритмами машинного навчання (експерт «Б»), що виступає як колективний людський розум.

Експерт «А» розпочинає аналіз із візуальної ідентифікації твору, що може дати попередню інформацію про автора. Проте, якщо візуальний аналіз не дозволяє зробити точний висновок, функцію ідентифікації бере на себе експерт «Б», який проводить пошук у світових базах даних. Машинне навчання дозволяє експерту «Б» проводити комплексний стилістичний та техніко-технологічний аналіз із високою швидкістю та точністю.

Зважаючи на специфіку живопису, такі методи, як мікроскопічний аналіз, рентгенологічне дослідження в ультрафіолетовому та інфрачервоному випромінюванні, а також хімічний аналіз шару фарби, є необхідними для точного визначення автентичності твору. Експерт «Б» може швидко надати висновки щодо стану збереження твору, справжності підпису, технологічних особливостей, а також зробити припущення щодо датування роботи.

Мікроскопічний аналіз, наприклад, дозволяє встановити ступінь реставраційних втручань, спосіб нанесення підпису, шаруватість фарби та інші технічні аспекти, які можуть свідчити про оригінальність твору або його підробку [4]. Дані, отримані в результаті цього аналізу, порівнюються зі світовими базами даних, що дозволяє експерту «Б» визначити відповідність твору часу, на який він претендує, та оцінити ймовірність його автентичності.

У процесі атрибуції важливо не лише встановити стильову схожість твору з роботами

відомого художника, але й проаналізувати технологічні особливості картини, зокрема, час і характер підпису, відповідність технік нанесення фарби. Навіть за наявності підпису, нанесеного одночасно з фарбою, існує ризик фальсифікації, тому кожен елемент потребує ретельного аналізу.

Крім того, експерт «Б» здатний виявити імітаційні твори (підробки), що відтворюють зразки або частково копіюють стиль оригінальних робіт. Такий підхід був поширений, наприклад, у XVIII столітті, коли наслідування вважалося нормою. Експерт «Б» може швидко та точно визначити такі твори, що значно полегшує роботу мистецтвознавців.

Технічний та технологічний аналіз також є незамінним для атрибуції графічних творів. Вивчення паперу та графічних матеріалів дозволяє зробити точні висновки щодо достовірності малюнка, що важливо для виявлення сучасних копій та встановлення авторства [5].

Застосування машинного навчання у вирішенні проблем атрибуції творів мистецтва є не лише перспективним напрямком, але вже реальністю, яка значно підвищує ефективність експертних оцінок. Хоча деякі можуть побоюватися, що розвиток штучного інтелекту призведе до зниження ролі людини-експерта, важливо пам'ятати, що саме людина створює як твори мистецтва, так і алгоритми, які допомагають ці твори аналізувати. Відповідно, співпраця людини та машинного інтелекту відкриває нові горизонти для мистецтвознавства, забезпечуючи більш точні, об'єктивні та швидкі результати.

Традиційні та інноваційні процеси аутентифікації та атрибуції на прикладі робіт Казимира Малевича

З розвитком цифрових технологій комп'ютерний аналіз зображень став новим інструментом для підтримки атрибуції та аутентифікації творів мистецтва. Комп'ютерні методи атрибуції та аутентифікації почали розвиватися на межі тисячоліть, з першими спробами використання «візуальної стилеметрії» (наприклад, у [11]). Ці дослідження були спрямовані на розробку спеціальних методів вилучення ознак (включаючи фрактальний аналіз, коефіцієнти хвильових перетворень та виявлення країв) для представлення

візуальних художніх особливостей, таких як мазки пензля. На основі цих ознак створювалися моделі машинного навчання, які навчалися розрізняти роботи одного художника від робіт, схожих за стилем, інших художників.

Відмінні можливості розпізнавання образів, що мають Convolutional Neural Networks (конволюційні нейронні мережі, далі CNN), привели до нової хвилі досліджень, які демонструють вражаючі результати в завданнях класифікації мистецтва та багатьох інших візуальних задачах. Ці дослідження зазвичай використовують складні архітектури CNN, які навчаються на великих цифрових колекціях творів мистецтва. Зазвичай до CNN додають останній щільний (повністю з'єднаний) шар, який подає інформацію на один вихідний нейрон у випадку аутентифікації або на кілька вихідних нейронів для атрибуції твору одному з кількох художників.

Слід зазначити, що комп'ютерна атрибуція та аутентифікація мають свої обмеження та виклики. Перша група обмежень пов'язана з цифровою природою зображень, що використовуються в цій техніці. Ці зображення можуть мати деформації та втрати інформації через такі фактори, як роздільна здатність зображення, умови освітлення, тип камери та рівень стиснення під час обробки. Друга група обмежень стосується експертизи творів мистецтва. У сучасних дослідженнях (наприклад, [2], [14]) широко обговорюється питання ролі машини як нового типу мистецтвознавця, відповідального за атрибуцію та аутентифікацію. Белл і Офферт [2] підкреслили важливі подібності між підходами людського та машинного експерта, такі як знання численних робіт одного художника та пов'язаних творів. Однак існують помітні відмінності, які є обмеженнями комп'ютерних методик. Комп'ютер покладається виключно на оптичну інформацію (зображення), тоді як людський експерт також враховує контекстну інформацію, включаючи, але не обмежуючись, історичними знаннями, провенансом та науковими результатами.

Хоча більшість ранніх досліджень у цій сфері (див. [3], [4], [5], [6]) зосереджувалися переважно на традиційному машинному навчанні для завдань атрибуції мистецтва, наша робота присвячена більш специфічному завданню

автентифікації творів мистецтва, використовуючи твори Казимира Малевича в якості прикладу. У нашій статті ми намагаємося провести порівняльну оцінку ефективності візійних трансформерів (vision transformers або ViT) та CNN у завданні автентифікації та визначити рівень результативності, якого можна досягти у цій складній задачі (див. [7]).

Конволюційні нейронні мережі та трансформери для обробки зображень

Конволюційні нейронні мережі (CNN) здобули значну популярність після випуску моделі AlexNet у 2012 році, яка суттєво перевершила всі попередні моделі на змаганні ILSVRC ImageNet Challenge [8]. Цей успіх був закріплений подальшими покращеннями архітектур, серед яких найбільш відомі InceptionV3, VGG, та ResNet, а також сучасні моделі, такі як EfficientNet.

ResNet і EfficientNet є одними з найуспішніших CNN. ResNet, представлена як глибока CNN, використовує з'єднання між шарами для навчання залишкової функції, що дозволяє значно збільшити глибину мережі та її ефективність. EfficientNet, в свою чергу, є класом моделей, оптимізованих шляхом масштабування ширини, глибини та вхідної роздільної здатності з фіксованим співвідношенням. EfficientNet демонструє перевагу над ResNet у задачах класифікації зображень.

Трансформери для обробки зображень (Vision Transformers, ViTs) є відносно новими архітектурами глибокого навчання, які швидко здобули популярність у спільноті комп'ютерного зору. Вони відрізняються від традиційних CNN тим, що замість типових згорткових шарів використовують «механізми уваги»¹. Однією з головних переваг ViTs є здатність захоплювати довготривалі залежності в межах зображення, що є ключовим для багатьох завдань комп'ютерного зору. ViTs досягли найкращих результатів у кількох тестах класифікації зображень, включаючи ImageNet і показали багатообіцяючі результати в задачах, таких як виявлення об'єктів та семантична сегментація.

¹ По суті, «механізми уваги» дозволяють нейронним мережам зосереджуватися на певних частинах вхідних даних під час їх обробки. Це особливо корисно під час роботи з послідовностями даних (такими як текст, зображення або відео), де різні частини вхідних даних можуть мати різні рівні важливості для поточного завдання.

Останнім часом було запропоновано Swin Transformer як загальну основу на базі трансформерів для комп'ютерного зору. Ця архітектура є ієрархічною та використовує ефективний механізм «самоуваги з перемиканням вікон». Її ієрархічна структура дозволяє захоплювати багатомасштабні зв'язки, а перемикання вікон знижує зростання обчислювальної складності при збільшенні розміру зображення.

Архітектура Swin Transformer складається з чотирьох стадій. На першому етапі зображення поділяється на патчі, які вбудовуються в «токени» за допомогою лінійного шару. Потім ці токени проходять через блоки Swin Transformer, які включають шар нормалізації, «багатоголову увагу» та багатошарові перцептрони. У наступних стадіях здійснюється «злиття патчів», що дозволяє створити ієрархічне представлення, подібне до піраміди.

У наших експериментах ми використовували варіанти Swin-Tiny та Swin-Base для досягнення оптимальних результатів у задачах класифікації зображень².

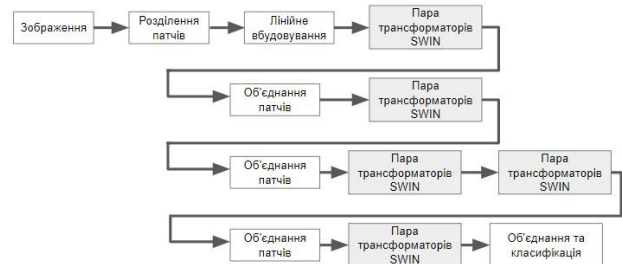


Схема 1. Схематичне представлення «крихітного» трансформатора Swin (Swin-Tiny). На основі [7]

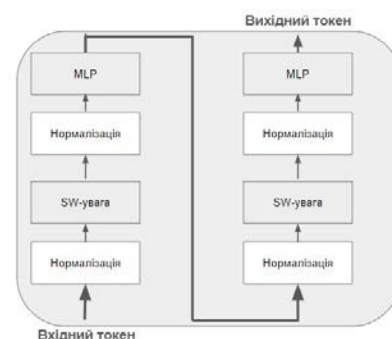


Схема 2. Ілюстрація внутрішньої структури трансформаторної пари Swin. На основі [7]

² Логіка процесу подана у спрощеному вигляді для того, щоб не розголошувати використані алгоритми. Ці методи є конфіденційними і представляють новий рівень know-how у сучасних техніках аутентифікації.

Датасет Казимира Малевича

Наш датасет для задачі автентифікації був ретельно зібраний і складається з 88 зображень автентичних картин (автентичний набір) і 27 зображень неавтентичних творів. Роздільна здатність зображень варіюється залежно від репродукції. Далі ми детально описуємо автентичний набір і дві версії контрастного набору: «стандартний контрастний набір» і «удосконалений контрастний набір». Як буде описано далі, розвиток удосконаленого контрастного набору був мотивований результатами, отриманими на стандартному контрастному наборі, які показали, що автентифікація творів мистецтва вимагає більш суворого відбору творів у контрастному наборі. Склад кожного контрастного набору описаний нижче.

Автентичний набір

При складанні нашого автентичного набору ми використовували стандартні списки картин Казимира Малевича як референс, що означає, що всі автентичні зображення, використані для тренування, записані там. Крім того, ми виключили з автентичного набору зображення, автентичність яких викликає сумніви у сучасних експертів. Такий підхід дозволяє нам знизити ризик випадкового включення фальшивих творів у оригінальний датасет.

Контрастний набір

Оскільки автентифікація творів мистецтва включає завдання бінарної класифікації, ми ретельно склали другий набір, який служить контрастом до автентичних робіт. Цей другий набір складається з негативних прикладів, тобто творів мистецтва, які не приписуються Малевичу.

Стандартний контрастний набір

Стандартний контрастний набір включає 27 підробок від різних художників. Крім того, для досягнення балансу з автентичним набором, стандартний контрастний набір також містить роботи сучасних художників, які використовували техніки і стилі, схожі на Малевича.

Удосконалений контрастний набір

Включення підробок у стандартний контрастний набір вводить стилі живопису, які суттєво відрізняються від стилю Казимира

Малевича. Тому для створення удосконаленого контрастного набору ми виключили підробки з архівів аукціонів та приватних колекцій. Також додано деякі зображення, які були каталогізовані як такі, що натхненні творчістю Казимира Малевича.

Опис робіт, які підлягають процесу автентифікації після навчання CNN

Роботи Казимира Малевича, такі як «Зимовий пейзаж. Жовтий будинок з червоним дахом» (Етюд №4, приблизно 1906 р.) і «Літній пейзаж. Сонячний день» (близько 1906 р., або 1930 р.), є яскравими прикладами його неоімпресіоністичних пошуків. Неоімпресіонізм, термін, введений у 1886 році французьким критиком Феліксом Фенеоном, відрізнявся систематичним підходом до використання кольору і форми, що його активно розробляли європейські майстри, такі як Жорж Сера, Каміль Піссарро, Альбер Дюбуа-Пілле, Поль Сіньяк та Шарль Ангранд [6]. Однак серія робіт Малевича, зокрема його експерименти з пуантилізмом, значно відрізняються від підходів цих художників.



Рис. 1. «Зимовий пейзаж. Жовтий будинок з червоним дахом» (Етюд №4, приблизно 1906 р.), Картон, олія 19,5 × 29 см. Приватна колекція

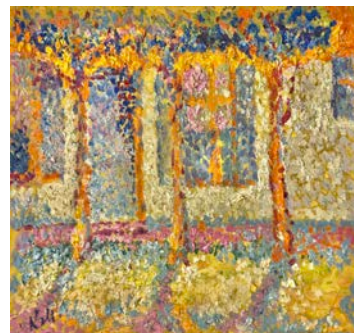


Рис. 2. Казимир Малевич. «Літній пейзаж. Сонячний день». (1906? 1930?), Картон, масло. 19,8 × 25,5 × 0,2 см. Приватна колекція

Жорж Сера прагнув підпорядкувати вільний мазок строгій методології, підпорядковуючи колір формі та дотримуючись закону взаємодоповнюючих кольорів. Казимир Малевич у своїх роботах 1928 року додав новий вимір, підкреслюючи важливість відчуттів у техніці живопису. Він стверджував, що живописний процес не обмежується кольором і формою, але є вираженням художнього почуття, яке передає зв'язок митця зі світом через його емоційні переживання. Це відчуття, за словами Малевича, перевершує форму і стає основою мистецького твору.

Роботи Малевича, такі як «Жовтий будинок» (Етюд № 4), не лише демонструють архітектурні рішення, але й відображають кольорову гамму, яка збагачує сприйняття глядача. Його дослідження виходу живописного елемента за межі контурів природного явища і звільнення художньої психіки від суб'єктивних обмежень стали важливими етапами у формуванні його унікального стилю. Доктор мистецтвознавства Жан-Клод Маркаде (Франція), один із провідних дослідників творчості Казимира Малевича, зазначає, що ці роздуми дозволяють краще зрозуміти своєрідність його раннього імпресіонізму [7]. У цьому контексті «Зимовий пейзаж. Жовтий будинок» (Етюд № 4) та його серія робіт є цінними прикладами ранньої творчості митця, який пізніше стане творцем супрематизму.

Еволюція від «Жовтого будинку» (близько 1906 року) до «Червоного дому» (1932 рік) ілюструє шлях художника від імпресіонізму до супрематизму, від пуантилізму до формалізму, що тривав 26 років. Протягом цього часу Малевич перетворився на видатного живописця, сценографа, теоретика мистецтва, педагога та засновника супрематизму. Його творчий розвиток охоплював різноманітні художні напрямки, такі як імпресіонізм, пуантилізм, експресіонізм, кубізм, футуризм, кубофутуризм, неоприми́тивізм, супрематизм та постсупрематизм [8]. Перехід від «Жовтого» до «Червоного дому» супроводжувався значними відкриттями, які сформуливали Малевича як філософа і педагога нового наукового напрямку в мистецтві, відомого як супрематизм [9, с. 45]. Цей напрямок був визнаний ще

за життя художника і увійшов у світову історію мистецтва як невід'ємна частина універсального авангарду.

Традиційна аутентифікація. Методи дослідження

Для проведення комплексного техніко-технологічного аналізу та встановлення часу створення досліджуваних робіт Казимира Малевича, були використані наступні методи: оптична мікроскопія, ультрафіолетова (УФ) та інфрачервона (ІЧ) спектроскопія, рентгенофлуоресцентний аналіз (РФА), а також інфрачервона спектроскопія з перетворенням Фур'є (FTIR). Ці методи дозволили провести детальний аналіз матеріалів, технік та пігментів, використаних при створенні картин. Традиційний аналіз було проведено Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ» (Київ).

Результати візуальних та мікроскопічних досліджень картини «Зимовий пейзаж. Жовтий будинок з червоним дахом»

Дослідження підпису. У правому нижньому куті картини був виявлений підпис «КМа», виконаний синьою фарбою на білому та світло-жовтому тлі. Підпис нанесений на вологий шар фарби, що утворює загальну текстуру з підлеглим розписом, утворюючи єдину поверхню. Змішування фарби підпису та основного шару фарби демонструє загальні ознаки старіння, включаючи однаковий кракелюр. Відсутність затікань фарби підпису в тріщини підлеглого шару свідчить про те, що підпис був нанесений одночасно зі створенням картини. Мікроскопічний аналіз показав, що помел пігменту підпису відповідає помелу пігменту в синіх фарбах основного шару.

Дослідження основи. Картина написана на тонкому картоні середньої щільності жовтокоричневого кольору з товщиною основи 2 мм. Мікроскопічне дослідження виявило, що картон виготовлений переважно з деревної напівмаси, що складається з широких волокон деревини хвойних та листяних порід, а також мікроскопічної стружки. Поверхня картону гладка, що свідчить про його виготовлення без використання каландра. Краї картону рівні, за винятком сторін, обрізаних автором для зміни розмірів основи, про що свідчать сліди фарби по краях. Спостерігається крихкість картону

внаслідок природного старіння, розшарування в кутах та незначні втрати матеріалу по периметру.

Вивчення зворотної сторони картини. На зворотній стороні картону наклеєний тонкий папір коричневого кольору, який піддався подряпинам та втратам. Спостерігається реставраційне зміцнення куточків картону за допомогою фрагментів щільного картону жовтого кольору та смужок білого паперу з друкарським принтом сіро-блакитного відтінку. Напис «Етюд № 4» на зворотній стороні картини виконаний фарбою, яка має характерний блиск у бічному світлі, що вказує на використання чорнила або фарби з клейовим сполучним.

Дослідження ґрунтового шару. Ґрунтовка на картині відсутня, фарба наносилася безпосередньо на поверхню картону, що є характерним для ранніх робіт К. Малевича. Ультрафіолетове дослідження показало, що картон має тьмяно-фіолетовий відтінок, що характерно для матеріалу зі значним вмістом деревної целюлози. Паперове обклеювання на зворотній стороні картини має жовтуватий блиск в ультрафіолетовому світлі.

Обстеження в інфрачервоному (ІЧ) діапазоні. ІЧ-спектроскопія показала зниження інтенсивності ІЧ-променів в мазках, виконаних фарбами сірих відтінків. Ніяких попередніх малюнків або авторських змін у композиції не було виявлено. Підпис складно відрізнити в ІЧ-діапазоні, що характерно для синіх пігментів на основі легких металів. Напис на зворотному боці картини також не видно в ІЧ-променях.

Рентгенофлуоресцентний аналіз (РФА). Рентгенофлуоресцентний аналіз (РФА) проводився для визначення елементного складу картону та пігментів, використаних при створенні картини. Дослідження показало, що основа картону містить сполуки крейди, гіпсу, охри, цинку та домішки інших металів. Білий пігмент, що використовувався, є цинково-свинцевими білилами, які характерні для живопису кінця XIX – першої третини XX століття. У фарбах також були виявлені кадмієві жовті та оранжеві пігменти, охра, а також пігменти, що містять кобальт.

Попередні висновки: Картон, основа: Картон виготовлений на основі целюлози рослинного походження, переважно з деревної напівмаси деревини хвойних порід, що підтверджується значною кількістю лігніну. Картон склеюється каніфоллю, а як наповнювачі використовуються крейда, гіпс та каолін. Цей елементний склад характерний для картону, виготовленого в кінці XIX – першій половині XX століття.

В'язучі речовини: В'язучою речовиною виступає масло, вік якого становить приблизно 100-125 років. Порівняльний аналіз ступеня полімеризації масла в цинково-свинцевих білилах з архівними зразками показав, що ступінь старіння відповідає кінцю XIX – початку XX століття.

Покриття: Захисний покривний шар на картині відсутній.

Пігменти: Результати рентгенофлуоресцентного аналізу підтвердили наявність таких пігментів, як охра, кадмієвий жовтий (на основі баритових білил), органічний червоний барвник (темно-червоний крапак), ультрамариновий синій. В зеленій фарбі був виявлений ультрамариновий синій. Наповнювачами виступають баритові білила з домішками крейди.

Почеркознавче дослідження підпису. Підпис «КМа», розташований у правому нижньому куті картини, а також рукописна примітка «Етюд № 4» на зворотному боці, були виконані самим Казимиром Севериновичем Малевичем або іншою особою. Для встановлення цього факту було проведено почеркознавче дослідження. Порівняння було здійснено на основі вільних зразків почерку та підписів Казимира Малевича за період 1913-1931 років, включаючи рукописні нотатки та інші тексти, що збереглися в архівах. Мікроскопічний аналіз показав, що мазки підпису нанесені на ще незатверділий шар фарби, що свідчить про одночасність їхнього створення. Почеркознавчі ознаки підпису, такі як форма літер, рухи пензля, темп письма та інші елементи, збігаються з відомими зразками почерку Малевича. Ці ознаки є достатніми для категоричного висновку, що підпис та рукописна примітка були зроблені самим Казимиром Малевичем.

Науково-технічна експертиза роботи Казимира Малевича «Будинок з жовтим дахом, зимовий пейзаж, етюд № 4» дозволила встановити основні матеріали, використані при створенні роботи, та підтвердити її автентичність:

– картон: виготовлений на основі деревної напівмаси деревини хвойних порід, склеєний каніфоллю, з наповнювачами у вигляді крейди, гіпсу та каоліну.

– білила: цинково-свинцеві білила, характерні для живопису кінця XIX – першої третини XX століття.

– пігменти: кадмієвий жовтий, охра, темно-червоний крапак, ультрамариновий синій – типові для ранніх робіт Малевича.

Отримані дані свідчать про те, що картина була створена в кінці XIX – початку XX століття. Підпис на лицьовій стороні та рукописна примітка на зворотному боці були зроблені самим Малевичем, що підтверджує автентичність твору.

Результати візуальних та мікроскопічних досліджень картини «Літній пейзаж. Сонячний день».

Дослідження підпису. У лівому нижньому куті картини синьо-фіолетовою фарбою на рожево-фіолетовому та світло-жовто-помаранчевому фоні зроблено підпис «КМ». Підпис був нанесений пензлем з жорсткою щетиною по напівсухому шару фарби, що дозволило фарбі підпису змішатися з нижнім шаром, утворюючи загальну текстуру. Спостерігається великий дрібнопористий кракелюр, однак немає слідів затікання фарби в тріщини. Фарба підпису містить кілька зерен темно-синього пігменту, що свідчить про одночасність нанесення підпису та створення картини.

Дослідження основи. Картина намальована на тонкому багатошаровому картоні середньої щільності товщиною 2 мм. Природне старіння матеріалу привело до зміни кольору картону, який набув бежево-коричневого відтінку. Спостерігається нерівномірний розріз картону справа і знизу, що вказує на авторську зміну розміру основи. Мікроскопічне дослідження виявило наявність численних волокон деревини хвойних і листяних

порід, а також довгих жовтуватих волокон епідермісу однорічних рослин, що свідчить про використання вторинної сировини.

Вивчення зворотної сторони картини. Зі зворотного боку картон набув коричневого відтінку внаслідок природного старіння, з помітним потемнінням в нижній частині. Спостерігається брудність поверхні, численні подряпини та сліди руйнування. При ковзному світлі було виявлено діагональні злами у кутах, а також горизонтальні розриви у лівому нижньому куті. Мікроскопічне дослідження показало наявність біологічних пошкоджень волокон, викликаних комахами.

Розвідка ґрунту. Ґрунт жовто-коричневого відтінку, одношаровий, сухий та ламкий при промацуванні. Тоновані ґрунти не характерні для робіт Казимира Малевича. Виявлено деформаційний кракелюр, викликаний механічними пошкодженнями основи. З'єднання ґрунту з картоном задовільне, але є кілька обсіпань та поодинокі втрати в центральній частині роботи.

Дослідження шару фарби. Картина виконана в один етап (a la prima) пунктирними фактурними мазками різної щільності. Шар фарби сухий, щільний, помірно крихкий з численними дрібнопористими кракелюрами. Виявлено однорідність білої, жовтої, помаранчевої та червоної фарби. У фарбах зеленого, синього та фіолетового кольорів присутні поодинокі дрібні частинки пігментів.

Дослідження покриття. Лакового покриття на картині не виявлено. Виявлено тонкий шар рідини, що імітує природне забруднення шару фарби. Покриття напівпрозоре, в місцях ущільнення виглядає чорним і має помітний блиск.

Обстеження в ультрафіолетовому (УФ) діапазоні. В УФ-діапазоні лакового покриття не виявлено. Спостерігається тьмяна світло-жовта флуоресценція білих мазків, що свідчить про наявність у фарбі цинкових білил. Жовті та червоні штрихи мають відповідне жовте та червоне світіння, що характерно для органічних пігментів. Ґрунтовка по контурах зображення в УФ-діапазоні виглядає темно-фіолетовою, що вказує на наявність значної кількості наповнювачів.

Обстеження в інфрачервоному (ІЧ) діапазоні. В ІЧ-діапазоні деталі зображення, виконані жовтими, червоними та рожево-фіолетовими фарбами, прозорі, що характерно для органічних барвників. Зелені, сині та фіолетові фарби напівпрозорі, що свідчить про використання пігментів на основі світлих елементів.

Рентгенофлуоресцентний аналіз (РФ). Рентгенофлуоресцентний аналіз дозволив визначити елементний склад пігментів і наповнювачів, використаних при створенні роботи. Встановлено наявність охри, титаноцинкових білил, крейди/гіпсу та баритових білил у складі ґрунту. Пігменти включають цинкові білила, кадмієвий оранжевий, ультрамариновий синій, серед інших.

