НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «ГЕЛЬВЕТИКА»

NATIONAL AVIATION UNIVERSITY
PUBLISHING HOUSE “HELVETICA”

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 5
Issue 5

Видавничий дім
«Гельветика»
2024

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

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

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Афоніна Олена Сталівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Гуляєва Ольга Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Херсонського державного університету; **Димшиць Едуард Олександрович** – кандидат мистецтвознавства, Академік Європейської академії наук, мистецтв та літератури, заслужений діяч мистецтв України, Почесний академік Національної академії мистецтв України; **Дубрівна Антоніна Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка та живопису Київського національного університету технологій та дизайну; **Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна** – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, завідувач відділу декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; **Кюнцлі Романа Василівна** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри архітектури Львівського національного аграрного університету; **Криворучко Юрій Іванович** – доктор архітектури, доцент, професор кафедри дизайну Національного університету «Запорізька політехніка»; **Михальчук Вадим Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Чернявський Констянтин 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 (Kaczmarska 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 кафедри дизайну Київського національного університету технологій і дизайну; **Колосніченко Олена Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, професор, член Національної спілки художників України, член Спілки дизайнерів України, професор кафедри художнього моделювання костюма Київського національного університету технологій та дизайну; **Сиротинська Наталія Ігорівна** – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка; **Школьна Ольга Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка; **Богдановська Моніка (Bogdanowska Monika)** – PhD, старший викладач, кафедра архітектури, факультет рисунку, живопису та скульптури, Краківська політехніка імені Тадеуша Костюшка, Польща; **Куртеза Антонела (Curteza Antonela)** – PhD, професор факультету промислового дизайну та управління бізнесом Технічного університету імені Г. Асакі, Румунія; **Подхаланскі 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»
зареєстровано 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.

ISSN 2786-5886 (Print)
ISSN 2786-5894 (Online)

© Оформлення «Видавничий дім «Гельветика», 2024

HEAD OF THE EDITORIAL COUNCIL:

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

EDITORIAL COUNCIL MEMBERS:

Afonina Olena Stalivna – Doctor of Art Criticism, Professor at the Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management; **Huliaieva Olha Volodymyrivna** – PhD in Art Criticism, Assistant Professor at the Department of Fine Arts and Design, Kherson State University; **Dymshyts Eduard Oleksandrovych** – PhD in Art Criticism, Academician of the European Academy of Sciences, Arts and Literature, Honored Art Worker of Ukraine, Honored Academician of the National Academy of Arts of Ukraine; **Dubrivna Antonina Petrivna** – PhD in Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Drawing and Painting, Kyiv National University of Technologies and Design; **Kara-Vasylieva Tetiana Valeriivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department of Decorative-Applied Arts, M. T. Rylskyi Institute of Arts Studies, Folklore and Entomology of NAS of Ukraine; **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; **Cherniavskyi Konstiantyn Volodymyrovych** – PhD in Art Criticism, Head of the National Union of Artists of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Drawing and Painting, National Academy of Fine Arts of Architecture; **Billy Gruner** – PhD, Lecturer, the University of Sydney, Australia; **Kaczmarska Małgorzata** – 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 Iaşi, 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.

ISSN 2786-5886 (Print)
ISSN 2786-5894 (Online)

© Design "Publishing House "Helvetica", 2024

ЗМІСТ

Бабій І. Л.
ПРЕВЕНТИВНЕ ЗБЕРЕЖЕННЯ ФОТОГРАФІЧНИХ ВІДБИТКІВ: СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ЗАХИСТУ ТА КОНСЕРВАЦІЇ..... **8**

Варивончик А. В.
КРЕАТИВНІ ПІДХОДИ ДО СТВОРЕННЯ ОСОБИСТОГО СТИЛЮ ЧЕРЕЗ ВЗАЄМОДІЮ МОДНИХ ЕЛЕМЕНТІВ КОСТЮМА, ЗАЧІСКИ ТА ГРИМУ..... **19**

Вітковський Д. І.
ЗАСОБИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ МОБІЛЬНОГО МОНТАЖУ У СТВОРЕННІ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ..... **31**

Галишич Р. Я., Штець В. О.
ЕВОЛЮЦІЯ РЕКЛАМНОЇ ІНФОГРАФІКИ: ІСТОРИЧНИЙ АНАЛІЗ..... **46**

Го Цзінюань, Тесленко І. О.
ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТИБЕТСЬКОЇ ОБРАЗОТВОРЧОЇ ТРАДИЦІЇ В СЕРІЇ ОЛЕКСАНДРА ЖИВОТКОВА «ДО ПИТАННЯ ПРО НЕПАЛЬСЬКІ ТХАНКИ»..... **53**

Дихнич Л. П.
FASHION-ОБРАЗ ЯК КОМУНІКАЦІЙНА СИСТЕМА: ОРІЄНТИРИ УКРАЇНСЬКОЇ МОДИ ПІД ЧАС ВІЙНИ..... **61**

Купчинська Л. О.
МІСЦЕ І РОЛЬ ЕМАНУЇЛА ХРАПКА В ЕКСЛІБРИСНІЙ ШЕВЧЕНКІАНІ УКРАЇНИ..... **71**

Лі Цзепен, Опалєв М. Л.
ЗООМОРФНИЙ ДИЗАЙН ОБ'ЄКТІВ МЕТАЛЕВОЇ ПЛАСТИКИ ПЕРІОДУ МОДЕРНІЗМУ: ФОРМА ТА ЕСТЕТИКА..... **81**

Лотоцька В. М.
ТЕРАПЕВТИЧНІ ЛАНДШАФТИ У ДИЗАЙНІ МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА: ВІТЧИЗНЯНИЙ ТА ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД..... **94**

Лу Бінь
ІНТЕРАКТИВНІ ПРАКТИКИ В ДИЗАЙНІ АРТІНСТАЛЯЦІЙ: СТАН ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕМИ, ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ..... **101**

Лю Венган
ОБРАЗНІ МОДЕЛІ «САДУ ЯК РАЮ ЗЕМНОГО» В ДИНАСТИЧНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ..... **107**

Несен І. І.
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА ПОРЦЕЛЯНА XVIII–XIX СТ. В КОЛЕКЦІЇ МИКОЛАЇВСЬКОГО ОБЛАСНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ ІМ. В.В. ВЕРЕЩАГІНА..... **115**

Роготченко О. О.
ПРИВАТНІ ЗБІРКИ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА, ЩО ЛЯГЛИ В ОСНОВУ КОЛЕКЦІЙ МУЗЕЇВ..... **121**

Snihur V. I.
IMMERSIVE PRESERVATION: UTILIZING VIRTUAL REALITY TO SAFEGUARD CULTURAL HERITAGE..... **128**

Соколова Д. К., Шуліка В. В.
ІКОНОГРАФІЧНІ ПРОГРАМИ МОНУМЕНТАЛЬНИХ РОЗПИСІВ О.Я. СОКОЛА У ХРАМАХ ХАРКІВЩИНИ ТА ПОЛТАВЩИНИ..... **133**

Тарасов В. В., Сун Яньбо
ПОШУК НОВОЇ ПЛАСТИЧНОЇ МОВИ СУЧАСНОЇ СКУЛЬПТУРИ КИТАЮ
У КОНТЕКСТІ ІННОВАЦІЇ МАТЕРІАЛІВ ТА ТЕХНІК.....**145**

Школьна О. В., Котлярчук А. С.
ТВОРЧІСТЬ ХУДОЖНИКА БАРАНІВСЬКОГО І КОРОСТЕНСЬКОГО ЗАВОДІВ
ВАРТАНА НАРІКЯНА ЗА АРХІВНИМИ ДЖЕРЕЛАМИ.....**153**

Юрова Т. М.
СИНТЕЗ НАЦІОНАЛЬНОГО ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДИЗАЙНУ
У «ПРОЕКТІ ПАППА ДЕ ЯНОШІ» ПОЛЬОВОГО ОДНОСТРОЮ ГАЛИЦЬКОЇ АРМІЇ.....**164**

CONTENTS

Babii Ihor
PREVENTIVE CONSERVATION OF PHOTOGRAPHIC PRINTS: CURRENT ISSUES IN PROTECTION AND RESERVATION **8**

Varyvonchyk Anastasiia
CREATIVE APPROACHES TO FORMATION OF PERSONAL STYLE THROUGH INTERACTION OF FASHIONABLE ELEMENTS OF COSTUME, HAIR DRESS, AND MAKEUP **19**

Vitkovskyi Denys
MOBILE EDITING TOOLS AND TECHNOLOGIES IN AUDIOVISUAL CONTENT CREATION **31**

Halyshych Ruslan, Shtets Viktor
EVOLUTION OF ADVERTISING INFOGRAPHICS: A HISTORICAL ANALYSIS **46**

Guo Jingyuan, Teslenko Iryna
REINTERPRETATION OF THE TIBETAN VISUAL TRADITION IN OLEXANDER ZHYVOTKOV'S SERIES «TO THE QUESTION OF NEPALI THANKAS» **53**

Dykhnych Liudmyla
FASHION IMAGE AS A COMMUNICATION SYSTEM: THE GUIDELINES OF UKRAINIAN FASHION DURING THE WAR **61**

Kupchynska Larysa
PLACE AND ROLE OF EMANUIL KHRAPKO IN BOOKPLATE SHEVCHENKIANA OF UKRAINE **71**

Li Zepeng, Opaliev Mykhailo
ZOOMORPHIC DESIGN OF METAL SCULPTURE OF THE MODERNIST PERIOD: FORM AND AESTHETICS **81**

Lototska Vita
THERAPEUTIC LANDSCAPES IN THE URBAN ENVIRONMENT DESIGN: DOMESTIC AND FOREIGN EXPERIENCE **94**

Lu Bin
INTERACTIVE PRACTICES IN ART INSTALLATION DESIGN: STATE OF RESEARCH ON THE TOPIC, DEVELOPMENT TRENDS **101**

Lyu Wengang
IMAGINARY MODELS OF THE «GARDEN AS PARADISE ON EARTH» IN THE DYNASTIC PAINTING OF CHINA **107**

Nesen Iryna
WESTERN EUROPEAN PORCELAIN OF THE XVIII – XIX CENTURIES. IN THE COLLECTION OF THE MYKOLAIV REGIONAL ART MUSEUM NAMED AFTER V.V. VERESHCHAGIN **115**

Rogotchenko Oleksiy
PRIVATE COLLECTIONS OF DECORATIVE ART THAT FORMED THE BASIS OF MUSEUMS **121**

Snihur Volodymyr
IMMERSIVE PRESERVATION: UTILIZING VIRTUAL REALITY TO SAFEGUARD CULTURAL HERITAGE **128**

Sokolova Daryna, Shulika Viacheslav
ICONOGRAPHIC PROGRAMS OF MONUMENTAL PAINTINGS BY O.Y. SOKOL IN THE CHURCHES OF KHARKIV AND POLTAVA REGIONS..... **133**

Tarasov Volodymyr, Sun Yanbo
SEARCH FOR A NEW FORMAL LANGUAGE OF CONTEMPORARY CHINESE SCULPTURE IN THE CONTEXT OF INNOVATION OF MATERIALS AND TECHNIQUES..... **145**

Shkolna Olha, Kotlyarchuk Andrii
THE CREATIVITY OF THE ARTIST OF THE BARANIVSKY AND KOROSTEN PLANTS VARTAN NARIKIAN ACCORDING TO ARCHIVE SOURCES..... **153**

Yurova Tetiana
SYNTHESIS OF NATIONAL AND EUROPEAN DESIGN IN THE “PAPPA DE JANOSHI PROJECT” OF THE FIELD UNIFORM OF THE GALITIC ARMY..... **164**

УДК 77.026.3/.5’06(045)
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.1

Бабій Ігор Леонідович,
аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-7749-7778
dme2122.ibabii@dakkkim.edu.ua

ПРЕВЕНТИВНЕ ЗБЕРЕЖЕННЯ ФОТОГРАФІЧНИХ ВІДБИТКІВ: СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ЗАХИСТУ ТА КОНСЕРВАЦІЇ

Мета статті полягає в дослідженні проблематики захисту фотографічних відбитків, пов’язаної з якістю фотоматеріалів для друку та умов експонування задля їх тривалого зберігання. Методологія дослідження ґрунтується на системному підході та передбачає застосування сукупності методів: аналітичного – для вивчення досліджень зі стійкості фотоматеріалів до зовнішнього впливу, умов експонування творів фотомистецтва та правил їх архівного зберігання, узагальнення результатів наукових праць з теми статті; порівняльно-зіставний і структурний аналіз – задля зіставлення властивостей фотоматеріалів і їх взаємодії із зовнішнім середовищем з метою виокремлення проблематики довговічного збереження; action research – для залучення дослідника не лише для спостережень, а й відпрацювання практичних рішень задля поліпшення умов захисту фотографічних відбитків. Наукова новизна полягає в дослідженні та окресленні проблематики захисту фотографічних творів, зокрема через аналіз нових підходів до оцінки якості фотоматеріалів для друку фотографічних відбитків, та пропозиції конкретних превентивних заходів для консервації творів фотомистецтва, а також запровадження поняття «фотографічні відбитки» в український науковий дискурс. Висновки. У результаті дослідження встановлено, що важливим компонентом превентивної консервації фотографічних відбитків є заходи, спрямовані на професійний вибір і застосування фотоматеріалів з архівними властивостями для друку та оформлення фотографій. Використання фірмового паперу зі 100% альфа-целюлози, що не містить кислот, лігніну та освітлювачів, а також використання фірмових сертифікованих пігментних чорнил, солей платини, паладію або вуглецевого пігменту є одним із найкращих варіантів вибору фотоматеріалів для друку світлин. Це дасть можливість підвищити їхню стійкість до агресивних впливів зовнішнього середовища, зокрема стійкість до сонячного світла, УФ-випромінювання і вологи, та досягнути успішного тривалого збереження протягом століть. Дотримання стандартів 9706 для паперу [1] та ISO 11798 [25] для чорнил також є важливим для консервації творів фотомистецтва.

Ключові слова: *архівація, архівний фотопапір, безкислотні матеріали, довговічність фотоматеріалів, збереження фотографій, експонування фотографій, превентивна консервація, пігментні чорнила, фотографічні відбитки, фотоматеріали, фотодрук, ультрафіолетове випромінювання, УФ-фільтри, 9706, 11798, Acid-free paper, VarrIng, UV blocking glass.*

Babii Ihor. PREVENTIVE CONSERVATION OF PHOTOGRAPHIC PRINTS: CURRENT ISSUES IN PROTECTION AND RESERVATION

The aim of the article is to explore the challenges in protecting photographic prints, focusing on the quality of materials used for printing and the conditions of display to ensure long-term preservation. The research methodology is based on a systematic approach and involves a combination of methods: analytical–examining studies on the durability of photographic materials under external influences, conditions of artwork display, and archival preservation standards, along with synthesizing findings from scientific literature on the topic; comparative-structural analysis to compare the properties of photographic materials and their interaction with the environment, aiming to identify challenges related to long-term preservation; and action research–engaging the researcher in both observation and practical solutions to improve the protection measures of photographic prints. The scientific Novelty lies in investigating and outlining the challenges in protecting photographic works, particularly by analyzing new approaches for assessing the quality of materials used for printing and proposing specific preventive conservation measures, as well as the introduction of the concept of “photographic prints” into the Ukrainian scientific discourse. Conclusions. The research concludes that an essential component of preventive conservation for photographic prints is the professional selection and application of archival-quality materials for printing and framing. Using branded paper made from 100% alpha cellulose, which is free from acids, lignin, and brighteners, as well as certified pigment inks, platinum or palladium salts, or carbon-based pigments, is one of the best choices

© Бабій І. Л., 2024

of materials for print photographs. They enhance resilience against environmental influences, particularly sunlight, UV radiation, and humidity, ensuring successful long-term preservation over centuries. Compliance with standards such as ISO 9706 for paper and ISO 11798 for inks is also crucial for the conservation of art photography.

Key words: *archiving, archival photo paper, acid-free materials, acid-free paper, exposure of photographs, preventive conservation, photographic prints, photographic materials, pigment inks, photo printing, photographic preservation, material durability, ultraviolet radiation, VarrIng, ISO 9706, ISO 11798, UV filters, UV-blocking glass.*

Актуальність теми дослідження. З початком XXI століття розвиток технічного прогресу й соціокультурного життя призвів до збільшення кількості фотозображень у житті людства, а також до зростання числа фотомитців, які документують сучасність і створюють художні візуальні образи. Значне захоплення фотографією, особливо фотомистецтвом, сприяло зростанню кількості надрукованих фотографій у світі. Зокрема, на всесвітньовідомий фотоконкурс Sony World Photography Awards у 2010 році надіслали 80 тисяч фотозображень [32], а у 2022 році ця кількість зросла до 170 тисяч [30]. 1997 року у всесвітньовідомому артярмарку фотомистецтва Paris Photo узяло участь 60 галерей із 12 країн [33], тоді як 2024 року на ярмарці було представлено 240 галереї із 34 країн [34], що демонстрували глядачам тисячі друкованих фотографій. Фотографії, документуючи важливі історичні події та представляючи нові художні проєкти, стали важливою частиною культурної спадщини та значно збільшили свою частку в музейних фондах та приватних колекціях. У сучасних умовах швидкого розвитку технологій виробництва фотоматеріалів, підвищеної конкуренції на ринку та доступності різних видів фотоматеріалів виникають нові виклики для забезпечення тривалого збереження творів фотомистецтва. На українському ринку послуг фотодруку пропонують технології як класичного, або «мокрого», друку [10], так і цифрового друку, зокрема друк пігментними [22], сублімаційними [8], водяними чорнилами [19], а також УФ [19], екосольвентний [19], латексний [19], лазерний друк [19]. Кожна із цих технологій значно відрізняється стійкістю до зовнішніх чинників, що впливає на якість друкованого зображення та довговічність збереження фотографічних відбитків. А за запитом «фотопапір» на відомому спеціалізованому вебресурсі [35] можна знайти 26 торгових марок фотопаперу, понад 10 типів основи для фотодруку, 24 види покриття для основи та 46 типів стилів. Загалом у цій категорії кількість товару така: 2081 позиція – із кислотними домішками та 1066 – без кислотних домішок. Поява різноманітних технологій виробництва фотоматеріалів, які мають значні відмінності в стійкості до зовнішніх чинників, а саме: ультрафіолетове випромінювання, волога та температура, а також складність термінології цієї галузі робить питання захисту й збереження друкованих фотографій надзвичайно актуальним і дискусійним. Наприклад, провідна київська школа фотографії у своєму «фотомарафоні сучасного мистецтва» відзначає премією «за 2-ге місце Професійний друк роботи великого формату на музейних матеріалах» [4]. Термін «музейні матеріали» викликає певні сумніви, оскільки він не є загальноприйнятим серед фахівців і науковців у сфері фотодруку. На артярмарку KyivPhotoWeek 2017 [31] можна було побачити продаж друкованих фотографій на пінокартоні та віниловій плівці, що є малопридатними для тривалого збереження. Вважаємо, що тривалість збереження творів фотомистецтва значною мірою залежить від застосування превентивних заходів, спрямованих на підвищення стійкості до негативних впливів зовнішнього середовища. Серед них важливе місце посідають чинники, як-от використання фотопаперу й чорнил з архівними властивостями, стійкими до впливу УФ-випромінювання, вологи та температурних коливань, а також захист від озону та природного світла, зокрема застосування УФ-фільтрів для додаткового захисту від УФ-випромінювання.

На наш погляд, тривалість збереження друкованих фотографій залежить від професійного підходу до друку та оформлення фоторобіт, а також від здатності фахівців вибирати

найбільш стійкі зразки фотоматеріалів і методики їх захисту. Нові дослідження у сфері консервації творів фотомистецтва допоможуть фахівцям визначити найефективніші чинники для захисту друкованих фотографій від шкідливих впливів зовнішнього середовища.

Аналіз досліджень і публікацій. Українські науковці приділяють значну увагу питанням комплексного захисту документів з музейних фондів, музейних предметів та навчанню фахівців у сфері збереження культурної спадщини. С. Гаврилюк [7], О. Гайдай [8], П. Гольдін [9], А. Легейда [13], І. Паур [14], О. Тимченко [17], Я. Якубенко [24], а також фахівці Національної бібліотеки імені Вернадського [15], Національного науково-дослідного реставраційного центру України [5] у своїх працях підкреслюють важливість впровадження превентивної консервації творів мистецтва задля протидії агресивним чинникам зовнішнього середовища. Зокрема, М. Борисенко [3] відзначає важливість превентивних заходів, які можуть бути ефективною альтернативою інтервентивній консервації, що дозволяють зекономити ресурси. Науковиця також наголошує, що рівень pH є важливим параметром паперу та впливає на довговічне збереження пам'яток на паперовій основі. Погоджуємося із цією думкою, оскільки інтервентивну консервацію зазвичай застосовують до вже пошкоджених або нестабільних об'єктів, тоді як випереджувальні заходи можуть запобігти їхньому руйнуванню. Проте в українських наукових джерелах не представлено чітких методичних рекомендацій, які б включали теоретичні й практичні підходи до вибору фотоматеріалів з архівними властивостями для творів фотомистецтва.

Провідні міжнародні інституції, такі як Інститут консервації Гетті (GCI) [25; 27], Міжнародна федерація бібліотечних асоціацій та установ (IFLA) [42], робоча група фотографічних матеріалів (PMWG) [23] Міжнародної ради музеїв – Комітету з консервації (ICOM-CC) [37] та Американський інститут охорони природи (AIC, група PMG) [38] активно працюють над систематизацією знань у сфері превентивного збереження фотографій. Одним із важливих результатів роботи дослідників у галузі превентивного збереження творів фотомистецтва стало створення спеціалізованих навчальних курсів та програм, де висвітлюють ключові правила тривалого та архівного зберігання світлин. Вчені розробили сучасні рекомендації для захисту друкованих фотографій (або фотографічних відбитків згідно з міжнародною термінологією превентивної консервації), а також практики застосування нових матеріалів для реставрації і консервації фотографій. Окремої уваги заслуговують дослідження Генрі Вільгельма та його команди з Wilhelm Imaging Research Inc. [36], які встановили, що тривалість збереження первісного стану фотографічних відбитків залежить від виробника, торгової марки, типу фотопаперу й чорнил, а також від використання УФ-фільтрів, впливу озону та підтримання належних температурно-вологісних умов. Результати дослідження містять вибіркові показники з певних торгових марок і видів матеріалів, а також з ефективності певного УФ-фільтру.