Результати досліджень показали, що картина створена на основі картону з деревної целюлози, з додаванням вторинної сировини. Ґрунт містить масло та тваринний клей, а також наповнювачі, такі як охра, титаноцинкові білила, крейда та баритові білила. Полімеризація в'язучого в білому шарі свідчить про те, що робота була створена в 1970-1990-х роках, що не відповідає стилістичним та матеріальним характеристикам робіт Казимира Малевича.

Порівняльний рентгенівський знімок двох робіт Казимира Малевича «Зимовий пейзаж. Жовтий будинок з червоним дахом» (Етюд № 4, близько 1906 року) і «Літній пейзаж. Сонячний день» (близько 1906 або 1930 року) показав, що ці роботи належать різним майстрам пензля, що свідчить про можливу підробку одного з творів.

Результати проведення аутентифікації визначених робіт на основі застосування машинного навчання

Для кожної архітектури було проведено 20 експериментів, результати яких представлені у вигляді середніх значень точності передбачень як для окремих патчів, так і для всіх картин. Точність для кожного твору мистецтва визначається шляхом усереднення передбачень його складових патчів, включаючи суб-зображення з квадратним центром, обрізаним від повного зображення. Для кращого розуміння ефективності моделі ми

також наводимо точності по класах, розрізняючи автентичні та контрастні класи.

Результати для стандартного контрастного набору. У таблиці представлені результати, отримані з використанням стандартного контрастного набору. Для кожної з досліджених архітектур (з варіантами попереднього навчання) наведено середню точність для патчів і всіх картин, а також кількість параметрів для кожної архітектури. На основі цих результатів ми робимо три основні висновки.

Таблиця 1
Точність тестування на основі картин для автентичного та стандартного контрастного наборів, а також для підробок

Архітектура	Точність – оригінал	Точність – оригінал	Точність – оригінал
EfficientNetB5	0.954	0.898	0.527
ResNet101	0.905	0.836	0.446
Swin-Tiny	0.912	0.880	0.526
Swin_Base	0.905	0.883	0.585

Найголовніше спостереження полягає в тому, що EfficientNetB5 демонструє найкращі результати в автентифікації творів мистецтва як на рівні патчів, так і на рівні всієї картини. Високі показники точності для автентичних картин і підробок (понад 90%) свідчать про успішне розрізнення автентичних творів та підробок. З іншого боку, точність на підробках значно нижча, незважаючи на використання вагових коефіцієнтів для зразків. Деякі підробки створені у власному стилі, який, хоча і схожий на стиль Малевича, все ж відрізняється. Водночас, підробки містять твори, які створені явно чи неявно у стилі Малевича, з чітким і близьким наслідуванням художника. Отже, ця остання категорія містить твори, які мають значно вищий ступінь подібності до автентичних. Очевидно, що автентифікація мистецтва вимагає тонкого розрізнення між підробками та автентичними творами.

Роботи Казимира Малевича «Зимовий пейзаж. Жовтий будинок з червоним дахом» і «Літній пейзаж. Сонячний день» було піддано процесу машинної аутентифікації. Результат процесу показав, що «Зимовий пейзаж. Жовтий будинок з червоним дахом» є оригіналом з ймовірністю близькою до 100%, у той час, як робота «Літній пейзаж. Сонячний день» є підробкою.

Висновки дослідження щодо аутентифікації та атрибуції творів Казимира Малевича на основі використання сучасних технологій, таких як машинне навчання та техніко-технологічний аналіз, показали важливість комплексного підходу в мистецтвознавчій експертизі. Дослідження підтвердило, що застосування машинного навчання дозволяє автоматизувати процеси аналізу великих масивів даних і підвищити точність визначення автентичності творів мистецтва.

Проведений аналіз показав, що картини, такі як «Зимовий пейзаж. Жовтий будинок з червоним дахом» і «Літній пейзаж. Сонячний день», демонструють суттєві відмінності у використаних матеріалах та техніках, що може свідчити про їхнє різне походження. Виявлені у дослідженні пігменти, наповнювачі та полімеризація в'язучих речовин вказують на те, що одна з картин, можливо, є підробкою, створеною у 1970-1990-х роках, що не відповідає датуванню та стилістиці оригінальних робіт Малевича.

Отримані результати підкреслюють важливість інтеграції різних методів дослідження для більш точного визначення автентичності творів мистецтва. Зокрема, поєднання традиційних методів, таких як оптична мікроскопія, ультрафіолетова та інфрачервона спектроскопія, з інноваційними підходами на основі машинного навчання, забезпечує більш надійні результати і може стати стандартом у мистецтвознавстві.

Порівняльна оцінка CNN і Vision Transformers. Ми провели порівняльну оцінку конволюційних нейронних мереж (CNN) та vision transformers і виявили, що EfficientNetB5 перевершує Swin-Tiny та Swin-Base transformers на стандартному контрастному наборі, краще класифікуючи підробки. Це показує, що EfficientNetB5 краще здатний розрізняти роботи Казимира Малевича та його сучасників, ніж обидва Swin transformers. Водночас, Swin-Tiny transformer показав незначну перевагу над EfficientNetB5 на удосконаленому контрастному наборі (який містить лише підробки), що краще відображає суть автентифікації мистецтва. Для Swin-Tiny transformer зміна контрастного набору призвела до значного покращення точності кла-

сифікації підробок: з 0.53 на стандартному контрастному наборі до 0.84 на удосконаленому контрастному наборі.

Хоча для визначення загальної здатності цих результатів до узагальнення на інших датасетах художників потрібні додаткові тести, ми також підкреслюємо, що підхід до автентифікації мистецтва на основі глибокого навчання має перевагу в порівнянні з усіма методами інженерії ознак. Цей підхід вимагає мінімального налаштування гіперпараметрів і не залежить від окремої ознаки (наприклад, мазка пензля), яка може бути не видимою в роботах усіх художників.

Наші результати дозволяють зробити висновок, що архітектури на основі vision transformers є щонайменше настільки ж перспективними для автентифікації мистецтва, як і CNN, і що їхні передбачення здебільшого збігаються. У нашій майбутній роботі ми будемо досліджувати, як саме vision transformers реалізують свою перевагу, та визначимо, якою мірою останні вдосконалення Swin transformer, зокрема cross-shaped window transformer, можуть покращити завдання автентифікації мистецтва.

Майбутні дослідження також повинні враховувати обмеження, пов'язані з цифровою природою тренувальних зображень. Ми наголошуємо на важливості розробки методологій, які можуть забезпечити інваріантність до різних типів зйомок, роздільних здатностей і масштабів. Крім того, цікавою напрямком досліджень може стати інтеграція контекстуальної інформації в моделі з використанням мультимодальності та текстового керування. Отримані результати підкреслюють важливість інтеграції різних методів дослідження для більш точного визначення автентичності творів мистецтва. Зокрема, поєднання традиційних методів, таких як оптична мікроскопія, ультрафіолетова та інфрачервона спектроскопія, з інноваційними підходами на основі машинного навчання, забезпечує більш надійні результати і може стати стандартом у мистецтвознавстві. Таким чином, впровадження сучасних технологій у процеси аутентифікації та атрибуції творів мистецтва є необхідним кроком для забезпечення високої точності експертиз і збереження культурної спадщини в умовах цифрової ери.

Література:

1. Schaer L., Postma E., Popovici C. Art authentication with vision transformers, Neural Computing and Applications. 2024. 36: 11849–11858.
2. Bell P., Offert F. Reflections on connoisseurship and computer vision. Journal of Art Historiography. (24). 2021.
3. Qi H., Taeb A., Hughes S.M. Visual stylometry using background selection and wavelet-HMT-based Fisher information distances for attribution and dating of impressionist paintings. Signal Process. 2013. 93(3): 541–553.
4. Liu H., Chan R.H., Yao Y. Geometric tight frame based stylometry for art authentication of van gogh paintings. ApplComput Harmon Anal. 2016. 41(2): 590–602.
5. Lyu S., Rockmore D., Farid H. A digital technique for art authentication. In: Proceedings of the National Academy of the U.S.A. 2004. 101(49), pp. 17006–17010.
6. Hughes JM., Graham DJ., Rockmore DN. Quantification of artistic style through sparse coding analysis in the drawings of Pieter Bruegel the Elder. Proc Natl Acad Sci. 2010. 107(4): 1279–1283.
7. Liu Z., Lin Y., Cao Y., Hu H., Wei Y., Zhang Z., Lin S., Guo B. Swin transformer: hierarchical vision transformer using shifted windows. In: Proceedings of the IEEE/CVF international conference on computer vision (ICCV). 2021.
8. Krizhevsky A., Sutskever I., Hinton GE. Imagenet classification with deep convolutional neural networks. Commun ACM. 60 (6): 84–90.
9. Салата О. (2021). Казимир Малевич в авангардних дискусіях 1928-1930 років. Київські історичні студії, 2017. 2 (13). С. 36–41.
10. Markade J.-C. «Жіночий торс №1» Малевича: прообраз нової постсупрематичної іконності. 2020. URL: <https://www.vania-marcade.com/%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%81-%E2%84%96-1-%D0%BC%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87%D0%B0-%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7-%D0%BD%D0%BE/>
11. Postma EO., Herik HJvd. Discovering the visual signature of painters. Future directions for intelligent systems and information sciences. The future of speech and image technologies, brain computers, WWW, and Bioinformatics. Springer, Heidelberg, 2000. pp. 129–147.
12. Drutt M. Kazimir Malevich: Suprematism. Guggenheim Museum Publications. 2003.
13. Liu Z., Hu H., Lin Y., Yao Z., Xie Z., Wei Y., Ning J., Cao Y., Zhang Z., Dong L., Wei F., Guo B. Swin transformer v2: scaling up capacity and resolution. In: CVPR 2022.
14. Zhu Y., Ji Y., Zhang Y., Xu L., Zhou AL., Chan E. Machine: the new art connoisseur. arXiv preprint arXiv:1911.10091. 2019.

References:

1. Schaer, L., Postma, E., & Popovici, C. (2024). Art authentication with vision transformers, Neural Computing and Applications. 36 : 11849–11858.
2. Bell, P., & Offert, F. (2021). Reflections on connoisseurship and computer vision. Journal of Art Historiography. (24).
3. Qi, H., Taeb, A., & Hughes, S.M. (2013). Visual stylometry using background selection and wavelet-HMT-based Fisher information distances for attribution and dating of impressionist paintings. Signal Process. 93(3): 541–553.
4. Liu, H., Chan, R.H., & Yao, Y. (2016). Geometric tight frame based stylometry for art authentication of van gogh paintings. ApplComput Harmon Anal. 41(2) : 590–602.
5. Lyu, S., Rockmore, D., & Farid, H. (2004). A digital technique for art authentication. In: Proceedings of the National Academy of the U.S.A. 101(49), pp. 17006–17010.
6. Hughes, JM., Graham, DJ., & Rockmore, DN. (2010). Quantification of artistic style through sparse coding analysis in the drawings of Pieter Bruegel the Elder. Proc Natl Acad Sci. 107(4): 1279–1283.
7. Liu, Z., Lin, Y., Cao, Y., Hu, H., Wei, Y., Zhang, Z., Lin, S., & Guo, B. (2021). Swin transformer: hierarchical vision transformer using shifted windows. In: Proceedings of the IEEE/CVF international conference on computer vision (ICCV).
8. Krizhevsky, A., Sutskever, I., & Hinton, GE. (2017). Imagenet classification with deep convolutional neural networks. Commun ACM. 60 (6): 84–90.
9. Salata, O. (2021). Kazimir Malevich v avangardnykh diskusijakh 1928-1930 rokiv [Kazimir Malevich in Avant-Garde Discussions in 1928–1930]. Kyjivsjki istorychni studiji, 2 (13). S. 36–41. [in Ukrainian].
10. Markade, J.-C. (2020). «Zhenskyj tors #1» Malevycha: proobraz novoj postsuprematicheskoj ykonnosti ["Female Torso No. 1" by Malevich: a prototype of the new post-supreme iconography]. Retrieved from <https://www.vania-marcade.com/%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%81-%E2%84%96-1-%D0%BC%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87%D0%B0-%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7-%D0%BD%D0%BE/>
11. Postma, EO., & Herik, HJvd. (2000). Discovering the visual signature of painters. Future directions for intelligent systems and information sciences. The future of speech and image technologies, brain computers, WWW, and Bioinformatics. Springer, Heidelberg, pp. 129–147.
12. Drutt, M. (2003). Kazimir Malevich: Suprematism. Guggenheim Museum Publications.
13. Liu, Z., Hu, H., Lin, Y., Yao, Z., Xie, Z., Wei, Y., Ning, J., Cao, Y., Zhang, Z., Dong, L., Wei, F., & Guo, B. (2022). Swin transformer v2: scaling up capacity and resolution. In: CVPR 2022.
14. Zhu, Y., Ji, Y., Zhang, Y., Xu, L., Zhou, AL., & Chan, E. (2019). Machine: the new art connoisseur. arXiv preprint arXiv:1911.10091.

УДК 176.7:741.5–05

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.8>**Копанський Тарас Юрійович,**

аспірант

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0003-0878-8050

taras.kopanskyi@naoma.edu.ua

ЕРОТИКА У КОМІКСАХ ЖАНА ЖИРО: ВІЗУАЛЬНИЙ ТА КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ

Стаття присвячена дослідженню еротичних аспектів у творчості видатного французького художника коміксів Жана Жиро, відомого під псевдонімом Мебіус. Метою роботи є всебічний аналіз специфіки зображення еротики в його візуальних нарративах, а також виявлення впливу цих мотивів на розвиток графічного мистецтва та естетичну культуру коміксів.

У методологічному плані застосовується комплексний підхід, що поєднує інструменти мистецтвознавчого, культурологічного та семіотичного аналізу. Автор детально досліджує художні прийоми та техніки, які Мебіус використовував для створення еротичного контенту у своїх коміксах та ілюстраціях. Особливу увагу приділено таким знаковим працям, як «Le Bandard Fou», «Les Jardins d'Eros» та «Griffes D'Ange», які демонструють різні підходи художника до зображення еротики.

Результати дослідження показують, що еротичні мотиви в мистецтві Мебіуса виходять за межі простої візуальної провокації. Вони слугують засобом глибокого дослідження людської сексуальності, бажання та ідентичності в контексті деконструкції культурних норм і табу. Аналіз виявляє складну динаміку між еротикою та порнографією в роботах Мебіуса, де експліцитні зображення поєднуються з високою художньою цінністю та концептуальною глибиною.

Наукова новизна роботи полягає в ґрунтовному розгляді впливу співпраці Мебіуса з Алехандро Ходоровським на розвиток еротичної тематики в його творчості. Автор демонструє, як ця творча синергія призвела до появи більш провокаційних та філософськи насичених творів, де еротика стала інструментом для дослідження глибших екзистенційних та метафізичних питань.

Практична значущість дослідження полягає у його внеску в поглиблене розуміння ролі еротики в графічному мистецтві та її потенціалу як засобу художньо-інтелектуального вираження. Результати можуть бути корисними для подальших наукових розвідок у галузі мистецтвознавства, культурології та візуальних студій, а також для розширення уявлень про творчість Жана Жиро серед широкої аудиторії.

Ключові слова: графічне мистецтво, візуальні нарративи, культурні норми, сексуальність, художні прийоми.

Kopanskyi Taras. EROTICITY IN THE COMICS OF JEAN GIRO: A VISUAL AND CULTURAL ANALYSIS

This article is dedicated to exploring the erotic aspects in the work of the renowned French comic artist Jean Giraud, known by the pseudonym Moebius. The aim of the study is to provide a comprehensive analysis of the specifics of erotic representation in his visual narratives, as well as to identify the impact of these motifs on the development of graphic art and comic culture.

Methodologically, the study employs a complex approach combining tools of art criticism, cultural studies, and semiotic analysis. The author thoroughly examines the artistic techniques and methods Moebius used to create erotic content in his comics and illustrations. Special attention is given to such seminal works as «Le Bandard Fou», «Les Jardins d'Eros» and «Griffes D'Ange», which demonstrate the artist's different approaches to depicting eroticism.

The results of the study show that erotic motifs in Moebius's art go beyond mere visual provocation. They serve as a means for in-depth exploration of human sexuality, desire, and identity in the context of deconstructing cultural norms and taboos. The analysis reveals a complex dynamic between eroticism and pornography in Moebius's works, where explicit images are combined with high artistic value and conceptual depth.

The scientific novelty of the work lies in a thorough examination of the influence of Moebius's collaboration with Alejandro Jodorowsky on the development of erotic themes in his art. The author demonstrates how this creative synergy led to the emergence of more provocative and philosophically rich works, where eroticism became a tool for exploring deeper existential and metaphysical questions.

The practical significance of the research lies in its contribution to a deeper understanding of the role of eroticism in graphic art and its potential as a means of artistic and intellectual expression. The results can be useful for further scientific research in the fields of art history, cultural studies, and visual studies, as well as for broadening the understanding of Jean Giraud's work among a wider audience.

Key words: graphic art, comics, visual narratives, cultural norms, sexuality, artistic techniques.

Вступ. Дослідження візуальних репрезентацій еротики та сексуальності в мистецтві завжди було сферою, що викликала жваві дискусії та суперечності. Попри свою присутність у різних формах художньої творчості впродовж століть, еротичні мотиви часто зазнавали цензури, табування або інтерпретувалися виключно крізь призму вульгарності та порнографії. Проте в контексті постмодерністської естетики та культурних зрушень другої половини ХХ століття відбулася переоцінка ролі еротики в мистецтві, яка почала розглядатися як інструмент деконструкції усталених норм, дослідження людської ідентичності та трансгресивного самовираження.

Творчість видатного французького художника й коміксиста Жана Жиро, відомого під псевдонімом Мебіус, постає одним із найяскравіших прикладів синтезу еротичних мотивів із філософськими спекуляціями та концептуальними пошуками в галузі візуальних мистецтв. Його внесок у розвиток коміксів, як повноцінного художнього медіуму, є неоціненним, а дослідження еротичної складової його візуальних наративів відкриває нові перспективи для розуміння взаємозв'язків між сексуальністю, мистецтвом і культурними дискурсами епохи постмодернізму. Таким чином, аналіз еротизму в коміксах Мебіуса обіцяє ґрунтовнішу оцінку його внеску в еволюцію візуального мистецтва та нові інтерпретації його оповідей крізь призму взаємодії творчості, сексуальності й культурного контексту.

Аналіз попередніх досліджень. Дослідження еротики в коміксах є відносно новим напрямком у галузі культурології та мистецтвознавства. Проте, низка авторів уже зробили важливий внесок у вивчення цього явища. Зокрема, варто згадати праці: Т. І. Луначека, Д. Холл, С. Е. Палмер, Т. Пілчер, Е. Клар. Що стосується безпосередньо творчості Жана Жиро, то вона привернула увагу таких дослідників, як: М. Скрич, Н. Лабарр. Їхні роботи висвітлюють різноманітні аспекти візуального стилю Жиро, його культурного контексту та впливу на сучасне мистецтво коміксів. Проте, всупереч наявним дослідженням, досі бракує комплексного аналізу, який би поєднав візуальний та культурний виміри еротики у твор-

чості Жана Жиро. Потрібно з'ясувати, як саме художник використовує еротичні мотиви, яку роль відіграє оголене тіло в його композиціях, які культурні коди та символи криються за його провокативними зображеннями.

Отже, еротика в коміксах Жана Жиро є багатограним феноменом, що потребує ретельного вивчення з позицій візуального аналізу та культурології. Така робота дозволить глибше зрозуміти творчість цього непересічного художника, а також розкрити культурне значення еротики в сучасному мистецтві коміксів.

Матеріали та методи. Метою даного дослідження є аналіз еротичного аспекту творчості французького художника коміксів Жана Жиро (Мебіуса) та його внеску в розвиток графічного мистецтва. Для досягнення цієї мети поставлено наступні завдання:

– Дослідити специфіку зображення еротики в роботах Жана Жиро, зокрема на прикладах «Le Bandard Fou» «Les Jardins d'Eros» та «Griffes D'Ange»;

– Проаналізувати вплив співпраці з Александром Ходоровським на розвиток еротичної тематики в роботах Мебіуса;

– Визначити ключові художні прийоми та техніки, які Мебіус використовував для створення еротичного контенту у своїх коміксах та ілюстраціях;

– Розглянути співвідношення між еротикою та порнографією в роботах Мебіуса, зосереджуючись на художній цінності та концептуальній глибині його творів;

– розкрити роль мистецтва для особистого дослідження Мебіусом власної сексуальної ідентичності та бажань у контексті деконструкції культурних норм і табу.

Основними матеріалами для аналізу слугували:

– Комікси та графічні новели авторства Мебіуса, включно з «Le Bandard Fou» (1974), «Griffes D'Ange» (1994), та серію «Les Jardins d'Eros» (2005).

– Окремі ілюстрації та портфоліо художника, що містять еротичні елементи.

– Інтерв'ю та особисті коментарі Жана Жиро щодо його творчості та підходу до зображення сексуальності в мистецтві.

– Критичні статті та мистецтвознавчі публікації, присвячені творчості Мебіуса та розвитку еротичного коміксу в Європі.

Методологія дослідження включає:

– Історико-біографічний метод для аналізу еволюції творчості Мебіуса в контексті його життєвого шляху та культурного середовища.

– Порівняльний аналіз різних періодів творчості художника для виявлення змін у його підході до зображення еротики

– Формально-стилістичний аналіз візуальних робіт Мебіуса з фокусом на технічні аспекти зображення еротичних сцен та символів.

– Іконографічний метод для дослідження символіки та метафор в еротичних роботах художника.

– Культурологічний підхід для розгляду творчості Мебіуса в контексті соціокультурних змін другої половини ХХ століття, зокрема, сексуальної революції та розвитку контркультури.

– Семіотичний аналіз для дослідження системи знаків та символів, використовуваних художником для передачі еротичного змісту.

Результати досліджень і їх обговорення.

Насамперед, відділимо поняття еротизму й порнографії, оскільки досить часто вони помилково вживаються як взаємозамінні, хоча і мають суттєві відмінності.

Так, еротика, як правило, асоціюється з витонченим, естетичним зображенням сексуальності та чуттєвості. Вона спрямована на пробудження романтичних або сексуальних почуттів, але робить це через натяк, недомовленість та художню виразність. Еротичні твори мистецтва часто мають ширший культурний, емоційний або інтелектуальний контекст [1]. Порнографія ж, навпаки, характеризується явним, деталізованим зображенням сексуальних актів, з основною метою сексуального збудження аудиторії [2]. Вона, зазвичай, позбавлена художніх претензій і фокусується на фізичних аспектах сексуальності, часто ігноруючи емоційний або культурний контекст.

У контексті візуальних мистецтв, зокрема коміксів, еротика часто залучає такі художні засоби, як недомовленість, алюзії та символізм

задля створення атмосфери сексуальної напруги. Порнографічні комікси натомість характеризуються експліцитними зображеннями статевих актів та гіперболізованою сексуалізацією персонажів. Еротичні елементи в коміксах мають довгу та різноманітну історію, що сягає самих джерел цього медіуму. Від сатиричних памфлетів ХVIII століття до сучасних графічних новел, сексуальність та еротика залишаються важливими темами у мистецтві коміксів. Ця тенденція відображає ширшу традицію візуальної еротики в образотворчому мистецтві, яка сягає античності, демонструючи постійну зацікавленість людства у візуальному дослідженні сексуальності. Зокрема, у європейському контексті спостерігається більш ліберальний підхід до еротичного контенту, що призвело до появи таких феноменів, як італійські «fumetti neri» (чорні комікси) 1960-х років, жанром італійських коміксів, які зазвичай включають теми насильства, криміналу, сексуальності та моралі. Хоча багато з цих коміксів мають відверті еротичні елементи та сексуальний зміст, не всі з них можна вважати відверто порнографічними. [3].

Тож, враховуючи, що творча діяльність Жана Жиро розгорталася саме у європейському контексті, можемо помітити відповідне ліберальне ставлення до еротичного контенту у його коміксах [4]. Такі країни як: Італія, Німеччина та Бельгія стали епіцентрами розвитку дорослих коміксів з експліцитним сексуальним змістом, формуючи унікальне культурне середовище для експериментів із візуальною еротикою.

Європейська традиція еротики *la bande dessinée* (французький термін, що означає «комікс») ставала дедалі зухвалішою завдяки художникам, які присвятили свою творчість цьому напрямку: Гвідо Крепаксу, Міло Манару, Роберту Крамба, Полу Гіліону та багатьом іншим. Попри суперечливість, вони допомогли встановити, що зрілі еротичні теми можуть бути виражені з художньою легітимністю в коміксах, які не лише розсували межі візуальної репрезентації сексуальності, але й досліджували складні соціальні та психологічні аспекти людської інтимності.

Творчість цих митців сформувала унікальний європейський підхід до еротики в коміксах, характерний своєю відвертістю та художньою витонченістю.

Сьогодні комерційні комікси залишаються відносно стриманими, але інді-комікси продовжують досліджувати еротика та експерименти між жанрами. У цьому контексті творчість французького художника коміксів Жана Жиро виділяється своїм відвертим і провокаційним зображенням еротики. Його роботи, не тільки демонструють технічну майстерність візуального оповідання, але й досліджують глибокі культурні табу та очікування, пов'язані із сексуальністю. З еволюцією культурних норм розвивається і здатність коміксів зображати складні риси людської сексуальності та бажання.

Жан Жиро, який працював під псевдонімом Мебіус, вважається одним із ключових авторів у розвитку коміксів, відомим своїм різноманітним творчим доробком та характерним візуальним стилем. Попри те, що вплив Жиро на комікси широко визнається, конкретне дослідження еротики в його візуальних нарративах залишається відносно невивченою територією в науковому дискурсі. На безпосередньому візуальному рівні Мебіус використовував низку художніх прийомів, щоб наповнити свої вигадані сфери незаперечним еротичним зарядом. На його ілюстраціях часто зображувалися оголені чи відверто одягнені фігури, зображені з перебільшеними, чуттєвими пропорціями. Крім прямих зображень інтимності, він закодував символічні сексуальні образи через вагінальні та фалічні форми, що виникають у графічному наповненні, інтегровані в інопланетні архітектури та сюрреалістичні пейзажі. Більш відверто Мебіус розмив традиційні межі через трансгресивні антропоморфізовані форми, що змішують людські, звірині та механістичні якості в неймовірні провісники бажання, що виходить, за межі обмежень ідентичності. Це можна спостерігати в його нечисельних портфоліо та деяких графічних романах.

Важливо зазначити, що Мебіус не зловживає подібними, зазвичай абстрактними, візуальними алюзіями, а натомість використовує їх виключно для створення насиченої еротиз-

мом атмосфери, наповненої відчуттям таємничого хтивоного передчуття та приглушеної чуттєвої напруги. Взаємодія Мебіуса з еротикою вийшла далеко за межі просто збудливої візуальної картини. Його включення інтимних взаємостосунків, тропів зваблення та метафоричних оповідей про тілесне та духовне єднання слугувало розширенню концептуальних глибин в оповіданнях.

Існує очевидний взаємозв'язок між еротичним баченням у мистецтві Мебіуса та культурними тенденціями андеграунду, які зародилися в контркультурі 1960–70-х років. Мебіус, будучи частиною цього культурного міліє, інтегрував свої ідеї у художню практику, створюючи візуальні нарративи, що резонують із прагненнями до трансцендентності та космічної єдності, характерними для цього періоду. «Раптом, наприкінці 60-х і на початку 70-х, я відкрив для себе американський андеграунд, Роберта Крамба та весь цей джаз, і я відчув, що «часи змінюються», і, отже, я знайшов свій власний особистий спосіб вираження через Мебіуса» – сам автор вказує, що його занурення у американський андеграунд і творчість Роберта Крамба (творця «Fritz the Cat») й загальну атмосферу змін тієї епохи надихнули знайти власний спосіб самовираження через свої ж роботи [5].

Особливу увагу варто приділити роботі «Le Bandard Fou» («Божевільний бандард»/«Роговий бовдур»), яка стала першим офіційним повнометражним коміксом під псевдонімом «Мебіус» [6]. Цей твір, створений у 1974 році, демонструє важливий етап у розвитку еротичної тематики у творчості художника та його експериментів із формою і змістом коміксів для дорослої аудиторії. «Le Bandard Fou» вирізняється своєю сміливою сюжетною лінією та інноваційним форматом. Історія розгортається навколо головного героя, який прокидається з постійною ерекцією в суспільстві, де такий стан заборонений поза сезоном розмноження. Цей сюжет дозволяє Мебіусу дослідити теми сексуальності, соціального контролю та індивідуальної свободи через призму сатири та наукової фантастики. Особливість «Le Bandard Fou» полягає в його нестандартній структурі: ліва

частина книги складається із серії сюрреалістичних малюнків трансформацій на всю сторінку, які діють як своєрідний фліпбук (невелика книга, де кожна сторінка містить ілюстрацію, що трохи відрізняється від попередньої. Швидке перегортання створює ілюзію руху, подібну до анімації.), тоді як права частина зосереджена на основному сюжеті. Ця подвійна сюжетно-візуальна композиція підкреслює експериментальний підхід Мебіуса до коміксів, дозволяючи йому паралельно розгортати основну сюжетну лінію та досліджувати абстрактні візуальні концепції.

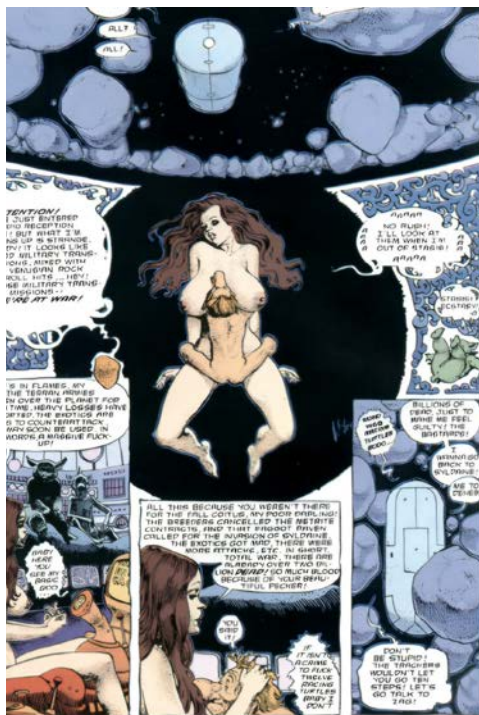
Стилістично «Le Bandard Fou» відображає вплив американського андеграундного коміксу, зокрема робіт Р. Крамба, але з характерним для Мебіуса поєднанням наукової фантастики та гострого гумору. Детальне штрихування та багата візуальна мова створюють складний, захопливий світ, що стало визначальною рисою стилю Мебіуса. Візуальний стиль «Le Bandard Fou» характеризується детальними ілюстраціями та сміливим використанням еротичних образів. Зображення містять відверті сцени оголеності та сексуальні алюзії, що робить еротичний аспект

невіддільною частиною нарративу та візуальної естетики твору (іл. 1).

Сам Мебіус характеризував цю роботу, як своє перше «доросле» оповідання, де «дорослість» означала для нього творчу свободу та відсутність самоцензури. Він стверджував: «Єдиний спосіб залишитися в живих – залишатися свіжим і отримувати задоволення від того, що ви робите» [6].

Публікація «Le Bandard Fou» у 1974 році стала важливим кроком у кар'єрі Мебіуса, відзначивши початок нового етапу в його творчості, де він міг вільно експериментувати з формою та змістом, включаючи більш відверті еротичні елементи. Ця робота залишається важливим об'єктом для аналізу в контексті розвитку еротичного коміксу та експериментального графічного мистецтва 1970-х років. Вільнодумний дух контркультури та андеграунду того часу створив сприятливий ґрунт для розквіту незаангажованого, неупередженого мистецтва, відкритого для вираження чуттєвості та еротизму поза цензурою та нав'язаними табу.

Співпраця між Мебіусом (Жан Жіро) і чилійським режисером та письменником



Іл. 1. Фрагменти «Le Bandard Fou» [6]

Александро Ходоровським у 1970-х роках стала каталізатором нового рівня еротичних досліджень і трансгресивної сексуальності в художній творчості Мебіуса. Можна помітити, як вплив Ходоровського сприяв переходу Мебіуса від внутрішньо особистих еротичних медитацій до внутрішньо-культурного трансгресивного сексуального вираження.

Еволюція еротичного виміру у творчості Жана Жиро є ключовим аспектом для розуміння його мистецького шляху та впливу на сучасне графічне мистецтво. Джерела цього аспекту його творчості сягають ранньої юності, коли художник почав досліджувати свою сексуальність через малюнок. Як зазначає сам Мебіус: «Мої перші еротичні малюнки датуються п'ятнадцятирічним віком. Тоді я шукав свою сексуальну ідентичність» [7, с. 76]. Еротичні малюнки Мебіуса виникли в результаті дуже особистого процесу дослідження та конструювання власної сексуальної ідентичності, бажань і табу з юного віку. Обмежений доступ до еротичних матеріалів у підлітковому віці стимулював Мебіуса до створення власних візуальних

фантазій. Ця практика заклала фундамент для його майбутнього унікального підходу до зображення сексуальності в мистецтві. Авангардна чуттєвість Ходоровського, як ікони епохи контркультури, надихнула Мебіуса вивести свої еротичні пошуки на більш відвертий, провокаційний рівень. Їхня творчість послужила джерелом для підтримання ідеологічного синкретизму, який об'єднав елементи західної та східної філософії, психоделиків сучасної психології та окультизму в космополітичний бриколаж. Це естетичне та концептуальне узгодження між Мебіусом і Ходоровським найбільш яскраво виявилось в їхніх основоположних спільних роботах, які бездоганно втілювали далекоглядний, трансцендентальний етос.

Серед численних ілюстративних серій з еротичним змістом, особливо вирізняється праця «Les Jardins d'Eros» («Сади Ероса») (2005). На відміну від більш відвертої та гостро-провокаційної роботи «Griffes D'Ange» (1994)/«Angel Claws» («Крила Ангела») (2013) ця серія відзначається делікатнішим та вишуканішим підходом, глибоко



Іл. 2. Ілюстрація «Era e Zeus» до портфоліо «Les Jardins d'Eros». Шовкографія на тонкому картоні, 2005 [8]

закоріненим у традиційні мистецькі канони. Її композиції віддзеркалюють стилістичні відлуння попередніх творів митця, зокрема, знакової роботи «40 Jours dans le désert В» (40 Днів у пустелі) (2000), створюючи гармонійний синтез еротизму та естетики.

Ілюстрація «Era e Zeus» (Гера і Зевс) Жана Жиро, створена у 2005 році як частина портфоліо «Les Jardins d'Eros», являє собою вишукану шовкографію на тонкому картоні, та демонструє майстерне володіння художником технікою лінійного малюнку та композиційної побудови (іл. 2). Центральним елементом роботи виступає еротична сцена між двома фігурами, які, судячи з назви, втілюють грецьких богів Геру та Зевса. Жиро майстерно інтерпретує класичний міфологічний сюжет, надаючи йому сучасного еротичного звучання. Композиція твору побудована за принципом золотого перетину, де фігури займають більшу частину простору, створюючи динамічну напругу. Задній план, оформлений у вигляді півкола, заповнений складними візерунками та символічними елементами, що нагадують як давньогрецькі орнаменти, так і сюрреалістичні мотиви. Такий підхід до оформлення тла перегукується із роботами Густава Клімта, зокрема його «золотим періодом», де декоративність фону часто конкурує з основними фігурами за увагу глядача.

Лінійна техніка Жиро вражає своєю виразністю та точністю. Художник віртуозно передає пластику людського тіла, використовуючи мінімальні засоби виразності. Контурні лінії варіюються за товщиною, створюючи ефект об'єму та руху. Ця техніка нагадує класичні японські гравюри укійо-е, де лінія також відіграє ключову роль у формуванні образу. Еротизм у роботі Жиро представлений не лише через зображення оголених тіл, але й через загальну атмосферу чуттєвості та інтимності. Художник майстерно балансує на межі між відвертістю та натяком, створюючи складну гру візуальних та смислових асоціацій. Цей підхід можна порівняти з роботами Обрі Бердслі, який також часто звертався до еротичних тем, використовуючи витончену графічну мову.

Символізм відіграє важливу роль у композиції. Півколо, що обрамляє фігури, може

інтерпретуватися як алюзія на небесну сферу, підкреслюючи божественну природу персонажів. Численні деталі у візерунках фону створюють додатковий нарративний шар, запрошуючи глядача до глибшого дослідження роботи. Звернення Жиро до міфологічних тем у контексті еротичного мистецтва відображає загальну тенденцію в сучасному мистецтві до переосмислення класичних сюжетів. Це явище можна розглядати в контексті постмодерністського підходу до культурної спадщини, де міфологічні наративи стають інструментом для дослідження сучасних концепцій сексуальності та гендеру.

Техніка шовкографії, обрана художником, дозволяє досягти особливої чіткості ліній та насиченості кольорів. Хоча ця ілюстрація монохромна, вона демонструє багатство тональних переходів, що досягається варіаціями товщини та інтенсивності ліній. Відверто зображуючи секс, Мебіус наповнює сцену елегантністю, романтизацією завдяки своїй витонченій суміші естетики. Еротика випромінюється через класичну ідеалізацію, а не вульгарність. Таке спритне поводження зі зрілою темою та неперевершеним артистизмом стало прикладом його здатності підносити еротичну до високого художнього вираження. Загалом, ця вишукана ілюстрація втілює в собі унікальний талант Мебіуса синтезувати різноманітні візуальні впливи модерну з особливим еротичним баченням. Його технічна майстерність і винахідливе поєднання декоративних прикрас із яскравою людяністю призводять до дійсно трансцендентного дослідження чуттєвості.

Пізніше, у 2006 році на сторінках журналу *Senso* №24 на тему *Cinéma* буде створено короткий комікс на основі цього портфоліо. У коміксі мультиплікаційний аватар Мебіуса, доволі популярний сюжетний хід автора, постає в ампліа еротичного кінорежисера, який знімає сцени, що пародіюють його власні ілюстровані твори із циклу «Les Jardins d'Eros».

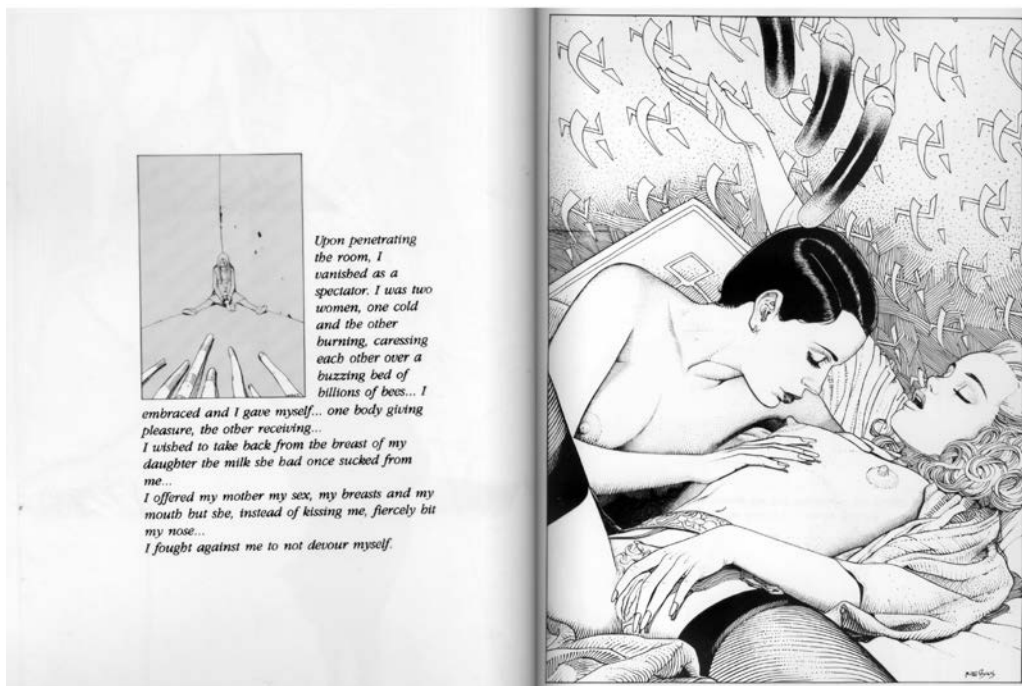
Griffes D'Ange (1994)/Angel Claws (2013) двічі змінював свою концепцію. Так, на початку він мав вигляд портфоліо під назвою «Histoire d'X» і з'явився в 1992 році з накладом

усього в 500 екземплярів. Потім, із постійним співавтором Алехандро Ходоровскі його було перепрофільовано та розширено, щоб створити еротичну історію Griffes D'Ange. Цей альбом є збіркою 35 великоформатних чорно-білих малюнків. В історії Ходоровскі розповідає про подорож молодої жінки, яка оплакує смерть батька, і проходить початковий досвід самопізнання та відкриття світу (іл. 3).

Один із розворотів «Griffes D'Ange» демонструє характерні риси вульгаризації еротичного стилю Жана Жиро, поєднуючи експліцитні візуальні образи з провокаційним текстом. Композиція складається з двох панелей, які контрастують за розміром та змістом. Ліва, менша панель, містить схематичне зображення оголеної фігури в кутку кімнати, що супроводжується текстом сексуального та психологічно складного змісту, і була додана пізніше як супровід до текстової частини Ходоровського. У лівій панелі автор використовує мінімалістичний підхід, створюючи відчуття порожнечі та ізоляції. Права панель, навпаки, насичена деталями та текстурами. Повторювані елементи на тлі правої панелі (схожі на птахів оригамі) створюють ритмічний візерунок, який може мати симво-

лічне значення. Попри реалістичність, малюнок зберігає експресивність, характерну для стилю Мебіуса, особливо у виразах облич та позах персонажів. Текстовий блок органічно вписаний у композицію, створюючи баланс між візуальним та вербальним наративом. Різниця в стилі малювання між панелями підкреслює різні аспекти наративу.

Права панель, яка домінує на розвороті, зображує сцену сексу між двома персонажами жіночої статі. Стиль малюнку характеризується детальністю та реалістичністю, особливо в зображенні анатомії. Мебіус демонструє майстерне володіння лінією. Варто відзначити техніку штрихування, яка додає зображенню об'єму та текстури, водночас формуючи ефект світлотіні. Права панель характеризується чіткими, впевненими контурами та тонке штрихування для створення об'єму та текстур. Особлива увага приділяється анатомічним деталям та виразам облич персонажів, що підкреслює реалістичність зображення. Текстовий супровід містить відверті описи сексуальних дій та роздумів, що межують із табуйованими темами, включаючи інцест та самодеструктивні імпульси. Цей проєкт можна розглядати як візуальний



Іл. 3. Коміксний розворот «Griffes D'Ange/Angel Claws». 2013 [9]

аналог літературних експериментів Жоржа Батая, який також досліджував зв'язок між еротизмом, смертю та сакральним.

Композиція та зміст демонструють навмисне порушення соціальних норм та табу, характерне для андеграундних коміксів. Використання еротичних та психологічно напружених елементів може розглядатися, як засіб провокації читача та дослідження меж прийняттого в мистецтві. Важливо те, що «Griffes D'Ange» зображує соціальну конструкцію норм та табу навколо сексуальності, репрезентуючи становлення молодої жінки (головної героїні) через призму її еротичних пошуків та містить чуттєво-натуралістичні зображення, що надає йому унікального та полемічного характеру. Її особисте пробудження кидає виклик усталеним нормам про пристойність. Комікс можна розглядати, як візуальне та сюжетне дослідження того, як людська сексуальність, бажання та ідентичність формуються соціокультурними контекстами.

«Griffes D'Ange» охоплює соціально прогресивний, деконструктивний погляд на людську сексуальність, як сконструйований і трансцендентний досвід, що робить його одним із найбільш особистих, трансформаційних творів Мебіуса та Ходоровського. Проте, велика кількість відвертих зображень наготи, практик БДСМ і відкритих статевих актів можна розглядати, як перевищення меж філософських досліджень і простого потурання вульгарному. Гіперсексуалізоване й об'єктивізаційне зображення головної героїні може сприйматися як таке, що принижує жінок, зводячи їх до сексуальних об'єктів. Це підтверджується коментарем Алехандро Ходоровського про його підхід до створення коміксів [10]. Водночас підкреслюється, що, хоча Мебіус і мав приховані еротичні мотиви у своєму мистецтві, погляди Ходоровського на еротіку та його досвід у рухах за сексуальне звільнення сприяли тому, що ці мотиви стали більш відкритими та провокативними.

Водночас із цим, «Les Jardins d'Eros» пропонує більш стилізований та символічний підхід до еротизму, де сексуальність виражається через алегорії та міфологічні образи. Робота демонструє, як еротичне мистецтво

може бути витонченим та інтелектуально стимулюючим, не вдаючись до відвертої порнографії. Цей підхід в «Griffes D'Ange» можна порівняти з роботами таких художників, як Егон Шіле, який також не уникав експліцитних зображень сексуальності, проте його твори розглядаються в рамках високого мистецтва завдяки їхній художній цінності та концептуальній глибині. Важливо відзначити, що експліцитність зображень у роботах Мебіуса не є самоціллю, а слугує інструментом для дослідження глибших філософських та екзистенційних питань. У контексті творчості Мебіуса, відверті сексуальні сцени стають метафорою космічного єднання, трансцендентного досвіду та подолання дуальності між тілесним і духовним. Розглядаючи «Griffes D'Ange» та інші еротичні роботи Мебіуса, слід враховувати їхній культурний та мистецький контекст. У період створення цих робіт західне суспільство переживало значні трансформації в ставленні до сексуальності, і мистецтво відіграло ключову роль у цьому процесі.

Технічна майстерність Мебіуса, його унікальний візуальний стиль та здатність наповнювати навіть найбільш відверті сцени глибоким символізмом дозволяють розглядати його еротичні роботи як значущі твори мистецтва, а не просто як відвертий контент, проте порушує питання про межу між мистецьким дослідженням сексуальності та експлуатацією теми для шокового ефекту.

Висновки. На основі проведеного дослідження еротичного аспекту творчості Жана Жиро (Мебіуса) можна зробити ряд важливих висновків щодо його внеску в розвиток графічного мистецтва та культуру коміксів.

Аналіз «Le Bandard Fou» Жана Жиро (Мебіуса) розкриває еволюцію його творчості та розвитку еротичного коміксу загалом. Ця робота демонструє унікальний синтез наукової фантастики, сатири та відвертої еротики, що відображає загальні тенденції в європейському коміксі 1970-х років. «Le Bandard Fou» можна розглядати як ключовий етап у формуванні авторського стилю Мебіуса, де він уперше повноцінно експериментує з еротичною тематикою, розширюючи межі прийняттого в гра-

фічному наративі. Важливо відзначити, що хоча Мебіус характеризував цю роботу, як прояв творчої свободи, а не суто еротичний твір, візуальний та текстовий аналіз свідчить про значну роль еротичних елементів у структурі коміксу. Це підкреслює складність категоризації подібних робіт та необхідність більш нюансованого підходу до вивчення еротики в контексті авторського коміксу.

Аналіз робіт «Les Jardins d'Eros» та «Griffes D'Ange» виявив значну різницю в підходах Мебіуса до зображення еротики. «Les Jardins d'Eros» демонструє більш витончений, алегоричний підхід, де еротизм виражається через міфологічні образи та символізм. Натомість «Griffes D'Ange» представляє більш відвертий, експліцитний підхід до сексуальності, балансуючи на межі між еротичним мистецтвом та порнографією. Ця дихотомія у творчості Мебіуса відображає його здатність працювати в різних стилістичних реєстрах, адаптуючи свій художній підхід до концептуальних вимог кожного проєкту.

Співпраця з Алехандро Ходоровським мала суттєвий вплив на розвиток еротичної тематики в роботах Мебіуса. Ця творча синергія призвела до появи більш провокаційних та філософськи насичених творів, де еротика стала інструментом для дослідження глибших екзистенційних та метафізичних питань. Вплив Ходоровського каталізував перехід Мебіуса від суто особистих еротичних медитацій до більш масштабних, культурно трансгресивних форм сексуального вираження.

Дослідження виявило ряд ключових художніх прийомів та технік, які Мебіус використовував для створення еротичного контенту. Серед них – майстерне володіння лінією, використання символізму та алегорій, поєднання реалістичних та сюрреалістичних елементів, а також інтеграція еротичних мотивів у ширший наративний та візуальний контекст. Особливо варто відзначити здатність Мебіуса створювати еротичну атмосферу через натяки та недомовленість, що особливо яскраво проявляється в його більш стриманих роботах.

Важливим аспектом творчості Мебіуса є використання мистецтва як інструменту для особистого дослідження власної сексуальної ідентичності та бажань. Це відображає ширшу тенденцію в мистецтві ХХ століття до деконструкції культурних норм і табу навколо сексуальності. Роботи Мебіуса можна розглядати як візуальні дослідження того, як людська сексуальність, бажання та ідентичність формуються та трансформуються під впливом соціокультурних контекстів.

Загалом, еротичний аспект творчості Жана Жиро (Мебіуса) являє собою важливий внесок у розвиток графічного мистецтва та культури коміксів. Його роботи демонструють, як еротичне мистецтво може бути засобом для глибокого дослідження людської природи, соціальних норм та філософських питань. Вплив Мебіуса на сучасне графічне мистецтво полягає не лише в його технічній майстерності, але й у здатності використовувати еротичну як потужний інструмент для художнього та інтелектуального вираження.

Література:

1. Talvacchia B. *The Classical Tradition*. Cambridge, Mass. and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2010. 768 с. ISBN 978-0-674-03572-0.
2. Komlenac N., Hochleitner M. Associations Between Pornography Consumption, Sexual Flexibility, and Sexual Functioning Among Austrian Adults. *Archives of Sexual Behavior*. 2022. Т. 51, №2. С. 1323–1336. DOI: 10.1007/s10508-021-02201-7
3. Castaldi S. *Drawn and Dangerous: Italian Comics of the 1970s and 1980s*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010. 240 с. ISBN 978-1-60473-749-3.
4. *Erotic Comics*. Lambiek Comiclopedia. URL: <https://www.lambiek.net> (дата звернення: 24.05.2017).
5. Frauenfelder M. *Moebius*. *Wired*. 1994. URL: <https://www.wired.com/1994/01/moebius-2/> (дата звернення: 22.04.2024).
6. *Moebius. Moebius 0 – The Horny Goof and Other Underground Stories*. 1st US edition. Milwaukie, OR: Dark Horse Comics, 1990. ISBN 1878574167.
7. *Moebius. Silence, on rêve. A Suivre – Hors-Série*. Tournai: Casterman, 1991. 76 с.
8. *Mo. [NSFW] Les Jardins d'Eros*. *Moebiusodyssey*. 2018. URL: <http://moebiusodyssey.space/tag/nsfw/> (дата звернення: 22.04.2024).

9. Moebius, Jodorowsky, A. *Griffes d'Ange*. Париж: Les Humanoïdes Associés, 1994. ISBN 2731611928.
10. Adarsha B. *Psychomagic: An Adventure and Interview with Alejandro Jodorowsky*. Autre. 2015. URL: <https://autre.love/interviewsmain/2015/6/19/psychomagic-an-adventure-and-interview-with-alejandro-jodorowsky> (дата звернення: 22.04.2024).