Тож науковці та фахівці розробили загальні рекомендації для забезпечення превентивного збереження творів фотомистецтва. Однак вважаємо за необхідне провести систематизацію таких параметрів, як: температура під час експозиції та архівного зберігання, практичне використання різних видів УФ-фільтрів, а також уточнення наукових термінів та методичних рекомендацій з превентивної консервації. Варто зазначити, що параметри, які визначають якість фотоматеріалів для друку та оформлення, наразі окреслені неповно, хоча вони мають різні властивості, що суттєво впливає на довговічність фотографій. Зростання кількості нових фотоматеріалів і технологій друку створює нові виклики, які потребують подальшого наукового аналізу та практичних досліджень для розробки ефективних методів превентивної консервації.

Мета статті полягає в дослідженні проблематики тривалого збереження фотографічних відбитків, зокрема через аналіз якості фотоматеріалів для друку, умов їх експонування, а також розробку рекомендацій для забезпечення довговічного збереження творів фотомистецтва.

Виклад основного матеріалу. Фотомистецтво вирізняється серед класичних видів мистецтва не лише вразливістю відбитків до впливу зовнішніх чинників, а й особливим місцем у різних сферах життєдіяльності. Фотографія поєднує мистецьке та утилітарне значення. Її активно застосовують у таких напрямах, як: рекламна діяльність, дизайн та побутове й архівне зберігання. Завдяки цьому багатофункціональному характеру виникла індустрія друкарських послуг, яка орієнтована на задоволення як споживацьких, так і професійних потреб. Серед ключових інновацій, які запровадили виробники, варто виокремити розробку пігментних чорнил з поліпшеною передачею кольорів та підвищеною стійкістю, здатних зберігати свої властивості протягом кількох століть, а також з можливістю друку на різних матеріалах, зокрема на пластику, плівці, дереві, текстилі тощо. Водночас важливими факторами в розвитку фотоматеріалів стали вартість паперу, чорнил та принтерів, а також зручність користування обладнанням. Це сприяло спеціалізації друкарських послуг, що поділилися на кілька напрямів: рекламний та декоративний фотодрук, друк споживацьких фотографій і професійний художній фотодрук. Кожен із цих напрямів має свої особливості: рекламний, декоративний та споживацький фотодрук орієнтовані передусім на привабливість, економічність та нетривале використання. Професійний художній фотодрук зосереджений на достовірності відображення цифрових фотографій, високій якості фотоматеріалів та архівних властивостях, що гарантують збереження надрукованого зображення і фотопаперу протягом століть за умов правильного зберігання. Ринкова конкуренція у сфері фотоматеріалів спричинила появу технологій та матеріалів, серед яких чорнила, фотопапір та інші компоненти характеризуються низькою вартістю та обмеженими властивостями. Через свій фізико-хімічний склад такі матеріали швидко втрачають властивості під впливом УФ-випромінювання, вологи та температурних коливань. Це особливо стосується недорогих матеріалів або низькопробних замінників оригінальних продуктів, які використовують у масовому виробництві та не розраховані на тривале зберігання своїх властивостей [28]. Наприклад, ми порівняли результати збереження фотозображення після 10 років експозиції. Оцінювали зразок, надрукований у професійній фотостудії, де використовували чорнила Epson UltraChrome K3 та полотно зі 100% бавовни зі спеціальним покриттям для пігментних чорнил (рис. 1), та зразок, який надрукували на ярмарку в Мистецькому Арсеналі (друкована фотографія з магнітною основою – фотомагніт, рис. 2). Полотно зберігалося на стіні в кімнаті, а фотомагніт – на холодильнику в сусідній кімнаті. Протягом десяти років колірне зображення на полотні залишилося без змін, тоді як на фотомагніті частково втратило насиченість (більше за інші вицвіли фіолетовий, синій і блакитний кольори), при цьому втрата була нерівномірною по всій поверхні.

Також вважаємо, що проблему ускладнюють окремі виробники, які неправдиво заявляють про властивості своїх продуктів, що вводить в оману споживачів і призводить до втрати якості надрукованих фотографій протягом короткого періоду [16]. У таких умовах фотохудожники, фотопродюсери, організатори артвиставок змушені шукати оптимальний баланс між якістю матеріалів, ціною друку, технічними характеристиками та доступністю друкарських послуг. Крім того, зручність і швидкість доступу до друкарських сервісів також відіграють важливу роль у прийнятті рішень, особливо для масового ринку та швидкоплинних виставкових проєктів. Вибір фотоматеріалів низької якості створює передумови для швидкої втрати колірної гами та деформації основи фотографії, що може мати критичні наслідки у випадках, коли світлини позиціонують як художні твори і вони можуть потрапити до музейних або приватних колекцій, або значно знижують її ринкову вартість і художню цінність, ставлячи під сумнів значимість твору як інвестиції та частини культурної спадщини. Наприклад, М. Борисенко зазначає: «За даними Бібліотеки Конгресу США, швидкість, з якою руйнуються об’єкти з підвищеною кислотністю на паперовій основі, за бібліотечних умов зберігання їх колекцій становить 4,7% на рік, але

Рис. 1. Зразок, надрукований у професійній фотостудії

Рис. 2. Зразок, надрукований на ярмарку в Мистецькому Арсеналі

варто звернути увагу, що деструкції паперу не є лінійною, а з часом пришвидшується» [2]. Аналізуючи дослідження науковців, зокрема фахівців з Wilhelm Imaging Research Inc. [29, 39], зазначимо, що довговічність фотографічних відбитків суттєво залежить від виду та якості фотоматеріалів та умов експонування. Зокрема, важливим є той факт, що при температурі 24°C на фотопапері Epson Premium Luster чорно-білі відбитки, надруковані пігментними чорнилами Epson UltraChromeK3, під звичайним склом зберегли свої початкові властивості протягом 315 років, натомість кольорові – тільки протягом 83 років. При зміні скла на спеціальне скло з УФ-фільтром стійкість чорно-білих відбитків не змінилась, а кольорових – збільшилась більше 200 років. Стійкість до озону була дуже добра у всіх відбитків і склала більше 100 років [40]. Іншим прикладом є результати тестування струменевого друку WIR для цифрових принтерів формату 4x6 дюймів у 2004–2007 роках [29]. Відбитки, створені на середньоякісних фотопаперах, які містили шкідливі домішки та чорнила від різних виробників, демонстрували стійкість кольору під звичайним склом у діапазоні від 4 місяців до 49 років. Натомість відбитки, виконані на фотопапері та чорнилах вищої якості, зберігали свої властивості протягом 68–200 років. Зазначимо, що стійкість до впливу озону не завжди корелювала зі стійкістю до світла: у деяких випадках стійкість до озону становила лише 2–16 років, навіть за високих показників світлової стійкості. Це підкреслює, що різні зовнішні чинники, такі як озон та УФ-випромінювання, можуть по-різному впливати на тривалість збереження відбитків. Тож ступіть пошкодження друкованих фотографій залежала від складу використаних фотоматеріалів. Для відбитків, друкованих на архівних видах паперу з використанням більш якісних пігментних чорнил HP DesignJet Z9+, результати були значно кращими: під звичайним склом стійкість кольору залежала від виробника фотопаперу, його виду і досягала 175–250 років. Такі відбитки також демонстрували високу стійкість до впливу озону – понад 100 років. У випадку заміни звичайного скла на скло з УФ-фільтром стійкість кольору збільшувалася на 100 років. Це свідчить про те, що УФ-випромінювання є одним з агресивних факторів, що впливають на збереження кольорів. Для друку на аналогічному виді фотопаперу, але з використанням чорнил Epson HDX, стійкість становила 96–136 років [26]. При цьому заміна

скла на УФ-захисне збільшувала термін стійкості кольору на 150–200 років, що підкреслює підвищену вразливість цих чорнил до УФ-випромінювання.

Окремо слід зазначити, що такі типи друку, як: екосольвентний, УФ, латексний, сублімаційний, лазерний [19], характеризуються низькою довговічністю, оскільки орієнтовані на короткотривале використання. Вони здатні втрачати свої властивості вже протягом декількох десятиліть і мають недостатню художню кольоропередачу, що обмежує їхнє використання здебільшого рекламною та декоративною галузями. Що стосується водяних чорнил, вони швидко втрачають свої властивості в умовах підвищеної вологи чи без належного захисту. Це також робить їх малопридатними для тривалого архівного зберігання. Підсумовуючи особливості цифрового фотодруку, зазначимо, що якість носія (фотопаперу, полотна й ін.), тип чорнил, торгова марка та репутація виробника відіграють вирішальну роль у забезпеченні довговічності відбитків. Крім того, додатковий захист за допомогою скла з УФ-фільтром під час експозиції суттєво впливає на термін збереження властивостей світлин, оскільки зменшує шкідливий вплив УФ-випромінювання.

Оцінюючи класичний друк фотографій «мокрим» способом, який передбачає використання хімічних чи масляних розчинів для створення та фіксації зображення, зауважимо, що різні типи друку демонструють різну довговічність, зокрема збереження при температурі 24°C. Наприклад, друк з використанням солей срібла, зокрема альбумінові відбитки, має середній термін збереження властивостей кольору близько 36 років під звичайним склом [39]. Натомість платиновий, паладієвий та карбоновий друк [41] можуть зберігати свої властивості близько 200 років, оскільки ці матеріали є більш хімічно стабільними й стійкими до зовнішніх чинників, таких як волога, температура та УФ-випромінювання [36]. Проте довговічність надрукованих фотографій за вказаною методикою залежить не лише від виду друку, але й від якості використаних матеріалів, включно з папером, реактивами та металами, що застосовують у процесі. Дотримання технологічних вимог на кожному етапі друку також є критично важливим. Вважаємо, що невідповідність матеріалів або порушення технології може значно скоротити термін збереження навіть при використанні надійних технік, таких як платиново-паладієвий чи карбоновий друк. Наприклад, мінілабораторії, орієнтовані на масовий ринок, як правило, використовують фотопапір зі шкідливими домішками та багаторазово застосовують хімічні реактиви. Це призводить до помітного погіршення якості друку та втрати властивостей надрукованих світлин в найближчі десятиліття.

Наші практичні дослідження показали, що для експонування фотографічних відбитків у рамах бажано обирати матеріали з достатньою щільністю, щоб забезпечити стабільність форми й уникнути деформацій під впливом вологи та температурних коливань. Для малих розмірів глянцеві та напівглянцеві папери повинні мати щільність не менше 280 г/м², тоді як для матових паперів мінімальна щільність становить не менше 250 г/м². Для відбитків великих форматів (понад 60 см по короткій стороні) рекомендована щільність становить від 320 г/м².

Отже, на основі аналізу наукових досліджень, ринкових пропозицій фотоматеріалів та практичного досвіду можемо зробити висновок, що найкраще для превентивної консервації підходять фотоматеріали з архівними властивостями, а саме: фотопапери для цифрового або «мокрого» друку, які не містять шкідливих домішок, зокрема таких як кислоти, лігнін, оптичні освітлювачі; складаються зі 100% бавовни або, що краще, зі 100% альфа-целюлози, з наявністю в покритті сульфату барію (для цифрового друку); водостійкі; фірмові оригінальні пігментні чорнила для цифрового друку, розчини та реактиви для «мокрого» друку на основі солей платини, паладію чи карбонових пігментів, з підвищеною світлостійкістю, зокрема до УФ-випромінювання, а саме не менше 200 років під звичайним склом, більше 400 років при зберіганні в темному місці, а також стійкі до впливу озону, вологи й температурних коливань. Наведені часові

показники стійкості зображень зафіксовані при температурі 24°C. При цьому виробник (торгова марка) має позитивну репутацію на ринку, сертифікати якості на свою продукцію, заявлені властивості матеріалів в технічних специфікаціях підтверджують наукові дослідження та практичні тести. Відзначимо, що для успішної превентивної консервації важливим є наявність стандартів ISO 9706 для паперу та ISO 11798 для чорнил.

Оцінюючи поточний стан досліджуваної проблематики в Україні, можемо констатувати, що аналіз офіційних пропозицій з продажу творів фотомистецтва на вебсайтах провідних галерей, центрів сучасного мистецтва, аукціонних будинків, онлайн-магазинів з продажу фотографічних відбитків та провідних фотохудожників (зокрема, тих, що входять до 10 найуспішніших київських галерей та центрів сучасного мистецтва [18] або до рейтингу «Кращі музеї і галереї України: рейтинг користувачів Facebook» [11], а також брали участь у міжнародній виставці світлин KyivPhotoWeek 2018 [40], «Сучасна українська фотографія 2024» [6] і ярмарку мистецтва «Арт Маркет 2024» [21] та онлайн-магазинів www.56store.com.ua, www.gs-art.store) показав, що ці пропозиції не містять вичерпних відомостей про використані фотоматеріали. У деяких випадках надана інформація часткова чи недостовірна. Наприклад, зазначають: «цифровий друк», «фотографія, срібний друк» «фотопапір, друк», «техніка: печатка, основа: фотопапір», «алюміній, цифровий друк» «друк на композиті» чи «на кращому папері Hahnemühle», «рекомендований папір для друку Hannamule Metallic», «друк на папері Hannamule Metallic», «archival museum paper Hahnemühle». На вебсайті www.56store.com.ua для деяких відбитків вказані точні дані друку, зокрема C-print на фотопапері Fujicolor DP II. Такий метод фотодруку не вважають оптимальним вибором для архівного зберігання через обмежені довговічні властивості. Також у багатьох пропозиціях з продажу світлин пропонують монтування фотографій за допомогою скочу на алюміній чи пластик, що є додатковим фактором ризику для тривалого збереження фотографічних відбитків. Винятком є фотохудожник VarrIng [12], який для кожного відбитка вказує точні назви використаних фотопаперу та чорнил, які відповідають архівним стандартам та мають максимальну тривалість збереження своїх властивостей. Також він пропонує скло з УФ-фільтрами для захисту фотографічних відбитків. Враховуючи рівень наукових досліджень та проблематику артринку в Україні, вважаємо, що такий стан справ зумовлює необхідність організації додаткових просвітницьких заходів, подальших наукових досліджень і розробки методичних рекомендацій з друку та оформлення фотографій відповідно до правил превентивної консервації творів фотомистецтва. На наш погляд, співпраця між фотохудожниками, галеристами, фотопродюсерами, науковцями та музейниками є надзвичайно важливою для забезпечення належної підготовки й друку творчих фоторобіт українських митців відповідно до архівних стандартів, оскільки ці роботи можуть стати музейними експонатами. Успішна превентивна консервація потребує професійного вибору та ретельного контролю фотоматеріалів ще на етапі підготовки фотопроєктів і друку світлин.

Наукова новизна статті полягає у всебічному аналізі проблематики тривалого збереження фотографічних відбитків та формулюванні підходів до превентивної консервації творів фотомистецтва, які базуються на оцінці видів фотодруку, якості фотопаперу та чорнил для друку фотографій, а також запровадження поняття «фотографічні відбитки» в український науковий дискурс.

Висновки. У статті систематизовано відомості про види сучасного фотодруку, їх переваги та недоліки згідно з концепцією превентивної консервації, розкрито вплив складу та якості фотоматеріалів на довговічність фотографічних відбитків. Визначено архівні властивості для фотоматеріалів, що забезпечують тривале збереження творів фотомистецтва. Проаналізовано вплив зовнішніх чинників, зокрема УФ-випромінювання, озону на стійкість фотографічних відбитків, включно з використанням УФ-фільтрів. Зазначено проблему залежності стійкості

властивостей друкованої фотографії від виду фотопаперу й чорнил, їх якості, імені виробника, його репутації та відповідної сертифікації його продукції. Запропоновано рекомендації з професійного вибору фотоматеріалів на етапі підготовки проєкту та друку світлин для забезпечення їх тривалого збереження. Вперше акцентовано на проблематиці впровадження стандартів архівного фотодруку в українському контексті, підкреслено важливість освітніх заходів та розробки методичних рекомендацій з превентивного збереження фотографічних відбитків для фотохудожників, галеристів, музейників.

Література:

1. Безкислотне архівне пакування – правильний вибір. *Архівні інформаційні системи.* URL: https://arinsy.com/2020/07/30/bezkyslotne-arkhivne-pakuvannya-pravyl-nyy-vybir/ (дата звернення: 20.10.2024).

2. Борисенко М. О. Кислотність та способи її нейтралізації у процесі превентивної консервації та реставрації архітектурної графіки. *Мистецтвознавчі записки :* зб. наук. пр. 2021. Вип. 39. С. 43–46.

3. Борисенко М. О. Превентивна консервація як інструмент збереження культурного надбання. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 35(1). С. 26–31. https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-1-4 (дата звернення: 20.10.2024).

4. Бондарчук Д. Фото-марафон Сучасне мистецтво. *Київська Школа Фотографії.* 2023. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tx7I3FEl7UY&t=302s (дата звернення: 20.10.2024).

5. Видання Національного науково-дослідного реставраційного центру України / Національний науково-дослідний реставраційний центр України. URL: http://restorer.kiev.ua/?page_id=288 (дата звернення: 17.10.2024).

6. Виставка фотографій Contemporary Ukrainian Photography. *НЮ АРТ.* 2024. URL: https://nuart.com.ua/exhibitions/vystavka-fotohrafii-contemporary-ukrainian-photography/ (дата звернення: 22.10.2024).

7. Гаврилюк С. В. Фондова та науково-дослідна робота музеїв : методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня підготовки спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство». Луцьк, 2023. 93 с.

8. Гайдай О. М. Музеєзнавство : навч. посіб. Миколаїв : Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2021. 212 с.

9. Гольдін П. Є. та ін. Збереження музейних, архівних, бібліотечних і наукових колекцій в умовах війни. Проєкт «Наука в небезпеці». *Scienceatrisk*. 2024. 58 с. URL: https://scienceatrisk.org/storage/lp/118/72b090b6524856c66be6a14788d721bc5f6841ff.pdf (дата звернення: 22.10.2024).

10. Друк на мінілабі. *RGB-lab*. URL: https://rgb-lab.net/ua/view/fotopechat-na-minilabe/ (дата звернення: 20.10.2024).

11. Копитько О. Кращі музеї і галереї України: рейтинг користувачів Facebook. *Музейний простір.* 2013. URL: http://prostir.museum/ua/post/30326 (дата звернення: 22.10.2024).

12. Колекції. VarrIng. 2024. URL: https://varring.art/ua/collections/ (дата звернення: 24.10.2024).

13. Легейда А. В. Збереження культурної спадщини: традиції і перспективи / ХНУ ім. Каразіна. URL: https://ekhnuir.karazin.ua/server/api/core/bitstreams/42924e03-58fa-4c3a-916a-ed04718b3335/content (дата звернення: 22.10.2024).

14. Паур І. В. Основи музейної справи : навч.-метод. посібник для організації самостійної роботи здобувачів вищої освіти спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Кам'янець-Подільський : Видавець Панькова А. С., 2021. 204 с.

15. Превентивні методи збереження документів наукових бібліотек у несприятливих екологічних умовах / Л. В. Муха, Л. П. Затока, Л. М. Куява та ін. Київ : НАН України, Нац. б-ка України імені В. І. Вернадського; Центр консервації і реставрації, 2020. 234 с.

16. Світлостійке чорнило. *Mak.Trade.* URL: https://mak.trade/chornilo-dlya-printera/chornilo-dlya-strumenevikh-printeriv/svitlostiyke-chornilo/filter/tip_chernil-is-1108705/apply/ (дата звернення: 20.10.2024).

17. Тимченко О. Т. Превентивна консервація творів мистецтва у системі сучасної вищої освіти консерваторів-реставраторів. *Українська академія мистецтва.* 2023. № 33 / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-28.

18. Топ 10 київських галерей та артцентрів сучасного мистецтва. *Artlooker.* URL: https://artslooker.com/top-10-kiivskikh-galerey-ta-centriv-suchasnoho-mistetstva/ (дата звернення: 22.10.2024).

19. 6 типів широкоформатного друку, про які потрібно знати. *Гудвіл Дизайн сервіс*. URL: https://gudvil.com.ua/ua/blog/6-typiv-shyrokoformatnoho-druku-pro-yaky/ (дата звернення: 20.10.2024).

20. Учасники. *Kyiv Photo Week.* 2018. URL: https://www.facebook.com/plugins/post.php?href=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fkyivphotoweek%2Fposts%2F2211440332514184&show_text=true&width=500 (дата звернення: 22.10.2024).

21. Учасники АРТ МАРКЕТ. *Галерея «Лавра»*. 2024. URL: https://www.instagram.com/p/DAq6RQaNgmt/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA== (дата звернення: 24.10.2024).

22. Фотодрук. *ФотоПартнер ТМ*. URL: https://fotopartner.org (дата звернення: 20.10.2024).

23. Як і чому: збереження фотографій сьогодні. *AIC PMG та ICOM-CC PMG Спільна зустріч 19.02.2019–23.02.2019*. 2019. URL: https://uk.icom.museum/wp-content/uploads/2019/04/Miriam-Kleingeltink-Report-AIC-PMG-ICOM-CC-PMG-Joint-Meeting.pdf (дата звернення: 22.10.2024).

24. Якубенко Я. А. Комплексний захист документів – первентивна консервація. До постановки питання. *Сучасний стан розвитку світової науки: характеристики та особливості* : матер. III Міжнар. наук.-теор. конф. Collection of scientific papers «SCIENTIA» Lisbon, 2022. С. 191–192. URL: https://previous.scientia.report/index.php/archive/article/view/381 (дата звернення: 22.10.2024).

25. Bertrand Lavedrine. A Guide to the Preventive Conservation of Photograph Collections. *The Getty Conservation Institute.* 2003. URL: https://www.getty.edu/publications/resources/virtuallibrary/9780892367016.pdf (дата звернення: 20.10.2024).

26. Canson Infinity Paper with Epson HDX Inks – Print Permanence Rating. *Wilhelm Imaging Research Inc.* URL: http://www.wilhelm-research.com/Canson/WIR_Canson_Fine_Art_and_Photo_Papers_Final_Report_2020-06-01.pdf (дата звернення: 20.10.2024).

27. Conservation of Photographic Materials. *The Getty Conservation Institute*. 2024. URL: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/teaching/photographic_materials.html (дата звернення: 22.10.2024).

28. Factory Price Galaxy Dx5 Dx7 Eco Solvent Ink Printing Ink Printer Ink Pigment Ink Made in China (Factory Price Galaxy Dx5 Dx7 Eco Solvent Ink Printing Ink Printer Ink Pigment Ink Made in China. *Union Color (Guangzhou) Technology.Co.,Ltd*. URL: https://union-color.en.made-in-china.com/product/mEWYSpnKTxcg/China-Factory-Price-Galaxy-Dx5-Dx7-Eco-Solvent-Ink-Printing-Ink-Printer-Ink-Pigment-Ink-Made-in-China.html (дата звернення: 20.10.2024).