References:

1. Talvakkiiia, B. (2010). *The Classical Tradition*. Cambridge, Mass. and London: The Belknap Press of Harvard University Press. ISBN 978-0-674-03572-0.
2. Komlenac, N., & Hochleitner, M. (2022). Associations Between Pornography Consumption, Sexual Flexibility, and Sexual Functioning Among Austrian Adults. *Archives of Sexual Behavior*, 51(2), 1323–1336. <https://doi.org/10.1007/s10508-021-02201-7>
3. Kastaldi, S. (2010). *Drawn and Dangerous: Italian Comics of the 1970s and 1980s*. Jackson: University Press of Mississippi. ISBN 978-1-60473-749-3.
4. Erotic Comics. (n.d.). Retrieved May 24, 2017, from <https://www.lambiek.net>
5. Frauenfelder, M. (1994). Moebius. *Wired*. Retrieved from <https://www.wired.com/1994/01/moebius-2/>
6. Moebius. (1990). *Moebius 0 – The Horny Goof and Other Underground Stories* (1st US ed.). Milwaukie, OR: Dark Horse Comics. ISBN 1878574167.
7. Moebius. (1991). *Silence, on rêve*. A Suivre – Hors-Série. Tournai: Casterman.
8. Mo. (2018). [NSFW] Les Jardins d'Eros. *Moebiusodyssey*. Retrieved April 22, 2024, from <http://moebiusodyssey.space/tag/nsfw/>
9. Moebius, & Jodorowsky, A. (1994). *Griffes d'Ange*. Paris: Les Humanoïdes Associés. ISBN 2731611928.
10. Adarsha, B. (2015). *Psychomagic: An Adventure and Interview with Alejandro Jodorowsky*. Autre. Retrieved April 22, 2024, from <https://autre.love/interviewsmain/2015/6/19/psychomagic-an-adventure-and-interview-with-alejandro-jodorowsky>

УДК 748.5(477-87)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.9>**Копанський Юрій Юрійович,**

аспірант кафедри теорії та історії мистецтв

Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури

ORCID ID: 0009-0002-3663-8818

iurii.kopanskyi@naoma.edu.ua

ВІТРАЖІ УЖГОРОДСЬКОГО КАТЕДРАЛЬНОГО СОБОРУ

Дана наукова стаття присвячена комплексному дослідженню генези та еволюції вітражного мистецтва на теренах Закарпаття в контексті загальноєвропейських культурно-мистецьких тенденцій XIX - початку XX століття. Автор здійснює ґрунтовний аналіз історичних передумов появи та розвитку вітражної техніки в регіоні, який тривалий час перебував у складі Австро-Угорської імперії, що зумовило своєрідний синтез західних та місцевих художніх традицій. У статті детально розглядаються художньо-стилістичні особливості, технічні аспекти виконання та символічне навантаження вітражних композицій на прикладі унікального ансамблю Хрестовоздвиженського кафедрального собору в Ужгороді. Особлива увага приділяється дослідженню орнаментальних мотивів, колористичних рішень та іконографії вітражів, які органічно поєднують елементи різних стилів - від середньовічної готики до модерну. Автор здійснює аналіз композиційної структури, технік виконання окремих вітражних творів, зокрема, орнаментальних вікон роботи будапештської мануфактури Едварда Кратцмана та сюжетного вітража "Руські паломники" за ескізом Йосипа Бокшая. У роботі висвітлюється взаємозв'язок вітражних композицій з архітектурним ансамблем храму, їх роль у формуванні сакрального простору та емоційного впливу на вірян. Дослідження розкриває специфіку закарпатського вітражного мистецтва як унікального культурного феномену, що відображає мультикультурну ідентичність регіону. Стаття закладає міцний фундамент для подальших наукових досліджень у царині сакрального мистецтва Закарпаття, окреслюючи перспективи вивчення закономірностей розвитку вітражного мистецтва в храмових спорудах регіону. Представлене дослідження має вагомe значення для розширення наукових знань у галузі історії українського декоративно-прикладного мистецтва та впливу європейських тенденцій на вітраж Закарпаття.

Ключові слова: монументальне мистецтво, вітраж, декоративність, орнаментальна композиція, храмова архітектура.

Kopanskyi Yurii. STAINED GLASS WINDOWS OF THE UZHGOROD CATHEDRAL

This scientific article is dedicated to a comprehensive study of the genesis and evolution of stained glass art in the Transcarpathian region within the context of European cultural and artistic trends of the 19th and early 20th centuries. The author conducts an in-depth analysis of the historical prerequisites for the emergence and development of stained glass techniques in a region that was part of the Austro-Hungarian Empire for a long time, leading to a unique synthesis of Western and local artistic traditions. The article thoroughly examines the artistic and stylistic features, technical aspects, and symbolic meanings of stained glass compositions, using the unique ensemble of the Holy Cross Cathedral in Uzhhorod as an example. Special attention is given to the study of ornamental motifs, color schemes, and the iconography of the stained glass windows, which organically combine elements of various styles, from medieval Gothic to Art Nouveau. The author analyzes the compositional structure and techniques of specific stained glass works, including the ornamental windows created by the Budapest manufactory of Eduard Kratzmann and the narrative stained glass "Rusyn Pilgrims" based on a sketch by Yosyp Bokshay. The study highlights the connection between the stained glass compositions and the architectural ensemble of the cathedral, as well as their role in shaping the sacred space and emotional impact on the faithful. The research reveals the specificity of Transcarpathian stained glass art as a unique cultural phenomenon reflecting the multicultural identity of the region. The article lays a solid foundation for further scientific research in the field of sacred art in Transcarpathia, outlining the prospects for studying the patterns of stained glass art development in the region's church buildings. This research is significant for expanding scientific knowledge in the history of Ukrainian decorative and applied arts and the influence of European trends on the stained glass of Transcarpathia.

Key words: monumental art, stained glass, decorativeness, ornamental composition, church architecture.

Вступ. Тривалий процес історично закономірних політичних, торгово-економічних, культурних мистецьких контактів з Європою, подарував багатий архітектурний спадок з численними церквами, замками та іншими спорудами з елементами готики, бароко, ренесансу та інших стилів, які відображали вплив сусідніх культурних традицій, сприяв появі вітражних засклень у Закарпатті в другій половині XIX століття. Загальноєвропейські тенденції розвитку монументального мистецтва вплинули на формування художніх особливостей вітражництва.

Матеріали та методи. У статті використано комплексний мистецтвознавчий підхід до дослідження вітражних композицій Ужгородського Катедрального собору. Історико-культурний підхід, який дозволив проаналізувати генезис та еволюцію вітражного мистецтва в регіоні в контексті загальноєвропейських тенденцій XIX - початку XX століття. Розглянуто розвиток вітражу в різні історичні періоди - від романського та готичного до бароко, рококо та неоготики. Мистецтвознавчий аналіз, спрямований на комплексне дослідження художньо-стилістичних особливостей, технічних аспектів виконання та символічного навантаження вітражних композицій. Це передбачало вивчення композиційної структури, колористичних рішень, орнаментальних мотивів і іконографії творів. Формально-стилістичний аналіз, спрямований на виявлення еволюції вітражного мистецтва від середньовічної готики до модерну, а також на визначення синтезу західних і місцевих художніх традицій у вітражах Ужгородського храму. Порівняльний метод, застосований для співставлення характеристик різних типів вітражних композицій (орнаментальних, сюжетних, абстрактних) та аналізу їх взаємозв'язку з архітектурним ансамблем собору. Таким чином, комплексний підхід, поєднання різних мистецтвознавчих методів, дозволив автору всебічно дослідити специфіку вітражного мистецтва Ужгородського Катедрального собору та його роль у контексті розвитку сакрального мистецтва Закарпаття.

Виклад основного матеріалу. Вітражі як декор храмів виник в романський період, а

можливо і раніше. Вже в записках авторів V століття зустрічаються згадки про кольорове скло, що використовувалося у вікнах архітектурних споруд Давнього Риму. Свого справжнього розквіту досягли в готичному періоді. Золотим віком для розвитку вважається XIII століття, період будівництва та декорування великих готичних соборів [1, с. 64].

У всі часи вітражі поєднували в собі функції декоративного і архітектурного елемента, бо проектувалися відповідно до архітектурного ансамблю [2, с. 6]. Вітражі перетворювали інтер'єр храму, вони захоплювали увагу відвідувачів виблискуванням, граючих на сонці химерним мерехтінням кольорових скелець. В них сонячне світло заломлювалось і створювало атмосферу, таку важливу для храму таємничості та причетності до вищих божественних сфер. Вітраж був головним художнім акцентом в готичних храмах XII – XIII століття. Особливе емоційне і інтелектуальне враження, спричинене вітражними композиціями, мало велике значення та відіграло повчальну просвітницьку роль. В яскравих кольорових вікнах зображувались сцени з біблійних історій, життя середньовічного суспільства і його правителів, які часто супроводжувались пояснювальними написами. Абат монастиря Сен-Дені Сугерій ще в середині XII століття детально описав світло, колір і сяння вітражів як основні складові релігійної архітектури [2, с. 15].

В Середні віки вітражі були невіддільні від храмової архітектури. Будучи невід'ємною частиною готичних будівель, фігурні вікна служили «полотном» для релігійного живопису впродовж чотирьох століть, а потім – і в період неоготики в XIX столітті. В епоху Ренесансу крім традиційних вітражних вікон, в інтер'єрах храмових споруд з'являються розписні вікна. Вперше була використана в часи Романського періоду і використовується впродовж всього періоду розвитку вітражного мистецтва як техніка, яка дозволяє створювати неймовірні по своїй деталізації і передачі об'ємного зображення вітражі.

Як і більшість видів мистецтва, вітраж переживає періоди розквіту і занепаду. Художні стилі бароко, рококо, які існували в

кінці XVI і до середини XVIII століття, в мистецтві Західної Європи, не використовували вітраж в оздобленні, і церква як головний покровитель мистецтва в цей період, з приходом протестантства, відмовилися від витонченого мистецтва та декору. В середині XIX століття в Європі відбувається відродження, призабутого в XVIII столітті вітражного мистецтва, і сюжетні вітражі повертаються в інтер'єри храмових та житлових приміщень. Старий класичний спосіб та методи виготовлення, сюжети священних історій були взяті на озброєння багатьма майстрами.

Вітраж XIX початку XX століття значною мірою базується на формах і візерунках, що були притаманні вітражам періоду пізнього середньовіччя. Класична вітражна техніка поєднується з елементами розпису і травлення.

В інтер'єрах храмів Ужгорода представлені композиції з сюжетними сакральними темами, ажурні композиції з комбінаціями природних мотивів та геометричних візерунків, які перекликалися з художньо-декоративним оздобленням храму, стінописом, іконописом, тканинами, тощо. Вікна були створені декількома відомими в цей період європейськими мануфактурами Будапешту та Відня.

Серед пам'яток архітектури, що зберіг свою неушкоджену вітражну оздобу, головний духовний центр Ужгорода єпископська резиденція та Хрестовоздвиженський кафедральний собор побудований в 1644 році. Храм декілька разів перебудовувався. Єпископ Андрій Бачинський (1732–1809) перебудував храм відповідно до вимог східного обряду та побудував каплицю Успіння Богородиці. Роботи завершили у 1779 році. У 1858 році за підтримки єпископа Василя Поповича (1796–1864) було проведено ґрунтовну реконструкцію інтер'єру храму. Наступне оновлення відбулося за єпископа Івана Пастелія (1826–1891). Архітектор Лука Фабрі оформив храм у неокласичному стилі з елементами необароко та додав перед входом портик з чотирма корінфськими колонами. Роботи завершили у 1877 році, і в такому вигляді храм зберігся до сьогодні. Розпочаті ремонтні роботи в 1938 році оновили в оздоблення інтер'єру [3, с. 165]

Вітражні вікна для храму були виготовлені на мануфактурі Едварда Кратцмана (1847–1922) в Будапешті. Їх композиційне і стильове рішення базується на формах декоративних орнаментальних вікон, які виникли в епоху Середньовіччя. Є відомості, що в XII ст. під впливом ордену цистерціанців, які виступали за аскетизм і строгість в оформленні храмів, виник напрям вітражних вікон з нескінченними рапортними візерунками, в які були вписані різноманітні рослинні орнаменти. Свинцеві двотаври скріплювали однакові по формі, але з різними орнаментами кусочки скла. Рослинний рапорт у вітражах створював враження витонченості, гармонії та природної елегантності, і він і досі залишається популярним декоративним елементом в дизайні вікон і інтер'єрів.

Всі вікна храму є важливими декоративними елементами які органічно доповнюють загальний архітектурний образ храму, вносять своєрідні художньо-виражальні акценти. За композиційним рішенням, структурою і технікою виконання вітражі кафедрального собору діляться на сюжетні та орнаментальні. Інтер'єр центральної частини храму ритмічно прикрашають шість вертикальних прямокутних з півциркульним завершенням, увінчані круглими люнетами та розділені поярусно прямими сандриками орнаментальні вікна [4, с. 18–20]. Три горизонтальних вітражі, створені за подібним принципом, з аналогічною структурою композиції і кольорової палітри, розташовані на фасадній стіні, прикрашають хори. Всі композиції виконані в класичній техніці. Для декоративного оздоблення використали спосіб глибокого травлення та трафаретний розпис. Розписом заповнені майже всі елементи композиції. Взяті за основу геометричні форми гармонійно поєднуються з рослинними мотивами. Свинцева спайка, з її основною функцією, оконтурює шматки кольорового скла, чорною графічною лінією утворює чіткий візерунок, об'єднує фрагменти окремих орнаментальних розеток в єдину композиційну структуру. Зображення базується на групі узгоджених повнозвучних світлоносних кольорів – червоного з зеленим, та синього з жовтим. Ми можемо

бачити комбінації природніх мотивів, утворених з елементів акантового листа з вставками релігійних символів—хрестів. Листя аканту є популярним елементом барокового орнаменту, і його зображення можна знайти в багатьох декоративних деталях.

Два вітражі які знаходяться в апсиді справа на південній стіні відрізняються від всіх інших композиційно. Вони не розписані. Особливістю цих вітражів є використання декоративних елементів характерних першому періоду розвитку кельтського стилю з перевагою чисто лінійних геометричних композицій.

Побуває думка, що він виник в результаті змішування скандинавських і візантійських елементів. Ранній період цього стилю характеризується повною відсутністю рослинних мотивів і концентрацією на простих формах – вузлах, спіралях, стрічках, що утворюють складні або плетені мотиви, які можуть нагадувати геометричні візерунки або завитки.

Композиційна схема цих вітражів вирізняється вибагливим малюнком. Центральне ажурне полотно вітража створене з переплетення між собою різних по товщині стрічок, які створюють гру плавних і зігнутих ліній. Гра ліній породжує ефектні символічні візерунки, з чітким силуетом хреста, що являють собою крок від простого стрічкового переплетення до складного геометричного рапортного орнаменту. Замикає, об'єднуючи їх у єдину композицію, бордюр з простих візерунків у вигляді меандру. Кольорова гама збудована на поєднанні контрастних кольорів: зеленого і червоного в обрамленні білого, жовтого і голубого.

На центральній стіні абсиди свою картину створюють два вертикальні і по центру круглий вітражі. Вони особливі тим, що їх композиційна структура поєднує в собі мотиви геометричних форм та розписного рослинного орнаменту. Мотивом для декору служить довільно зображена гілка лавра, яка обплітає весь вітраж, з композиційними акцентами круглих і ромбовидних медальйонів, з своєрідними симетричними квітковими розетками, та вписаними в них пальметами. Крайку вітража оздоблює стрічковий візерунок прикрашений виноградними листочками. Рослинний орнамент містить декоративні еле-

менти, які на відміну від вітражів, які знаходяться на бокових та фронтальній стіні нави, мають свої характерні риси і технологічні особливості. Розпис виконаний вручну. Квіти і пальмети в круглих медальйонах виконані способом декорування багатошарового травлення, який був відомий ще старим майстрам в XV столітті [5, с. 23]. Ще однією особливістю цих вітражів є поєднання безбарвного розписаного тла з яскравими насиченими акцентами кольорових розеток.

В 2009-2010 році на замовлення єпископа Мілана Шашіка художниками –вітражистами Юрієм Копанським та Марією Копанською вітражі були відреставровані [6, с. 51].

Особливу увагу привертає вітраж «Процесія», також відомий як «Руські паломники», який був виготовлений за ескізом Й. Бокшая у 1942 році в Мануфактурі Йозефа Палка (1860-1952) у Будапешті в 1943 році. Цей вражаючий вітраж, що зараз знаходиться в ризниці, був замовлений єпископом Олександром Стойко того часу. Майстер з відчуттям ритму, кольору та пропорцій зображує сцену яскравого народного свята. Чітка композиція, з логічно завершеною схемою образотворчих зображень та єдиним стильовим рішенням, сповнена руху і динаміки. Гра світла і тіні на формах фігур підкреслює мить урочистості, святковості, радості.

В творчості майстра є одна важлива особливість. У цьому вітражі як і в «багатьох композиціях Й. Бокшая, і зокрема, станкових картинах, Христос і Богоматір постають в оточенні закарпатців – селян, пастухів, жінок, старців, дітей в святковому, яскравому національному одязі, зі всіма властивими їм етнічними локальними і соціальними відмінностями. В цім бачиться спрямування художника наблизити втілені ним в живописі релігійні ідеї до світосприйняття і уявлень своїх земляків, ніби демократизувати їх, підкреслити зверненість християнського вчення не «взагалі», а до всіх і кожного. Подібне трактування не було відкриттям Й. Бокшая: воно було поширене на початку століття в мистецтві європейських країн, і було найтіснішим чином пов'язане з явищем так званого «національного» романтизму» [7, с. 9].

Вітраж вирізняється яскравим і насиченим колоритом з доміантою синьо-сріблястих, гаряче-червоних та оранжево-жовтих тонів.

Між храмом і резиденцією розташовано простір, який прикрашають два сучасних вітражі, створені у 2008 році: один присвячений Покрову Пресвятої Богородиці, а інший – святому Петру. Вітражі вражають своєю монументальністю, глибоким змістом та гармонією кольорів. Образ Божої Матері, який знаходиться у центральній частині видовженого по вертикалі вікна, не просто виражає себе як символ Божої любові та заступництва, але і представляє собою втілення величі та духовності.

Доповнюють образ композиційні елементи у вигляді стрічок; одна з написом огортає верх арочного завершення, більш груба зі зображенням герба завершує низ композиції. Кольорова гама вітража базується на червоних, синіх та прозорих відтінках, наповнюючи його символічним значенням. Риза Богородиці також відображає символізм: синя сорочка символізує людськість, тоді як пурпурова верхня риза омонімує вказує на божественність та царську гідність. Три зірки – на голові та на обох раменах – означають дівоцтво Марії перед, під час та після народження Христа.

Інше вікно присвячене зображенню апостола Петра, першому з-поміж інших дванадцяти апостолів. Умовно симетрична композиція вирішена у наближеному до квадрату форматі, з арочним завершенням, замкнена рамкою з червоного скла.

Структура вітража проста, але водночас чітко виражена. У центральній частині вдало відтворений образ апостола Петра, зображений на вершині гори. Він символічно тримає в руках дерев'яний храм, характерний Карпатському краю та ключі, які означають сукупність церковних таємниць і є символічними

ключами від Царства Небесного. Художник вміло передав його мудрість та духовність. Кольори вітража дещо стримані та гармонійно поєднуються між собою. Світло синій колір хітон пророка символізує його чистоту та невинність, а гіматій – охристих відтінків опалового скла – образ Божої присутності, вічності і благодаті. Для ликів автор використовує розпис.

Результати. Розглянуто та проаналізовано вітражі Ужгородського Катедрального собору. Розкрито роль вітражних композицій в сакральному просторі і процес формування та розвитку цього виду монументально-декоративного мистецтва в регіоні.

Висновки. Вітраж є цінним мистецьким твором, який заслуговує на увагу. Він є яскравим прикладом сучасного церковного мистецтва, яке поєднує в собі традиційні та сучасні елементи. Вивчення розвитку вітражного мистецтва на Закарпатті, яке тривалий історичний період було відокремлене від інших українських земель, дає нам можливість проаналізувати взаємовпливи східних і західних традицій.

У статті закладено основу розгляду та подальшого дослідження основних рис та закономірностей створення вітражних композицій в сакральних спорудах Ужгорода. Появу вітражу в Закарпатті можна пов'язувати з хвилею відродження та розквіту цього неординарного виду монументального мистецтва XIX ст. В цей період художники виявили значний інтерес у галузі реставрації історичних пам'яток, що в свою чергу призвело до появи вітражу, який черпав орнаментальні мотиви з різних стилів та епох. Зросла діяльність вітражних майстерень Австро-Угорщини, що створило сприятливі умови для поширення вітражництва в даному регіоні.

Література:

1. Нессельштраус Ц.Г. Історія мистецтв середніх віків. Образотворче мистецтво 1982. С. 64.
2. Raguin V. (2008) The History of Stained Glass. London: Thames and Hudson Ltd,
3. Тулай К. Екскурсії Ужгородом: навчальний посібник з історичного екскурсознавства / за ред. Романа Офіцінського. Ужгород: ТОВ «РІК-У», 2017. 338 с
4. Сирохман М. Церкви України Закарпаття, Львів: МС, 2000. С. 18-20.
5. Гах І. Сучасний монументальний вітраж – образно-художні, конструктивні, колористичні та техніко-технологічні особливості творення. Методичні рекомендації студентам ОР "Магістр",

освітніх програм "Монументальний живопис, "Сакральне мистецтво", "Художнє скло". Львів: ЛНАМ, 2020. 44 с

6. Копанський Ю. Реставрація вітражів греко-католицького Катедрального собору в Ужгороді, The 19th International scientific and practical conference "Creative business management and implementation of new ideas" (May 14 – 17, 2024) Tallinn, Estonia. International Science Group. 2024. 281 p

7. Островський Г. Островський Григорій. Майстер. Бокшай (до 100-річчя з дня народження Й. Й. Бокшай). Ужгород, 1992. С. 6–51.

References:

1. Nesselstrauss, T. H. (1982). *Istoriia mystetstva serednikh vikiv* [The history of art of the Middle Ages]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 64.

2. Raguin, V. (2008). *The history of stained glass*. Thames and Hudson Ltd.

3. Tulay, K. (2017). *Ekskursii Uzhhorodom: navchalnyi posibnyk z istorychnoho ekskursoznavstva* [Excursions in Uzhhorod: a textbook on historical excursion studies] (R. Ofitsynskyi, Ed.). RIK-U.

4. Syrokhman, M. (2000). *Tserkvy Ukrainy Zakarpattia* [Churches of Ukraine in Zakarpattia]. MS, 18–20.

5. Hakh, I. (2020). *Suchasnyi monumentalnyi vitrazh - obrazno-khudozhni, konstruktyvni, kolorystychni ta tekhniko-tekhnolohichni osoblyvosti tvorennia* [Contemporary monumental stained glass - figurative, artistic, structural, color and technical-technological features of creation]. Lviv National Academy of Arts.

6. Kopanskyi, Y. (2024). *Restavratsiia vitrazhiv hreko-katolytskoho Katedralnoho soboru v Uzhhorodi* [Restoration of stained glass windows in the Greek Catholic Cathedral in Uzhhorod]. The 19th International scientific and practical conference "Creative business management and implementation of new ideas" (May 14 – 17, 2024). International Science Group.

7. Ostrovskyi, H. (1992). *Ostrovskyi Hryhorii. Maister. Bokshay (do 100-richchia z dnia narodzhennia Y. Y. Bokskhaya)* [Ostrovskyi Hryhorii. Master. Bokshay (to the 100th anniversary of the birth of Y. Y. Bokshay)]. Uzhhorod, 6–51.

УДК 7.025'174

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.10>**Миколайчук Антоніна Романівна,**

докторка філософії з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації,
доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-3536-7262
a.mykolaichuk@dakkim.edu.ua

ШЛЯХИ ЗАСТОСУВАННЯ ІНТЕРНЕТУ РЕЧЕЙ У ПРЕВЕНТИВНІЙ КОНСЕРВАЦІЇ

У статті досліджується інтеграція Інтернету Речей (IoT) у практику превентивної консервації культурної спадщини, акцентуючи на можливостях удосконалення методів збереження об'єктів у змінних умовах навколишнього середовища та технологічного прогресу. Особливу увагу приділено потенціалу IoT для постійного моніторингу та управління станом культурних об'єктів, а також ролі хмарних технологій у обробці й зберіганні даних, отриманих від сенсорів у реальному часі.

Проаналізовано сучасні технології IoT, що забезпечують моніторинг мікрокліматичних умов (температури, вологості, освітлення та забруднення повітря), з прикладами успішного впровадження у таких проєктах, як IoT системи Newsteo у Луврі, MUSECORR, Collection Care тощо. Оцінюються переваги застосування IoT, включаючи автоматизацію процесів управління, підвищення економічної ефективності та зниження ризиків пошкодження об'єктів.

Стаття також обговорює ризики та етичні питання, пов'язані з використанням IoT, такі як безпека даних, технічні бар'єри та економічні витрати. У висновках підкреслюється необхідність подальших досліджень у напрямку вдосконалення сенсорних технологій, інтеграції даних з різних джерел та створення універсальних платформ для ефективного збереження культурної спадщини.

Ключові слова: превентивна консервація, культурна спадщина, моніторинг мікроклімату, Інтернет речей, хмарні технології, управління даними, етичні аспекти.

Mykolaichuk Antonina. APPLICATIONS OF THE INTERNET OF THINGS IN PREVENTIVE CONSERVATION

The article explores the integration of the Internet of Things (IoT) into the practice of preventive conservation of cultural heritage, focusing on enhancing methods for preserving objects under changing environmental conditions and technological advancement. Special attention is given to the potential of IoT for continuous monitoring and management of the state of cultural objects, as well as the role of cloud technologies in real-time data processing and storage obtained from sensors.

The study analyzes current IoT technologies that provide monitoring of microclimatic conditions (temperature, humidity, lighting, and air pollution), with examples of successful implementation in projects such as like the Newsteo IoT systems at the Louvre, MUSECORR, Collection Care, etc. The advantages of using IoT are assessed, including the automation of management processes, increased cost-efficiency, and reduced risk of damage to objects.

The article also discusses the risks and ethical issues associated with the use of IoT, such as data security, technical barriers, and economic costs. The conclusions emphasize the need for further research in the direction of improving sensor technologies, integrating data from different sources, and creating universal platforms for the effective preservation of cultural heritage.

Key words: preventive conservation, cultural heritage, microclimate monitoring, Internet of Things, cloud technologies, data management, ethical issues.

Вступ. Превентивна консервація виступає ключовим підходом забезпечення довготривалого збереження рухомих пам'яток. Концепція захисту видатних творів мистецтва від шкідливих впливів має глибокі історичні корені [1], однак як термін превентивна

консервація з'являється тільки наприкінці ХХ століття та активно розвивається на сьогодні.

Про важливість дотримання вимог та створення належного середовища для збереження пам'яток зазначено в рекоменда-

ціях ЮНЕСКО та Міжнародної ради музеїв ICOM [2]. Збереження об'єктів культурної спадщини є складним і багатограним процесом, що потребує комплексного підходу. Традиційні методи превентивної консервації, такі як контроль температурно-вологісного режиму, регулярне обстеження стану об'єктів і обмеження впливу шкідливих факторів і, на жаль, наразі в Україні – війни, постійної загрози ракетних чи БПЛА атак і окупації наших територій росією [3] нерідко спрямовані на усунення вже наявних проблем, а не на їх попередження, що призводить до запізнілої реакції та можливих незворотних втрат пам'ятки. Нині існує необхідність інтеграції новітніх технологій, таких як Інтернет Речей (IoT), для забезпечення безперервного моніторингу та оперативного реагування на зміни у стані культурних об'єктів.

Сучасні методи превентивної консервації культурної спадщини здебільшого залишаються реактивними, покладаючись на втручання після виникнення проблем. Це створює значні ризики для збереження пам'яток, зокрема в умовах зміни клімату та інших надзвичайних ситуацій.

Аналіз досліджень і публікацій. Хоча в Україні превентивні заходи ще й досі не розглядаються як ключовий інструмент збереження культурної спадщини [2, с. 30], у науковій літературі питання превентивної консервації культурної спадщини досліджується досить активно, проте багато традиційних підходів залишаються спрямованими на усунення наслідків, а не на їх попередження. Наприклад, численні дослідження [4; 5] фокусуються на необхідності контролю за мікрокліматичними параметрами, такими як температура і вологість, однак обмежуються рекомендаціями щодо оптимальних параметрів збереження, не надаючи рішень для автоматизації цього контролю в режимі реального часу. Такі підходи часто не враховують складність динамічних умов навколишнього середовища і не пропонують технологічних засобів для їх безперервного моніторингу та регулювання.

Існує також низка робіт, що обговорюють важливість використання інформаційних технологій у галузі консервації, зокрема вірту-

альних платформ для аналізу та документації [6]. Однак, більшість з них обмежується теоретичними аспектами, не демонструючи практичних прикладів впровадження IoT у повсякденну практику консервації. Публікації, які висвітлюють потенціал IoT, здебільшого описують окремі випадки використання сенсорів для моніторингу окремих параметрів [7], але не роблять системного аналізу їхньої ефективності у комплексному підході до збереження культурної спадщини.

Хоча деякі дослідження [8; 9] зазначають можливість автоматизації процесів моніторингу і управління за допомогою IoT, вони рідко торкаються питань безпеки даних, технічних бар'єрів або економічних аспектів, які можуть ускладнити їх широкомасштабне впровадження. Крім того, питання інтеграції IoT з іншими технологіями, такими як хмарні платформи для зберігання та аналізу даних, залишається мало висвітленим у поточній науковій літературі.

З огляду на вищезазначене, відсутні узагальнені підходи, які б інтегрували дані з різних джерел для створення комплексної системи управління збереженням. Багато досліджень не охоплюють усіх аспектів, необхідних для повної інтеграції цих технологій, таких як автоматизований моніторинг, прогнозування на основі аналізу великих обсягів даних та інтеграція IoT з іншими сучасними технологіями. Це свідчить про необхідність більш глибокого вивчення цього питання для розробки цілісних рішень у сфері превентивної консервації, особливо в контексті забезпечення довготривалого збереження культурних об'єктів в умовах швидких змін у навколишньому середовищі та соціальних умовах.

Мета статті – оцінити потенціал використання IoT для перетворення превентивної консервації з реактивного підходу на проактивний, шляхом безперервного моніторингу і оперативної обробки даних.

Виклад основного матеріалу. Традиційні методи моніторингу та управління умовами збереження культурних об'єктів, як-от контроль за температурою, вологістю, освітленням і забрудненням повітря, базуються на періодичних ручних вимірюваннях або викорис-

танні стаціонарних пристроїв [4]. Хоча ці методи забезпечують базовий рівень захисту, вони мають декілька важливих обмежень, які впливають на їх ефективність.

Перш за все, реакція на зміну умов збереження може відбуватися із запізненням, що збільшує ризик пошкодження об'єктів у проміжку між вимірюваннями. До того ж, такі методи є трудомісткими і вимагають постійної участі персоналу, що збільшує витрати на їхнє обслуговування та підвищує ймовірність людської помилки.

Новітні IoT-технології, що базуються на мережі розумних сенсорів, пропонують суттєві переваги у порівнянні з традиційними методами. Розглянемо використання IoT у конкретних проектах:

Моніторинг мікроклімату: У Луврі впроваджена комплексна система IoT для моніторингу мікрокліматичних умов для того, щоб клімат в приміщенні зберігався максимально стабільним і ні в якому разі без різких змін, при цьому ідеальна відносна вологість має становити близько 55% для живопису на дереві або полотні, якщо температура близько 20° [10].

Зокрема, у музеї використовується IoT система Newsteo, розроблена французькою компанією Newsteo [10], з бездротовими датчиками і засобами керування для відстеження, оповіщення та контролю рівня вологості й температури у різних виставкових залах і сховищах. Зібрані дані передаються в реальному часі до центральної системи управління через 3G/4G або Ethernet до SaaS-додатків [10], що дозволяє автоматично регулювати кліматичні установки. Зокрема встановлені там сенсорні датчики «LOG 12 Temperature and Humidity Sensor» [10] допомагають підтримувати температуру та вологість у визначених параметрах для різних видів пам'яток. Цей датчик має високу чутливість і здатен реєструвати зміни з точністю до $\pm 0.4^{\circ}\text{C}$ для температури та $\pm 3\%$ RH для вологості [10], забезпечуючи безперервне збирання даних у режимі реального часу. Частота збору даних може бути налаштована від одного разу на хвилину до одного разу на годину, залежно від вимог збереження конкретних пам'яток. Система IoT

автоматично передає дані до центральної системи управління через протоколи Bluetooth та Wi-Fi. Програмне забезпечення Webmonitor обробляє дані, забезпечуючи їх відображення в реальному часі та аналізує відхилення від встановлених параметрів, забезпечуючи детальний моніторинг мікрокліматичних параметрів.

Так, на виставці «Франсуа I та голландське мистецтво» встановлено 17 датчиків температури та відносної вологості, підключених до основного приймача. Вимірювання передаються у хмарне сховище та відображаються у веб-додатку Webmonitor у режимі реального часу. У разі аномальних коливань клімату виставки сповіщення надсилається керівнику електронною поштою [10].

Виявлення забруднювачів: У фінансованому ЄС проєкті MUSECORR йдеться про IoT-системи AirCorr, розроблені Французьким інститутом корозії (Institut de la Corrosion) та впроваджені у виробництво компанією «NKE Instrumentation» [11] для моніторингу корозії металевих пам'яток у музеях Європи. Наразі виготовляються і використовуються такі версії AirCorr: AirCorr I: внутрішній реєстратор зі змінним датчиком; AirCorr I Plus: реєстратор для приміщень із датчиками температури та відносної вологості, 2 змінними датчиками корозії та дисплеєм, що показує поточну корозійну активність; AirCorr 0: водонепроникний реєстратор для зовнішнього використання. Реєстратори корозії AirCorr використовують сенсори електричного опору з високою точністю для визначення рівня корозії, спричиненої забруднювачами повітря. IoT-системи AirCorr має датчики (для таких металів як мідь, срібло, свинець, залізо/сталь, цинк, алюміній, олово, бронза, латунь), здатні реєструвати рівні корозійних агентів як-от SO_2 , NO_x , та O_3 , з чутливістю до концентрацій на рівні, для порівняння, – від 50нм (нанометрів) для міді до 800нм для заліза [11]. Точність вимірювань сягає $\pm 5\%$, що дозволяє своєчасно виявляти найменші зміни, які можуть призвести до пошкодження культурних об'єктів.

На сьогодні такі IoT AirCorr системи використовуються в музеї історії мистецтв у Відні, Швейцарському національному музеї, Націо-

нальному музеї Данії, Датській королівській бібліотеці, Австралійському військовому меморіалі, Луврі, Музеї моряків у США, Національному архіві у Чеській Республіці [11].

Дані з цих сенсорів автоматично передаються на сервери для подальшого аналізу. Програмне забезпечення для обробки даних використовує алгоритми для виявлення тенденцій корозійного процесу, що дозволяє швидко виявляти зміни у стані об'єктів та своєчасно вживати заходів для запобігання їх подальшому руйнуванню [12]. Це підходить для більш ефективного контролю стану артефактів у порівнянні з традиційними методами.

У світовій практиці вже реалізовано низку схожих інноваційних проєктів, що використовують IoT-технології для моніторингу та збереження культурної спадщини. Зокрема прикладами застосування подібних IoT систем є: у Ватиканських музеях для захисту Сікстинської капели від вібрацій, викликаних відвідувачами та транспортом, встановлено IoT-сенсори, що вимірюють вібрації та передають дані до центральної системи управління для запобігання пошкодженню фресок [13]. У фінансованому ЄС проєкті «CollectionCare», який об'єднав 18 партнерів з 9 країн, розроблені IoT-сенсорні системи для моніторингу температури, вологості, освітлення та забруднення повітря в музеях і архівах, що дозволяє значно знизити ризики пошкодження і оптимізувати витрати на утримання колекцій [14]. У Міланському соборі впроваджена IoT-система для моніторингу мікроклімату, що збирає дані для оцінки стану збереження будівлі та ризиків для її матеріалів [15]. У палаці Хемптон-Корт (Велика Британія) використовується IoT-система для збереження гобеленів XVI століття шляхом автоматичного регулювання кліматичних умов [7].

Ці проєкти демонструють ефективність використання систем IoT у превентивній консервації, підкреслюючи переваги технологій у збереженні культурної спадщини через постійний моніторинг і управління умовами зберігання в реальному часі.

Результати. По-перше, IoT забезпечує безперервний моніторинг умов збереження в реальному часі, що дозволяє оперативно

виявляти відхилення від оптимальних параметрів та своєчасно вживати коригувальні заходи [8]. Завдяки цьому значно знижується ризик пошкодження культурних об'єктів.

По-друге, IoT-системи значно точніші, оскільки здатні збирати велику кількість даних з різних сенсорів і інтегрувати їх у єдину систему. Це дозволяє створити комплексну картину умов збереження та відстежувати навіть незначні зміни в мікрокліматі чи інших параметрах середовища [9]. Така точність особливо важлива для збереження чутливих об'єктів, які можуть пошкоджуватися навіть від незначних змін у навколишньому середовищі.

Третя ключова перевага IoT полягає в економічній ефективності. Хоча впровадження IoT-технологій може вимагати початкових інвестицій у закупівлю та встановлення обладнання, їх використання у довгостроковій перспективі знижує експлуатаційні витрати завдяки автоматизації процесів управління, зниженню необхідності ручного моніторингу та швидкому виявленню потенційних загроз, що суттєво зменшує витрати на ремонт і реставрацію [16].

IoT-технології забезпечують автоматизований збір даних у реальному часі, дозволяють швидко реагувати на зміни умов, забезпечуючи високу точність, економію ресурсів і зменшення людських помилок. Наприклад, системи можуть автоматично регулювати температуру, вологість чи освітлення у відповідь на зміну мікрокліматичних умов, що сприяє стабільності умов збереження [17]. IoT-технології підвищують точність та оперативність моніторингу, знижують витрати на енергоспоживання, покращують умови зберігання культурних об'єктів і доводять ефективність міждисциплінарних підходів [18] у превентивній консервації.

Запровадження IoT також супроводжується певними застереженнями. Найвищим ризиком є безпека даних, особливо систем управління, що може призвести до потенційно небезпечних змін умов збереження. Інтеграція IoT-технологій з існуючими системами може бути технічно складною, потребувати оновлення програмного забезпечення та навчання персо-

налу. Використання IoT також піднімає етичні питання, зокрема щодо приватності та захисту даних про персонал або відвідувачів. Технічні обмеження та можливі збої в роботі сенсорів або програмного забезпечення можуть спричинити втрату контролю над умовами збереження. Важливо ретельно оцінювали ці ризики та етичні аспекти, розробляли ефективні стратегії управління ризиками і забезпечували відповідний захист даних.

Дослідження показує, що інтеграція IoT у превентивну консервацію дозволяє значно підвищити ефективність моніторингу та управління станом культурних об'єктів, забезпечуючи їх збереження в умовах сучасних викликів. Виявлені переваги включають автоматизацію процесів, підвищену точність даних і швидкість реагування. Водночас, важливо продовжувати дослідження в напрямі удосконалення сенсорних технологій, особливо для виявлення нових типів ризиків, таких як мікробіологічні загрози або структурні пошкодження.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що інтеграція Інтернету речей (IoT) у превентивну консервацію культурної спадщини відкриває нові можливості для тривалого збереження культурних об'єктів через

точний та безперервний моніторинг. Використання IoT знижує ризики пошкоджень завдяки своєчасному виявленню відхилень у мікрокліматичних умовах, вібраціях та інших потенційно небезпечних чинниках. Поєднання сенсорів із хмарними технологіями забезпечує точне збирання даних і автоматизує процеси управління, підвищуючи ефективність превентивних заходів.

Аналіз успішних впроваджень IoT у різних контекстах (музеї, історичні будівлі, архіви) демонструє зниження ризиків і підвищення економічної ефективності. Використання штучного інтелекту для обробки великих обсягів даних дозволяє не лише моніторити, але й прогнозувати можливі проблеми, підвищуючи проактивність прийняття рішень.

Подальші дослідження мають зосередитися на оцінці довгострокової ефективності IoT у різних умовах зберігання; удосконаленні сенсорних технологій для виявлення нових типів ризиків, пов'язаних з біологічними або хімічними чинниками; а також розробці способів інтеграції даних з різних джерел, аналізу їх у реальному часі та забезпечення ефективної взаємодії для упередження руйнації пам'яток.

Література:

1. Тимченко Т. Р. *Методи захисту основ станкового живопису: Навчальний посібник*. К.: Задруга, 2015. 106 с.
2. Борисенко М. Превентивна консервація як інструмент збереження культурного надбання. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021, 35(1), 26–31. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-1-4>
3. Возняк Т. Досвід організації музейної діяльності в ситуації війни. *Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького*. (18 листопада 2023). URL: <https://lvivgallery.org.ua/news/taras-vozyak-dosvid-organizaciyi-muzeynoyi-diyalnosti-v-sytuaciyi-viyny>
4. Thomson G. *The museum environment* (2nd ed.). London : Butterworths, 1986. 312 p.
5. Camuffo D., Della Valle A., Becherini F. The European standard EN 15757 concerning specifications for relative humidity: suggested improvements for its revision. *Atmosphere*. 2022. Vol. 13, no. 9. P. 1344. URL: <https://doi.org/10.3390/atmos13091344>.
6. Numerical modelling of mechanical degradation of canvas paintings under desiccation / D. S. H. Lee et al. *Heritage Science*. 2022. Vol. 10, no. 1. URL: <https://doi.org/10.1186/s40494-022-00763-w>.
7. Balancing Significance and Maintaining 'Sense of Place' in the Sustainable Display of Tudor Tapestries in the Great Hall, Hampton Court Palace / K. Frame et al. *Studies in Conservation*. 2018. Vol. 63, sup1. P. 87–93. URL: <https://doi.org/10.1080/00393630.2018.1497320>.
8. An energy-efficient Internet of Things (IoT) architecture for preventive conservation of cultural heritage / A. Perles et al. *Future Generation Computer Systems*. 2018. Vol. 81. P. 566–581. URL: <https://doi.org/10.1016/j.future.2017.06.030>.
9. Chianese A., Piccialli F. Designing a Smart Museum: When cultural heritage joins IoT. *2014 Eighth International Conference on Next Generation Mobile Apps, Services and Technologies (NGMAST)*, Oxford, UK, 10–12 Sept. 2014. URL: <https://doi.org/10.1109/ngmast.2014.21>.
10. TrZE. THE LOUVRE: Temperature and humidity in an exhibit hall – Newsteo. *Newsteo*: website, 2021. URL: <https://www.newsteo.com/en/portfolio-items/louvre-climate-conditions-monitoring/>.
11. Institut de la Corrosion & nke-instrumentation. (n.d.). *AIRCORR loggers: real-time monitoring of indoor and outdoor corrosivity and air quality* [Dataset]. <https://nke-instrumentation.com/wp-content/uploads/2019/05/AirCorr-brochure.pdf>

12. Real-time monitoring of indoor air corrosivity in cultural heritage institutions with metallic electrical resistance sensors / T. Prošek et al. *Studies in Conservation*. 2013. Vol. 58, no. 2. P. 117–128. URL: <https://doi.org/10.1179/2047058412y.0000000080>.
13. Cimino V. *The conservation of the Vatican Museums: a ten-year project completed*. Città del Vaticano : Edizioni Musei vaticani, 2016. 168 p.
14. The Project. *Collection Care*. URL: <https://www.collectioncare.eu/>
15. Microclimatic monitoring of the Duomo (Milan Cathedral): Risks-based analysis for the conservation of its cultural heritage / N. Aste et al. *Building and Environment*. 2019. Vol. 148. P. 240–257. URL: <https://doi.org/10.1016/j.buildenv.2018.11.015>.
16. A portable tool for the evaluation of microclimate conditions within museum enclosures, transit frames, and transport cases / M. Odlyha et al. *Studies in Conservation*. 2018. Vol. 63, sup1. P. 407–410. URL: <https://doi.org/10.1080/00393630.2018.1499841>.
17. Alsuhly G., Khattab A. An IoT Monitoring and Control Platform for Museum Content Conservation. *2018 Int.l Conf. on Computer and Applications (ICCA)*, Beirut, 25–26 August 2018. 2018. URL: <https://doi.org/10.1109/comapp.2018.8460402>.
18. Perles, A., Fuster-López, L., & Bosco, E. Preventive conservation, predictive analysis and environmental monitoring. *Heritage Science*. 2024. Vol. 12, no. 1. URL: <https://doi.org/10.1186/s40494-023-01118-9>.

References:

1. Tymchenko, T.R. (2015). *Metody zakhystu osnov stankovoho zhyvopysu: Navchalnyi posibnyk*. [Methods of protecting the basics of easel painting: Training manual] K.: Zadruha [in Ukrainian].
2. Borysenko, M. (2021). Preventyvna konservatsiia yak instrument zberezhennia kulturnoho nadbannia. [Preventive conservation as a tool for preserving cultural heritage] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. P. 26–31. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-1-4> [in Ukrainian].
3. Vozniak, T. (2023). *Dosvid orhanizatsii muzeinoi diialnosti v sytuatsii viiny | Lvivska natsionalna halereia mystetstv imeni B.H. Voznytskoho*. [Taras Wozniak: Experience of organizing museum activities in a war situation]. Lviv National Art Gallery named after B.G. Woznytskyi <https://lvivgallery.org.ua/news/taras-voznjak-dosvid-organizaciyi-muzeynoyi-diyalnosti-v-sytuaciyi-viyny> [in Ukrainian].
4. Thomson, G. (1986). *The museum environment* (2nd ed.). London : Butterworths.
5. Camuffo, D., Della Valle, A., & Becherini, F. (2022). The European standard EN 15757 concerning specifications for relative humidity: suggested improvements for its revision. *Atmosphere*, 13(9), 1344. <https://doi.org/10.3390/atmos13091344>
6. Lee, D. S., Kim, N., Scharff, M., Nielsen, A. V., Mecklenburg, M., Fuster-López, L., Bratasz, L., & Andersen, C. K. (2022). Numerical modelling of mechanical degradation of canvas paintings under desiccation. *Heritage Science*, 10(1). <https://doi.org/10.1186/s40494-022-00763-w>
7. Frame, K., Vlachou–Mogire, C., Hallett, K., & Takami, M. (2018). Balancing significance and maintaining ‘Sense of place’ in the sustainable display of Tudor tapestries in the Great Hall, Hampton Court Palace. *Studies in Conservation*, 63(sup1), 87–93. <https://doi.org/10.1080/00393630.2018.1497320>
8. Perles, A., Pérez-Marín, E., Mercado, R., Segrelles, J. D., Blanquer, I., Zarzo, M., & García-Diego, F. (2018). An energy-efficient internet of things (IoT) architecture for preventive conservation of cultural heritage. *Future Generation Computer Systems*, 81, 566–581. <https://doi.org/10.1016/j.future.2017.06.030>
9. Chianese, A., & Piccialli, F. (2014). Designing a Smart Museum: When cultural heritage joins IoT. *2014 Eighth Int. Conf. on Next Generation Mobile Apps, Services and Technologies*. <https://doi.org/10.1109/ngmast.2014.21>
10. TrZE. (2021, March 23). *THE LOUVRE: Temperature and humidity in an exhibit hall – Newsteo*. Newsteo. <https://www.newsteo.com/en/portfolio-items/louvre-climate-conditions-monitoring/>
11. Institut de la Corrosion & nke-instrumentation. (n.d.). *AIRCORR loggers: real-time monitoring of indoor and outdoor corrosivity and air quality* [Dataset]. <https://nke-instrumentation.com/wp-content/uploads/2019/05/AirCorr-brochure.pdf>
12. Prošek, T., Kouřil, M., Dubus, M., Taube, M., Hubert, V., Scheffel, B., Degres, Y., Jouannic, M., & Thierry, D. (2013). Real-time monitoring of indoor air corrosivity in cultural heritage institutions with metallic electrical resistance sensors. *Studies in Conservation*, 58(2), 117–128. <https://doi.org/10.1179/2047058412y.0000000080>
13. Cimino, V. (2016). *The conservation of the Vatican Museums: A Ten Year Project Completed*. Città del Vaticano : Edizioni Musei vaticani.
14. The Project. *Collection Care*. <https://www.collectioncare.eu>
15. Aste, N., Adhikari, R., Buzzetti, M., Della Torre, S., Del Pero, C., & Leonforte, F. (2019). Microclimatic monitoring of the Duomo (Milan Cathedral): Risks-based analysis for the conservation of its cultural heritage. *Building and Environment*, 148, 240–257. <https://doi.org/10.1016/j.buildenv.2018.11.015>
16. Odlyha, M., Slater, J. M., Grøntoft, T., Jakiela, S., Obarzanowski, M., Thickett, D., Hackney, S., Andrade, G., Wadum, J., Christensen, A. H., & Scharff, M. (2018). A portable tool for the evaluation of microclimate conditions within museum enclosures, transit frames, and transport cases. *Studies in Conservation*, 63(sup1), 407–410. <https://doi.org/10.1080/00393630.2018.1499841>
17. Alsuhly, G., & Khattab, A. (2018). An IoT monitoring and control platform for museum content conservation. *2018 International Conference on Computer and Applications (ICCA)*. <https://doi.org/10.1109/comapp.2018.8460402>
18. Perles, A., Fuster-López, L., & Bosco, E. (2024). Preventive conservation, predictive analysis and environmental monitoring. *Heritage Science*, 12(1). <https://doi.org/10.1186/s40494-023-01118-9>

УДК 7.03/.07(477)»20»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.11>**Роготченко Костянтин Олексійович,**

член секції критики та мистецтвознавства

Київської організації Національної спілки художників України

ORCID ID: 0009-0000-9545-3851

kot400@ukr.net

АКТУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ 2000–2020-Х РОКІВ: КУЛЬТУРНА МОДЕЛЬ ВИДОЗМІН

Мета статті – дослідити видозміни в царині актуального мистецтва України від межі 20 та 21 століть до сьогодення, зосередивши увагу на найбільш виразних мистецьких подіях, що відбулися впродовж першої чверті 21 століття. Стаття присвячена дослідженню художньої образності українського образотворчого мистецтва зазначеного періоду. Провідною метою дослідження є окреслення головних напрямків у сучасному культурному процесі. Для написання статті автор використав історико-хронологічний, порівняльно-історичний (компаративний), крос-культурний, соціокультурний методи та метод мистецтвознавчого аналізу. Науковим завданням пропонованої статті є дослідження мистецтва України зазначеного періоду та намагання більше уваги приділити тим проблемам розвитку зображального мистецтва, які не були вивчені достатньою мірою. Наступним завданням є пропозиція оприлюднення власної версії в контексті її відповіді подіям, що відбувалися у мистецькому полі протягом першої чверті XXI століття та реакції зображального мистецтва на ці події. Слід констатувати недостатню кількість досліджень в українському мистецтвознавстві та культурології, які б повною мірою віддзеркалювали сучасний погляд на особливості української образотворчості першої чверті XXI століття з погляду художньо-стильових особливостей мистецтва. Важливо наголосити, що протягом двадцяти п'яти останніх років відбулася значна трансформація сучасної художньої мови, котра в останні кілька десятиліть збагатилася формотворчими чинниками суміжних галузей знань. Це передусім художня реклама, діджитал-арт, штучний інтелект. Ці чинники поєднали в собі нове акустичне дійство виражальних можливостей, інформаційні та естетичні функції. Авторська версія розглядає цінність творчого мистецького продукту в сьогоденних умовах його створення, що підкреслює національну ідентичність та інтерактивність сучасного мистецтва. За таких умов його головна функція формує образно-сюжетні структури креативної мови українського контенту сьогодення. Мистецтво часів воєнного лихоліття постає принципово новою моделлю образотворчості, небаченої раніше.

Ключові слова: актуальне мистецтво, культурна модель, митець, специфіка творення образу.