29. Home. *Wilhelm Imaging Research. Inc.* URL: http://www.wilhelm-research.com/index.html (дата звернення: 22.10.2024).

30. In pictures: 2022 Sony World Photography Open category Awards. *ББС:* [сайт]. URL: https://www.bbc.com/news/in-pictures-60752777 (дата звернення: 17.10.2024).

31. Kyiv Photo Week 2017 запроваджує моду на фотографії. *Fotoafisha.com.* URL: https://fotoafisha.com/134-kyiv-photo-week-2017-zaprovadzhuye-modu-na-fotografyi.html (дата звернення: 20.10.2024).

32. News & Events: Sony World Photography Awards. *Asia-Europe foundation.* URL: https://culture360.asef.org/news-events/sony-world-photography-awards-2010/ (дата звернення: 17.10.2024).

33. Our story. *Paris Photo*. URL: https://www.parisphoto.com/en-gb/fair/history.html (дата звернення: 17.10.2024).

34. Paris Photo 2024 – Grand Palais. *Paris Photo*. URL: https://www.parisphoto.com/content/dam/sitebuilder/ref/paris-photo/documents/2024/paris_photo_2024_PR_UK.pdf.coredownload.263190245.pdf (дата звернення: 17.10.2024).

35. Photography. *B&H Foto&Electronics Corp.* URL: https://www.bhphotovideo.com (дата звернення: 17.10.2024).

36. Practices and Processes. *National Gallery of Art.* URL: https://www.nga.gov/research/online-editions/alfred-stieglitz-key-set/practices-and-processes.html (дата звернення: 20.10.2024).

37. Photographic Materials. *ICOM-CC (International Council of Museums).* URL: https://www.icom-cc.org/en/working-groups/photographic-materials (дата звернення: 22.10.2024).

38. Photographic Material Group. *AIC.* 2024. URL: https://www.culturalheritage.org/membership/groups-and-networks/photographic-materials-group (дата звернення: 22.10.2024).

39. The Permanence and Care of Analog and Digital Color Photographs: Traditional and Digital Color Print, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures. *Wilhelm Imaging Research Inc.* URL: http://wilhelm-research.com/pdf/HW_Book_761_Pages_HiRes_v1c.pdf (дата звернення: 20.10.2024).

40. The Permanence and Care of Analog and Digital Color Photographs Forty-Seven Years of Research and Publication: 1966 to 2013. *Wilhelm Imaging Research Inc.* URL: http://www.wilhelm-research.com/Wilhelm%20Papers/Wilhelm_FotoConservacion2011_Logrono_Spain_2013-05-01.pdf (дата звернення: 20.10.2024).

41. Roger Kockaerts. The praxis of platinum-palladium printing. *Picto Benelux* 2005. URL: http://www.picto.info/RK_texts/PtPdRKO_e.pdf (дата звернення: 20.10.2024).

42. Rossa M. Догляд, обробка та зберігання фотографій. *International Federation of Library Associations and Institutions.* 2002. URL: https://repository.ifla.org/server/api/core/bitstreams/12e6ad52-b350-45cd-afda-9d0d9c1af25b/content (дата звернення: 20.10.2024).

References:

1. Bezkislotne arhivne pakuvannya – pravilniy vybir [Acid-free archival packaging is the right choice]. *Arinsy.com.* Retrieved from: https://arinsy.com/2020/07/30/bezkyslotne-arkhivne-pakuvannya-pravyl-nyy-vybir/ [in Ukrainian].

2. Borysenko, M. (2021). Kislotnist ta sposopy yiyi neitralizatsii u protsesi preventivnoyi konservatsiyi ta restavratsiyi arhitekturnoyi hrafiky [Indicators of acidity and methods of its neutralization during preventive conservation and restoration of architectural graphics]. *Notes on Art Criticism,* 39, 43–46 [in Ukrainian].

3. Borysenko, M. O. (2021). Preventivna konservatsiya yak instrument zbereshennya kulturnogo nadbannya [Preventive conservation as a tool for preserving cultural heritage]. *Aktualni pytannya gumanitarnikh nauk – Current issues of humanitarian sciences*, 35(1), 26–31. https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-1-4 [in Ukrainian].

4. Bondarchuk, D. (2023). Foto-marafon suchasne mistetsvo [Photo-marathon Modern art]. *Kiyivska shkola fotografiyi – Kyiv School of Photography.* Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=tx7I3FEl7UY&t=302s [in Ukrainian].

5. Vidannya Natsionalnogo naukovo-doslidnogo restavratsiynogo tsentru Ukraini [Publication of the National Research Restoration Center of Ukraine]. *Natsionalniy naukovo-doslidniy restavratsiyniy Ukraini – National Research and Restoration Center of Ukraine.* Retrieved from: http://restorer.kiev.ua/?page_id=288 [in Ukrainian].

6. Vistavka fotografiy Contemporary Ukrainian Photography [Contemporary Ukrainian Photography photo exhibition]. (2024). *Nyu art – NEW ART.* Retrieved from: https://nuart.com.ua/exhibitions/vystavka-fotohrafii-contemporary-ukrainian-photography/ [in Ukrainian].

7. Gavrilyuk, S. V. (2023). *Fondova ta naukova robota muzeiv : metodichni rekomendatsiyi dlya zdobuvachiv vishoyi osviti pershogo (bakalavrskogo) rivnya pidgotovky spetsialnosti 027 "Muzeyeznavstvo, pamyatkoznavstvo" [Foundation and research work of museums: methodological recommendations for students of higher education of the first (bachelor) level of training in specialty 027 "Museum studies, monument studies"]*. Lutsk, 93 [in Ukrainian].

8. Haydai, O. M. (2021). *Muzeyeznavstvo [Museum studies],* Mykolaiv : ChNU Publishing House named after Petra Mohyly. [in Ukrainian].

9. Goldin, P. E. etc. (2024). *Zberezhennya muzeynikh, arkhivnikh, bibliotechnikh I naukovikh kolektsiy v umovakh viyny. Proyekt «Nauka v nebezpetsi" [Preservation of museum, archival, library and scientific collections in conditions of war. Project "Science in danger"].* Scienceatrisk. Retrieved from: https://scienceatrisk.org/storage/lp/118/72b090b6524856c66be6a14788d721bc5f6841ff.pdf [in Ukrainian].

10. Druk na minilabi [Printing on a minilab]. *RGB-lab*. Retrieved from: https://rgb-lab.net/ua/view/fotopechat-na-minilabe/ [in Ukrainian].

11. Kopytko, O. (2013). *Krashchi muzei i galereyi Ukrainy: reyting koristuvachiv Facebook [The best museums and galleries of Ukraine: rating of Facebook users].* Museum space. Retrieved from: http://prostir.museum/ua/post/30326 [in Ukrainian].

12. Kolektsiyi [Collections]. *varring.art* Retrieved from: https://varring.art/ua/collections/ [in Ukrainian].

13. Legheida, A. V. *Zberezhennya kulturnoyi spadshchini: tradiciyi i perspektivy. [Preservation of cultural heritage: traditions and perspectives]*. Karazin National University. Retrieved from: https://ekhnuir.karazin.ua/server/api/core/bitstreams/42924e03-58fa-4c3a-916a-ed04718b3335/content [in Ukrainian].

14. Paur, I. V. (2021). *Osnovy muzeynoyi spravy [The basics of museum business.* Kamianets-Podilskyi: A. S. Pankova Publishing House. [in Ukrainian].

15. Mukha, L. V., Zatoka, L. P., Kuyava, L. M. and others. (2020). *Preventyvni metodi zberegennya dokumentiv naukovikh bibliotek u nespryyatlivikh umovakh [Preventive methods of preserving documents of scientific libraries in adverse environmental conditions].* Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine, National University of Ukraine named after V. I. Vernadskyi; Conservation and Restoration Center. [in Ukrainian].

16. Svitlostiyke chornilo [Light-resistant ink]. *Mak.trade.* Retrieved from: https://mak.trade/chornilo-dlya-printera/chornilo-dlya-strumenevikh-printeriv/svitlostiyke-chornilo/filter/tip_chernil-is-1108705/apply/ [in Ukrainian].

17. Tymchenko, O. T. (2023). Preventyvna konservatsiya tvoriv mystetsva u sistemi suhasnoi vyshchoyi osvity konservatoriv-restavratoriv [Preventive conservation of works of art in the system of modern higher education of conservators-restorers]. *Collection of scientific works "Ukrainian Academy of Arts", 33 / National Academy of Fine Arts and Architecture.* DOI: https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-28 [in Ukrainian].

18. Top 10 kyyivskich galerey ta arttsentriv suchasnogo mystectva [Top 10 Kyiv galleries and art centers of modern art]. *artlooker.com* Retrieved from: https://artslooker.com/top-10-kiivskikh-galerey-ta-centriv-suchasnoho-mistetstva/ [in Ukrainian].

19. 6-typiv shirokoformatnogo druku, pro yaki potribno znaty [6-Types of wide format printing you need to know about]. *goodwill.com.ua*. Retrieved from: https://gudvil.com.ua/ua/blog/6-typiv-shyrokoformatnoho-druku-pro-yaky/ [in Ukrainian].

20. Uchasniky. [Participants]. *@kyivphotoweek*. Retrieved from: https://www.facebook.com/plugins/post.php?href=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fkyivphotoweek%2Fposts%2F2211440332514184&show_text=true&width=500 [in Ukrainian].

21. Uchasniky Art Marketu [Participants of ART MARKET] @ *lavra.artgallery* Retrieved from: https://www.instagram.com/p/DAq6RQaNgmt/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA== [in Ukrainian].

22. Fotodruk [Photoprinting]. *fotopartner.org* Retrieved from: https://fotopartner.org [in Ukrainian].

23. How and Why: Photograph Conservation Today. *AIC PMG and ICOM-CC PMG Joint Meeting 19.02.2019–23.02.2019*. 2019. Retrieved from: https://uk.icom.museum/wp-content/uploads/2019/04/Miriam-Kleingeltink-Report-AIC-PMG-ICOM-CC-PMG-Joint-Meeting.pdf.

24. Yakubenko, Y. A. (2022). Kompleksniy zakhist dokumentiv – perventivna konservatsiya. Do postanovki pitannya. Suchasniy stan rozvitku svitovoi nauky: kharakteristiky na osoblivosti [Complex protection of documents – preventive conservation. Before asking a question. III International Scientific and Theoretical Conference "Current State of World Science Development: Characteristics and Peculiarities"]. *Collection of scientific papers «SCIENTIA» Lisbon*. Retrieved from: https://previous.scientia.report/index.php/archive/article/view/381 [in Ukrainian].

25. Bertrand, Lavedrine. (2003). A Guide to the Preventive Conservation of Photograph Collections. *The Getty Conservation Institute.* https://www.getty.edu/publications/resources/virtuallibrary/9780892367016.pdf

26. Canson Infinity Paper with Epson HDX Inks – Print Permanence Rating. *Wilhelm Imaging Research Inc.* Retrieved from: http://www.wilhelm-research.com/Canson/WIR_Canson_Fine_Art_and_Photo_Papers_Final_Report_2020-06-01.pdf

27. Conservation of Photographic Materials. (2024). *The Getty Conservation Institute*. Retrieved from: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/teaching/photographic_materials.html

28. Factory Price Galaxy Dx5 Dx7 Eco Solvent Ink Printing Ink Printer Ink Pigment Ink Made in China (Factory Price Galaxy Dx5 Dx7 Eco Solvent Ink Printing Ink Printer Ink Pigment Ink Made in China. *Union Color (Guangzhou) Technology.Co.,Ltd*. Retrieved from: https://union-color.en.made-in-china.com/product/mEWYSpnKTxcg/China-Factory-Price-Galaxy-Dx5-Dx7-Eco-Solvent-Ink-Printing-Ink-Printer-Ink-Pigment-Ink-Made-in-China.html

29. Home. *Wilhelm Imaging Research. Inc.* Retrieved from: http://www.wilhelm-research.com/index.html

30. In pictures: 2022 Sony World Photography Open category Awards. *ББС*. Retrieved from: https://www.bbc.com/news/in-pictures-60752777

31. Kyiv Photo Week 2017 запроваджує моду на фотографії. *Fotoafisha.com.* Retrieved from: https://fotoafisha.com/134-kyiv-photo-week-2017-zaprovadzhuye-modu-na-fotografyi.html [in Ukrainian].

32. News & Events: Sony World Photography Awards. *Asia-Europe fundation*. Retrieved from: https://culture360.asef.org/news-events/sony-world-photography-awards-2010/

33. Our story. *Paris Photo*. Retrieved from: https://www.parisphoto.com/en-gb/fair/history.html

34. Paris Photo 2024 – Grand Palais. *Paris Photo*. Retrieved from: https://www.parisphoto.com/content/dam/sitebuilder/ref/paris-photo/documents/2024/paris_photo_2024_PR_UK.pdf.coredownload.263190245.pdf

35. Photography. *B&H Foto&Electronics Corp.* Retrieved from: https://www.bhphotovideo.com

36. Practices and Processes. *National Gallery of Art*. Retrieved from: https://www.nga.gov/research/online-editions/alfred-stieglitz-key-set/practices-and-processes.html

37. Photographic Materials. *ICOM-CC (International Council of Museums).* Retrieved from: https://www.icom-cc.org/en/working-groups/photographic-materials

38. Photographic Material Group. *AIC.* 2024. Retrieved from: https://www.culturalheritage.org/membership/groups-and-networks/photographic-materials-group

39. The Permanence and Care of Analog and Digital Color Photographs: Traditional and Digital Color Print, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures. *Wilhelm Imaging Research Inc.* Retrieved from: http://wilhelm-research.com/pdf/HW_Book_761_Pages_HiRes_v1c.pdf

40. The Permanence and Care of Analog and Digital Color Photographs Forty-Seven Years of Research and Publication: 1966 to 2013. *Wilhelm Imaging Research Inc.* Retrieved from: http://www.wilhelm-research.com/Wilhelm%20Papers/Wilhelm_FotoConservacion2011_Logrono_Spain_2013-05-01.pdf

41. 18Roger Kockaerts. The praxis of platinum-palladium printing. *Picto Benelux* 2005. Retrieved from: http://www.picto.info/RK_texts/PtPdRKO_e.pdf

42. Rossa, M. Care, Handling, And Storage of Photographs. *International Federation of Library Associations and Institutions.* 2002. Retrieved from: https://repository.ifla.org/server/api/core/bitstreams/12e6ad52-b350-45cd-afda-9d0d9c1af25b/content

УДК 7.012 (09)
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.2

Варивончик Анастасія Віталіївна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри дизайну і технологій
Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-4455-1109
varivonchik@ukr.net

КРЕАТИВНІ ПІДХОДИ ДО СТВОРЕННЯ ОСОБИСТОГО СТИЛЮ ЧЕРЕЗ ВЗАЄМОДІЮ МОДНИХ ЕЛЕМЕНТІВ КОСТЮМА, ЗАЧІСКИ ТА ГРИМУ

Мета статті полягає в аналізі поняття особистого стилю та дослідженні взаємодії його ключових модних елементів, таких як костюм, зачіска та грим. Основна увага приділяється вивченню креативних підходів до формування особистого стилю сучасної людини, враховуючи гармонійне поєднання зазначених компонентів та їхній вплив на індивідуальний образ. Методологія дослідження базується на застосуванні реалізації принципів контекстуальності, динамічності, культурної обумовленості та інтеграції знань. Для досягнення поставлених цілей було використано історико-культурний підхід, метод узагальнення, а також системний та порівняльний аналізу. У ході дослідження розкрита концепція особистого стилю через різні науки та з'ясована її роль в сучасному суспільстві. Доведено, що костюм, зачіска та грим є важливими компонентами особистого стилю. Запропоновано ідею, що ці три елементи разом формують візуальне уявлення про особистість, її настрій, професійну та культурну ідентичність. Детально проаналізоване поняття креативності та вичленено її значення у процесі дослідження моди та вплив на створення особистого стилю. Розкрито креативні підходи до створення особистого стилю сучасної людини. Вони включають використання силуету людини, роботу з тканиною, використання інноваційних матеріалів або екологічно чистих тканин, а також змішування різних стилів. Проаналізовано концепцію «стала мода» та її вплив на формування особистого стилю. У ході дослідження представлено способи самовираження людини через вибір одягу, зачіски чи гриму. Доведено, що використання костюму характеризується мінімалізмом, кастомізацією, використанням ретро мотивів чи стилю Techwear, еротизацією та кемповістю. Зачіска як модний елемент створення особистого стилю вимагає есперименів з довжиною та кольорами волосся. Для гриму характерними є природний і мінімалістичний макіяж, використання яскравих кольорів та художньо-графічних елементів. Доведено, що особистий стиль відіграє важливу роль у формуванні самооцінки людини та суттєво впливає на її соціальне сприйняття.

Ключові слова: *особистий стиль, одяг, мода, зачіска, грим, тенденції, ідентичність, костюм.*

Varyvonchyk Anastasiia. CREATIVE APPROACHES TO FORMATION OF PERSONAL STYLE THROUGH INTERACTION OF FASHIONABLE ELEMENTS OF COSTUME, HAIR DRESS, AND MAKEUP

The article aims to analyse the concept of personal style and study the interaction of its crucial fashion elements, such as costume, hairstyle and make-up. The main focus is on the study of creative approaches to the formation of the personal style of a modern person, taking into account the harmonious combination of these components and their impact on the individual image. The research methodology applies the principles of contextuality, dynamism, cultural conditioning and integration of knowledge. In order to achieve the set goals, the author used the historical and cultural approach, the method of generalisation, and systemic and comparative analysis. The study reveals personal style through various sciences and clarifies its role in modern society. It has been proven that costume, hairstyle, and make-up are essential to personal style. The idea is proposed that these three elements together form a visual representation of a person, his or her mood, and professional and cultural identity. The concept of creativity is analysed in detail, and its significance in the process of fashion research and influence on the creation of personal style is highlighted. Creative approaches to creating the personal style of a modern person are revealed. They include using a human silhouette, working with fabric, using innovative materials or environmentally friendly fabrics, and mixing different styles. The concept of 'sustainable fashion' and its influence on the formation of personal style are analysed. The study presents human self-expression through the choice of clothes, hairstyle, or make-up. It is proved that the use of costumes is characterised by minimalism, customisation, retro motifs or

© Варивончик А. В., 2024

Techwear style, eroticisation and campiness. A hairstyle is a fashionable element of creating a personal style, requiring hair length and colour experimentation. Make-up is characterised by natural and minimalistic make-up, bright colours and artistic and graphic elements. It is proved that personal style plays a vital role in forming a person's self-esteem and significantly affects their social perception.

Key words: *personal style, clothes, fashion, hairstyle, make-up, trends, identity, costume.*

Вступ. Особистий стиль відображає цінності та креативність людини. Окрім естетики, він є формою невербальної комунікації, пояснюючи соціальний статус, культурну приналежність та особисті переконання [1]. Для багатьох стиль означає спосіб вираження індивідуальності чи навіть створення власного «Я» людиною у контексті конформізму з метою уникнення дезінтеграції з суспільством [2]. Особистий стиль сприяє культурному розмаїттю, оскільки дозволяє людям демонструвати елементи своєї культурної спадщини, як-от традиційний одяг, візерунки чи аксесуари [3]. Крім того, особистий стиль впливає на тенденції в моді та мистецтві, пропонує інновації в дизайні, а також допомагає переосмислити вимоги fashion-індустрії [4].

Мода була важливою частиною людської культури з самого початку цивілізації. Вона охоплює широкий спектр практик, пов'язаних з одягом, стилем, особистими прикрасами, а також стосується меблів, дизайну інтер'єру та харчових уподобань [5]. У стародавні часи особистий стиль часто означав соціальний статус, професію чи релігійну приналежність [6]. У Стародавньому Єгипті вишуканий одяг і прикраси символізували багатство та владу. Грецьке та римське суспільства цінували простоту та функціональність; тоги та туніки означали громадянство чи клас. У середньовіччі на особистий стиль сильно вплинули соціальна ієрархія та релігія [7]. Одяг став більш розкішним, особливо серед знаті, що відображало владу та достаток, тоді як селяни носили простий, функціональний одяг.

Епоха Відродження ознаменувала відродження індивідуалізму, що відобразилося в новій моді [8]. Стиль став засобом самовираження та художніх інновацій, особливо в європейських дворах. Індустріалізація та поширення колоніалізму надали доступ до матеріалів та нових тенденцій в дизайні одягу, зачісці та макіяжі [5]. Вікторіанська епоха характеризувалася суворими соціальними нормами та швидкими змінами модних тенденцій. Моральні засади, які сформувалися в суспільстві протягом цього періоду, вплинули на одяг, макіяж і зачіски, які повинні були демонструвати скромність, пристойність та вказувати на соціальний статус того, хто їх носить [9]. Зростання середнього класу під час промислової революції демократизувало моду, заклавши основу для масового виробництва одягу та переходу до особистого вибору замість жорстких класових відмінностей [5].

У XX столітті відбулися значні суспільні зміни, які обумовили зростання наукового інтересу до моди та формування різноманітних теорій моди [10]. Сьогодні особистий стиль є більш гнучким, що обумовлюється глобалізацією, технологіями, використанням соціальних мереж та стійкими тенденціями моди. Він продовжує бути динамічним інструментом для вираження індивідуальності та сприяння культурному діалогу між представниками різних народів. Водночас сучасна мода відрізняється від моди попередніх епох рівнем впливу на людей та перетворенням на нову рису сучасності [11]. Зважаючи на це, заслуговує на увагу висвітлення різних підходів до створення особистого стилю через взаємодію модних елементів костюма, зачіски, гриму.

Матеріали і методи. Тема креативності та особистого стилю висвітлюється в багатьох наукових розвідках вітчизняних та зарубіжних дослідників. Детальний наліз наукової літератури дозволив нам зробити висновок, що ці два явища вивчалися крізь призму психології, соціології, історії, філософії та цифрових технологій. Так, Р. Калія [2], Т. Столови [3], І. Гриник [11], Г. Католик, В. Багрій [12] досліджували особистий стиль як категорію психології, яка дотична до психічної діяльності людини, її поведінки та свідомості,

а В. Бахар [13], І. Кукконен [14] розглядали особистий стиль як філософське поняття, що відображає один з ключових аспектів людського існування, мислення та буття. Крім того, Р. Калія [2] окреслив моду з точки зору соціології та антропології. Водночас мода та особистий стиль були проаналізовані крізь призму різних історичних епох. Наприклад, Л. Білякович [15] представила дослідження моди в розрізі античності, Пічт [7] вивчав моду Середньовіччя, Ю. Романенкова та Г. Кузменко [8] – в період Відродження, а Дж. Савант, Р. Гуру, П. Ядав [9] – під час вікторіанської доби. Е. Гювенді Ялчін [5] здійснив аналіз fashion-індустрії в контексті постколоніалізму та індустріалізації.