Rogotchenko Costiantyn. CURRENT ART OF UKRAINE 2000–2020S: CULTURAL MODEL OF CHANGES

The purpose of the study is to investigate the changes in the field of contemporary art in Ukraine from the turn of the 20th and 21st centuries to the present day, focusing on the most significant artistic events that took place during the first quarter of the 21st century. The article is devoted to the study of the artistic imagery of the Ukrainian fine arts of this period. The main purpose of the study is to outline the main trends in the contemporary cultural process. To write the article, the author used historical and chronological, comparative historical (comparative), cross-cultural, socio-cultural methods and the method of art historical analysis. The scientific task of the proposed article is to study the art of Ukraine of this period and to try to pay more attention to those problems of the development of fine art that have not been studied sufficiently. The next task is to propose the publication of our own version in the context of its response to the events that took place in the artistic field during the first quarter of the twenty-first century and the reaction of the fine arts to these events. It should be noted that there is a lack of research in Ukrainian art history and cultural studies that would fully reflect the modern view of the peculiarities of Ukrainian fine arts of the first quarter of the twenty-first century in the terms of artistic and stylistic features of art. It is important to emphasize that during the last twenty-five years, there has been a significant transformation of the contemporary artistic language, which has been enriched by formative factors from related fields of knowledge over the past few decades. These are, first of all, artistic advertising, digital art, and artificial intelligence. These factors have combined a new acoustic performance of expressive possibilities, informational and aesthetic functions. The author's version considers the value of a creative artistic product in today's conditions of its creation, which emphasizes the national identity and interactivity of contemporary art. Under such conditions, its main function is to form the figurative and narrative structures of the creative language of today's Ukrainian content. The art of the wartime appears as a fundamentally new model of fine art, never seen before.

Key words: contemporary art, cultural model, artist, specificity of image creation.

Слід констатувати недостатню кількість досліджень в українському мистецтвознавстві та культурології, які б повною мірою віддзеркалювали сучасний погляд на особливості української образотворчості першої чверті XXI століття з погляду художньо-стильових особливостей мистецтва. Загальне глибоке дослідження мистецьких процесів першої чверті XXI століття в сенсі розвитку візуального мистецтва не було систематизовано. Також не було систематизовано комунікацію образотворчого мистецтва з суспільством. Дослідниця сучасного мистецтва з Івано-Франківська доктор культурології Надія Бабій вважає, що час новітнього мистецтва України почався після трагедії на Чорнобильській атомній електростанції 1986 року, що стало передвісником геополітичних змін у суспільстві [1]. Автор пропонує досліджувати особливості зображального мистецтва України зазначеного періоду, умовно розділивши його на три етапи. Перший – події, що відбувалися між Помаранчевою революцією 2004 року до Революції гідності 2014 року, другий – від 2014 року до епідемії COVID-19 та повномасштабного вторгнення росії в Україну у 2022 році. Третій – від повномасштабного вторгнення росії в Україну в лютому 2022 року до нашого часу.

Вивченням художньої образності в мистецьких процесах вітчизняного культурного поля займалися О. Федорук, О. Роготченко, Н. Урсу, М. Протас, С. Рибалко, О. Школьна, М. Юр, Г. Карась, К. Станіславська, О. Чуйко, Р. Безугла, І. Дундяк, Н. Скляренко, О. Одрехівський, В. Дутчак, С. Оляніна, А. Кравченко, Н. Бабій, В. Сидоренко, О. Авраменко, О. Чепелик, Н. Авер'янова, Л. Турчак, О. Кашшай, Н. Мархайчук, Л. Вежбовська та інші фахівці галузі. Дослідження українських учених суголосні світовому досвіду. Аналіз культурно-мистецьких процесів з його різновекторними аспектами існування відповідає філософським рефлексіям провідних учених, таких як Х. Ортега-і-Гассет, Ж. Бодріяр, А. Данто, П. Вейбель, М. Мерло-Понті, Т. Сміт, Ж. Дельоза та інших, які протягом двадцятого сторіччя досліджували кардинальні зрушення в новій епосі та культурній парадигмі.

Як зазначає київська дослідниця Т. Міронова: «При цьому співпраця художників з теоретиками від кінця XX століття, а також зарубіжний досвід вітчизняних митців, їх включення до світових художніх процесів стали основою для вивчення нових мистецьких явищ – насамперед проєктної діяльності, що межує з акціонізмом, кіноіндустрією, медіаартом» (з виступу на передзахисті докторської дисертації. Травень, 2024. Івано-Франківськ) [3]. Це вкрай важливе твердження, адже до останнього часу думку митців, які фізично створюють візуальне мистецтво, до мистецтвознавчих та культурологічних досліджень практично не долучали. У багатьох висновках, що стосуються розвитку вітчизняної образотворчості зазначеного періоду, автор статті спирається на власний досвід, адже його шлях в образотворчому мистецтві почався 2004 року й триває донині.

Першим соціальним твором автора була композиція «Вільні птахи» (2004). Десятки паперових розфарбованих пташок на дротах висіли в залі НСХУ на виставці «Мистецьке Так Помаранчевій революції» (куратори О. Авраменко, О. Роготченко). 2006 року було створено композицію «Неіграшки». Основою стала нерозірвана, але сильно пошкоджена морська підводна міна, дорізана автогеном і зігнута з країв. 2007 року відбулася групова виставка молодіжного об'єднання «АртРух», членом якого був К. Роготченко. Її експонували в галереї Київського Палацу дітей та юнацтва.

Наступного року пройшла ще одна виставка молодих митців «Об'єктив і суб'єктив», де «артрухівці» пробували свої сили у фотографії. 2014 року автор брав участь у Всеукраїнській антивоєнній миротворчій виставці «Надія». Живопис оспівував український Крим. У 2016 році К. Роготченко двічі передавав свої живописні твори через литовського волонтера Йонаса Охмана для участі в благодійних аукціонах у Вільнюсі. На вторговані гроші були придбані автомобілі для українських захисників, які воювали на Донбасі. З 2015 до 2023 рр. К. Роготченко мав 7 персональних проєктів у музеях України. Проєкти-виставки графічних та живописних

творів, а також мистецтвознавчий супровід до них проходили у Фонді розвитку «Україна» (2015); у Національному музеї «Київська картинна галерея» – проєкт «Морфологія лінії» (2017); в Очаківському музеї мариністичного живопису імені Руфіна Судковського – проєкт «Море нашої надії» (2018); в Черкаському художньому музеї – проєкт «Живопис і графіка» (2019); в Музеї історії міста Кам'янське – персональна виставка «Територія кольору» (2019); в Київській міській галереї мистецтв «Лавра» – проєкт «COLOR SIDE» (2019). У Національному музеї «Київська картинна галерея» експонувався персональний проєкт «Місто, якого немає» (2023). Кожну виставку супроводжували круглі столи, виступи на телебаченні та представлення інформації в інтернет-ресурсах.

Також важливою культурологічною діяльністю стала участь у благодійних проєктах «Спеціальне мистецтво», де професійний митець малював з дітьми з особливими потребами та вадами розвитку в залах ІПСМ НАМ України [6]. Двадцятирічна участь художника-культуролога в мистецькому житті країни допомагає йому, як і десяткам інших творців, таких як О. Петрова, О. Чепелик, Г. Вишеславський, С. Сидоренко, В. Сидоренко, Ю. Вакулєнко, А. Котлярчук, О. Голуб, А. Будник, О. Дубовик, Є. Гула та ін., досліджувати мистецькі процеси, спираючись на досвід власної творчості. Це особливо важливо у випадках, коли досліджується почуттєвий чинник, а також події, які вплинули на створення того чи іншого твору, того чи іншого образу. Класичний учений мистецтвознавець-культуролог використовує власні знання та інтерв'ю з учасниками процесу.

Можна зробити чіткі висновки, що доволі часто в оприлюднених матеріалах є неточності, а часом і відверте спотворення подій. Увага культурологів та мистецтвознавців до проблем унікальності українського живопису, графіки, скульптури, декоративного мистецтва 2000–2024 років не була достатньо зосереджена на соціальній напруженості суспільства та не стала відповіддю, що пояснила ставлення митців до такої напруженості. Кількість досліджень розвитку сучасного

мистецтва в контексті відповіді митців на соціальні катаклізми останнього часу та проблеми в державі набагато менша щодо інших проблем культурного поля України та світу.

Ключовими питаннями дослідження є з'ясування специфіки творення образу митцями в сучасних умовах з огляду на соціокультурний розвиток, у сенсі вивчення досвіду провідних вітчизняних мистецьких центрів, галерейного та музейного досвіду, науководослідних інститутів, академій, закладів середньої та вищої мистецької освіти та порівняння його з діяльністю світових мистецьких інституцій. Важливо розглянути сприйняття соціумом сучасних художніх образів, створених митцями як нових форм естетичного пізнання навколишньої дійсності. Зараз, як ніколи гостро, постає питання дослідження творення образної форми, коли традиційна форма класичного академічного мистецтва перетинається з проявами принципово нового мистецького продукту, що твориться не лише в художніх майстернях, але й на вулицях як перформанси, культурні акції, малюнки на стінах (стріт-арт), а сьогодні навіть в окопах у перервах між кровопролитними боями.

Сучасним мистецтвознавцям у дослідженні мистецтва, що твориться тут і зараз та відповідає поняттю актуального мистецтва, варто здійснювати аналіз складника в контексті розуміння метамодерного фігуративу, а також нефігуративу в пропонованому новому мистецтві. Для пересічного глядача бажано розкривати таїни композиційних особливостей, пояснювати механізми творення сучасного синтетичного художнього образу. Кожен матеріал про сучасне мистецтво має пропонувати читачеві пояснення з практичним доведенням теоретичних положень, які не були застосовані раніше й матимуть практичне значення у використанні фактів та висновків, що прояснять цілу низку досі не досліджених позицій.

Можливо, редакторам культурологічних часописів варто більше уваги звертати на затребуваність обраної дослідником теми, визначати її складність і часту неоднозначність трактування процесів мистецтва України першої чверті XXI століття. У сьогодні-

нішньому візуальному мистецтві незалежної України поряд із традиційними видами – живописом, графікою, скульптурою, декоративним мистецтвом – з'являються нові його підвиди, народжені науково-технічним прогресом, політичними катаклізмами, обставинами непереборної сили, а також жанри, поява яких пов'язана з новими історико-культурологічними та соціокультурними спрямуваннями.

Сучасне візуальне мистецтво сьогодні, безперечно, є складником культурного поля, яке своєю чергою активно впливає на розвиток суспільства. Воно трансформує не лише духовний складник, але й почуттєві сфери. У такий спосіб відбувається розширення меж сприйняття соціумом того мистецького продукту, який входить у сферу публічного простору. Саме це і спричиняє появу новітніх мистецьких тенденцій та пропонує нове розуміння процесу творчості як сукупності художніх практик. Трансформація культурно-мистецьких процесів вплинула на формування в першій чверті XXI століття нових векторів розвитку. Це стосується передусім економічного, технічного, соціокультурного зрушення у свідомості та підсвідомості суспільства. Такий процес формує інше бачення художніх образів у різних галузях зображального мистецтва країни, що набувають оновлення на противагу колись раніше здобутих якостей, які межують зі складним сучасним баченням і розумінням візуального мистецтва, що надає великий спектр мистецьких пропозицій – від класичного академізму до найскладнішої інтелектуальної інсталяції.

Важливим чинником оновлення протягом останніх двох десятиріч років став прорив вітчизняного візуального мистецтва на міжнародний рівень. Мистецтвознавці почали досліджувати художньо-естетичні та культурологічні трансформації сучасного українського мистецтва 2000–2020-х років з огляду на участь українських митців у світових художніх форумах, куди раніше вони не потрапляли. Це було вкрай важливо, тому що зіставлення сучасного українського візуального мистецтва відбувалося не в закритій площині, як це було упродовж шістдесяти

тоталітарних років, аж до проголошення у 1991 році української незалежності, а у конкурентних умовах усього світового мистецтва, репрезентованого на виставках. Найбільшою перемогою двадцяти трьох років стала участь українських митців у Венеційській бієнале. Дослідники контемпорального мистецтва часто актуалізують проблеми, які стосуються розвитку такої образотворчості, що у свою чергу розширює межу предмета. Часом у дослідженнях актуального мистецтва науковий пошук фокусується на теоретично-методологічній засаді дослідження сьогоденного вітчизняного мистецтва в сенсі його альтернативних змістів. «Інституціоналізація мистецтва як соціально автономного дискурсу, таким чином, є необхідною для визначення критеріїв належності або відсутності її у мистецтві», – читаємо в колективній монографії «Український мистецтвознавчий дискурс» [4, с. 2–368].

Останні тридцять років відкрили глядачеві простір сучасного мистецтва, яке уже міцно увійшло в лексикон мистецтвознавчих та культурологічних досліджень як «contemporary», що у перекладі й означає сучасне. Таке мистецтво об'єднує як глядачів, так і митців з різних країн світу незалежно від віросповідання, кольору шкіри, належності до різних соціальних верств. Власний життєвий досвід митців, пропонований у їхніх творах, використовують глядачі вже сотень країн світу. Сучасне мистецтво стає механізмом єднання націй. Різні культурні сфери ситуативно об'єднуються завдяки дослідженню сучасної образотворчості різних країн.

Комунікативний складник сучасного мистецтва відіграв головну соціальну роль у діалозі «митець – суспільство». Особливо яскраво це виявилось за останні два роки – під час повномасштабної війни росії з Україною. Слід зауважити, що, попри достатньо велику кількість професійних художніх виставок, мистецьких проєктів, присвячених темам війни, унікальних виставок дитячої творчості, творчості дружин та матерів, які втратили своїх чоловіків та синів на війні, творчості самих воїнів, які повернулися з поля бою або перебувають на лікуванні в шпиталях країни, мистецтвоз-

навчих та культурологічних розвідок на такі важливі для соціуму теми все ж бракує. Тут доречно процитувати одну з найбільш відомих культурологинь України Ольгу Петрову, яка пише: «У час ентропії та нестабільності культура знаходить опору в “документах людяності” – щоденниках, епістолярії, мемуарах – як у живих свідцтвах доби» [5, с. 1].

Автор пропонує більше уваги приділяти досвіду найновішого візуального мистецтва України, яке привернуло увагу світу соціальністю своїх зображень. Це вкрай важлива місія для мистецтвознавців та культурологів, адже докорінно та масово змінюється образність творів. Відповідь на катаклізми в художній творчості людей, які жили й живуть в епохи потрясінь, не нові. «Мистецтво в пору розпаду імперій та війн проявляє себе неочікувано. Здавалося, його можна було б не розчутити серед “голосів гармат”, коли культурна спадщина стрімко втрачається через страшні втрати. Проте не можна не помітити, як суттєво оновлюється мова й тематика мистецтва» – так написав за два роки до початку кривавої війни художник і культуролог Гліб Вишеславський [2, с. 10].

За останні два з половиною роки створено тисячі принципово нових творів. Такі могутні мистецькі соціальні проекти, як «ВОЛЬНА-

НОВА», «Арттерапія», «Малюй з воїном», «Ліпи з воїном», «Трансформація», «Арт-А-Арт», «Світанок Перемоги», «Незламність», пропонують нове мистецьке бачення та соціальне прочитання проблем навколишньої дійсності. Це принципово нове мистецтво, яке робиться тут і зараз, відповідає духу часу, прославляє героїв та їхні вчинки.

Висновки. Візуальне мистецтво України першої чверті ХХІ століття пройшло складний шлях видозмін від перших нонконформістських творів та акцій межі ХХ та ХХІ століть, пережило потрясіння кризових часів, перемоги після повернення у європейське культурне поле, завдяки участі українських митців у Венеційській бієнале та низці інших важливих культурних форумів. Українське візуальне мистецтво за неповні 25 років зуміло повернути насильно втрачені позиції у виставковій діяльності об'єднаної Європи та світу, активно заявити про унікальність української ковальської відродженої школи. Образотворче мистецтво воєнного часу продемонструвало безперечне лідерство плакатного актуального мистецтва та соціальних проєктів, спрямованих на привернення уваги до подій, що відбуваються в центральноевропейській країні, охопленій кривавою війною.



Костянтин Роготченко. Місто, якого немає.
Полотно, олія, 120x100. 2019



Відкриття виставкового проєкту
«Море нашої надії»
у Музеї мариністичного живопису імені
Р. Судковського в місті Очаків 2017 року



Спільний проект створення живописних творів талановитою молоддю та професійними митцями у Інституті проблем сучасного мистецтва. 2020 рік

Література:

1. Бабій Н. П. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси Західної України кінця ХХ – початку ХХІ століть: культурні домінанти, форми репрезентації, перспективи : монографія / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ : Фоліант, 2022. 400 с. : іл.
2. Вишеславський Г. Contemporary art України – від андерграунду до мейнстріму / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : ПСМ НАМ України, 2020. 256 с. : іл.
3. Міронова Т. В. Координати творення художнього образу в українському мистецтві 1990-х – 2000-х років / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України / Київ. галерея мистецтв «Лавра». Київ : О. О. Лопатина, 2020. 320 с.
4. Український мистецтвознавчий дискурс : колективна монографія / за заг. ред. д. і. н. В. В. Карпова. Рига : Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. 370 с.
5. Петрова О. Миттєвості приватного життя / Stedly Art Foundation. Київ : Основи, 2016. 544 с.
6. Особливе мистецтво : каталог. Рига: Izdevniecība “Baltia Publishing”, 2020. 52 с.

References:

1. Babii, N. P. (2022). Aktualni kulturno-mystetski praktyky ta protsesy Zakhidnoi Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit: kulturni dominanty, formy reprezentatsii, perspektyvy : monohrafiia / Prykarpat. nats. un-t im. V. Stefanyka. Ivano-Frankivsk : Foliant, 400 s. : il.
2. Vysheslavskiyi, H. (2020). Contemporary art Ukrainy – vid anderhraundu do meinstrimu / In-t problem suchas. mystetstva NAM Ukrainy. Kyiv : IPSM NAM Ukrainy, 256 s. : il.
3. Mironova, T. V. (2020). Koordynaty tvorennia khudozhnoho obrazu v ukrainskomu mystetstvi 1990-kh – 2000-kh rokiv / In-t problem suchas. mystetstva NAM Ukrainy / Kyiv. halereia mystetstv «Lavra». Kyiv : O. O. Lopatina, 320 s.
4. Ukrainskyi mystetstvoznachnyi dyskurs : kolektyvna monohrafiia / za zah. red. d. i. n. V. V. Karpova. Ryha: Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. 370 s.
5. Petrova O. Myttievosti pryvatnoho zhyttia / Stedly Art Foundation. Kyiv : Osnovy, 2016. 544 s.
6. Special Art : catalog. Riga: Izdevniecība “Baltia Publishing”, 2020. 52 s

УДК 75.046.3(477)»17»:[7:069.5(477.411)НХМУ]

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.12>**Сьомак Оксана Юрїївна**

доктор філософії,

викладач кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0001-5437-4487

oksana.somak@naoma.edu.ua

**ІКОНОГРАФІЧНІ ДЖЕРЕЛА ТРЬОХ ОБРАЗІВ
«РІЗДВО ХРИСТОВЕ» XVIII СТОЛІТТЯ З КОЛЕКЦІЇ
НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ**

Публікація представляє дослідження трьох взірців іконопису XVIII століття, присвяченому темі «Різдва Христового» (Кат. № І-186; І-496; І-205) з колекції Національного художнього музею України. Усі запропоновані до дослідження твори іконографічно належать до традиційної для західноєвропейського мистецтва схеми «Поклоніння пастирів». Проаналізовано попередні дослідження, присвячені трьом іконам «Різдва Христового» з НХМУ. З'ясовано, що більш ранні дослідження названих ікон не містили конкретних пропозицій щодо їхніх графічних першовзорів. Встановлено, що гравюра Яна Харменса Мюллера за Бартоломеусом Шпрангером «Поклоніння пастирів» 1606 року є протографом для трьох ікон «Різдва Христового» XVIII століття з колекції НХМУ. Виявлено елементи іконографічної схеми гравюри «Поклоніння пастирів» за Б. Шпрангером, що по-різному проінтерпретовані в трьох іконах «Різдва Христового» XVIII століття з колекції НХМУ. Аргументом на користь побутування гравюри «Поклоніння пастирів» за Б. Шпрангером в якості першовзору для ікон виступають результати компаративного аналізу композиції та іконографії названої гравюри та трьох іконописних творів з колекції НХМУ. Наведено аналогії в європейському живописі до гравюри «Поклоніння пастирів» за Б. Шпрангером: однойменне полотно, належне до кола/майстерні Б. Шпрангера з колекції галереї «Кастельбарко»; картину «Поклоніння пастирів» М. Гунделаха з Національної галереї у Празі. Запропоновано гіпотезу щодо додаткового фрагментарного цитування гравюри «Поклоніння пастирів» за Пітером-Паулем Рубенсом під час написання ікони І-186. З'ясовано, що ікона І-186 найбільш послідовно виявляє маньєристичні характеристики суголосні гравюри за Б. Шпрангером. Визначено, що ікона І-205 представляє «розлогу» інтерпретацію іконографії «Поклоніння пастирів» за Б. Шпрангером із доданими персонажами, котрі втілюють епізод «Поклоніння мудреців/царів».

Ключові слова: український іконопис; олійний живопис; XVIII століття, іконографія, Різдво Христове; Національний художній музей України; європейська гравюра.

Somak Oksana. «THE NATIVITY OF CHRIST» THREE IMAGES FROM THE 18-TH CENTURY (THE NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE COLLECTION): ICONOGRAPHIC SOURCES

The publication presents a study of three examples of 18th-century icon painting of "Nativity of Christ" (Cat. No. I-186; I-496; I-205) from the collection of the National Art Museum of Ukraine. All the works proposed for the study iconographically belong to the scheme "Adoration of the Shepherds", traditional for Western European art. Previous studies devoted to three icons of the "Nativity of Christ" from NAMU have been analyzed. It was found that earlier studies of these icons did not contain specific proposals regarding its graphic prototypes. It was proved that Jan Harmens Müller's 1606 engraving "Adoration of the Shepherds" after Bartholomeus Spranger is a protograph for three 18th-century "Nativity" icons from the collection of the NAMU. The elements of the iconographic scheme of the engraving "Adoration of the Shepherds" after B. Spranger, that interpreted differently in three icons of the "Nativity of Christ" of the 18th century from the collection of the NAMU, have been revealed. The results of a comparative analysis of the composition and iconography of the engraving mentioned and three artworks from the collection of the NAMU combines an argument in favor of using the engraving "Adoration of the Shepherds" by B. Spranger as a prototype for icons. Analogies in European painting to the engraving "Adoration of the Shepherds" by B. Spranger are given: the painting from the circle/workshop of B. Spranger in the collection of the "Castelbarco" gallery; the painting "Adoration of the Shepherds" by M. Gundelach from the National Gallery in Prague. A hypothesis for an additional fragmentary citation of the engraving "Adoration of the Shepherds" by Peter-Paul Rubens for the icon I-186 is proposed. It was found that the I-186 icon most consistently reveals the mannerist characteristics of the consonant engraving according to B. Spranger. It was determined that icon I-205 represents an "extended" interpretation of the iconography "Adoration of the Shepherds" according to B. Spranger with added characters embodying the "Adoration of the Magi/Kings" episode.

Key words: Ukrainian icon painting; oil painting; 18th century; iconography; Nativity of Christ; National Art Museum of Ukraine; European engraving.

Вступ. У збірці Національного художнього музею України (НХМУ) серед ікон «Різдва Христового», в основу котрих закладено євангельський епізод Різдва Христова із поклонінням пастирів, є три образи, об'єднані подібною іконографічною схемою. Дві ікони походять з Києва, а саме: образ «Різдва Христового» 1729 року з головного іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври (И-186, іл. 1), «Різдво Христове», датоване другою половиною XVIII століття з церкви Воздвиження Чесного Хреста на Подолі (И-496, іл. 2).



Іл. 1. Ікона «Різдво Христове». 1729.
З празникового ряду головного іконостаса
Успенського собору Києво-Печерської Лаври.
Дерево, левкас, олія, позолота.
118 × 70 × 3 см. НХМУ.

Джерело: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10156756597598144&set=pcb.10156756930858144>



Іл. 2. Ікона «Різдво Христове». Друга половина XVIII ст. З церкви Воздвиження Чесного Хреста на Подолі у Києві. Дерево, олія.
69 × 44.5 × 3.2 см. НХМУ. [4, с. 150].

Третій образ невизначеного походження віднесено до російського іконопису XVIII століття (И-205, іл. 3). Виявлені іконографічні збіги в композиції та окремих деталях ікономалярства можуть вказувати на застосування спільного ключового першовзору для трьох ікон «Різдва Христового», творчо проінтерпретованого іконописцями.



Іл. 3. Ікона «Різдво Христове». XVIII ст. Походження невідоме. Дерево, олія. 104 × 81 см. НХМУ.
Світлина Маргарити Хребтенко

Актуальність дослідження визначається потребою у подальшому розвитку наукових напрацювань, здійснених мистецтвознавцями щодо проблематики західноєвропейських графічних першовзорів, «адаптованих» образотворчою мовою православного іконопису. Актуалізація порушеного питання зумовлена активним процесом діджиталізації світових музейних колекцій. Збагачення електронних колекцій музеїв водночас розширює джерельну базу для мистецтвознавчих розвідок.

Аналіз попередніх досліджень, дотичних до обраної теми, засвідчує, що три ікони «Різдва Христова» XVIII століття з колекції НХМУ наразі вперше об'єднані в групу за іконографічними ознаками. Найбільш розлогий та глибокий мистецтвознавчий коментар супроводжує ікону «Різдва Христового» (И-186) в альбомі «Шеври українського іконопису XII–XIX ст.» Лариса Членова зауважила, що

композиція твору здебільшого будується на західноєвропейській гравюрі. Дослідниця відзначила барокові художні засоби, «характерність» персонажів та світський ухил живопису [7, с. 102]. Стосовно «характерності» Людмила Міляєва в усному зауваженні виокремила «шаржевість», притаманну для зображення пастирів. Ольга Рижова визначила як контрастну образотворчу мову названої ікони та перерахувала найбільш виразні елементи. «Одягнені пастухи, як багаті городяни (праворуч), мисливці (на передньому плані) і пастухи (ліворуч). У руках і на плечах у них – пищаль, ціпки та кийки, за спинами мисливський ріжок і дорожні сумки; вони дивляться вгору та на Немовля, роззявивши рота; вони захоплені дивом. Через зіставлення та контраст між приземленими та нарочито гротескними земними обличчями пастухів (з величезними бородавками, гачкуватими носами і заклеєними навхрест прищами), що прийшли поклонитися, зі світлими та лагідними ликами Божого Немовляти та Марії художнику вдалося передати основну думку свята – «пришестя Заступника» <...> [3, с. 146]. У виданні Л. Міляєвої за участю М. Гелитович також зацентровано увагу на тому, що попри традиційних характер іконографії західноєвропейська гравюра була джерелом для антуражу, пейзажу й типажах персонажів [2, с. 82]. Щодо образів И-496 та И-205, то вказані твори не отримали широкого висвітлення в мистецтвознавчій думці. Майже відсутні відомості щодо образу «Різдво Христове» (И-205), котрий не був опублікований у альбомних виданнях, присвячених іконопису НХМУ.