Елементи особистого стилю та їх взаємодія були розкриті у працях К. Кобба, Б. Орзади [6], Н. Гестера, Е. Гехмана [16], К. Трінга [17] (костюм), С. Пейдж, А. Чура-Гансена [18] (зачіска), А. Малфри, С. Сільви, [19], Е. Агуінальдо, Дж. Пейссіга [20] (грим). Особливу увагу слід звернути на значну кількість наукових досліджень, предметом яких є інновації в fashion-індустрії та в розробці підходів до створення особистого стилю сучасної людини. Серед них варто відзначити наукові розвідки, які фокусуються на сталій моді (sustainable fashion). Зокрема, Г. Ванг та М. ДеЛонг [21] детально описали принципи капсульного гардеробу (capsule wardrobe). О. Герасименко та Н. Чупріна [22] присвятили свої дослідження аналізу апсайклінгу (upcycling) та мінімалізму як модних трендів помірного споживання, а А. Кастро-Лопес та В. Іглесіас [23] розкрили поняття повільної моди (slow fashion) та імплементації етичного підходу до виробництва і споживання одягу.

Крім того, Дж. Парк та Дж. Чун [24], Й. Жанг, К. Ліу [25] вивчали використання цифрових технологій, як-от: 3D-моделювання, цифрові програми, віртуальні платформи, інструменти на базі штучного інтелект. Зважаючи на швидкий темп розвитку технологій в сучасному суспільстві, вони використовуються на різних етапах fashion-індустрії – від початку процесу виробництва до отримання кінцевого продукту. Натепер технології не лише трансформують способи створення особистого стилю, а й визначають тенденції, підходи до дизайну та навіть формують нові концепції моди.

Відтак, метою цієї статті є проведення аналізу поняття особистого стилю та дослідження взаємодії його ключових модних елементів, зокрема костюма, зачіски та гриму. Особлива увага приділяється вивченню креативних підходів до формування особистого стилю сучасної людини, з урахуванням гармонійного поєднання зазначених компонентів та їхнього впливу на створення індивідуального образу.

Методологія дослідження базується на застосуванні реалізації принципів контекстуальності, динамічності, культурної обумовленості та інтеграції знань. Для досягнення поставлених цілей було використано історико-культурний підхід, метод узагальнення, а також системний та порівняльний аналізу.

Результати. З психологічної точки зору особистий стиль часто розглядається як форма самовираження, коли люди використовують одяг, зачіски та грим, щоб передати свій внутрішній світ, погляди та ставлення до зовнішнього середовища, а також продемонструвати свою відповідь на події, що відбуваються навколо [12]. Ця ідея узгоджується з теорією самопрезентації Ервінга Гофмана, згідно з якою люди розглядаються як актори, які виконують певну роль у соціальних ситуаціях, причому їхній одяг і зовнішній вигляд є ключовими частинами цієї вистави [13]. З соціологічної точки зору особистий стиль інтерпретують як соціальну конструкцію, на яку впливають культурні норми, групова ідентичність. Концепція «культурного капіталу» П'єра Бурдьє ілюструє, як стиль може служити маркером соціального статусу чи приналежності до групи [14]. Люди використовують моду та зовнішній вигляд, щоб або відповідати суспільним очікуванням, або протистояти їм, при цьому певні стилі вказують на приналежність до певних соціальних або субкультурних груп. На концепцію особистого стилю також впливає ідея «смаку», яку досліджував Бурдьє, де індивідуальний вибір одягу та зовнішнього вигляду відображає ширші суспільні ієрархії та служить засобом розрізнення між різними групами.

Естетична теорія окреслила роль особистого стилю у формуванні візуальної культури та індивідуальної ідентичності. Відповідно до естетичних теорій, запропонованих Еммануїлом Кантом, Артуром Шопенгауером, Джоном Дьюї, особистий стиль передбачає баланс між красою, функціональністю та креативністю [26]. Мовиться не лише про зовнішній вигляд, а й про те, як люди інтерпретують візуальний світ навколо себе. Тому очевидно, що особистий стиль можна розглядати як форму естетичного вираження, яка поєднує індивідуальну творчість із культурним контекстом, де вибір одягу, гриму та зачіски може передавати сенс і красу в суб'єктивний спосіб, а також сприяє ширшому дискурсу про красу і моду в суспільстві.

Костюм, зачіска та грим є важливими компонентами особистого стилю, оскільки вони є візуальним вираженням індивідуальної ідентичності, індивідуальності та творчості [21]. Одяг, зокрема, є одним із простих способів повідомити, що людина відчуває і як хоче, щоб її сприймали інші. Вибір одягу – від повсякденного до офіційного – розкриває подробиці про спосіб життя, професію та культурне походження. Костюм дозволяє поєднувати риси характеру й особисті вподобання, надаючи людині можливість створювати унікальний образ, який відповідає її особистим цінностям чи бажанням [16].

Зачіска є одним із найбільш очевидних аспектів зовнішності, який людина може змінювати відповідно до своїх смаків і вподобань [18]. Зачіски – короткі чи довгі – можуть передавати різні настрої, стиль життя та навіть культурні або професійні орієнтири. Добре підібрана стрижка або зачіска може відображати риси характеру особистості, від сміливості та впевненості до м'якості та елегантності. Грим, як і костюм та зачіска, є художнім інструментом для вираження особистого стилю та підсилення характеристик особистості. Грим дозволяє людині підкреслити свою природну красу, змінити свій зовнішній вигляд для конкретного випадку або створити абсолютно унікальний образ. Використання макіяжу тісно пов'язане з настроєм і самооцінкою: деякі люди обирають мінімалістичні підходи для природного вигляду, тоді як інші використовують його як засіб художнього вираження або щоб кинути виклик ідеалам краси [19].

Костюм, зачіска та макіяж стосуються не лише дотримання модних тенденцій, а й прийняття форми самовираження, яка є глибоко особистою [2; 3]. Експериментуючи з різними предметами одягу, зачісками та видами макіяжу, люди можуть пристосовувати свій стиль відповідно до різних контекстів, настроїв або етапів свого життя. Тому, погоджуючись з думкою Г. Банга та М. ДеЛонга, можемо стверджувати, що особистий стиль стає динамічним відображенням особистості, яка може змінюватися під впливом досвіду, оточення, обраної ролі та оточення, а це, в свою чергу, сприяє розвитку творчості, дослідження ідентичності та визнання унікальних рис, особливостей, талантів та поглядів кожної людини [21]. Взаємозв'язок між костюмом, зачіскою та гримом сприяє створенню єдиного та автентичного особистого стилю (рис. 1). Ці три елементи разом формують візуальне уявлення про особистість, її настрій, професійну та культурну ідентичність.

На основі аналізу наукової літератури можемо стверджувати, що креативність – це новаторська діяльність, спрямована на творче створення будь-чого [27]. На думку В. Шафранського, креативність – це інтегральна особистісна риса, яка уможливлює реалізацію здатності особи швидко та нестандартно розв'язувати інтелектуальні задачі та завдання [28]. Окремі дослідники розглядають креативність як важливий чинник обдарованості та вважають, що вона характеризується сприятливістю до нових ідей [29]. У контексті особистого стилю креативність дозволяє людям досліджувати та комбінувати різні елементи моди, такі як одяг, аксесуари, зачіски та грим, перетворюючи його на динамічну, індивідуалізовану форму самовираження, яка відображає стан особистості, риси характеру, та цінності [2]. Важливо зазначити, що креативність не тільки підвищує естетичну привабливість особистого стилю, але й демонструє індивідуальність людини, незважаючи на той факт, що функціонування

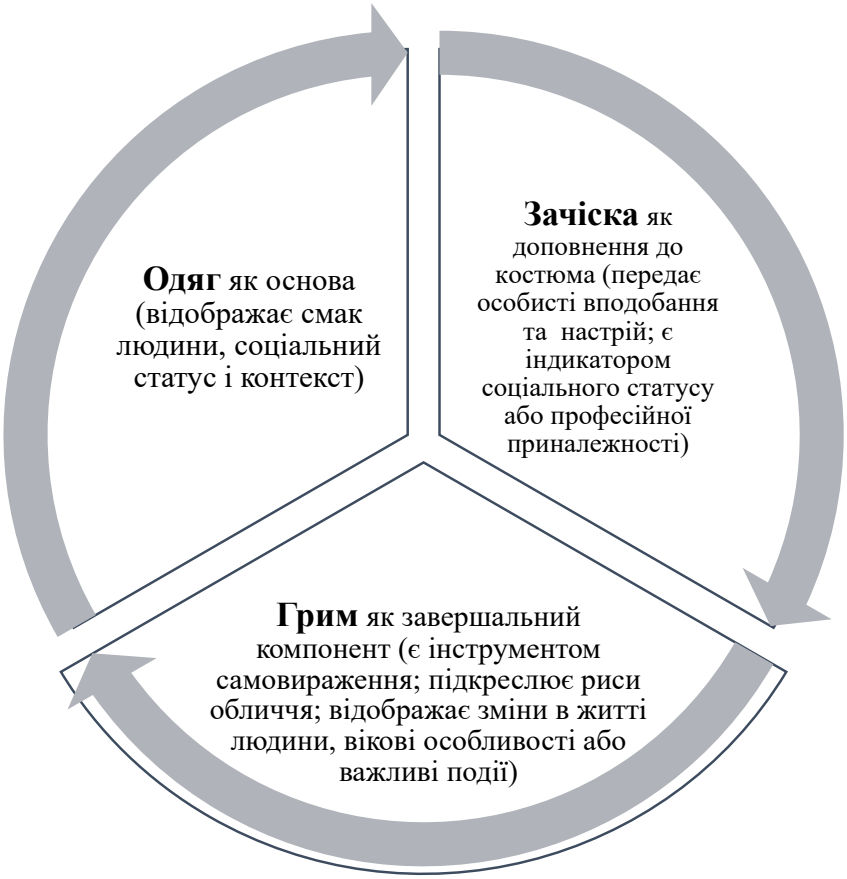


Рис. 1. Взаємодія костюма, зачіски та гриму щодо створення особистого стилю
Джерело: розроблено автором на основі [3; 16; 18; 19]

моди в суспільстві основується на переконанні, навіюванні, наслідуванні та зараженні [12]. У цьому контексті варто зазначити, що розвиток креативності є основною вимогою професійної підготовки майбутніх дизайнерів. Це дозволяє їм концептуалізувати унікальний дизайн, встановлювати тенденції та адаптуватися до мінливих уподобань споживачів і культурних впливів [29]. Вважаємо, що креативне мислення дозволяє професіоналам моди поєднувати кольори, текстури та стилі новими способами, перетворюючи абстрактні ідеї на захоплюючі колекції. Також креативність стимулює еволюцію моди, підтримуючи її сучасність і виразність у сучасному глобальному конкурентному середовищі [24].

Проаналізуємо креативні підходи до створення особистого стилю. Так, одним із найпомітніших творчих прийомів є використання дослідження силуету, коли дизайнери маніпулюють формою та структурою одягу для створення унікальних форм [17]. Ця техніка часто відіграє ключову роль у встановленні трендів, оскільки вона кидає виклик традиційним нормам представлення тіла та пропонує нові погляди на те, як одяг може взаємодіяти з людською формою. Наприклад, великі силуети або скульптурні геометричні фігури можуть зробити сміливу заяву та змінити естетику моди. Ще один важливий прийом – це робота з тканиною, яка стосується зміни текстури тканин різними методами, такими як накладання складок, вишивки, фарбування або друк. Дизайнери використовують цей прийом, щоб додати кольору одягу чи поєднати текстури тканин, створюючи візуально привабливі предмети одягу [30]. Такі методи, як прикрашання дрібними складками (smocking), квілтинг (quilting) або лазерне різання тканин (laser-cutting), можуть створювати складні малюнки, які привертають увагу до майстерності кожного виробу. Водночас використання інноваційних матеріалів або екологічно чистих тканин може бути формою

творчого самовираження, оскільки дизайнери включають екологічно чисті елементи у свої колекції, створюючи модні товари без шкоди навколишньому середовищу та суспільству [10]. Змішування стилів є ще одним творчим прийомом, який стає все більш популярним в індустрії моди. Дизайнери часто черпають натхнення з різних культурних традицій, поєднуючи елементи з різних епох, регіонів і соціальних контекстів [4; 15]. Наприклад, поєднання вуличного одягу з високою модою або змішування традиційного народного дизайну з сучасним мінімалістичним стилем не тільки створює візуально привабливий одяг, але й говорить про інклюзивність і різноманітність сучасної моди.

Варто звернути увагу, що концепція «стала мода», що передбачає створення, виробництво та використання одягу з урахуванням екологічних, соціальних та економічних аспектів, впливає на формування особистого стилю, підкреслюючи індивідуальність через усвідомлений та відповідальний вибір [10; 31]. Стала мода обумовлює використання таких творчих прийомів як апсайклінг, еко-свідомий дизайн (eco-conscious design) та «повільна мода». Проаналізуємо їх детальніше. Апсайклінг або творче вторинне використання – це техніка, яка передбачає перетворення старих, викинутих або старовинних матеріалів у новий модний одяг або аксесуари [22]. Апсайклінг не тільки сприяє творчості та інноваціям, але й узгоджується з екологічно свідомими цінностями, що робить його важливою частиною зростаючого руху стійкої моди. Еко-свідомий дизайн передбачає використання різних методів, орієнтованих на мінімізації впливу виробництва одягу на навколишнє середовище, зберігаючи при цьому креативність і стиль [32]. Створюючи одяг з використанням такої техніки, необхідно використовувати екологічно чисті матеріали, такі як органічна бавовна, бамбук або конопплі, і обирати етичні методи виробництва, які забезпечують справедливі умови праці. Повільна мода – це рух в fashion-індустрії, який наголошує на продуманому дизайні та виробництві, віддаючи пріоритет якості, екологічності та етичним практикам над масовим виробництвом і швидкими змінами модних тенденцій [23]. Повільна мода заохочує розвивати унікальний особистий стиль та використовувати капсульний гардероб.

Використання інструментів цифрового дизайну перетворило створення особистого стилю на надзвичайно творчий процес. Програмне забезпечення для 3D-моделювання, цифрові програми для створення ескізів і віртуальні прототипні платформи, дозволяють дизайнерам експериментувати з віртуальним одягом, зачісками та гримом до того, як вони будуть фізично доступні [24]. Імітуючи тканини, кольори, довжину волосся в цифровому середовищі, стилісти можуть візуалізувати свої концепції та швидко вносити необхідні корективи. Цифрові інструменти також дозволяють створювати віртуальні покази мод або цифрові гардероби, надаючи нові можливості для самовираження та експериментів. Інтеграція штучного інтелекту у створення особистого стилю допомагає аналізувати уподобання користувачів, тип фігури та рід занять, щоб запропонувати одяг, зачіску чи грим, які відповідають їхнім смакам і потребам [25]. Розширені алгоритми можуть передбачати нові модні тенденції та підбирати індивідуальний гардероб чи зачіску, тоді як інструменти машинного навчання можуть імітувати як різні предмети одягу чи вид макіяжу виглядають на людині. Аналіз даних не лише спрощує процес створення унікального стилю, але й сприяє прийняттю розумних та екологічних рішень.

Сучасні модні тенденції пропонують різноманітні способи для самовираження, дозволяючи людям демонструвати свою ідентичність, цінності та креативність через вибір одягу, зачіски чи гриму. З’ясуємо основні сучасні тенденції, що формують особистий стиль, та проаналізуємо їхній вплив на визначення самоідентичності людини (таблиця 1).

Аналіз наукової літератури свідчить, що особистий стиль відіграє важливу роль у формуванні самооцінки людини, впливаючи на те, як вона сприймає себе та взаємодіє із зовнішнім середовищем [11; 19]. Відповідно до теорії самосприйняття Деріла Бема, люди формують ставлення та самоуявлення на основі

Таблиця 1

Основні сучасні тенденції, що формують особистий стиль, та їхній вплив на визначення самоідентичності людини

Компонент особистого стилю	Тенденції та тренди	Вплив на формування особистого стилю
Костюм	Гендерно нейтральний одяг, мінімалізм [22]	Використання одягу з мінімалістичним дизайном і високою функціональністю.
	Кастомізація (customization) [16]	Розробка одягу залежно від індивідуального крою.
	Ретро мотиви [15]	Використання одягу для вираження зв'язку з культурною спадщиною або з певною епохою; Прагнення до якості та класики.
	Стиль Techwear [33]	Використання одягу для активного способу життя.
	Еротизація [15]	Використання елементів, що підкреслюють сексуальність та фізичну привабливість людини.
	Кемповість [15]	Використання одягу oversize, яскравих кольорів та надмірної кількості аксесуарів.
Зачіска	Різна довжина волосся та кольори [18]	Демонструє соціальні та культурні аспекти особистості; Зміна зачіски відображає внутрішні трансформації.
	Ретро вплив [15; 18]	Демонструють ностальгію в поєднанні з сучасним стилем.
Грим	Природний і мінімалістичний макіяж [19]	Підкреслення природної краси, сприяння автентичності та самосприйняттю.
	Яскраві кольори [20]	Символізує креативність, впевненість у собі та грайливість.
	Художньо-графічні елементи (стрілки, арт-лінії, малюнки, стрази) [20]	Символізує індивідуальність, креативність та сексуальність.
	Ретро вплив [19]	Вираження протесту проти швидкоплинних модних тенденцій або масової культури.

Джерело: розроблено автором

спостереження за своєю поведінкою та вибором, включаючи одяг і зовнішній вигляд [34]. Коли люди вибирають свій особистий стиль, вони зміцнюють свою самоідентичність, підвищуючи впевненість і сприяючи формуванню почуття автентичності як показника особистісної зрілості. Окремі дослідження демонструють, що носіння одягу, зачіски та гриму, які узгоджуються з уявленнями про себе, покращує настрій і зменшує відчуття тривоги, сприяючи формуванню позитивної самооцінки [3].

Особистий стиль також суттєво впливає на соціальне сприйняття, формуючи те, як інші оцінюють людину та взаємодіють з нею. Відповідно до теорії управління враженнями, люди використовують зовнішній вигляд як інструмент для передачі бажаних вражень іншим, впливаючи на соціальні взаємодії та результати [17]. Одяг, зачіски та аксесуари є невербальними ознаками, які передають соціальний статус, культурне походження або групову приналежність. Дослідження показують, що люди, одягнені стильно, часто вважаються більш компетентними; і навпаки, особи з оригінальним стилем можуть кинути виклик соціальним нормам, викликаючи або захоплення своєю сміливістю, або упередженість через активацію стереотипу [20].

Крім того, особистий стиль глибоко переплетений з особистою ідентичністю, виступаючи як зовнішній прояв внутрішніх переконань і цінностей [2]. Згідно з теорією психосоціального розвитку Еріка Еріксона, формування ідентичності є вирішальним етапом розвитку, а особистий стиль стає інструментом для вираження та зміцнення ідентичності, особливо в підлітковому та ранньому дорослому віці [35]. Модний вибір відображає не лише індивідуальність, але й культурну, гендерну та соціальну ідентичність [20]. Наприклад, використання субкультурних стилів може означати приналежність до спільноти, тоді як гендерно нейтральний одяг може кидати виклик традиційним нормам. Це зовнішнє вираження підсилює внутрішню

ідентичність, сприяючи прийняттю себе та сприяючи психологічному благополуччю.

Таким чином, особистий стиль є динамічним компонентом у побудові та передачі інформації про себе. Через особистий стиль людина демонструє внутрішні переконання, цінності, інтереси та світогляд. Одяг, грим, зачіска та інші елементи стилю стають своєрідним «мовним кодом», який дозволяє передавати інформацію невербально.

Висновки. У ході дослідження концепція особистого стилю досліджена через різні науки, зокрема з психологічної точки зору – це форма самовираження, з точки зору соціології – соціальна конструкція, на яку впливають культурні норми та групова ідентичність, а у філософії особистий стиль передбачає баланс між красою, функціональністю та креативністю. Костюм, зачіска та грим є важливими компонентами особистого стилю, оскільки вони є візуальним вираженням індивідуальності та творчості. Ці три елементи разом формують візуальне уявлення про особистість, її настрій, професійну та культурну ідентичність. Так, одяг є основою особистого стилю і відображає смак людини, соціальний статус та контекст її діяльності. Зачіска використовується як доповнення до костюма та передає особисті вподобання, настрій, креативність. Часто зачіска є індикатором соціального статусу або професійної приналежності. Грим, як завершальний компонент, є інструментом самовираження, підкреслює риси обличчя, відображає зміни в житті людини, вікові особливості або важливі події.

У контексті особистого стилю креативність дозволяє людям досліджувати та комбінувати різні елементи моди, перетворюючи його на динамічну, індивідуалізовану форму самовираження, яка відображає стан особистості, риси характеру, та цінності. Креативні підходи до створення особистого стилю включають використання силуету людини, роботу з тканиною (накладання складок, вишивки, фарбування або друк), використання інноваційних матеріалів або екологічно чистих тканин, а також змішування різних стилів. Крім того, доведено, що концепція «стала мода» впливає на формування особистого стилю, підкреслюючи індивідуальність через усвідомлений та відповідальний вибір. Стала мода обумовлює використання таких творчих прийомів як апсайклінг, еко-свідомий дизайн та «повільна мода». Використання інструментів цифрового дизайну перетворило створення особистого стилю на надзвичайно творчий процес.