Метою публікації є виявлення графічних першовзорів для ікон «Різдво Христове» (И-186; И-205; И-496) з колекції НХМУ та дослідження художніх інтерпретацій прототипів у названих взірцях іконопису.

Матеріали та методи. Джерельну базу дослідження складають, передусім, матеріали фондової збірки НХМУ, опубліковані дослідницькі праці, присвячені трьом іконам «Різдво Христового» з НХМУ, діджиталізовані колекції європейської гравюри. Задля досягнення сформульованої мети в процесі дослідження було застосовано такі загальнонаукові та мистецтвознавчі методи: аналітичний, бібліогра-

фічний, іконографічний, метод встановлення аналогій, метод мистецтвознавчого аналізу, компаративного аналізу, метод систематизації та узагальнення.

Результати. Образотворчість трьох ікон «Різдво Христового» з НХМУ по-різному втілює тенденцію до жанрової оповідності в іконописному відтворенні священного сюжету. Найяскравішим є взірець И-186, у котрому відчутними є акценти на суто «земних» фрагментах сюжетного ряду. Ікона доповнена змалюванням виразних оповідних мотивів. Серед таких: зображення сірого вола в правій нижній частині образу. Поява у творі масштабного та водночас малозначущого в контексті події «Різдво Христово» персонажа здатна бути фактором, котрий підсилить глибину перспективи зображення. Аналогічний мотив можна спостерігати в гравюрах, що наслідують композицію «Поклоніння пастирів» Пітера-Пауля Рубенса (іл. 4).



Іл. 4. «Поклоніння пастирів» за П.-П. Рубенсом: гравюра Л. Ворстермана 1620 р. з колекції Британського музею в Лондоні (зліва); гравюра Ф. Раго 1650-1670 рр., що копіює твір Л. Ворстермана та зберігається в Музеї Вікторії й Альберта у Лондоні.
Джерела: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-3-39; <https://collections.vam.ac.uk/item/O1157052/adoration-of-the-shepherds-print-ragot-fran%C3%A7ois/>

Відзначимо, що фрагментарне цитування гравюри за П.-П. Рубенсом залишається в межах припущення, тоді як значна кількість іконографічних збігів зафіксована між іконою И-186 та гравюрою Яна Харменса Мюллера (Jan Harmensz Muller) за Бартоломеусом Шпрангером (Bartholomäus Spranger) «Поклоніння пастирів» (іл. 5).



Лл. 5. Я. Мюллер за Б. Шпрангером.
«Поклоніння пастирів». 1606 р. Папір,
гравюра. 57 × 43.1 см. Рейксмузей, Амстердам.
Джерело: [https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/](https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/ RP-P-OB-32.214)
RP-P-OB-32.214

Твір представляє зображення, котре композиційно поділяється майже на дві рівнозначні частини. Змістовним центром є зображення Богородиці та неспеленого Божественного Немовляти, що лежить у яслах на тканинці. Довкола Спасителя подібно до колиски розташовано накидку Богородиці. В горішньому ярусі в клубочинні хмар представлені ангели, котрі грають на музичних інструментах. Візуально виокремлено промінь, що тонкою смугою з'єднано з ореолом Немовляти-Христа. Фігуру Богородиці вирізняють жіночність та граційність, висока міра чуттєвості образу може бути співвіднесена із характером образотворчості Б. Шпрангера-живописця. Подію розгорнуто в архітектурному оточенні. Змальоване приміщення має відкритий вхідний отвір, руїновані цегляні стіни, що у своїй простоті контрастують із зображенням масивної колони в правій частині гравюри. У вхідному отворі зображено постать Св. Йосифа, біля котрого стоїть віл, а в глибині у перспективному скороченні представлені фігури пастирів, вражених благодатною звісткою. Справа від ясел в уклінній позі зображені двоє пастирів. Один з них змальований так, що своїм посохом притискає долу ягнятко. Біля пастирів, що схилилися до Спасителя, зображено на

повен зріст чоловіка, котрий у патетичному жесті тримає праву руку біля серця, а лівицею притримує жезл та інструмент, схожий на козицю. Периферійне положення займають фігура жінки із запаленим ліхтарем та фрагментарно показана постать чоловіка зі здійсненими руками. Жінка з ліхтарем являє собою примітний, один з визначних персонажів для подальшого компаративного аналізу досліджуваної гравюри та іконографічно споріднених ікон. Названу особу представлено босоніж, вбраною в крислатий капелюх та сукню, що нагадує сарафан, поєднаний із сорочкою. В лівій частині біля Богородиці з Немовлям розташовано групу, серед котрих є мисливці та собака. Один з чоловіків показаний біля Діви Марії в уклінній позі із молитовним жестом рук. Завдяки діагональним лініям, котрі утворюють посохи мисливців та пастирів сформовано стійку пірамідальну композицію. Поява серед дієвих осіб мисливців підсилює жанровий характер сцени.

Гравюра, створена Я. Мюллером за Б. Шпрангером, у стилістичному відношенні здебільшого є взірцем маньєризму, із характерним для названої течії зображенням складних ракурсів фігур з очевидним відходом від гармонії пропорційного ладу, тяжінням до гіперболізації жестів. Щодо барокової складової, то її засвідчує принцип змалювання неба із важкими купчастими хмарами, умовний простір яких «прорізує» яскраве сяйво променю.

Виокремимо ключові складові іконографії гравюри за Б. Шпрангером, котрі будуть віднайдені як наслідувані в більш пізніх інтерпретаціях, а саме – в іконах «Різдва Христового» XVIII століття з колекції НХМУ: зображення «гострих» променів у небесному сегменті та довкола Немовляти-Спасителя; подібно до колиски згорнуті пелени довкола Немовляти Христа; присутність на першому плані чоловіка із виразним патетичним жестом сприйняття радісної звістки; образ пастиря, що притискає посохом ягня додолу; сповнений побутової безпосередності образ жінки із запаленим ліхтарем.

Про те, що одна з гравюр за Б. Шпрангером була використана в якості протографу для

українського іконопису ми знаходимо згадку в розвідці Віри Свенціцької, присвяченій мистецтву Івана Рутковича. Вчена зауважила, що прототипом для ікони І. Рутковича «Жони-мироносиці» (1680–1682 рр.) з іконостаса церкви Вознесіння Господня села Волиця Деревлянська була гравюра Яна/Йоганна Саделера (Jan/Johann Sadeler). Родовід названого твору сходиться до картини Б. Шпрангера [4, с. 71].

Популярність гравюри «Поклоніння пастирів» Я. Х. Мюллера за Б. Шпрангером серед живописців засвідчують полотна, що з увагою до відтворення усіх деталей наслідують іконографію графічного першовзору. Так, в колекції антикварної галереї «Кастельбарко» (Galleria Antiquaria Castelbarco) є картина, атрибутована як твір майстерні/кола Б. Шпрангера (іл. 6).



Іл. 6. Коло/майстерня Б. Шпрангера. «Поклоніння пастирів». Дерево, олія. 114 × 90 см. Галерея «Кастельбарко», Ріва-дель-Гарда, Італія.
Джерело: <https://www.antichitacastelbarco.it/en/product/l-adorazione-dei-pastori-Spranger>

Композиційну та іконографічну подібність спостерігаємо між гравюрою за Б. Шпрангером та іконою «Різдво Христове» другої половини XVIII століття, що походить з церкви Воздвиження Чесного Хреста на Подолі в Києві. Варто відзначити, що за іконографічними та художньо-стилістичними ознаками виразно барокове полотно з колекції

«Кастельбарко», створене у колі Б. Шпрангера, можна співвіднести із іконою «Різдво Христове» (И-496). Ще однією живописною інтерпретацією названої гравюри є полотно «Поклоніння пастирів» з колекції Національної галереї у Празі (Národní galerie v Praze) німецького майстра Маттеуса Гунделаха (Matthäus Gundelach) (іл. 7). Датування твору не є визначеним, утім, очевидним є факт його створення не раніше 1606 року, до якого віднесено гравюру «Поклоніння пастирів» Я. Мюллера за Б. Шпрангером. Відомо, що певний час М. Гунделах перебував під впливом мистецтва Б. Шпрангера.



Іл. 7. М. Гунделах. «Поклоніння пастирів». Дерево, олія. 49.5 × 34.3 см. Національна галерея у Празі.
Джерело: https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.DO_4577

Окреме місце в дослідженні належить образу «Різдво Христове» XVIII століття (И-205) невідомого походження. В усній консультації головний зберігач фондової колекції НХМУ Галина Белікова повідомила, що ікона є взірцем російського іконопису XVIII століття та була передана до збірки НХМУ з Київського музею російського мистецтва (нині Національний музей «Київська картинна галерея») у 1945 році. У дисертаційному дослідженні художника-реставратора Маргарити Хребтенко ікону також віднесено

до російського малярства [6, с. 282]. Образ має вертикальний формат і репрезентує живопис олійними фарбами на дерев'яній дошці. Іконний ковчег відсутній, натомість поля/«береги» ікони відтворено живописно із притаманним для барокової стилістики заломом у горішній частині змалюваного «обрамлення». Зображення розгортає багатофігурну композицію із чітким розподілом на два регістри – небесний і земний, де межою є низка купчастих хмар, забарвлених кольорами від золотаво-сірого до свинцевого. Змістовним та композиційним центром є зображення Богородиці, що сидить поза яслами, на котрих лежить сповите божественне Немовля. Світлі пелени, котрі огортають Спасителя, автор зобразив таким чином, що кисті Його маленьких рук відкриті. Смуга тканини не лише огортає фігурку Немовляти, а також представлена подібно до перев'язі з декоративним візерунком, що зигзагоподібно спадає з плеча Пресвятої Диви донизу. Лик Диви Марії показаний повновидим, із поглядом, спрямованим на того, хто буде молитовно звертатися до образу. Богородицю змалювано вбраною у сріблясто-синю туніку та контрастний помаранчево-червоний мафорій, нижня частина котрого вкриває ясла. На іконі показано як правицею Богородиця здійснює краєчок мафорію так, що утворюється «колиска». Дієві персонажі різдвяної оповіді оточують фігури Богородиці з Дитям таким чином, що композиційно утворюється форма еліпса. Якщо рухати погляд за годинниковою стрілкою, то, перш за все, ми звернемо увагу на зображення постаті Св. Йосифа. Його постать показана в просторі між двома колонами цеглясто-червоного кольору із прожилками, що передають мармурову фактуру. Вбрання Св. Йосифа складає червоний хітон і синьо-зелений плащ. Дитя-Христос, Богородиця, Св. Йосиф – три персонажі, виділені зображенням німбів. Принципи взаємодії між персонажами на гравюрі за Б. Шпрангером відмінні. Всі дієві особи в графічному творі скеровують свої погляди до Божественного Немовляти, тоді як в іконі И-205 майже усі персонажі зображені так, що їхні погляди спрямовані до глядача. Відзначимо, що в іконі збережено, очевидно,

наслідуваний з гравюри принцип трикутника в композиції правого нижнього сегмента (стилізовані посохи утворюють геометризовані ділянки). За іконографією твір тяжіє до традиційної візантинізованої багатофігурної схеми та відзначається нарративністю й деталізацією. Зображення сповнене декоративізмом та умовності водночас. На відміну від гравюри «Різдво Христове» за Б. Шпрангером в іконі И-205 дію доповнюють також постаті трьох мудреців-царів. Тяжіння до площинності та анатомічна непевність у зображенні фігур вказують на засади традиціоналізму, котрих дотримується іконописець. Автор наслідує принцип розташування фігур, спостерігаємо присутність впізнаваних персонажів з гравюри за Б. Шпрангером: юного пастиря із ягнятком, фігура захопленого звісткою чоловіка з посохом. Іконописець оригінально інтерпретує образ жінки з ліхтарем як ще одного пастиря та надає персонажу юнацьких рис та дещо екстравагантного вбрання, серед котрого виокремлюється червоний капелюх. Примітним нюансом є зображення вказівного жесту здійсненої руки пастиря, що є прямою цитатою з гравюри за Б. Шпрангером. Утім, цитата не є точною, адже іконописець переніс у свій твір фрагментарне зображення руки іншого персонажа, що був показаний у гравюрі-протографі позаду жінки з ліхтарем.

Висновки. Дослідження іконографії трьох образів «Різдва Христового» XVIII століття з колекції НХМУ засвідчує факт живописної інтерпретації в названих творах гравюри «Поклоніння пастирів» Я. Х. Мюллера за Б. Шпрангером 1606 року. Висловлено припущення щодо поєднання в образі «Різдво Христове» 1729 року з головного іконостасу Успенського собору Києво-Печерської лаври (И-186) іконографії гравюри «Поклоніння пастирів» за Б. Шпрангером та окремого мотиву з гравюри «Поклоніння пастирів» за П.-П. Рубенсом. Здійснений аналіз стилістичних особливостей трьох ікон «Різдва Христового» з НХМУ дозволяє підсумувати, що виразну маньєристичну лінію малярства, притаманну для творчості Б. Шпрангера, продовжено в іконі «Різдво Христове» (И-186). Бароковий характер живопису простежується в світло-

тіншовому моделюванні, застосованому для написання ікони «Різдво Христове» (И-496). Наративним та виразно декоративним є малярство ікони «Різдво Христове» (И-205), в котрій є відчутний перехідний характер малярства. Драматургія твору ґрунтується на традиційній візантійській іконографії у поєднанні з дина-

мічною композицією, інспірованою західноєвропейським бароко. Перспективним для подальших наукових розвідок є шлях встановлення більш широкого кола іконографічних та стилістичних аналогій до західноєвропейських гравюр, присвячених сюжету «Різдво Христове»/«Поклоніння пастирів».

Література:

1. Вітаємо християн західного обряду з Різдрвом Христовим! URL : <https://www.facebook.com/namu.museum/posts/pfbid0cZrAk8WivwnCdmKHsZJxAh1VMtURDj4QE2ARWe9tKmePBw8ETZUArG6zjgeweKYwl> (дата звернення : серпень 2024).
2. Міляева Л. Українська ікона XI–XVIII століть : [альбом] / за участю Гелитович М. Київ : Духовна спадщина України. 2007. 528 с.
3. Рижова О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII – XVIII століть : монографія. Київ : ВПЦ «Київський університет». 2020. 463 с.
4. Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ : Наукова думка. 1966. 151 с.
5. Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ : [альбом]. Хмельницький: Галерея, Київ : Артанія Нова. 2005. 256 с.
6. Хребтенко, М. Іконопис Лівобережної України та Київщини другої половини XVII – першої половини XVIII ст. Особливості техніки, технології та реставрації : дисертація ... доктора філософії. Київ : Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2021. 323 с.
7. Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. : [альбом] / упоряд. Л. Членова. Київ: Мистецтво. 1999. 255 с.
8. Adoration of the shepherds with nine figures, called ‘with the spider’; four shepherds and two women (one holds a basket) gaze at the Christ child lying in a manger; after Peter Paul Rubens. 1620. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-3-39 (дата звернення : червень 2024).
9. Adoration of the Shepherds. Matthäus Gundelach. URL: https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.DO_4577 (дата звернення : липень 2024).
10. Adoration of the Shepherds; After Rubens; Copied from the print by Lucas Vorsterman (I). URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1157052/adoration-of-the-shepherds-print-ragot-francois/adoration-of-the-shepherds-print-ragot-fran%C3%A7ois/adoration-of-the-shepherds-print-ragot-fran%C3%A7ois/> (дата звернення : червень 2024).
11. L’adorazione dei pastori. Bartholomäus Spranger (Anversa, 1546 – Praga, 1611) Bottega/cerchia. URL: <https://www.antichitacastelbarco.it/it/prodotto/l-adorazione-dei-pastori-Spranger> (дата звернення : липень 2024).
12. Metzler Z. Bartholomeus Spranger: Splendor and Eroticism in Imperial Prague. New York : The Metropolitan Museum of Art/Distributed by Yale University Press. 2014. 380 p.
13. The Adoration of the Shepherds, Jan Harmensz. Muller, after Bartholomeus Spranger, 1606. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-32.214> (дата звернення : червень 2024).

References:

1. Vitaiemo khrystyian zakhidnoho obriadu z Rizdvom Khrystovym! [Congratulations to the Christians of western rite on Christmas!] Retrieved from: <https://www.facebook.com/namu.museum/posts/pfbid0cZrAk8WivwnCdmKHsZJxAh1VMtURDj4QE2ARWe9tKmePBw8ETZUArG6zjgeweKYwl> [in Ukrainian].
2. Miliiaeva, L. & Helytovych, M. (2007) *Ukrainska ikona XI–XVIII stolit: albom*. [Ukrainian icon of the 11th – 18th centuries: album]. Kyiv, 528 [in Ukrainian].
3. Ryzhova, O. (2020) *Ikonopys u khudozhnii kulturi Kyieva kintsia XVII – XVIII stolit: monohrafiia*. [Icon painting in Kyiv art culture of the end of the XVII – XVIII centuries: monograph]. Kyiv, 463 [in Ukrainian].
4. Svientsitska, V. (1966) *Ivan Rutkovych i stanovlennia realizmu v ukrainskomu maliarstvi XVII st.* [Ivan Rutkovych and formation of realism in Ukrainian painting of the 17th c.] Kyiv, 151 [in Ukrainian].
5. Ukrainskyi ikonopys XII–XIX st. z kolektsii NKHMU : [albom] (2005). [Ukrainian icon painting of the 12–19th centuries from the NAMU collection: album]. Khmelnytskyi, Kyiv, 256 [in Ukrainian].
6. Khrebtenko, M. (2021) *Ikonopys Livoberezhnoi Ukrainy ta Kyivshchyny druhoi polovyny XVII – pershoi polovyny XVIII st. Osoblyvosti tekhniky, tekhnolohii ta restavratsii: dysertatsiia ... doktora filosofii*.

Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury [Iconography in Left-bank Ukraine and Kyiv Region in the second half of the 17th – first half of the 18th century. Technique, technology and restoration peculiarities. Thesis for a PhD degree in Art Studies. National Academy of Fine Arts and Architecture]. Kyiv, 323 [in Ukrainian].

7. Shedevry ukrainskoho ikonopysu XII–XIX st.: [albom] (1999) / uporiad. L. Chlenova. [Masterpieces of Ukrainian icon painting, 12–19th centuries: album]. Kyiv, 255 [in Ukrainian].

8. Adoration of the shepherds with nine figures, called ‘with the spider’; four shepherds and two women (one holds a basket) gaze at the Christ child lying in a manger; after Peter Paul Rubens. 1620. Retrieved from: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-3-39

9. Adoration of the Shepherds. Matthäus Gundelach. Retrieved from: https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.DO_4577

10. Adoration of the Shepherds; After Rubens; Copied from the print by Lucas Vorsterman (I). Retrieved from: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1157052/adoration-of-the-shepherds-print-ragot-francois/adoration-of-the-shepherds-print-ragot-fran%C3%A7ois/adoration-of-the-shepherds-print-ragot-fran%C3%A7ois/>

11. Bartholomäus Spranger (Antwerp, 1546 - Prague, 1611) Workshop/circle of. Adoration of the Shepherds. Retrieved from: <https://www.antichitacastelbarco.it/en/product/l-adorazione-dei-pastori-Spranger>.

12. Metzler, Z. (2014). Bartholomeus Spranger: Splendor and Eroticism in Imperial Prague. New York, 380.

13. The Adoration of the Shepherds, Jan Harmensz. Muller, after Bartholomeus Spranger, 1606. Retrieved from: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-32.214>

УДК 7.012 (09) (075.8) + 745/749

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.13>**Удріс-Бородавко Наталя Сергіївна,**

кандидат соціологічних наук, доцент,
завідувачка кафедри графічного дизайну
Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0003-1831-5476
udris.nata@ukr.net

Удріс Ірина Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, професор
Криворізького державного педагогічного університету
ORCID ID: 0000-0002-7205-1566
sudris@i.ua

**МОДНИЙ ОБРАЗ НА ОБКЛАДИНКАХ АМЕРИКАНСЬКИХ
ЧАСОПИСІВ 1910-Х – 1920-Х РОКІВ: ЖІНОЧИЙ ПОГЛЯД**

Метою статті є виявлення внеску жінок-ілюстраторів у формування жіночого модного образу засобами рисованої фешн-ілюстрації на прикладі аналізу оформлення обкладинок американських модних журналів середини 1910-х – 1920-х років. Методологія роботи згідно поставленої мети базується на застосуванні історико-культурного підходу, узагальненні досліджуваної проблеми та використанні системного мистецтвознавчого, стилістичного, порівняльного художнього аналізу. В роботі здійснено спробу мистецтвознавчої інтерпретації авторської манери оформлення обкладинок періодичних видань відповідного спрямування в межах характерних стильових ознак доби ар-нуво та ар-деко, художницями, які співпрацювали з відомими американськими часописами Vogue, Elite Styles, Delineator, McCalls, Collier's, Good Housekeeping та іншими журналами мод тих років. В результаті огляду обкладинок як ключового елемента часопису, створених Х. Драйден, Р. Істмен, Г. Мізероль, Н. Макмейн, Р. Сенгер та рядом інших авторів окреслюються відмінні риси даного виду художньої продукції, в якій єднання художніх та певних комерційних рис сприяють широкому визнанню серед споживачів. Увага зосереджується на висвітленні особливостей презентації актуального жіночого модного образу як вияву соціокультурних тенденцій доби в сприйнятті й трактуванні ілюстраторок. В контексті розгляду загальної еволюції графічної мови в першій третині ХХ століття характеризуються специфічні риси фешн-ілюстрації як лінії тогочасного графічного дизайну, покликаної презентувати найхарактерніші тенденції актуальної моди. Простежуються засоби візуалізації інформації, стильові особливості створюваних модних жіночих образів залежно від цільової аудиторії, індивідуального стилю авторок та редакційної політики видань-замовників. Визначено, що в загальному культурно-історичному контексті зазначеної доби фешн-ілюстрація виступила вагомим складовим елементом індустрії моди і жіноче авторське трактування модного образу сприяло її утвердженню як самодостатнього художнього явища означених років та виразному компоненту стилю життя епохи.

Ключові слова: ілюстрація, фешн-ілюстрація, реклама костюма, модні часописи, жіночий модний образ, ілюстраторка, обкладинки журналів, графічний дизайн.

Udris-Borodavko Natalia, Udris Iryna. FASHION IMAGE ON THE COVERS OF AMERICAN MAGAZINES OF THE 1910S AND 1920S: THE FEMALE POINT OF VIEW

The purpose of the article is to clarify the contribution of female illustrators to the formation of the woman's fashion image through the means of drawn fashion illustration on the example of analyzing the design of covers of American fashion magazines of the mid-1910s - 1920s. The methodology of the work, in accordance with the goal, is based on the application of a historical and cultural approach, generalization of the problem under study and the use of systematic art historical, stylistic, and comparative artistic analysis. The work attempts to provide an art historical interpretation of the author's style of designing covers of periodicals of the relevant direction within the characteristic stylistic features of the Art Nouveau and Art Deco periods by artists who collaborated with the famous American magazines Vogue, Elite Styles, Delineator, McCalls, Collier's, Good Housekeeping and other fashion magazines of those years. As a result of the review of covers as a key element of the magazine, created by H. Dryden, R. Eastman, G. Miserol, N. McMahon, R. Sanger and a number of other authors, the distinctive features

of this type of artistic production are outlined, in which the combination of artistic and certain commercial features contribute to wide recognition among consumers.

Attention is focused on highlighting the peculiarities of the presentation of the current female fashion image as a manifestation of the socio-cultural trends of the time in the perception and interpretation of female illustrators. In the context of considering the general evolution of graphic language in the first third of the twentieth century, the specific features of fashion illustration as a line of graphic design of that time, designed to present the most characteristic trends of current fashion, are characterized. The means of information visualization, stylistic features of the created fashionable female images depending on the target audience, individual style of the authors and editorial policy of the customer publications are traced. It is determined that in the general cultural and historical context of this era, fashion illustration was a significant component of the fashion industry and the female author's interpretation of the fashion image contributed to its establishment as a self-sufficient artistic phenomenon of these years and an expressive component of the lifestyle of the era.

Key words: illustration, fashion illustration, costume advertising, fashion magazines, female fashion image, illustrator, magazine covers, graphic design.

Вступ. Дослідження в різних галузях сучасного гуманітарного знання переконливо доводять, що в новітню добу мода виступає універсальною засадою розвитку культури, здатною охопити всі форми вияву особи. Мода впливає на вибір представниками різних верств суспільства місця та розмаїття форм середовища проживання – житла, приватного транспорту, меблів, професії і форм відпочинку, одягу, типу зовнішності, манер і поведінки. Вона пронизує суспільне життя та впливає на процеси суспільної стратифікації. Мода еволюціонує як феномен культури, і в певних випадках з нею ототожнюється. Сказане обумовлює потребу детального вивчення форм функціонування моди та засобів її популяризації на певних етапах еволюції. Зокрема, заслуговує на увагу висвітлення різних аспектів презентації модного образу засобами рисованої ілюстрації часів її найвищого розквіту – першої третини ХХ століття.