Сучасні модні тенденції пропонують різноманітні способи для самовираження, дозволяючи людям демонструвати свою ідентичність, цінності та креативність через вибір одягу, зачіски чи гриму. Так, сьогодні використання костюму для створення особистого стилю характеризується мінімалізмом, кастомізацією, використанням ретро мотивів чи стилю Techwear, еротизацією та кемповістю. Досліджуючи зачіску як модний елемент створення особистого стилю доведено, що сучасна людина експериментує з різною довжиною волосся та кольорами залежно від соціальних та культурних аспектів, а також для відображення внутрішніх трансформацій. Також при виборі зачіски модним є використання ретро мотивів у поєднанні з сучасним стилем. Щодо гриму, то тут характерним є природний і мінімалістичний макіяж, використання яскравих кольорів та художньо-графічних елементів. Сучасний грим також зазнає ретро впливу. Авторами статті запропоновано ідею, що особистий стиль відіграє важливу роль у формуванні самооцінки людини, впливаючи на те, як вона сприймає себе та взаємодіє із зовнішнім середовищем. Крім того, особистий стиль також суттєво впливає на соціальне сприйняття, формуючи те, як інші оцінюють людину та взаємодіють з нею.

Вважаємо перспективними напрямами досліджень взаємодію традиційних культурних елементів одягу, зачіски та гриму з сучасними тенденціями для створення унікальних стилістичних рішень. Також важливо дослідити зміни підходів до створення особистого стилю в українському суспільстві під час війни.

Література:

1. Барліт Л. М., Остапенко С. А., Удовіченко Г. М. Англійська та українська невербальна комунікація: порівняльний аспект. *Інтелект. Особистість. Цивілізація*. 2024. № 1(28). URL: https://doi.org/10.33274/2079-4835-2024-28-1-58-70 (дата звернення: 22.11.2024).

2. Calia R. M. The Imaginary Dress. An Interdisciplinary Fashion Approach Among Sociological, Anthropological, and Psychological Orientations. *Fashion Theory*. 2020. № 25(2). P. 243–268. URL: https://doi.org/10.1080/1362704X.2020.1837526 (date of access: 22.11.2024).

3. Stolovy T. Styling the Self: Clothing Practices, Personality Traits, and Body Image Among Israeli Women. *Frontiers in Psychology*. 2021. № 12. Article 719318. URL: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.719318 (date of access: 22.11.2024).

4. Bigliardi B., Bottani E., Filippelli S., Tagliente L., Venturini K. Is any open innovation pattern emerging in the Italian fashion field? Preliminary evidence from some case studies. *European Journal of Innovation Management*. 2022. № 25(6). P. 1076–1105. URL: https://doi.org/10.1108/EJIM-06-2022-0322 (date of access: 22.11.2024).

5. Güvendi Yalçın E. Reclaiming Agency through Fashion: Postcolonial Identities and Colonial Legacies in V. S. Naipaul's A Bend in the River. *Söylem Filoloji Dergisi*. 2023. № 8(3). P. 727–745. URL: https://doi.org/10.29110/soylemdergi.1362064 (date of access: 22.11.2024).

6. Cobb K., Orzada B., López-Gydosh D. History is Always in Fashion: The Practice of Artifact-based Dress History in the Academic Collection. *Journal of Textile Design Research and Practice*. 2019. № 8(1). P. 4–23. URL: https://doi.org/10.1080/20511787.2019.1580435 (date of access: 22.11.2024).

7. Picht E. M. Fashion as the Regulation of Bodies: A Study in Medieval and Early Modern Sumptuary Regulations: Research Thesis. The Ohio State University, Department of History. 2021. 61 p. URL: https://kb.osu.edu/server/api/core/bitstreams/d6f477bb-0365-4990-8637-bfbb9a8be38f/content (date of access: 22.11.2024).

8. Romanenkova J., Kuzmenko H., Bratus I. Pendant in the Jewelry Fashion of the Northern Renaissance and Mannerism. *Journal of History Culture and Art Research*. 2019. № 8(3). P. 317–329. URL: http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v8i3.2198 (date of access: 22.11.2024).

9. Sawant J., Guru R., Yadav P., Bapat M. S., Singh J., Kaur P. Exploring the Historical Layers of Victorian Society & Fashion Trends: A Literary Review. *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*. 2024. № 5(1). P. 743–757. URL: https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v5.i1.2024.757 (date of access: 22.11.2024).

10. Походенко К. Стала мода як предмет наукових досліджень у зарубіжній науковій літературі. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2021. № 4(2). С. 244–253. URL: https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246846 (дата звернення: 22.11.2024).

11. Гриник І. Мода як засіб самопрезентації особистості. *Проблеми гуманітарних наук. Психологія*. 2020. № 47. С. 42–52. URL: https://doi.org/10.24919/2312-8437.47.229344 (дата звернення: 22.11.2024).

12. Католик Г. В., Багрій В. В. Ставлення молоді до трендів в дизайні одягу під час війни: тенденції сучасності. *Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ. Серія психологічна*. 2022. № 1. С. 17–27. URL: https://doi.org/10.32782/2311-8458/2022-1-3 (дата звернення: 22.11.2024).

13. Bahar V. S. Self-Presentation Theory: A Review. *TheoryHub Book* / Ed. by S. Papagiannidis. Newcastle University. 2024. URL: https://open.ncl.ac.uk/theories/17/self-presentation-theory (date of access: 22.11.2024).

14. Kukkonen I. Physical Appearance as a Form of Capital: Key Problems and Tensions. *Appearance as Capital* / Ed. by O. Sarpila, I. Kukkonen, T. Pajunen, E. Åberg. Leeds: Emerald Publishing Limited. 2021. P. 23–37. URL: https://doi.org/10.1108/978-1-80043-708-12021000 (date of access: 22.11.2024).

15. Білякович Л. М. Античні мотиви в моді та дизайні одягу кінця XX – початку XXI ст. *Modern Culture Studies and Art History: An Experience of Ukraine and EU: Колективна монографія.* Рига: Baltija Publishing, 2020. С. 59–77. URL: https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.04 (дата звернення: 22.11.2024).

16. Hester N., Hehman E. Dress is a Fundamental Component of Person Perception. *Personality and Social Psychology Review*. 2023. № 27(4). P. 414–433. URL: https://doi.org/10.1177/10888683231157961 (date of access: 22.11.2024).

17. Trinh C. More than Shapes: The Silhouette Effect in Advertising. *Journal of Advertising*. 2023. № 53(1). P. 104–125. URL: https://doi.org/10.1080/00913367.2022.2154720 (date of access: 22.11.2024).

18. Page S. M., Chur-Hansen A., Delfabbro P. H. Hairdressers as a Source of Social Support: A Qualitative Study on Client Disclosures from Australian Hairdressers' Perspectives. *Health & Social Care in the Community*. 2022. № 30. P. 1735–1742. URL: https://doi.org/10.1111/hsc.13553 (date of access: 22.11.2024).

19. Mafra A. L., Silva C. S. A., Varella M. A. C., Valentova J. V. The Contrasting Effects of Body Image and Self-Esteem in the Makeup Usage. *PloS One*. 2022. № 17(3). Article e0265197. URL: https://doi.org/10.1371/journal.pone.0265197 (date of access: 22.11.2024).

20. Aguinaldo E. R., Peissig J. J. Who's Behind the Makeup? The Effects of Varying Levels of Cosmetics Application on Perceptions of Facial Attractiveness, Competence, and Sociosexuality. *Frontiers in Psychology*. 2021. № 12. Article 661006. URL: https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.661006 (date of access: 22.11.2024).

21. Bang H., DeLong M. Everyday Creativity Practiced Through a Capsule Wardrobe. *Sustainability*. 2022. № 14(4). Article 2092. URL: https://doi.org/10.3390/su14042092 (date of access: 22.11.2024).

22. Герасименко О. Д., Чупріна Н. В., Давиденко І. В., Чуботіна І. М., Хоменко В. К., Кудревський М. А. Апсайклінг та мінімалізм як модні тренди помірного споживання продуктів моди. *Art and Design*. 2023. № 3. С. 101–120. URL: https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.3.9 (дата звернення: 22.11.2024).

23. Castro-López A., Iglesias V., Puente J. Slow Fashion Trends: Are Consumers Willing to Change Their Shopping Behavior to Become More Sustainable? *Sustainability*. 2021. № 13(24). Article 13858. URL: https://doi.org/10.3390/su132413858 (date of access: 22.11.2024).

24. Park J., Chun J. Evolution of Fashion as Play in the Digital Space. *Fashion Practice*. 2023. № 15(2). P. 256–278. URL: https://doi.org/10.1080/17569370.2022.2149837 (date of access: 22.11.2024).

25. Zhang Y., Liu C. Unlocking the Potential of Artificial Intelligence in Fashion Design and E-Commerce Applications: The Case of Midjourney. *Journal of Theoretical and Applied Electronic Commerce Research*. 2024. № 19(1). P. 654–670. URL: https://doi.org/10.3390/jtaer19010035 (date of access: 22.11.2024).

26. Новіков Б. В., Руденко Т. П., Поліщук О. О. Художня творчість та розвиток естетичної думки: філософська рефлексія. *Освітній дискурс*. 2023. Вип. 45(7). С. 19–29. URL: https://doi.org/10.33930/ed.2019/5007/45(7-9)-2 (дата звернення: 22.11.2024).

27. Захаров Є. В. Філософський аналіз креативності людини як чинника економічної діяльності (через феномен креативної економіки). *Культурологічний альманах*. 2024. Вип. 3(11). С. 212–218. URL: https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.3.24 (дата звернення: 22.11.2024).

28. Шафранський В. Креативність як психологічне явище і його понятійна реінтерпретація. *Психологія і суспільство*. 2020. № 2(80). С. 89–97. URL: https://doi.org/10.35774/pis2020.02.089 (дата звернення: 22.11.2024).

29. Авер'янова Н., Гук Л. Дизайнерська освіта в Україні: проблеми професійної підготовки. *Молодий вчений*. 2021. № 2(90). С. 167–170. URL: https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-2-90-32 (дата звернення: 22.11.2024).

30. Ahmed O. K., Elsayed N. A. A. Fabric manipulation as a fashion inspiration source for children clothes. *International Design Journal*. 2019. № 9(4). Article 7. URL: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/faa-design/vol9/iss4/7 (date of access: 22.11.2024).

31. Cheban A., Kernei R., Popescu V. Philosophical conceptualization of knowledge potential in the context of sustainable society development. *Journal of Contemporary Philosophical and Anthropological Studies*. 2023. № 1(1). URL: https://doi.org/10.59652/jcpas.v1i1.57 (date of access: 22.11.2024).

32. Квасниця Р. Екологічні та етичні концепції в модній індустрії та презентаційних просторах для модних інновацій. *International Academy Journal Web of Scholar*. 2019. № 2(32). С. 23–29. URL: https://doi.org/10.31435/rsglobal_wos/28022019/6343 (дата звернення: 22.11.2024).

33. Viziteu D. R., Curteza A., Avadanei M. L. Techwear – Sinergy between Technology and Specialized Garments for Outdoor Climbing Activities. *Technical Textiles – Present and Future: International Symposium*. Sciendo: 2022. P. 60–66. URL: https://doi.org/10.2478/9788366675735-011 (date of access: 22.11.2024).

34. Mohebi L., Bailey F. Exploring Bem's Self Perception Theory in Educational Context. *Encyclopaideia*. 2020. № 24(58). P. 1–10. URL: https://doi.org/10.6092/issn.1825-8670/9891 (date of access: 22.11.2024).

35. Maree J. G. The psychosocial development theory of Erik Erikson: critical overview. *Early Child Development and Care*. 2021. № 191(7–8). P. 1107–1121. URL: https://doi.org/10.1080/03004430.2020.1845163 (date of access: 22.11.2024).

References:

1. Barlit, L. M., Ostapenko, S. A., & Udovichenko, H. M. (2024). Anhliiska ta ukrainska neverbalna komunikatsiia: porivnialnyi aspekt [English and Ukrainian non-verbal communication: Comparative aspect]. *Intelekt. Osobystist. Tsyvilizatsiia – Intelligence. Personality. Civilization, 1*(28). https://doi.org/10.33274/2079-4835-2024-28-1-58-70 [in Ukrainian]

2. Calia, R. M. (2020). The imaginary dress: An interdisciplinary fashion approach among sociological, anthropological, and psychological orientations. *Fashion Theory, 25*(2), 243–268. https://doi.org/10.1080/1362704X.2020.1837526

3. Stolovy, T. (2021). Styling the self: Clothing practices, personality traits, and body image among Israeli women. *Frontiers in Psychology, 12,* Article 719318. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.719318

4. Bigliardi, B., Bottani, E., Filippelli, S., Tagliente, L., & Venturini, K. (2022). Is any open innovation pattern emerging in the Italian fashion field? Preliminary evidence from some case studies. *European Journal of Innovation Management, 25*(6), 1076–1105. https://doi.org/10.1108/EJIM-06-2022-0322

5. Güvendi Yalçın, E. (2023). Reclaiming agency through fashion: Postcolonial identities and colonial legacies in V. S. Naipaul's *A Bend in the River*. *Söylem Filoloji Dergisi, 8*(3), 727–745. https://doi.org/10.29110/soylemdergi.1362064

6. Cobb, K., Orzada, B., & López-Gydosh, D. (2019). History is always in fashion: The practice of artifact-based dress history in the academic collection. *Journal of Textile Design Research and Practice, 8*(1), 4–23. https://doi.org/10.1080/20511787.2019.1580435

7. Picht, E. M. (2021). Fashion as the regulation of bodies: A study in medieval and early modern sumptuary regulations (Research thesis). The Ohio State University, Department of History. Retrieved from https://kb.osu.edu/server/api/core/bitstreams/d6f477bb-0365-4990-8637-bfbb9a8be38f/content

8. Romanenkova, J., Kuzmenko, H., & Bratus, I. (2019). Pendant in the jewelry fashion of the Northern Renaissance and Mannerism. *Journal of History Culture and Art Research, 8*(3), 317–329. https://doi.org/10.7596/taksad.v8i3.2198

9. Sawant, J., Guru, R., Yadav, P., Bapat, M. S., Singh, J., & Kaur, P. (2024). Exploring the historical layers of Victorian society and fashion trends: A literary review. *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts, 5*(1), 743–757. https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v5.i1.2024.757

10. Pokhodenko, K. (2021). Stala moda yak predmet naukovykh doslidzhen u zarubizhnii naukovii literaturi [Sustainable fashion as a subject of scientific research in foreign scientific literature]. *Demiurh: Ideii, Tekhnolohii, Perspektyvy Dyzainu – Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design, 4*(2), 244–253. https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246846 [in Ukrainian]

11. Hrynyk, I. (2020). Moda yak zasib samoprezentatsii osobystosti [Fashion as an instrument of self-presentation of personality]. *Problemy Humanitarnykh Nauk – Problems of Humanitarian Sciences. Psychology, 47,* 42–52. https://doi.org/10.24919/2312-8437.47.229344 [in Ukrainian]

12. Katolyk, H. V., & Bahrii, V. V. (2022). Stavlennia molodi do trendiv v dyzaini odiahu pid chas viiny [Attitude of youth to trends in design during war]. *Naukovyi visnyk Lvivskoho derzhavnoho universytetu vnutrishnikh sprav – Scientific Journal of Lviv State University of Internal Affairs. Series Psychological, 1,* 17–27. https://doi.org/10.32782/2311-8458/2022-1-3 [in Ukrainian]

13. Bahar, V. S. (2024). Self-presentation theory: A review. In S. Papagiannidis (Ed.), *TheoryHub Book*. Newcastle University. Retrieved from https://open.ncl.ac.uk/theories/17/self-presentation-theory/

14. Kukkonen, I. (2021). Physical appearance as a form of capital: Key problems and tensions. In O. Sarpila, I. Kukkonen, T. Pajunen, & E. Åberg (Eds.), *Appearance as capital* (pp. 23–37). Leeds: Emerald Publishing Limited. https://doi.org/10.1108/978-1-80043-708-12021000

15. Biliakovych, L. M. (2020). Antychni motyvy v modi ta dyzaini odiahu kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Antique motifs in clothes design in the end of XX – beginning XXI century]. In *Modern culture studies and art history: An experience of Ukraine and EU* (pp. 59–77). Riga: Baltija Publishing. https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.04 [in Ukrainian]

16. Hester, N., & Hehman, E. (2023). Dress is a fundamental component of person perception. *Personality and Social Psychology Review, 27*(4), 414–433. https://doi.org/10.1177/10888683231157961

17. Trinh, C. (2023). More than shapes: The silhouette effect in advertising. *Journal of Advertising, 53*(1), 104–125. https://doi.org/10.1080/00913367.2022.2154720

18. Page, S. M., Chur-Hansen, A., & Delfabbro, P. H. (2022). Hairdressers as a source of social support: A qualitative study on client disclosures from Australian hairdressers' perspectives. *Health & Social Care in the Community, 30,* 1735–1742. https://doi.org/10.1111/hsc.13553

19. Mafra, A. L., Silva, C. S. A., Varella, M. A. C., & Valentova, J. V. (2022). The contrasting effects of body image and self-esteem in makeup usage. *PloS One, 17*(3), Article e0265197. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0265197

20. Aguinaldo, E. R., & Peissig, J. J. (2021). Who's behind the makeup? The effects of varying levels of cosmetics application on perceptions of facial attractiveness, competence, and sociosexuality. *Frontiers in Psychology, 12,* Article 661006. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.661006

21. Bang, H., & DeLong, M. (2022). Everyday creativity practiced through a capsule wardrobe. *Sustainability, 14*(4), Article 2092. https://doi.org/10.3390/su14042092

22. Herasymenko, O. D., Chuprina, N. V., Davydenko, I. V., Chubotina, I. M., Khomenko, V. K., & Kudrevskyi, M. A. (2023). Apsaiklinh ta minimalizm yak modni trendy pomirnoho spozhyvannia produktiv mody [Upcycling and minimalism as fashionable trends of sustainability in using fashion products]. *Art and Design, 3,* 101–120. https://doi.org/10.30857/2617-0272.2023.3.9 [in Ukrainian]

23. Castro-López, A., Iglesias, V., & Puente, J. (2021). Slow fashion trends: Are consumers willing to change their shopping behavior to become more sustainable? *Sustainability, 13*(24), Article 13858. https://doi.org/10.3390/su132413858

24. Park, J., & Chun, J. (2023). Evolution of fashion as play in the digital space. *Fashion Practice, 15*(2), 256–278. https://doi.org/10.1080/17569370.2022.2149837

25. Zhang, Y., & Liu, C. (2024). Unlocking the potential of artificial intelligence in fashion design and e-commerce applications: The case of Midjourney. *Journal of Theoretical and Applied Electronic Commerce Research, 19*(1), 654–670. https://doi.org/10.3390/jtaer19010035

26. Novikov, B. V., Rudenko, T. P., & Polishchuk, O. O. (2023). Khudozhnia tvorchist ta rozvytok estetychnoi dumky: filosofska refleksiia [Art creativity and development of aesthetic thought: Philosophic reflexion]. *Osvitnii dyskurs – Educational Discourse, 45*(7), 19–29. https://doi.org/10.33930/ed.2019/5007/45(7-9)-2 [in Ukrainian]

27. Zakharov, Ye. V. (2024). Filosofskyi analiz kreatyvnosti liudyny yak chynnyka ekonomichnoi diialnosti (ches fenomen kreatyvnoi ekonomiky) [Philosophic analysis of creativity of person as a factor of economic activity (through phenomenon of creative economics)]. *Kulturolohichnyi almanakh – Culturological Almanac, 3*(11), 212–218. https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.3.24 [in Ukrainian]

28. Shafranskyi, V. (2020). Kreatyvnist i yoho poniatiina reinterpretatiia [Creativity and its notional reinterpretation]. *Psykholohiia i suspilstvo – Psychology and Society, 2*(80), 89–97. https://doi.org/10.35774/pis2020.02.089 [in Ukrainian]

29. Averianova, N., & Huk, L. (2021). Dyzainerska osvita v Ukraini: problemy profesiinoi pidhotovky [Designer education in Ukraine: Problems of professional training]. *Molodyi vchenyi – Young Scientist, 2*(90), 167–170. https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-2-90-32 [in Ukrainian]

30. Ahmed, O. K., & Elsayed, N. A. A. (2019). Fabric manipulation as a fashion inspiration source for children clothes. *International Design Journal, 9*(4), Article 7. Retrieved from https://digitalcommons.aaru.edu.jo/faa-design/vol9/iss4/7

31. Cheban, A., Kernei, R., & Popescu, V. (2023). Philosophical conceptualization of knowledge potential in the context of sustainable society development. *Journal of Contemporary Philosophical and Anthropological Studies, 1*(1). https://doi.org/10.59652/jcpas.v1i1.57

32. Kvasnytsia, R. (2019). Ekolohichni ta etychni kontseptsii v modnii industrii ta prezentatsiinykh prostorakh dlia modnykh innovatsii [Ecological and ethical concepts in fashion industry and presentation spaces for fashion innovations]. *International Academy Journal Web of Scholar, 2*(32), 23–29. https://doi.org/10.31435/rsglobal_wos/28022019/6343 [in Ukrainian]

33. Viziteu, D. R., Curteza, A., & Avadanei, M. L. (2022). Techwear – Sinergy between technology and specialized garments for outdoor climbing activities. In *Technical textiles – Present and future: International symposium* (pp. 60–66). Sciendo. https://doi.org/10.2478/9788366675735-011

34. Mohebi, L., & Bailey, F. (2020). Exploring Bem's self-perception theory in educational context. *Encyclopaideia, 24*(58), 1–10. https://doi.org/10.6092/issn.1825-8670/9891

35. Maree, J. G. (2021). The psychosocial development theory of Erik Erikson: Critical overview. *Early Child Development and Care, 191*(7–8), 1107–1121. https://doi.org/10.1080/03004430.2020.1845163

УДК 791.623.1
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.3

Вітковський Денис Ігорович,
старший викладач кафедри інформаційних комунікацій
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0001-7378-4489
d.vitkovskyi@kubg.edu.ua

ЗАСОБИ ТА ТЕХНОЛОГІЇ МОБІЛЬНОГО МОНТАЖУ У СТВОРЕННІ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ

У статті розкрито сутність поняття «монтаж» та його значення у створенні відеоконтенту. Розглянуто основні етапи процесу відеомонтажу, класифіковано його типи та функціональне призначення. Особливу увагу приділено ролі монтажу у формуванні емоційного впливу на глядача. Монтаж розглядається як технічний прийом для поєднання сусідніх кадрів та як форма творчого мислення, що дозволяє автору виразити своє бачення, впливаючи на емоції, інформованість і сприйняття світу глядачем. Функціональне призначення мобільного монтажу полягає у застосуванні технічних прийомів, які створюють цілісність фрагментів відео або аудіовізуального контенту, а також ілюзію реалістичності подій у просторі та часі. Завдяки цьому глядач сприймає образи як реальні, співпереживає персонажам, що є основою інтерактивного контенту для мобільних пристроїв.

Зазначено, що швидкий відеомонтаж у мобільних додатках дозволяє оперативно створювати якісний контент, наприклад, Reels чи TikTok-відео. Вказано на важливість монтажу для створення рекламних роликів, що стали щоденною практикою спеціалістів у сфері SMM. Надано опис переваг та недоліків популярних відеоредакторів мобільного контенту, таких як CapCut, PowerDirector та Filmora. Виокремлено роль мобільного монтажу у створенні нових форматів візуального контенту, здатних впливати на глядачів через емоційність і динаміку. Наголошено, що з розвитком технологій монтаж мобільного контенту продовжуватиме еволюціонувати, пропонуючи нові техніки й інструменти, які відкривають ще більше можливостей для творчості.

Проаналізовано перспективи інтеграції штучного інтелекту в процес мобільного монтажу, що дозволить автоматизувати такі процеси, як розпізнавання сцен, кольорова корекція та пропонування варіантів монтажу. Це спрощує робочий процес та розширює можливості для новаторських підходів до створення контенту. Констатовано, що з розвитком технологій монтаж мобільного контенту продовжуватиме еволюціонувати, пропонуючи нові програмні рішення і техніки, які відкривають додаткові можливості для творчості. Проаналізовано можливості та перспективи мобільного монтажу у різних сферах, акцентовано значущість цього процесу для сучасної культури створення та споживання відеоконтенту.

Ключові слова: *відео, сприйняття, ефект, перехід, відеоматеріали, мультимедійні технології, відеомонтаж.*

Vitkovskyi Denys. MOBILE EDITING TOOLS AND TECHNOLOGIES IN AUDIOVISUAL CONTENT CREATION

The article reveals the essence of the concept of 'editing' and its importance in creating video content. The main stages of the video editing process are considered, and its types and functional purpose are classified. Particular attention is paid to the role of editing in shaping the emotional impact on the viewer. Editing is seen as a technical technique for combining adjacent shots and as a form of creative thinking that allows the author to express his vision, influencing the viewer's emotions, awareness and perception of the world. The functional purpose of mobile montage is to use techniques that create the integrity of fragments of video or audiovisual content, as well as the illusion of realistic events in space and time. Due to this, the viewer perceives the images as real and empathises with the characters, which is the basis of interactive content for mobile devices.

It is noted that fast video editing in mobile applications allows you to quickly create high-quality content, such as Reels or TikTok videos. The importance of editing for creating commercials, which has become a daily practice of SMM specialists, is indicated. The advantages and disadvantages of popular video editors for mobile content, such as CapCut, PowerDirector and Filmora, are described. The role of mobile editing in creating new formats of visual content that can influence viewers through emotionality and dynamics is highlighted. It is emphasised that with the development of technology, mobile content editing will continue to evolve, offering new techniques and tools that open up even more opportunities for creativity.

© Вітковський Д. І., 2024

The author analyses the prospects for integrating artificial intelligence into the mobile editing process, which will automate such processes as scene recognition, colour correction, and suggesting editing options. This simplifies the workflow and expands opportunities for innovative approaches to content creation. It is stated that with the development of technology, mobile content editing will continue to evolve, offering new software solutions and techniques that open up additional opportunities for creativity. The possibilities and prospects of mobile editing in various fields are analysed, and the significance of this process for the modern culture of video content creation and consumption is emphasised.

Key words: *video, perception, effect, transition, video materials, multimedia technologies, video editing.*

Вступ. Зростання популярності мобільних пристроїв, зокрема смартфонів, протягом останнього десятиліття стало визначальним чинником трансформації сучасного інформаційного середовища. Сьогодні середній користувач проводить майже сім годин на день в Інтернеті, причому близько 53% цього часу припадає саме на мобільні телефони. Така тенденція зумовлює зростання значущості мобільних технологій у різних аспектах життя суспільства, включаючи комунікацію, навчання, бізнес та медіа. Це створює потребу у глибокому аналізі впливу мобільних пристроїв та контенту, що створюється для них, на формування сучасних культурних і технологічних дискурсів.

Особливе місце у структурі мобільного контенту займає монтаж, який виконує як технічну, так і творчу функції. У науковій літературі монтаж визначають як організуючий принцип побудови образного рішення, що поєднує технічний прийом зі здатністю автора виразити свої ідеї та впливати на емоційний стан і світогляд аудиторії. Проте залишається недостатньо вивченим, як мобільний монтаж адаптується до швидко змінюваних технологічних реалій, і як це впливає на естетику та сприйняття відеоконтенту [5].

Швидкий розвиток мультимедійних технологій на мобільних пристроях безпосередньо пов'язаний із суспільним запитом на нові форми комунікації, такі як інтерактивне телебачення, мультимедійні платформи, дистанційне навчання, віртуальні конференції тощо. Формування віртуального середовища взаємодії, де учасники обмінюються думками та ідеями, відкриває нові перспективи для дослідження взаємозв'язку між технологіями та соціокультурними змінами [2; 9].

Актуальність дослідження визначається необхідністю системного аналізу впливу мобільного монтажу на сучасне медійне середовище та розробки підходів до інтеграції новітніх технологій, зокрема штучного інтелекту, для оптимізації процесів створення контенту. Це дозволить заповнити прогалини у знаннях про нові форми візуальної комунікації, сприяти розвитку теоретичних і практичних аспектів у сфері мультимедіа та забезпечити відповідність створеного контенту запитам сучасного суспільства.

Матеріали та метод. У цій оглядовій статті застосовано системний аналіз та теоретичний синтез для вивчення сучасних засобів і технологій мобільного монтажу. Методологічна основа базується на аналізі наукової літератури, технічних звітів, а також оглядів популярних мобільних додатків, призначених для відеомонтажу. Проаналізовано роботи вітчизняних і зарубіжних науковців, які досліджують мобільний монтаж та його технологічні особливості. Основними джерелами стали наукові статті, технічна документація та публікації у сфері аудіовізуального виробництва. Проведено порівняння функціональних можливостей популярних мобільних додатків для монтажу відеоконтенту, таких як CapCut, PowerDirector, Filmora, VivaVideo та інших, з метою визначення їхніх переваг і обмежень. Проаналізовано приклади використання мобільного монтажу в різних сферах, включаючи SMM, розважальний контент, рекламу та навчальні матеріали. Сформульовано перспективні напрями розвитку мобільного монтажу, враховуючи інтеграцію новітніх технологій, зокрема штучного інтелекту. Дані, використані у статті, базуються на матеріалах, опублікованих у 2017-2024 роках, щодо використання мобільних пристроїв, а також на практичних прикладах застосування сучасних мобільних відеоредакторів. Методи аналізу дозволили структурувати інформацію,

систематизувати функціональні можливості мобільного монтажу та окреслити його роль у сучасному мультимедійному середовищі. Такий підхід забезпечує комплексний погляд на технологічні можливості та обмеження мобільного монтажу, а також визначає перспективи його подальшого розвитку.

Огляд літератури. Сучасні досягнення мобільного монтажу висвітлено у працях таких науковців, як Петренко С. [4], Десятник Г. [1], Ковш В. [3]. Здійснюючи історичний огляд розвитку монтажу, можна наголосити, що у другій половині XX століття відбулося протиборство двох принципово різних підходів: внутрішньокадрового монтажу (кінематограф реальності) та міжкадрового монтажу (кінематограф образу), який характеризується агресивним візуальним впливом [5].

З появою постмодернізму та кліпової естетики у 80-х роках XX століття раціональну подачу матеріалу дедалі частіше витісняє емоційний вплив на глядача. Глядач все глибше занурюється у світ «другої реальності». Інноваційні прийоми, такі як стрибкоподібний монтаж, подвоєна експозиція, укорочення монтажних планів, знятих під різними ракурсами, створюють віртуальний простір, що формує нові способи візуального сприйняття. У кінці XX та на початку XXI століття виникають фільми, повністю зняті одним кадром, що базуються на внутрішньокадровому монтажі. Водночас, американські бойовики з їхньою естетикою поспіху, хаотичності та дроблення кадрів, хоча й протилежні за динамікою, відновлюють здатність кіно до відображення феноменологічної дійсності, про що писав Десятник Г. [1].

Згідно з даними звіту Digital за 2023 рік, 90% інтернет-користувачів здійснюють доступ до мережі через смартфони, тоді як 55,7% глобального інтернет-трафіку надходить саме з цих пристроїв. Серед основних способів використання Інтернету виділяють пошук інформації, підтримку зв'язків із друзями та родиною, стеження за новинами, отримання інструкцій, а також перегляд відео, телепрограм і фільмів.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Назважаючи на стрімкий розвиток мобільних технологій та зростаючу популярність мобільного монтажу, зберігається низка невирішених аспектів, які потребують більш глибокого аналізу та подальших досліджень. Одним із ключових питань є недостатня вивченість впливу інноваційних технологій, зокрема штучного інтелекту, на автоматизацію процесів монтажу. Незважаючи на існування алгоритмів для розпізнавання сцен і кольорової корекції, ефективність їхньої роботи, адаптованість до специфіки мобільного контенту та можливість інтеграції в загальні процеси створення відеоматеріалів залишаються відкритими для обговорення.

Ще одним важливим напрямом є обмеженість емпіричних досліджень, спрямованих на оцінку впливу мобільного монтажу на естетичні характеристики відеоконтенту, а також на емоційне сприйняття глядачів. Наразі наукові роботи здебільшого фокусуються на технічних аспектах монтажу, залишаючи поза увагою художню складову, яка є невід'ємною частиною створення якісного відеоконтенту.

Крім того, методологічні обмеження суттєво впливають на комплексність аналізу. Більшість існуючих підходів базується на традиційних моделях оцінки мобільних інструментів для монтажу, що не враховує міждисциплінарний потенціал, зокрема інтеграцію психологічних і соціокультурних аспектів у дослідження процесу створення контенту.

Подальші наукові розвідки мають зосередитися на розширенні емпіричної бази, створенні нових теоретичних моделей і підходів, які враховують не лише технічні, але й емоційно-психологічні аспекти мобільного монтажу. Особливу увагу слід приділити вивченню інтерактивних форматів, таких як 360-градусне відео, які активно набувають популярності у зв'язку з розвитком технологій віртуальної реальності. Їхній вплив на формування аудиторного сприйняття, як і перспективи вдосконалення технічних засобів для роботи з такими форматами, залишаються актуальними питаннями для дослідження.

Таким чином, результати запропонованого дослідження можуть стати важливим внеском у подолання зазначених прогалин, сприяючи

розвитку теоретичних і практичних аспектів мобільного монтажу. Це, у свою чергу, дозволить поглибити розуміння цього явища як багатовимірного процесу, що об'єднує технічні, естетичні та соціокультурні компоненти.

Мета статті: аналіз сучасних засобів та технологій мобільного монтажу, оцінка їх ефективності у створенні якісного візуального контенту.

Завдання статті:

1. Проаналізувати найбільш поширені засоби та технології мобільного монтажу.
2. Оцінити переваги та недоліки використання популярних програмних продуктів для мобільного монтажу.
3. Визначити перспективні напрями розвитку мобільного монтажу, зокрема інтеграцію штучного інтелекту та нові формати відео, такі як 360-градусне відео.

Результати дослідження. Якісний монтаж забезпечує ефективне розкриття змісту відзнятого матеріалу. Глядач, співпереживаючи подіям, що відбуваються на екрані, або протиставляючи їм власну точку зору, поступово починає сприймати екранну дію як частину реальності. Хоча вона є сконструйованою і відмінною за характером, усе ж таки зберігається її певний зв'язок із реальним світом. Згодом межа між екранним і реальним світами поступово зникає.

З розвитком технологій монтаж ставав дедалі плавнішим, наближаючись до природного сприйняття людським оком. Це сприяло можливості фіксації реальності спочатку на плівку, а пізніше – на цифрові носії, що значно посилило маніпулятивний вплив на глядача, роблячи його більш піддатливим до управління.

Поняття «монтаж» можна визначити як процес поєднання планів, організованих за авторським задумом. Точніше, монтаж (від фр. «montage» – збірка) є системою змістових, аудіовізуальних та ритмічних співвідношень окремих кадрів, що досягається завдяки їх формальному та змістовому поєднанню й зіставленню.

До основних компонентів монтажу належать:

1. Монтаж як технічний прийом – забезпечення поєднання окремих кадрів у цілісний аудіовізуальний ряд.
2. Монтаж як художня форма творчого мислення – реалізація авторського задуму через побудову смислових зв'язків між кадрами.
3. Монтаж як спосіб сприйняття екранного твору – формування у глядача враження цілісності екранного світу [1].

Сучасний процес відеомонтажу включає кілька ключових етапів, кожен з яких спрямований на досягнення високої якості кінцевого відеоматеріалу.

Першим етапом є збір вихідних матеріалів, на якому акумулюються всі необхідні відео, аудіо та інші медіафайли, що використовуватимуться у проєкті. Цей етап передбачає організацію матеріалів для подальшої роботи.

Далі здійснюється обрізання та відбір фрагментів. На цьому етапі відбувається ретельний перегляд відзнятого матеріалу, вибір найкращих кадрів для використання у фінальному ролику та видалення зайвих фрагментів.

Наступним кроком є розташування відеофрагментів, що передбачає визначення послідовності сцен і їх розміщення на таймлайні. Це забезпечує логічність і послідовність відеоряду, оптимізованого для мобільних пристроїв.

На етапі додавання переходів та ефектів у відео інтегруються плавні переходи між сценами, а також візуальні ефекти, що сприяють підвищенню привабливості матеріалу та його цілісності.

Обробка звуку включає редагування аудіодоріжок, додавання музичного супроводу, регулювання рівня гучності, а також синхронізацію звукових ефектів із відеорядом.

Якщо відео потребує покращення інформативності, виконують додавання текстових елементів і графіки. На цьому етапі можуть використовуватися підписи, логотипи, діаграми чи інші графічні елементи, що посилюють змістовне наповнення контенту.

Останнім етапом є фінальне коригування та покращення, під час якого здійснюється остаточна корекція кольорів, налаштування експозиції, а також виправлення дрібних недоліків,

що забезпечують завершений вигляд відеоматеріалу.

Техніка мобільного монтажу охоплює комплекс дій, спрямованих на створення якісного аудіовізуального контенту, що адаптований для перегляду на мобільних пристроях (табл. 1).

У сучасному аудіовізуальному виробництві монтаж є ключовим засобом організації візуального матеріалу, що забезпечує створення цілісних композицій та розкриття авторського задуму. На основі аналізу виділяють два основні типи монтажу, кожен із яких має унікальні технічні й художні особливості (табл. 2).

Технологія нелінійного мобільного монтажу має багато спільного з кіномонтажем, оскільки процес перенесення відеоматеріалів із відеострічки або цифрового носія починається зі створення окремих кліпів. Ці кліпи сортуються в тематичні «папки» та позначаються мітками відповідно до їхнього змісту або ключових слів. Нелінійний монтаж дозволяє застосовувати прийоми аналогового монтажу, але має низку суттєвих переваг. Зокрема, він забезпечує:

1. Можливість монтажу блоками, що дозволяє переставляти плани в довільному порядку.
2. Точне визначення меж монтажного плану через узгодження зображення із звуковим рядом за допомогою осцилограми звукової доріжки [4, с. 21].

Нелінійний монтаж значно розширює можливості трансформації зображення. Це включає зміну розмірності монтажного плану, створення нових напрямів руху, переміщення об’єктів за заданими траєкторіями, зміну тривалості зображення (стиснення або розтягування в часі), а також використання різноманітних спецефектів, таких як перегортання сторінок, подвійна експозиція, обертання кадру, зменшення зображення до точки чи поділ екрана на сегменти для одночасного відтворення різних подій.

Цей тип монтажу став основою нового напряму – мультимедіа, яке швидко трансформувалося у потужну індустрію розваг, навчання та реклами. Сучасні високі технології додали тривимірному простору нову глибину, зробивши його багатошаровим,

Таблиця1

Основні елементи техніки мобільного монтажу

Елемент	Опис
Нарізка	Нарізка є основною методикою відеоредагування, що передбачає відбір і розташування кадрів для формування цілісної історії. Вона визначає моменти переходів між кадрами, забезпечуючи плавність і послідовність викладу контенту.
Переходи	Переходи використовуються для м’якого з’єднання різних кадрів. Найпоширенішими є різкі зміни, затемнення, розчинення, затирання та масштабування, які додають відео динаміки та утримують увагу глядача.
Корекція кольору	Передбачає зміну кольорових і тональних характеристик відео для досягнення бажаного візуального ефекту. Корекція кольору допомагає створити настрій, специфічну атмосферу або підкреслити відмінності між локаціями чи подіями.
Звуковий дизайн	Включає додавання музики, звукових ефектів та діалогів для покращення аудіовізуального сприйняття. Звук посилює емоційний вплив, створює напругу або передає важливу інформацію глядачеві.

Джерело: узагальнено автором на основі аналізу [1-4]

Таблиця 2

Основні типи монтажу у мобільному відеовиробництві

Тип монтажу	Опис
Внутрішньокадровий	Створення єдиного виразного просторово-часового континууму всередині одного кадру. Це досягається через ракурсну зйомку, зміну глибини різкості, використання об’єктивів з різною фокусною відстанню, рух камери та персонажів, а також зміну світлотональних і колірних рішень. Такий монтаж організовує композицію кадру в єдине ціле, підкреслюючи взаємозв’язок між елементами.
Міжкадровий	Полягає у поєднанні (склейці) двох послідовних кадрів відповідно до авторської ідеї. Цей тип монтажу спрямований на розкриття змісту та смислу через взаємодію кадрів і забезпечує формування єдиного монтажного рішення мобільного контенту.

Джерело: узагальнено автором на основі аналізу [1]

умовним, але водночас зрозумілим і пізнаваним. Час також зазнав трансформації: у системі «тут і зараз» він став нескінченним. Комп'ютерні ігри, наприклад, сприймаються поза межами реального часу та простору, де все умовне, але водночас захоплююче через непередбачуваність варіантів розвитку подій.

Функціональне призначення мобільного монтажу полягає в застосуванні технічних прийомів, які не лише з'єднують два розрізнені фрагменти (зображення або зображення і звук) у єдине ціле, але й створюють ілюзію реалістичності подій у просторі та часі. Це дозволяє глядачеві сприймати образи та персонажів як реальних, вірити у художній вимисел, співпереживати героям і навіть відчувати свою участь у їхній долі, що є основою інтерактивного телебачення на мобільних пристроях.

Якісно виконаний мобільний монтаж виконує дві основні функції (табл. 3).

За допомогою мобільного монтажу виконуються наступні дії (табл. 4).

Завдяки використанню комп'ютерної графіки стало можливим створення об'єктів, які не існують у природі, але сприймаються як реальні, об'ємні та такі, що мають унікальне колористичне рішення. Багатошаровий мобільний монтаж дозволяє гармонійно поєднувати ілюзорний і реальний простори, зображення різного масштабу, а також надавати їм рух у різних напрямах. Безмежність художньої фантазії у поєднанні з розвитком електронних технологій відкриває нові перспективи для творчості.

Монтаж, як організуючий принцип і один із ключових засобів екранної виразності, створює передумови для пошуку нових образних структур і розробки ефективних способів керування увагою глядача. Він сприяє формуванню поведінкових стереотипів і смакових уподобань аудиторії. Водночас мобільний монтаж значно розширює можливості вираження авторської концепції, забезпечуючи емоційне збагачення процесу пізнання [3, с. 106].

Функціональна роль мобільного монтажу полягає у використанні технічних прийомів, які не лише об'єднують окремі епізоди або зображення у єдину композицію, а й створюють ілюзію достовірності подій у просторі та часі. Під час зйомки явище або подія розбивається на окремі плани, що дозволяє символічно відобразити їхню сутність. У процесі об'єднання цих планів у цілісну структуру народжується образ події, який виходить за межі простого відображення її у потоці. Зміст кожного кадру логічно переходить у зміст наступного, формуючи цілісність і художню єдність.

Таблиця 3

Основні функції мобільного монтажу

Функція	Зміст
Технічна функція	Підпорядковується технологічному процесу завершення обробки відеоконтенту. Включає остаточну збірку, поєднання планів, сцен, епізодів та синхронізацію звуку із зображенням.
Естетична функція	Є найвищим проявом синтезу виразних засобів відображення. Реалізується через художнє мислення та образне втілення теми й ідеї матеріалу на мобільному пристрої.

Джерело: узагальнено автором на основі аналізу [5]

Таблиця 4

Основні дії мобільного монтажу

Дія	Опис
Розбиття дії на фрагменти	Демонстрація частини замість цілого для посилення впливу та динаміки розвитку подій. Фрагменти можуть відрізнятися за часом і простором.
Поєднання фрагментів	Забезпечення логіки розвитку сюжету, його послідовності, що формує цілісний зоровий образ.
Формування екранного часу й простору	Може відповідати реальним координатам або бути умовним (наближеним до реальності, ілюзорним, фантастичним чи віртуальним), що створює особливий художній контекст.

Джерело: узагальнено автором на основі аналізу

Аналізуючи засоби мобільного монтажу, слід зазначити, що найпростіші функції є доступними у більшості сучасних відеоредакторів. Це включає можливість нарізання або з'єднання фрагментів відео та звуку. Однак, більш складні програми забезпечують значно ширший спектр функцій: зміну характеристик відео, створення різноманітних переходів між кадрами, зміну масштабу та формату відео, усунення шумів, корекцію кольору, додавання титрів і графіки, керування звуковою доріжкою та навіть створення стереозображення (3D).

Швидкий відеомонтаж у мобільних додатках дозволяє оперативно створювати якісний контент, як-от Reels на основі матеріалів із подорожей або гумористичні відео для TikTok. Крім того, монтаж рекламних роликів для брендів, магазинів та експертів став щоденною практикою для фахівців, які працюють у сфері SMM.

Сучасні мобільні відеоредактори забезпечують користувачів інтуїтивно зрозумілими інструментами та режимами, що спрощують процес редагування. Наприклад, у багатьох додатках реалізовано функцію «Drag and Drop» (перетягування й встановлення), яка дозволяє легко переміщувати та впорядковувати відеофрагменти, зображення й аудіофайли на часовій шкалі.

Крім того, значна кількість відеоредакторів пропонує шаблони, фільтри та ефекти, що допомагають навіть новачкам створювати відео з професійним виглядом. Шаблони задають стиль і структуру монтажу, фільтри коригують колірну палітру, а ефекти, такі як уповільнення, прискорення або розмиття, додають кліпу необхідної динаміки. Для надання відео індивідуальності та створення певної атмосфери користувачі можуть застосовувати доступні аудіофайли або додавати музику із зовнішніх джерел.