Матеріали і методи. Тема ілюстрації моди висвітлюється в працях двох типів – практичних рекомендаціях з її створення (вони містять зазвичай огляд можливих графічних підходів і технік, рідше – стисле вибіркоче звернення до історичного контексту) і науковій аналітиці з позиції мистецтвознавчого, культурологічного та соціологічного аналізу. В зарубіжній спеціальній літературі питання еволюції ілюстрації моди означеної доби висвітлюються в працях Д. Даунтона [1], К. Блекмена [2], Д. Хілла [3]. Окремих аспектів модної ілюстрації торкаються у виданих працях українські науковиці: О. Шевнюк в контексті історії розвитку костюму [4], А. Дубрівна А. і К. Кружиліна [5] та А. Селез-

ньова [6] в контексті стилістики, художніх технік і технологій візуалізації фешн-образів. Проблематика модної ілюстрації висвітлюється у публікаціях О. Лагоди [7, 8], зокрема комунікативні функції фешн-ілюстрації у соціальному просторі, місце у створенні модного образу, безпосередньо сам модний образ, репрезентативні практики в системі соціальної комунікації засобами моди та її представленні в мистецтві та ілюстрації. Найбільш спеціалізованими і ґрунтовними в галузі модної ілюстрації є дисертаційне дослідження та статті Н. Миргородської [8, 9]. Значна кількість емпіричного матеріалу, що потребує осмислення та узагальнення, міститься в інтернет-ресурсах. Разом з тим, проблематика модної ілюстрації в її проявах впродовж соціокультурної еволюції суспільства, залишається достатньо актуальною для низки напрямків теоретичної і практичної мистецької діяльності.

У зв'язку з цим, метою цієї публікації вважаємо розгляд характерних можливостей рисованої ілюстрації моди (фешн-ілюстрації) на прикладі аналізу формування жіночого модного образу ілюстраторами-жінками як прояву нових тенденцій в соціальному, культурному, мистецькому процесі середини 1910-х – 1920-х років.

Методологія роботи згідно поставленої мети базується на застосуванні історико-культурного підходу, узагальненні досліджуваної проблеми та використанні системного мистецтвознавчого, стилістичного, порівняльного художнього аналізу.

Результати. Від кінця ХІХ століття міжнародне життя характеризується зростаючою

динамікою науково–технічного прогресу, суспільно-політичного, економічного, соціокультурного розвитку, що позначається на рішучих змінах в різних галузях художньої культури [10, с. 252-254]. Зокрема, в ці часи формується потужна індустрія моди, яка відіграє все більш поважну роль і в бізнесі, і в культурних контактах. Відповідно посилюється значення засобів популяризації діяльності цієї галузі, серед яких одне з чільних місць займає рисована ілюстрація моди на сторінках періодики, передусім – жіночих модних журналів. У Франції серед найбільш успішних видань даного спрямування утверджуються «Le Courrier de la Mode», «Moniteur de la mode», вишуканий «Gazette du Bon Ton» [11, с. 91]. В Америці видаються «Ladies Home Journal», «Harper's Bazaar» та «Vogue». У всіх європейських столицях з'являються подібні часописи. Відбувається становлення ілюстрації моди і як каналу модної комунікації, і як самодостатнього виду графічного мистецтва.

На наш погляд, цікавим і доречним в контексті цієї статті є поточення розуміння поняття «образ» і «модний образ» в науковому дискурсі. О. Лагода розглядає загалом поняття «образ» і звертає увагу на його комунікативну та знаково-символічну природу, оскільки утворюються образи на основі трансформації, інтерпретації і метафоризації подій явищ, концептів [12, с. 7-9]. «Модний образ» можна трактувати в контексті визначеного О. Лагодою «візуалізованого образу», який є «спеціально створеним для передачі інформації визначеного змісту» [13, с. 41]. Візуалізований образ – це картинка, що представляє об'ємний вербальний текст як код, що швидко і легко сприймається реципієнтами. Модний образ, таким чином, можна описати як візуалізацію комплексного уявлення про соціокультурний конструкт людини як представника певного періоду розвитку суспільства.

В сфері фешн-індустрії часто зустрічається суміжне поняття «імідж», яке в україномовному контексті отримало дещо відмінне трактування. Широке та обґрунтоване дослідження дефініцій «образ» та «імідж» знаходимо в статті Р. Михайлової та Є. Федорової [14]. В результаті порівнянь різних позицій,

авторки доходять висновку, що ці поняття співвідносяться один з одним відповідно до площин внутрішнього та зовнішнього стану людини.

Можна сказати, що формування уявлень про модні жіночі образи як набагато більш ємне явище, ніж власне костюм. В процесі популяризації моди у часописах початку ХХ століття все більша увага приділялася. Охоплюючи цілий ряд складових – вбрання й аксесуари, зачіски і макіяж, тип зовнішності і манери, навіть сферу улюблених занять – це поняття визначає цілісний модний вигляд особи. Зазвичай візуалізації модних образів присвячуються обкладинки видань і діяльність ілюстраторів моди, які працюють над оформленням журналів, набуває все більшого значення.

Початок Першої світової війни пригальмував розбудову модної індустрії, що вплинуло і на розвиток європейської фешн-ілюстрації, оскільки частина часописів припинила існування чи обмежила діяльність. Війна та зміни в соціальній структурі західних країн обумовлюють від кінця 1910-х чергову зміну пріоритетів у художньому житті. В образотворчих мистецтвах утверджуються різні течії модернізму, в дизайні переважають ідеї функціоналізму. Окреслюється і напрямок мистецьких пошуків, оформлений після війни у стиль Ар-деко, який з його характерними яскравими барвами, геометричними формами вишуканих пропорцій та дорогими матеріалами об'єднав прагматизм із прагненням демонстрації розкоші [15, с. 126-127].

Серед вагомих соціальних зрушень в «золоті двадцяті» змінюється суспільний стан, формується новий стиль поведінки і тип краси жінок, які прагнули відігравати все більш поважну роль у всіх ділянках громадського життя [4, с. 290]. Вони все частіше мали якісну освіту, професію і певний досвід фахової діяльності, займались спортом і відвідували танцювальні зали, утверджуючи свою самодостатність. Ці фактори викликають кардинальні перетворення в жіночій моді, яка набуває більшої функціональності. Модний силует тих років «гарсон» базується на геометричних засадах, має невизначені

статеві ознаки й рішуче вкорочену довжину спідниці ледве за коліна [3, с. 44]. Відповідно на сторінках часописів поширюється популяризація образу краси «жінки Ар-деко».

В контексті нових тенденцій в образотворчості й жіночій моді змінюється стилістика модної ілюстрації. Це особливо помітно на прикладі трансформації графічної мови ілюстраторів, які працювали в часи пізнього Ар-нуво і, реагуючи на соціокультурні зміни, встали на чолі творців Ар-деко – Ж. Барб'є, П. Іріба, Ж. Лепапа, Ерте та інших. Крім того, манера автора залежала і від смаків замовника, через що, наприклад, ілюстрації Лепапа в «Gazette de Bon Ton» та в «Vogue» дещо різняться за стилістикою [16, с. 93]. Після 1925 року «Gazette de Bon Ton» об'єднується з артистичним оглядом «Art Goute Beaute» та зорієнтовується на смаки елегантних парижанок, як і заснований в 1921 році «L'officiel de la Couture et de la mode de Paris». З'являється «Modes et Travaux», розрахований на споживачок середнього класу. «Vogue» поширює діяльність за межі Америки: в 1916 році часопис почав видаватись в Лондоні, а за пару років – у Парижі [17, с. 6-7]. Врахування різних тенденцій в споживацьких смаках сприяло утвердженню чільної ролі видання і в галузі модної індустрії загалом, і у визначенні провідних параметрів розвитку модної ілюстрації зокрема.

Діяльність таких лідерів модної періодики як «Vogue» від початку століття стимулювала розквіт американських модних часописів, спрямованих на запити різних цільових аудиторій – «Elite Styles», «McCalls», «Collier's», «Red Book», «Good Housekeeping», «Delineator» тощо. Більшість журналів у розрахунку на жіночу аудиторію презентувала модну белетристику, світські репортажі, рекомендації по домогосподарству. Та найбільшу популярність приносили сторінки, присвячені новинкам моди. Для оформлення обкладинок як ключового компоненту часопису видавці запрошують визнаних європейських та місцевих авторів, котрі, в свою чергу, утверджують такою співпрацею власну популярність [3]. Таким чином, огляд обкладинок «Vogue», дає можливість скласти уявлення про базові тен-

денції розвитку та творчість провідних авторів оформлення модних видань, а порівняння їх з роботами для інших замовників – виявити варіанти реалізації завдань фешн-ілюстрації та візуально-графічної мови реклами модного жіночого образу означених років.

В контексті зростання гендерної жіночої складової в різних сферах життя у часописах тих років збільшувалася кількість успішних жінок-художниць. Власне, ще в XIX столітті у часи «стилю турнюрів» плідно працювали у низці європейських журналів мод 1860-х – 1870-х років сестри-француженки Елоїза Лелуар, Анаїс Тудуз та Лаура Ноель. Проте від початку XX століття чільне місце щодо залучення до професійної діяльності ілюстраторок обіймають американські часописи. Успішне партнерство з редакціями базувалось і на достатній кваліфікації авторок, які мали базову художню освіту, і на емоційно-жіночому сприйнятті й візуалізації актуальних вимог до сучасного модного жіночого образу, опосередкованому співвіднесенням рекламованого модного костюма з власними смаками й відчуттями художниць.

Активно співпрацював з жінками-ілюстраторами «Vogue», головним редактором якого від 1914 протягом 38 років була Една Вулмен Чейз (1877 – 1957). Жіноче бачення сприяло розмаїттю оформлення часопису ще в 1910-і роки. Так, обкладинки 1913 року Сари Стівел Вебер (1878 – 1939) презентують прозору лінійно-барвну стилістику. В квітневій передглядячем постає своєрідний «букет» з трьох дівочих голівок у розкішних капелюшках, примхливо декорованих мереживом, квітами, павиними перами. Радісного світосприйняття сповнена і червнева обкладинка з гнучкими дівочими постатями, увінчаними грандіозним кошиком квітів. Дещо більш прозаїчними по трактуванню образів, але теж сповненими позитивного «мелодійного» настрою сприймаються обкладинки С. С. Вебер для «Collier's» 1914 р. та «The Saturday Evening Post» 1916 р. Натомість, Еліс де Варенн Литл (1883 – 1956) є авторкою кількох обкладинок «Vogue» (травень 1916, квітень 1917, січень 1918 років), характерною особливістю яких виступає активне використання чорного гла,

що концентрує увагу на постанях героїнь в абстраговано декоративних, ошатних сукнях. Співпрацювала з журналом і Клер Ейвері (1879 – 1927) (обкладинка вересень 1917), на втрачаючи контактів і після переїзду до Парижу. Показово, що обкладинка для першого номера «Vogue», виданого у Британії (вересень 1916) з дещо жартівливим анонсуванням презентованих на його сторінках осінніх моделей, створена теж ілюстратором-жінкою Хелен Терлоу (1889 - ?) [15, с.8].

Від середини 1910-х років розробляла численні обкладинки для «Vogue» Хелен Драйден (1882 – 1972). Її роботи для часопису відзначались манерою, сформованою на основі єднання ідей пізнього Ар-нуво та Ар-деко. Презентуючи вишуканий варіант стилю «золотих двадцятих», дизайнерка еволюціонує в графічній мові убік спрощення форм. Ілюстраціям Драйден притаманні емоційність і чисто жіноче захоплення красою нарядів, елементами декору тощо. Модифікації авторського стилю ілюстраторки простежуються при порівнянні лаконічно стилізованих постатей героїнь ранніх обкладинок «Vogue» (квітень 1914, липень 1915) з яскравими, побудованими на співзвучності гнучких лінійних ритмів образами елегантних дам на тлі чудової природи (рис. 1), що постають у вишуканих рішеннях 1919–1923 років (квітень, листопад 1920, липень 1922).

Інші підходи презентують обкладинки Х. Драйден другої половини 1920-х для журналу «Delineator», в яких конкретніше, попри фрагментарність, відтворюються образи модних сучасниць другої половини десятиліття (березень 1927, червень і липень 1929 тощо). Увага зосереджується на поданій крупним планом зовнішності героїнь, зачісках, елегантних капелюшках, характерному макіяжі. Рухи стають більш експресивними, обриси – ламкими, тло втрачає конкретику. Витончений стиль художниці попередніх років перетворюється на більш декоративний й одночасно інформативний, та презентує, як і раніше, елітний модний образ, комунікативний знак, що відчутно впливав на тодішні естетичні пріоритети (рис. 2).



Рис. 1. Х. Драйден. Обкладинка Vogue «Жінки під парасолькою». 1920. <https://archive.vogue.com/issue/19200415>

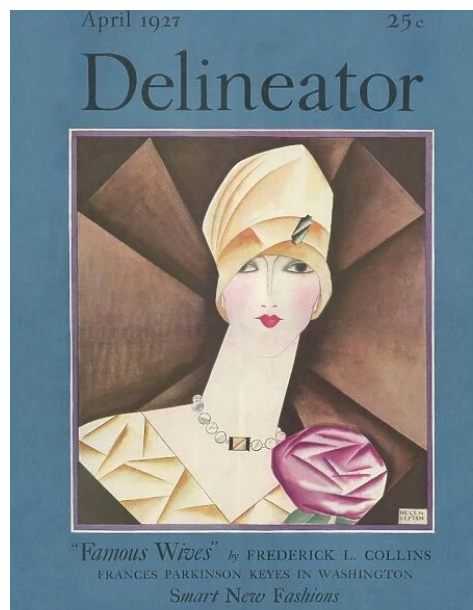


Рис. 2. Х. Драйден. Обкладинка Deliniator. 1927. <https://www.licensestorehouse.com/creative-me/art-deco/delineator-cover-april-1927-9277211.html>

Подібні зміни у формуванні жіночих образів спостерігається в роботах Гарріет Мізероль (1893? – 1993?) для «Vogue». Ошатно і водночас «по домашньому» трактована червнева обкладинка 1922 року з дівочою постагтю у яскравій літній сукенці на ганку будинку сонячного літнього ранку (рис. 3). Виразність композиції будується на зіставлен-

нях природних і геометричних форм та інтенсивних кольорів. Більш стилізовано-ефектно виглядають героїні її травневих обкладинок 1927 та 1928 років. Тенденцію до геометризації форм Мізероль базує тут на криволінійних ритмах – овальних чи круглих, з окремими акцентами вертикалей або діагоналей, теж віддаючи перевагу крупноплановим рішенням, презентуючи модний образ через фрагменти костюма (рис. 4).



Рис. 3. Г. Мізероль. Обкладинка Vogue. 1922.
<https://archive.vogue.com/issue/19220601>



Рис. 4. Г. Мізероль. Обкладинка Vogue. 1928.
<https://archive.vogue.com/issue/19280301>

Власну лінію модної ілюстрації, підпорядковану редакційній політиці часопису «Motor», з яким вона активно співпрацює на початку 1920-х, утверджує Рут Істмен (1882 – 1976). В її роботах презентовані активні молоді жінки, які цікавляться спортом і водінням авто. Автомобіль як символ прогресу від кінця XIX століття стає знаковим засобом демонстрації статусу, модного стилю життя і додатковим символом самоутвердження жінок в суспільному житті. Обкладинки Р. Істмен презентують жіноче трактування і актуального модного образу, і «взаємин» чарівних дам з автомобілем. На перший план і композиційно, і змістовно виступає сповнена впевненості й грації героїня; вбрання й аксесуари – іноді і спортивне знаряддя – підкреслюють головування виразно модельованої постаті (травень, червень, липень 1921) (рис. 5). Подібним трактуванням позначені і обкладинки авторки до видань «Judge», «Tyday's Housewife» 1923-1926 років.



Рис. 5. Р. Істмен. Обкладинки Motor. 1921.
<https://www.coverbrowser.com/covers/motor>

Стилістика оформлення часописів залежала і від індивідуальної манери авторів, і від спрямування видань, орієнтованих, як відзначалось, на читачок різних прошарків. Наприклад, «Good Housekeeping» пропагував комфортний стиль життя для пересічних домогосподарок з відповідними пріоритетами: сім'я, діти, охайний будинок, відпочинок. З цим часописом співпрацювала Джессі Вілкокс Сміт (1863 – 1935), яка ще в 1900-х роках брала участь в оформленні «Collier's». В її роботах домінують дитячі образи в дещо жар-

твіливому спрощено-побутовому трактуванні як втілення ідеалів сімейності (рис. 6). Найбільш проникливо ці настрої відтворені в обкладинці липня 1928 року, що презентує молоду чарівну маму з дитиною на літньому відпочинку біля моря, які привітно махають хустинками глядачеві.



Рис. 6. Дж. Вілкокс Сміт. Обкладинка GoodHousekeeping. 1928

Характерна стилістика, заснована на використанні багатой палітри продумано зіставлених соковитих барв, притаманна ілюстраціям Нейзи Макмейн (1888 – 1949). Працюючи для «The Saturday Evening Post» (березень 1922), «McCall's» (жовтень 1931) та інших видань, ілюстраторка вправно реалізує американський модний жіночий образ впевненої енергійної особи з поважним колом зацікавлень (рис. 7). За аналогічним принципом, і ще в більш фрагментарному форматі презентуються героїні обкладинок модних часописів авторства Едни Л. Кромптон (1883 – 1952). Як і Н. Макмейн, вона віддає перевагу поясним чи погрудним зображенням молодих жінок, концентруючись на зовнішності героїнь – як на обкладинках часописів «Modern Priscilla» (рис. 8) (жовтень 1923) чи «RedBook» (грудень 1927) тих років.



Рис. 7. Н. Макмейн. Обкладинка The Saturday Evening Post. 1922



Рис. 8. Една Л. Кромптон. Обкладинка Modern Priscilla. 1923

Висновки. Зрушення у стилі життя окреслених років, в тлумаченні культурних цінностей детермінували потребу втілення нового бачення цілісного модного образу сучасників й обумовили зростання поваги до функціонування фешн-ілюстрації як складової індустрії моди. Рисована ілюстрація моди від початку окресленого періоду утверджується як окремий вид мистецтва, забезпечуючи візуальну інформацію щодо модного образу шляхом

художнього перетворення параметрів рекламного модного костюма, Відмінною якістю даної галузі образотворчості стала апеляція до уваги споживача, візуалізація не лише конкретних форм модного костюма, а передусім творчої ідеї, розширення простору її сприйняття.

У 1920-х роках суттєво зросла кількість жінок, що залучалися до ілюстрування модних журналів та забезпечили зростання гендерної рівності в галузі ілюстрування, графічного дизайну, моди. Індивідуальні практики презентації модних образів авторства фешн-ілюстраторок дозволяють окреслити певні параметри даного художнього явища. Як і вся американська фешн-ілюстрація доби, порівняно з європейською лінією творчість жінок-ілюстраторів позначена характерними рисами. Роботи американських художниць більш розмаїто віддзеркалюють смаки середнього класу. Реалізуючи достатньо широкий діапазон потреб і зацікавлень, формуються модні жіночі образи представниць суспільної еліти, ділових сучасниць, сповнених прагнення соціального самоствердження і скромних представниць тогочасного суспільства. Засоби реалізації задуму теж мають характерні ознаки, виявляючи з одного боку спорідненість з тенденціями європейської рисованої ілюстрації моди, а з іншого – спад-

коємність власних традицій у даній галузі, що містить художню мову творів Ч. Д. Гібсона, Г. Фішера, Д. К. Леєндекера.

Візуалізований мисткинями фешн-ілюстрації і утверджений у 1920-і роки жіночий модний образ віддзеркалював соціокультурне замовлення доби. На межі наступного десятиліття стиль життя «золотих двадцятих» поступається іншим тенденціям. В 1930-і роки суттєво змінюється модний ідеал тогочасної жінки, він пропагує образ стильної чуттєвої героїні в розкішних вечірніх туалетах, що нагадували прекрасне минуле. Разом з тим образ 1920-х років залишається по-перше, цінним джерелом формування наукових уявлень про внесок жінок-ілюстраторів у розвиток галузі в контексті відповідних художньо-стильових орієнтирів аналізованого періоду, по-друге, є джерелом натхнення багатьох ілюстраторів, дизайнерів, режисерів-постановників та сценографів у ХХІ ст. Вважаємо перспективними напрямками досліджень представленість жінок-ілюстраторок у гендерному співвідношенні авторів цього сегменту ілюстративної творчості в інші періоди; вивчення впливу модних образів попередніх епох на сучасних митців в аспекті дотримання чи оновлення стилістики, образності, детермінації звернення до минулого як такого.

Література:

1. Downton D. *Masters of Fashion Illustration*. London : Laurence King Publishing, 2010. 244 с.
2. Blackman C. *100 Years of Fashion Illustration*. London : Laurence King Publishing, 2017. 384 с.
3. Hill D. *As seen in Vogue. A century of American fashion in advertising*.- Texas tech university press. 2004. URL: <https://www.scribd.com/document/704874415/As-Seen-in-Vogue-a-Century-of-American-Fashion-in-Advertising-by-Daniel-Dellis-Hill> (дата звернення 20.06.2024)
4. Шевнюк О. Історія костюма. Київ : Знання, 2008. 375 с.
5. Дубрівна А., Кружиліна К. Сучасні тенденції fashion-ілюстрації. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : праці Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 11–13 листопада 2020 р. Київ, 2020. С. 70–72.
6. Селезньова А. Теоретичні аспекти створення та художньої подачі fashion-ілюстрації. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 39. С. 141–150.
7. Лагода О. Репрезентативний потенціал дизайнерських практик у симбіозі мистецтва і моди. *Art and Design*. №3, 2018. С. 107–119. DOI:10.30857/26170272.2018.3.10.
8. Миргородська Н., Лагода О. Еволюція ілюстрації моди як засобу трансляції спеціальної інформації. *Вісник ХДАДМ*. 2012. №8. С.37–40.
9. Миргородська Н. Еволюція форм проектно-художньої презентації костюма в ілюстрації моди : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.07. ХДАДМ. 2014. 20 с.
10. Bayer P., Riley N. *The Elements of Design*. Octopus Publishing Group. 2003. 544 p.
11. *Fashion History from the 18th to the 20th Century*. Köln : TASCHEN. 2015. 648 с.
12. Лагода О. Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.07. ХДАДМ. 2007. 22 с.

13. Лагода О. Репрезентація як форма нарративізації. *Вісник ХДАДМ*. 2013. № 4. С. 39–42.
14. Михайлова Р., Федорова Є. Про зміст і співвідношення понять «образ» та «імідж». *Вісник КНУ-КиМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. № 35. С. 206–217.
15. Геллер С., Кваст С. Графічні стилі : від вікторіанців до хіпстерів. Київ : ArtHuss. 2019. 296 с.
16. Удріс І., Удріс Н. Ілюстрація моди: від Ренесансу до Постмодернізму. Кривий Ріг : Видавничий дім. 2013. 208 с.
17. *Vogue Covers. On Fashion's front page*. Boston : Little, Brown. 2009. 240 с.

References:

1. Downton, D. (2010). *Masters of Fashion Illustration*. London: Laurence King Publishing.
2. Blackman, C. (2017). *100 Years of Fashion Illustration*. London: Laurence King Publishing.
3. Hill, D. (2007). *As seen in Vogue. A century of American fashion in advertising*. Texas tech university press. URL: As Seen in Vogue: A Century of American Fashion in Advertising (дата звернення 20.06.2024)
4. Shevniuk, O. (2008). *Istoriia kostiума [The history of costume]*. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].
5. Dubrivna, A., & Kruzhylina, K. (2020). Suchasni tendentsii fashion-iliustratsii [Modern trends in fashion illustration]. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu – Actual problems of modern design*: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference. (pp. 70–72). Kyiv [in Ukrainian].
6. Seleznova, A. (2017). Teoretychni aspekty stvorennia ta khudozhnoi podachi fashion-iliustratsii [Theoretical aspects of creating and presenting fashion illustrations]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury – Current issues of history, theory and practice of artistic culture*. (Vols. 39), (pp. 141–150). Kyiv: Milenium [in Ukrainian].
7. Lahoda, O. (2018). Rerezentatyvnyi potentsial dyzainerskykh praktyk u symbiozi mystetstva i mody [The representational potential of design practices in the symbiosis of art and fashion]. *Art and Design - Art and Design*, 3, 107–119 [in Ukrainian].
8. Myrhorodska, N., & Lahoda, O. (2012). Evoliutsiia iliustratsii mody yak zasobu transliatsii spetsialnoi informatsii [The evolution of fashion illustration as a means of broadcasting special information]. *Visnyk KhDADM – Bulletin of KSADA*, 8, 37–40 [in Ukrainian].
9. Myrhorodska, N. (2014). Evoliutsiia form proektno-khudozhnoi prezentatsii kostiума v iliustratsii mody [Evolution of forms of design and artistic presentation of costume in fashion illustration]. *Extended abstract of candidate's thesis*. KSADA [in Ukrainian].
10. Bayer, P., & Riley, N. (2003). *The Elements of Design*. Octopus Publishing Group.
11. *Fashion History from the 18th to the 20th Century* (2015). Köln : TASCHEN.
12. Lahoda, O. (2007). Khudozhno-obrazni osoblyvosti kostiума v dyzaini odiahu kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Artistic and figurative costume features in the fashion design of the late XX – early XXI Centuries]. *Extended abstract of candidate's thesis*. KSADA [in Ukrainian].
13. Lahoda, O. (2013). Rerezentatsiia yak forma narratyvizatsii [Representation as a form of narrativization]. *Visnyk KhDADM – Bulletin of KSADA*, 4, 39–42 [in Ukrainian].
14. Mykhailova, R., & Fedorova Ye. (2016). Pro zmist i spivvidnoshennia poniat «obraz» ta «imidzh» [About contents and correlation of concepts «character» and «image»]. *Visnyk KNUKiM. Seriia «Mystetstvoznavstvo» – KNUCA Bulletin. Series «Art History»*, 35, 206–217 [in Ukrainian].
15. Heller, S., & Kvast, S. (2019). *Hrafichni styli : vid viktoriansiv do khipsteriv [Graphic styles: from Victorians to hipsters]*. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
16. Udris, I., & Udris, N. (2013). *Iliustratsiia mody: vid Renesansu do Postmodernizmu [Fashion illustration: from the Renaissance to Postmodernism]*. Kryvyi Rih: Vydavnychiy dim. [in Ukrainian].
17. *Vogue Covers. On Fashion's front page* (2009). Boston: Little, Brown.

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 3, 2024

Issue 3, 2024

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *І. М. Чудеснова*
Комп'ютерне верстання *Н. С. Кузнєцова*

Підписано до друку 30.09.2024 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 13,25. Зам. № 1024/685
Наклад 100 прим.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.