Серед провідних відеоредакторів виділяється Pinnacle Studio, розроблений компанією Avid. Цей редактор пропонує зручний інтерфейс, велику бібліотеку тривимірних переходів і потужні інструменти для автоматичного створення відеороликів та музичних треків. Він підтримує широкий спектр форматів, включаючи відео: AVI, MPEG – 1, MPEG – 2, MPEG – 4, VOB, WMV; статичні зображення: BMP, JPG, TGA, TIF, WMF; та аудіофайли: AVI, MP3, MPA, WAV, WMA. Водночас програма має певні обмеження, зокрема обмежену кількість відеодоріжок, що робить її менш придатною для виконання великих комерційних проєктів.

Основною особливістю цього відеоредактора є можливість монтажу стерео 3D-відео та розширені функції для роботи зі стереоскопічними файлами. Серед інших його можливостей – підтримка відео, знятого дзеркальними фотокамерами, покращений механізм створення субтитрів, додавання інструменту для стабілізації зображення, використання GPU-прискорення під час кодування AVC, а також нові можливості обробки звуку. PowerDirector підтримує широкий спектр форматів, зокрема найсучасніші формати для відео високої якості, знятого за допомогою новітніх моделей професійних цифрових відеокамер. Відеоредактор підтримує роботу з найпопулярнішими відеокамерами, включаючи формати XDCAM TM, NXCAM, AVCHD, HDCAM SR TM, DSLR H. 264, QuickTime та RED. Якщо оцінювати програму за критеріями якості, зручності та функціональності, то PowerDirector є високоякісним інструментом для відеомонтажу.

PowerDirector надає користувачам різноманітні інструменти та ефекти. Завдяки зручному інтерфейсу, універсальності та великій кількості професійних можливостей, цей редактор здобув значну популярність. PowerDirector є сучасним багатофункціональним продуктом, яка є лідером у сфері професійної електроніки та високих технологій.

До інтерфейсу PowerDirector можна адаптуватися за досить короткий час, оскільки він скомпонований лаконічно та інтуїтивно зрозумілий, що робить роботу в цій середовищі надзвичайно зручною. Програмний пакет оснащений сучасними інноваційними засобами для створення високоякісних аудіо- та відеоматеріалів. Відеоредактор PowerDirector містить 3D-контент, велику кількість візуальних ефектів і розширений набір інструментів для роботи із звуковими файлами.

PowerDirector дозволяє користувачам налаштовувати анімацію ефектів за допомогою кривих та розміщення ключових кадрів. Інтерфейс PowerDirector відображає всі необхідні параметри для налаштування зображення, такі як осьове зміщення, кут повороту, висота, ширина та масштабування. Окремої уваги заслуговує функція панелі Event Pan / Crop, яка дозволяє створювати індивідуальні маски за допомогою кривих Безьє. У поєднанні з ефектами розмиття та пікселізації ця функція забезпечує створення видовищних і унікальних візуальних ефектів [5, с. 35].

Розглянемо основні переваги та недоліки PowerDirector. Спочатку цей відеоредактор для мобільного монтажу було створено як багатодоріжковий професійний аудіоредактор, призначений для високоякісного мікшування та обробки необмеженої кількості звукових доріжок (табл. 5).

Інтерфейс програми, розпочинаючи з першої версії, вирізнявся ретельною продуманістю, функціональністю та водночас простотою й наочністю. Така розробка забезпечила стабільність роботи програми у наступних оновленнях. З часом функціонал PowerDirector було значно розширено: до можливостей роботи зі звуковими доріжками додано підтримку роботи з відеодоріжками, що перетворило його на потужний інструмент для створення якісного відеоконтенту.

На відміну від iMovie, відсутня тісна інтеграція з продуктами Adobe Creative Suite, такими як Photoshop і Adobe After Effects, що може бути суттєвим для професійних користувачів. Однак ці недоліки для більшості користувачів відеомонтажу є незначними і компенсуються перевагами програми, такими як зручність, стабільність роботи та висока якість кінцевого результату.

CapCut – безкоштовний відеоредактор, доступний для Mac OS та iOS, що пропонує широкий спектр фільтрів, переходів, стікерів, шрифтів і накладень. Логотип відеоредактору CapCut представлено на рис. 1а.

Розроблений компанією ByteDance, власником платформи TikTok, цей додаток набув широкої популярності завдяки можливості використовувати шаблони, що дозволяють копіювати контент інших користувачів та інтегрувати у нього власні матеріали.

Серед функціональних можливостей досліджуваної програми можна виокремити такі:

– Налаштування «Розділити» дозволяє розривати відео на окремі фрагменти.

а) б) в)

Рис. 1. Логотипи найбільш поширених відеоредакторів: а) CapCut, б) InShot, в) YouCut

Таблиця 5

Переваги та недоліки редактора PowerDirector

Категорія	Опис
Переваги	– Підтримка до 4 відео- та 4 звукових доріжок у ранніх версіях, необмежена кількість доріжок у сучасних версіях. – Можливість захоплення відео та виведення проміжного результату мобільного монтажу. – Збереження необроблених ділянок відео у фінальному файлі без стиснення та втрати якості. – Підтримка матеріалів різних форматів: відео (AVI, MOV, WMV, MPEG2), зображень (JPEG, BMP, PNG, GIF), звукових файлів (WAV, MP3, WMA). – Обробка відео в реальному часі без попереднього прорахунку переходів і ефектів; результат обробки відображається у вікні попереднього перегляду. – Великий набір переходів, ефектів і генераторів зображень, можливість підключення додаткових ефектів. – Розвинені можливості для роботи зі звуком: багатодоріжкове змішування, широкий спектр звукових ефектів. – Створення об'ємного звуку у форматі 5.1 та підтримка AC3 (Dolby Digital) з версії 8. – Функція прискорення або уповільнення відео через спеціальну шкалу.
Недоліки	– Відсутність офіційного україномовного інтерфейсу. – Неможливість збереження файлів без стиснення. – Обмежений набір ефектів, зокрема для накладення тексту на відео, що є недоліком для професійних користувачів. – Необхідність використання додаткових наборів ефектів і генераторів зображень для розширення функціоналу. – Недостатня якість прискорення та уповільнення відео порівняно з іншими відеоредакторами і спеціалізованими програмами.

Джерело: узагальнено автором на основі аналізу

– Налаштування «Швидкість» забезпечує зміну швидкості відтворення аудіо, дозволяючи уповільнювати або прискорювати його.

– Функція «Анімація» додає переходи, які застосовуються до початку або кінця вибраного фрагмента.

– Налаштування «Стиль» пропонує опції для стилізації фотографій за допомогою нейромережевих технологій. Доступні десятки фільтрів, таких як аніме, мультфільми, 3D-персонажі, картини та манга. Важливо зазначити, що ці стилізації працюють виключно з фотографіями [7].

Приклад фрагмента монтажу на мобільному пристрої за допомогою CapCut представлено на рис. 2а.

Серед функціональних можливостей досліджуваної програми CapCut можна виокремити такі:

– На вкладці «Налаштувати» доступна функція ручної корекції кольору, яка дозволяє змінювати колірні параметри відео. Функція «Фільтри» забезпечує можливість регулювання кольору та контрастності. Інструмент «Видалити фон» дозволяє усувати задній фон із відео. Опція «Накладення» дає змогу додавати зображення або відео поверх обраного фрагмента. Налаштування «Основи» дозволяють змінювати масштаб і кут повороту відео. Функція «Ретуш» автоматично обробляє зображення обличчя та тіла у відео, наприклад, змінюючи розмір очей, освітлюючи зуби чи коригуючи пропорції талії.

– Інструмент «Маска» дозволяє перетворювати відео в графічну маску, подібну до тих, що використовуються у Photoshop. Опція «Створити копію» дублює обраний фрагмент, тоді як функція «Замінити» змінює його на інший елемент із бібліотеки. «Витягти звук» створює окрему аудіодоріжку з відео, а «Розмиття екрана» додає ефект блюру. Інструмент «Стабілізація» допомагає виправляти нестабільність відеозаписів, а функція «Затемнення» знижує контрастність для створення плавного переходу.

– Функція «Зворотне перемотування» дозволяє відтворювати відео в зворотному порядку. «Зависання» зупиняє відео на одному кадрі, створюючи ефект паузи. Інструмент «Голосові ефекти» змінює аудіодоріжку, додаючи стилі озвучення, такі як «глибокий», «високий», «робот», «ельф» чи «вініл». Функція «Зменшити шум» усуває сторонні звуки. Опція «Біти» додає ритмічний ефект до відео, синхронізуючи звук із візуальним рядом.

– «Ефекти відео» дозволяють інтегрувати в кадри анімовані елементи, наприклад, сердечка, бульбашки чи вибухи. «Ефекти тіла» застосовуються до людських фігур у відео, подібно до масок в Instagram. Функція

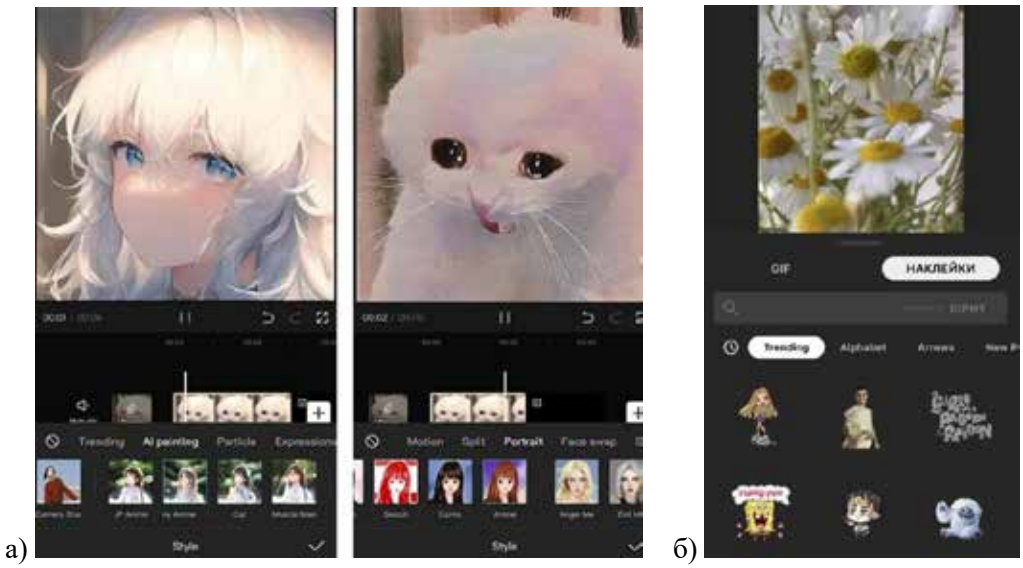


Рис. 2. Фрагмент монтажу на мобільному пристрої за допомогою CapCut (а) та робоче меню InShot (б)

«Фотоефекти» поширює візуальні ефекти на весь ролик, як і вкладка «Стиль». Усі додані ефекти розташовуються на таймлайні як окремі доріжки, що спрощує їх редагування.

Таким чином, **CapCut** дозволяє створювати не лише меми, а й короткі відеоролики для **Reels** або розмовні відео для **YouTube**.

InShot є потужним безкоштовним додатком для мобільного редагування відео, який забезпечує можливість поєднувати кліпи, додавати фільтри, ефекти та музику, створюючи привабливий відеоконтент для поширення в соціальних мережах. Логотип відеоредактора **InShot** представлено на рис. 1б. У додатку доступні налаштування роздільної здатності та частоти кадрів для експорту змонтованого відео, зокрема: три варіанти роздільної здатності (720p, 1080p і 4K) та п'ять параметрів частоти кадрів (24 fps, 25 fps, 30 fps, 50 fps, 60 fps). Також додаток забезпечує зручний механізм публікації відео в будь-якій соціальній мережі одразу після завершення редагування. Фрагмент монтажу на мобільному пристрої за допомогою **InShot** представлено на рис. 2б. Серед переваг додатка можна виокремити простий і зручний інтерфейс, широкий набір функцій, до яких належать обрізка, поділ, уповільнення відео, а також різноманітні фільтри, ефекти, переходи, текстові елементи, стікери та колірна корекція. Особливістю додатка є функція **«Keyframe»** (ключовий кадр), що дозволяє додавати рух до шарів і створювати ефектні художні елементи.

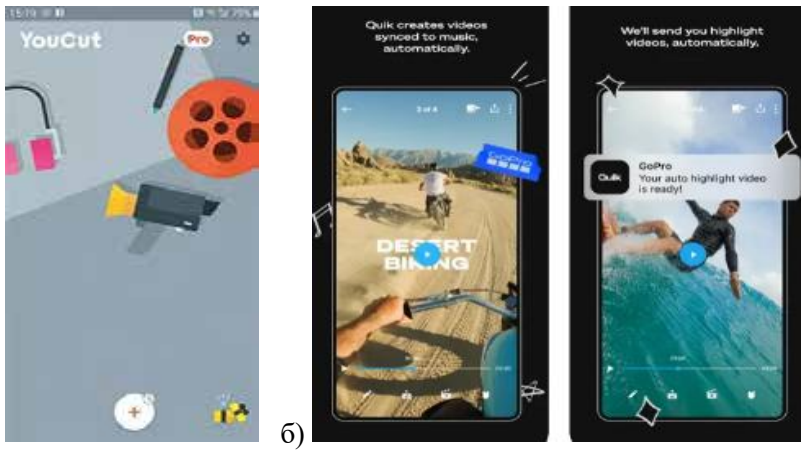
InShot не лише дозволяє редагувати відео, але й пропонує можливість обробки зображень та створення колажів завдяки різним попередньо встановленим макетам. Вбудована бібліотека надає можливість видаляти або змінювати фон відео, а також додавати музику та звукові ефекти.

При експорті відео в InShot пропонує різноманітні налаштування роздільної здатності, частоти кадрів і формату, що дозволяє контролювати якість та розмір відеофайлу. Додаток також має зручну функцію для обміну вмістом у соціальних мережах, що спрощує процес публікації відео на різних платформах.

Проте, в досліджуваному відеоредакторі є й певні недоліки. Зокрема, у безкоштовній версії InShot відсутня можливість пошуку стікерів у бібліотеці, що ускладнює їх знаходження, оскільки користувачам потрібно перегортати всю бібліотеку вручну. Для видалення водяного знаку і відключення реклами в додатку необхідно придбати преміум-підписку. Крім того, додаток не підтримує функцію наближення зображення під час редагування, що може ускладнити детальну обробку. YouCut є додатком для редагування та обрізки відео при мобільному монтажі, орієнтованим на YouTube та інші соціальні медіа (табл. 6). Логотип відеоредактору YouCut представлено на рис. 1в.

Фрагмент монтажу на мобільному пристрої за допомогою You Cut представлено на рис. 3а.

VivaVideo є зручним інструментом для ефективного створення та мобільного



а) б)

Рис. 3. Фрагмент монтажу на мобільному пристрої за допомогою You Cut (а) та Quik від GoPro (б)

Таблиця 6

Основні переваги та недоліки мобільних відеоредакторів YouCut та Quik

Параметри	YouCut	Quik від GoPro
Переваги	1. Простота у використанні. 2. Добре розроблені інструменти для нарізки відео. 3. Безкоштовна версія з великою кількістю інструментів для редагування. 4. Функція запису в режимі реального часу.	1. Інтуїтивно зрозумілий інтерфейс. 2. Використання штучного інтелекту для автоматизації процесів. 3. Обрізка та масштабування відео для адаптації під різні платформи. 4. Велика безкоштовна бібліотека звуків і музичних композицій. 5. Інструменти для редагування, ефекти та фільтри для покращення візуального контенту. 6. Інтеграція з соціальними мережами, такими як Instagram і TikTok.
Недоліки	1. Обмежені можливості для додавання музики до відео. 2. Чорна рамка під час завантаження відео на YouTube. 3. Відсутність кнопки Undo для повернення до попереднього редагування. 4. Можливі проблеми з відтворенням деяких відеоформатів у певних плеєрах.	1. Орієнтованість на швидке створення роликів, що обмежує можливості для просунутого редагування.

Джерело: узагальнено автором на основі аналізу

монтажу відеоматеріалів. Простий і доступний інтерфейс додатку дозволяє навіть новачкам швидко освоїти його функціонал. Логотип відеоредактору **VivaVideo** представлено на рис. 4б. В VivaVideo доступні можливості додавання різноманітних ефектів переходу, музики, фільтрів, тексту та інших елементів. За допомогою цього додатку можна швидко і просто ділитися відео з передплатниками через Instagram, Facebook, TikTok, YouTube та інші платформи.

Інструмент «Обрізка» (Cropping) дозволяє змінювати розміри або форму шару «Media» або «Effect». При активації цього інструменту на екрані смартфону відображається пунктирна лінія, яка визначає область обрізання шару. Перетягування верхнього правого кута дозволяє повернути шар, тоді як перетягування нижнього правого кута забезпечує масштабування шару. Зменшення або збільшення пунктирної лінії призводить до обрізання або розширення вмісту шару, при цьому будь-яке переповнення за межами пунктирної лінії стає невидимим. Важливо зазначити, що вміст шару не може бути зменшено нижче його початкового розміру.

Натискання на кнопку «Маска» дозволяє увімкнути обрізання з використанням однієї з фіксованих форм. Параметр «Перо» регулює ступінь розмиття країв обрізаного зображення. Значення пера 0 забезпечує чіткі краєвиди, тоді як максимальне значення 50 створює сильно розмиті краї.

Перевагою **VivaVideo** є те, що пробна версія програми не обмежує доступ до її функцій, надаючи користувачам повний набір можливостей без додаткових платежів чи прихованих умов. Крім того, **VivaVideo** пропонує ряд інноваційних функцій, які не завжди доступні в інших мобільних відеоредакторах, зокрема можливість додавання різних ефектів, регулювання швидкості відео та дублювання відеокадрів.

Однак, як і у будь-якого іншого відеоредактору, **VivaVideo** має деякі недоліки. Безкоштовна версія програми періодично відображає рекламу, а можливості монтажу можуть бути обмежені для професійних відеографів. Проте для створення відео для відеоблогів або реклами в соціальних мережах функціоналу цього додатка цілком достатньо для виконання основних завдань.

KineMaster є оптимальним вибором для користувачів Android та iOS завдяки унікальним функціям, які відсутні в деяких безкоштовних відеоредакторах. Логотип відеоредактору **KineMaster** представлено на рис. 4а.

а)

б)

в)

Рис. 4. Логотипи таких поширених відеоредакторів, як KineMaster (а), VivaVideo (б) та Filmora (в)

Компресор (Compressor) в програмі **KineMaster** зменшує динамічний діапазон звуку, підвищуючи тихі звуки і знижуючи гучні, що забезпечує більш однорідний рівень гучності доріжки. Це особливо корисно для записів, де об'єкт не знаходився на постійній відстані від мікрофона, оскільки компресор компенсує варіації в рівні гучності [11].

Стерео Панорама (Stereo Pan) в програмі **KineMaster** дозволяє налаштувати стереомікс треку за допомогою двох окремих слайдерів: верхній слайдер контролює розташування лівого каналу, а нижній – правого каналу. За замовчуванням верхній слайдер розміщений на 100% зліва (відповідно, лівий канал виходу спрямований на лівий канал), а нижній слайдер – на 100% справа [11].

Для управління ключовими кадрами в програмі **KineMaster** доступні наступні кнопки: Add Keyframe (Додати ключовий кадр) – дозволяє вставити ключовий кадр аудіо на поточну позицію відтворення; ця опція недоступна, якщо ключовий кадр уже існує; Delete Keyframe (Видалити ключовий кадр) – видаляє ключовий кадр звуку з поточної позиції відтворення; ця опція недоступна, якщо ключовий кадр відсутній; Go to Next Keyframe (Перейти до наступного ключового кадру) – переміщує поточну позицію відтворення до наступного ключового кадру на часовій шкалі; Go to Previous Keyframe (Перейти до попереднього ключового кадру) – переміщує поточну позицію відтворення до попереднього ключового кадру на часовій шкалі [11].

Інструмент Trim / Split призначений для обрізки або розділення обраного елемента на часовій шкалі, а також для витягування звуку. Цей інструмент має п'ять режимів роботи інструменту, що залежать від контексту:

1. Trim to left of playhead (обрізати ліворуч від точки відтворення) – видаляє частину кліпу зліва від точки відтворення, зберігаючи частину праворуч. Залишений кліп переміщується до позиції точки відтворення.
2. Trim to right of playhead (обрізати праворуч від точки відтворення) – видаляє частину кліпу праворуч від точки відтворення, зберігаючи частину зліва. Змінюється час початку кліпу.
3. Split at playhead (розділити на точці відтворення) – розділяє обраний кліп на дві частини по обидві сторони від точки відтворення, при цьому обидві частини зберігаються як окремі елементи без зміни при відтворенні.
4. Extract Audio (витягти аудіо) – видаляє звукову доріжку з відеокліпу і поміщає її на вторинну часову шкалу, синхронізуючи з відео.
5. Split and Insert Freeze Frame (розділити і вставити стоп-кадр) – розділяє кліп на дві частини по обидві сторони від точки відтворення і вставляє стоп-кадр як зображення між ними. Час відтворення стоп-кадру дорівнює значенню Default Photo duration (тривалість фото за замовчуванням), зазначеному в налаштуваннях проєкту [11].

Filmora є популярним відеоредактором, що спрощує редагування та покращення відеоматеріалів, дозволяючи додавати ефекти, переходи, музику та інші елементи. Логотип відеоредактору Filmora представлено на рис. 4в. Зокрема, Filmora пропонує велику бібліотеку фільтрів, переходів та накладень, а також розширені можливості для редагування звуку, включаючи видалення шумів та додавання музики і звукових ефектів. Підтримка технології «зеленого екрану» та графіки руху розширює можливості для створення вражаючих відеороликів.

Wondershare Filmora доступна у версіях для настільних комп'ютерів і мобільних пристроїв, не є онлайн-платформою.

Режим Quick Split: забезпечує просте і точне розділення відео. Для досягнення високої точності перегляд кадру відбувається в режимі реального часу. Щоб спростити робочий процес, в режимі Quick Split є зручні комбінації клавіш (Ctrl + B) для активації інструменту «бритва».

Розділений екран: Filmora пропонує бібліотеку з понад 250 шаблонів розділеного екрану, що дозволяє вибрати необхідний макет, наприклад, розділення екрана навпіл, на третини, чверті або інші варіанти. Можна вибрати відповідний шаблон і додати його до часової шкали. Також доступне додавання відеоефектів, смайлів, наклейок або субтитрів для додаткової настройки [10].

Кейфреймінг: це динамічний інструмент для створення відео анімацій і ефектів, який дозволяє точно контролювати такі параметри, як розмір, положення, обертання, колір і прозорість. Можна пакетно редагувати ключові кадри, анімувати кліпи з розділеним екраном, виконувати корекцію кольору, налаштовувати текстову анімацію і зберігати ключові кадри як пресети для підвищення ефективності. Ця функція спрощує процес анімації та покращує якість відеороликів [8].

Filmora також пропонує потужні функції для покращення якості аудіо та створення звукових ефектів: AI Audio Stretch: миттєво підлаштовує будь-яку звукову доріжку під тривалість відео за допомогою штучного інтелекту; AI Audio Denoise: усуває фоновий шум з аудіо або відеоматеріалів за допомогою штучного інтелекту, забезпечуючи чисте і чітке звучання аудіозаписів; перетворення мови в текст: автоматично генерує субтитри з голосових записів (табл. 7).

Filmora поєднує інтуїтивний інтерфейс і широкий спектр можливостей, що робить її корисною для різних категорій користувачів.

Таблиця 7

Функції та можливості програми Filmora

Категорія	Опис
Розширені можливості	
Chroma Key	Дозволяє автоматично видаляти зелений фон з відео, регулюючи параметри (допуск і товщина країв), що сприяє плавному поєднанню об'єкта з новим фоном. Після видалення фону можна вставити інше зображення або відео.
Відстеження руху	Інструмент AI motion tracker дозволяє додавати заголовки та текст, які рухаються разом із об'єктами відео. Дає змогу створювати динамічні сюжети, наприклад, текст може слідувати за траєкторією руху спортсмена або іншого об'єкта.
Портрет AI	Портретний редактор видаляє фон відео без зеленого екрану. Надає бібліотеку AR-наклейок для накладення на людські фігури та покращує відео за допомогою креативних ефектів.
Маскування і накладення	Інструмент виділяє певні області відео або накладає ефекти, використовуючи геометричні форми (прямокутники, трикутники, сердечка тощо), для створення унікальних ефектів.
Переваги програми Filmora	
Простота використання	Підходить як для початківців, так і для професіоналів.
Інтуїтивно зрозумілий інтерфейс	Можливість налаштування для зручної роботи.
Різноманіття ефектів і переходів	Включає переходи, накладки, стабілізацію відео та 3D LUTs.
Підтримка форматів	Підтримує AVI, WMV, MP4, MPEG–2, WEBM, MP3, GIF, F4V тощо.
Недоліки програми Filmora	
Затримки при редагуванні	Можливі під час роботи з кількома відеодоріжками.
Обмежений функціонал звуку	Функції редагування звуку поступаються професійним програмам.
Водяний знак	У безкоштовній версії програми на відредагованих відео накладається водяний знак.

Джерело: узагальнено автором на основі аналізу [6; 10]

Недоліки слід враховувати під час вибору програмного забезпечення для професійного використання. Таким чином, Wondershare Filmora є зручним інструментом для редагування відео, що забезпечує баланс між простотою використання та широким набором функцій. Це відмінний вибір для початківців, які прагнуть створювати вражаючі відео без складного навчання. Однак для вирішення більш складних завдань може бути доцільно розглянути спеціалізовані та багатофункціональні програми. Підходящу програму для монтажу ви можете знайти в нашому огляді інструментів на основі штучного інтелекту для відео [6].

На основі проведеного огляду засобів і технологій мобільного монтажу визначено перспективні напрями подальшого розвитку галузі. Інтеграція штучного інтелекту дедалі активніше входить у сферу відеомонтажу, автоматизуючи такі процеси, як розпізнавання сцен, корекція кольорів і пропонування варіантів монтажу. Це дозволяє значно спростити робочий процес і заощадити час для монтажерів.

Редагування 360-градусного відео стає важливим завдяки розвитку технологій віртуальної реальності. Нові програмні інструменти дозволяють працювати з інтерактивним і захоплюючим контентом, створюючи унікальні візуальні ефекти. У зв'язку з підвищенням продуктивності сучасних смартфонів зростає популярність мобільного відеоредагування. Мобільні додатки надають користувачам простий і доступний спосіб редагувати відео безпосередньо зі своїх мобільних пристроїв, що відкриває нові можливості для створення контенту.

Розвиток хмарних платформ для відеомонтажу сприяє колаборативній роботі. Монтажери можуть спільно працювати над одним проєктом у режимі реального часу, що підвищує ефективність і забезпечує злагодженість дій. Крім того, редагування відео в режимі реального часу дозволяє миттєво вносити зміни й одразу бачити результати, що значно прискорює процес і робить його більш інтерактивним.

Висновки. Встановлено, що мобільний монтаж є потужним інструментом, який надає динаміки історіям, викликає емоційний відгук і утримує увагу глядачів. Мобільний монтаж відіграє ключову роль у багатьох сферах, визначаючи спосіб сприйняття візуального контенту. Охарактеризовано найбільш ефективні програмні продукти для мобільного монтажу. Констатовано, що з інтенсивним розвитком технологій монтаж мобільного контенту продовжуватиме еволюціонувати, пропонуючи нові техніки та програмні рішення, які відкривають ще більше можливостей для творчості.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на розробку інтегрованих платформ, які дозволяють автоматизувати процес монтажу з використанням алгоритмів штучного інтелекту. Також перспективним напрямом є вивчення впливу мобільного монтажу на створення інтерактивного контенту, зокрема у сфері освіти, реклами та медіакомунікацій.

Література:

1. Десятник Г. О. Теоретичні засади та термінологія кінотелемонтажу: [навчальний посібник та допоміжні матеріали]. Київ: Навчально-науковий інститут журналістики КНУ ім. Т. Шевченка, 2023. 360 с.

2. Катков Ю. І., Зінченко О. В., Прокопов С. В., Боутьонок А. Г. Дослідження засобів підвищення ефективності створення відеоконтенту високої якості. *Наукові записки Українського науково-дослідного інституту зв'язку.* 2020. № 3. С. 32–42.

3. Ковш О., Копачинський О. Особливості монтажу в сучасному аудіовізуальному виробництві: спецефекти та переходи. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво.* 2023. № 6(1). С. 105–117. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279255.

4. Петренко С. Шаблонний відеомонтаж як ознака інформаційної телепрограми. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство».* 2018. № 38. С. 21–31.

5. Dos Reis A., Morze N., Vasylenko S. Didactic video creation as a component of the implementation XXI century teachers' methodological competencies. *Відкрите освітнє е-середовище сучасного університету: збірник наукових праць.* 2018. № 4. DOI: https://doi.org/10.28925/2414-0325.2018.4.1a10

6. Muslimin T. P., Rahim A. Workshop Pembuatan Media Pembelajaran Berbasis Video Menggunakan Filmora. *Abdimas Singkerru*. 2022. Vol. 2, no. 2. P. 75–80. DOI: https://doi.org/10.59563/singkerru.v2i2.152 (date of access: 27.11.2024).

7. Pengembangan Media BK Interaktif melalui Aplikasi CapCut / Sigit Dwi Sucipto et al. *Jurnal Pengabdian Multidisiplin*. 2023. Vol. 3, no. 3. DOI: https://doi.org/10.51214/00202303702000 (date of access: 27.11.2024).

8. Rahardja U., Aini Q., Putra A. D. Penerapan Editing Video Menggunakan Kinemaster Sebagai Sarana Media Promosi Blockchain Pada Instagram. *MAVIB Journal*. 2020. Vol. 2, no. 1. P. 27–38. DOI: https://doi.org/10.33050/mavib.v2i1.1131 (date of access: 27.11.2024).

9. Shin W.-s., Baek N. Fast Prototyping for LiDAR-Scanned Point Cloud Editing Operations. *Mobile and Wireless Technologies 2017*. Singapore, 2017. P. 253–258. DOI: https://doi.org/10.1007/978-981-10-5281-1_28 (date of access: 27.11.2024).

10. The use of Filmora and Youtube in creating learning video contents / N. A. S. Herry et al. *Community Empowerment*. 2021. Vol. 6, no. 8. P. 1427–1430. DOI: https://doi.org/10.31603/ce.5043 (date of access: 27.11.2024).

11. Utilization of the Kinemaster Application as a Learning Media / R. Anggra et al. *Journal International Inspire Education Technology*. 2023. Vol. 2, no. 1. P. 11–20. DOI: https://doi.org/10.55849/jiiet.v2i1.244 (date of access: 27.11.2024).

References:

1. Desiatnyk, H. O. (2023). *Teoretychni zasady ta terminolohiia kinotelemontezhu* [Theoretical foundations and terminology of film and television editing]. Kyiv: Navchalno-naukovyi instytut zhurnalistyky KNU im. T. Shevchenka [in Ukrainian].

2. Katkov, Yu. I., Zinchenko, O. V., Prokopov, S. V., & Boutyonok, A. H. (2020). Doslidzhennia zasobiv pidvyshchennia efektyvnosti stvorennia videokontentu vysokoi yakosti [Research on means of improving the efficiency of high-quality video content creation]. *Naukovi zapysky Ukrainskoho naukovo-doslidnoho instytutu zviazku*, (3), 32–42 [in Ukrainian].

3. Kovsh, O., & Kopachynskyi, O. (2023). Osoblyvosti montazhu v suchasnomu audiovizualnomu vyrobnytstvi: spetsfekty ta perekhody [Features of editing in modern audiovisual production: special effects and transitions]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 6(1), 105–117. DOI: https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279255 [in Ukrainian].

4. Petrenko, S. (2018). Shablonnyi videomontazh yak oznaka informatsiinoi teleprohramy [Template video editing as a feature of informational television programs]. *Visnyk KNUKiM. Seriia «Mystetstvoznavstvo»*, (38), 21–31 [in Ukrainian].

5. Dos Reis, A., Morze, N., & Vasylenko, S. (2018). Didactic video creation as a component of the implementation XXI century teachers' methodological competencies. *Vidkryte osvitnie e-seredovyshche suchasnoho universytetu: zbirnyk naukovykh prats*, (4). DOI: https://doi.org/10.28925/2414-0325.2018.4.1a10

6. Muslimin, T. P., & Rahim, A. (2022). Workshop pembuatan media pembelajaran berbasis video menggunakan Filmora. *Abdimas Singkerru, 2*(2), 75–80. https://doi.org/10.59563/singkerru.v2i2.152

7. Sucipto, S. D., et al. (2023). Pengembangan media BK interaktif melalui aplikasi CapCut. *Jurnal Pengabdian Multidisiplin, 3*(3). https://doi.org/10.51214/00202303702000

8. Rahardja, U., Aini, Q., & Putra, A. D. (2020). Penerapan editing video menggunakan Kinemaster sebagai sarana media promosi blockchain pada Instagram. *MAVIB Journal, 2*(1), 27–38. DOI: https://doi.org/10.33050/mavib.v2i1.1131

9. Shin, W.-S., & Baek, N. (2017). Fast prototyping for LiDAR-scanned point cloud editing operations. In *Mobile and Wireless Technologies 2017* (pp. 253–258). Singapore: Springer. DOI: https://doi.org/10.1007/978-981-10-5281-1_28

10. Herry, N. A. S., et al. (2021). The use of Filmora and YouTube in creating learning video contents. *Community Empowerment, 6*(8), 1427–1430. DOI: https://doi.org/10.31603/ce.5043

11. Anggra, R., et al. (2023). Utilization of the Kinemaster application as a learning media. *Journal International Inspire Education Technology, 2*(1), 11–20. DOI: https://doi.org/10.55849/jiiet.v2i1.244

УДК 655.3:659.1
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.4

Галишич Руслан Ярославович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри візуального дизайну і мистецтва
Національного університету «Львівська політехніка»
ORCID ID: 0000-0002-2459-7580
ruslan.y.halyshych@lpnu.ua

Штець Віктор Олексійович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри візуального дизайну і мистецтва
Національного університету «Львівська політехніка»
ORCID ID: 0000-0002-2436-762X
viktor.o.shtets@lpnu.ua

ЕВОЛЮЦІЯ РЕКЛАМНОЇ ІНФОГРАФІКИ: ІСТОРИЧНИЙ АНАЛІЗ

Еволюція рекламної інфографіки відображає зміни у візуальній комунікації, зумовлені розвитком технологій і змінами суспільних уподобань. Спочатку інфографіка була обмежена простими графічними елементами для друкованої реклами. З середини XX століття, з появою цифрових технологій, вона набула нових виражальних засобів, а з 1990-х років – інтерактивних елементів, що підвищило її ефективність. У XXI столітті інфографіка стала важливим інструментом цифрового маркетингу, пристосовуючись до сучасних технологій, таких як доповнена реальність (AR), для створення більш інтерактивного контенту. Актуальність дослідження полягає в тому, що розуміння історії та еволюції візуальних комунікацій є ключовим для створення ефективних рекламних кампаній, особливо в умовах постійних змін. Мета дослідження – комплексна оцінка впливу соціокультурних і технологічних факторів на розвиток інфографіки. Завдання передбачають систематизацію етапів розвитку, аналіз технологічного впливу та оцінка ролі візуалізації в маркетингу. Методи історико-культурний підхід, візуально-графічний і порівняльний аналіз. Емпіричною базою дослідження є такі ресурси як Pinterest, Gallica BNF і Amazon. Результати дослідження виявили, що інфографіка відображає соціокультурні та технологічні зміни – від індустріалізації до сучасних інтерактивних форматів. Вона еволюціонувала від засобу передачі інформації до інструменту емоційної залученості. Соціокультурні зміни та глобалізація зумовили адаптацію до різних культурних контекстів, тоді як розвиток цифрових технологій дозволив створювати динамічні та інтерактивні матеріали. Інтернет і AR зробили інфографіку ще більш персоналізованою. Наукова новизна полягає в історичному аналізі, що систематизує етапи розвитку інфографіки як важливого інструменту комунікації. Практична значущість дослідження передбачає розробку ефективних рекламних стратегій з урахуванням історичного досвіду та еволюції візуальних комунікацій.

Ключові слова: *рекламна інфографіка, інфографіка, еволюція, історичний аналіз, візуальна комунікація, технологічні фактори, соціокультурні фактори, цифрове середовище.*

Halyshych Ruslan, Shtets Viktor. EVOLUTION OF ADVERTISING INFOGRAPHICS: A HISTORICAL ANALYSIS

The development of infographics for advertising is a perfect example of how technological improvements and sociological influences have drastically changed visual communication. Initially, infographics could only be used as basic visual elements for print ads. However, a new era marked by the advent of new technology in the mid-1900s significantly increased the expressive power of infographics. The advent of interactive features and digital experiences in the 1990s significantly enhanced its communication possibilities. Infographics are rapidly becoming a crucial part of 21st-century digital marketing strategies for creating dynamic and captivating user experiences through the use of cutting-edge technology like Augmented Reality (AR). This research gains relevance from the need to understand the historical trajectory and evolution of visual communications, which is instrumental for developing compelling advertising campaigns in today's rapidly evolving media landscape. The core aim of this research is to thoroughly examine how sociocultural and technological influences have shaped the development of infographics over time. The specific research aims include evaluating the strategic function of visual aspects in marketing, investigating technological effects, and methodically classifying the developmental phases. This study's

© Галишич Р. Я., Штець В. О., 2024

methodological framework combines comparative analysis, visual-graphic analysis, and a historical-cultural approach to provide a thorough foundation for research. This study is grounded in a variety of sources, including Pinterest, Gallica BNF, and Amazon, to explore the wide-ranging use of infographics. The results demonstrate how infographics have evolved over time, reflecting both cultural and technological shifts–from their beginnings during the industrial era to the sophisticated, interactive formats we see today. In addition to providing information, infographics have evolved into a sophisticated tool for building emotional connections and increasing audience engagement. Globalisation and sociocultural shifts required that infographics be adapted to a range of cultural contexts, even as digital technology allowed for the creation of visualisations that are more dynamic and interactive than ever before. The advancement of internet and augmented reality technology has further improved and customized the user experience. The scientific contribution of this study is its historical analysis, which systematically explains the stages of graphical history and makes them a crucial communication tool.

Key words: *advertising infographic, infographic, evolution, historical analysis, visual communication, technological factors, sociocultural factors, digital environment.*

Вступ. Еволюція рекламної інфографіки відображає суттєві зміни у візуальній комунікації, що стали можливими завдяки розвитку технологій, зміні суспільних уподобань і зростанню ролі візуального контенту в маркетингу. Спочатку вона обмежувалася простими графічними елементами для ілюстрації даних у друкованій рекламі, але вже в середині XX століття набула нових графічних виражальних засобів за допомогою цифрових технологій. З їх появою у 1990-х роках вона набула інтерактивних елементів та анімацій, що значно підвищило її ефективність. У 2000-х та 2010-х роках, із поширенням інтернету, інфографіка стала важливим інструментом цифрового маркетингу, допомагаючи швидко передавати складні повідомлення. Сучасна інфографіка, адаптована до нових технологічних рішень, таких як віртуальна і доповнена реальність, продовжує еволюціонувати, підвищуючи ефективність рекламних кампаній і залученість користувачів.

Актуальність дослідження. Візуальні комунікації відіграють ключову роль у залученні аудиторії, тому розуміння історичних передумов і тенденцій її еволюції є необхідним для створення дієвих рекламних кампаній. Дане дослідження присвячене вивченню попереднього досвіду та його практичного застосування в умовах постійних змін.

Метою дослідження є комплексна оцінка сукупного впливу соціокультурних та технологічних факторів на еволюцію рекламної інфографіки.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Еволюція рекламної інфографіки характеризується постійною адаптацією до нових технологій та змін у суспільстві. Сьогодні проблематика рекламних стратегій є актуальною темою досліджень багатьох науковців. У дослідженнях, присвячених еволюції рекламної діяльності, реклама розглядається з перспективи історичного розвитку такими дослідниками, як N. Su та L. Luo [1], стилістичних змін – E. Quintas-Froufe, І. Удріс та Н. Удріс-Бородавко [2, 3] та культурних аспектів – S. Chatterjee та T. Parihar, J. Ryans, D. Griffith та S. Jain [4, 5]. Зокрема дослідник E. Quintas-Froufe наголошує на впливі модернізму та інших стилів XX століття, що зробили рекламні зображення динамічнішими та естетично привабливішими [2]. S. Chatterjee і T. S. Parihar порушують питання культурних символів і необхідності врахування локального контексту в інфографіці для посилення взаємодії з аудиторією [5], а J. K. Ryans, D. A. Griffith і S. Jain наголошують на важливості стандартизації міжнародних рекламних стратегій з урахуванням локальної релевантності для досягнення успіху на глобальних ринках [6].

Матеріали та методи. Методологія дослідження базується на історико-культурному підході до вивчення еволюції рекламної інфографіки в контексті соціальних, технологічних і культурних змін. Застосовано загальнонаукові (інлукція, емпіричний, порівняльний) та спеціальні (візуально-графічний, образно-стилістичний) методи дослідження для визначення ключових етапів розвитку інфографіки та вивчення змін у символіці та візуальних елементах. Фактологічну базу дослідження становлять ресурси Pinterest (графічні приклади інфографіки, історичні ілюстрації),

Gallica BNF (історичні приклади візуальної комунікації, старовинні карти) та Amazon (сучасні зразки інфографіки в інтернет-магазинах).

Результати дослідження. Вивчення еволюції рекламної інфографіки дозволяє не тільки оцінити динаміку змін у використанні візуальних методів комунікації, але й зрозуміти, які соціокультурні та технологічні фактори сприяли цим змінам. Рекламна інфографіка виступає як відображення змін у суспільстві, починаючи з кінця XIX століття, коли вона використовувалася для подання основної інформації, і до сучасності, коли її основною метою є створення емоційної залученості та забезпечення ефективної комунікації зі споживачем. З огляду на це, періодизація розвитку рекламної інфографіки продиктована двома ключовими аспектами: соціокультурних змін, що зумовили еволюцію потреб споживачів, та технологічних інновацій, які забезпечили інструменти для створення візуально насичених і функціональних рекламних матеріалів.

Соціокультурні фактори вплинули на розвиток рекламної інфографіки. Насамперед вони тісно пов'язані з масштабними економічними зрушеннями епохи індустріалізації. Своєю чергою це стимулювало безпрецедентне зростання виробництва товарів і послуг, одночасно сформувала потребу в ефективних комунікативних стратегіях для їх популяризації. Даний період інформаційна графіка стала ключовим інструментом поширення рекламного повідомлення в максимально доступному форматі. Поява мас-медіа, таких як телебачення та друкована преса, відкрило нові можливості для охоплення широкої аудиторії, набуваючи ролі не лише рекламного інструмента, але й механізму впливу на громадську думку та популяризації брендів. Подальші глобалізаційні процеси й усвідомлення потреби в багатокультурному підході вивели рекламну інфографіку на новий рівень, де вона вимагала адаптації до різноманітних культурних контекстів. Це, своєю чергою, стимулювало створення універсальних символів та візуальних кодів, здатних передавати сенс незалежно від мовного чи культурного середовища, а локалізація рекламних матеріалів стала критично важливою для ефективної комунікації на глобальному ринку.

Технологічні фактори стали рушієм радикальної трансформації рекламної інфографіки, відкривши нові горизонти завдяки стрімкому прогресу поліграфії. Застосування кольору, складних графічних елементів і витончених шрифтів дало змогу створювати рекламні матеріали, що захоплюють увагу, апелюючи не лише до інформативності, а й до естетики. Однак справжня революція настала з приходом цифрових технологій, які дозволили реалізовувати динамічні, інтерактивні візуалізації, що адаптуються під особливості аудиторії. Інтернет відкрив глобальний простір для поширення інфографіки, дозволивши масштабно доносити контент і легко інтегрувати інтерактивні елементи в онлайн-рекламу, що значно посилило залучення користувачів. Одним із найбільш новаторських кроків стала інтеграція доповненої реальності (AR), що змінила саме сприйняття реклами. AR надає рекламі глибоку залученість завдяки інтерактивному досвіду: споживачі можуть уявити себе в обраних речах або побачити, як меблі виглядатимуть в їх помешканні. Це не просто інформація, а персоналізована взаємодія з продуктом. Саме через такі можливості AR підсилює емоційний зв'язок із користувачем, перетворюючи рекламу з оголошення на пам'ятний досвід, що залишається в пам'яті та істотно підвищує ефективність комунікації.

Історичний аналіз розвитку рекламної інфографіки демонструє характер змін у підходах до її дизайну та функціональності протягом часу, починаючи з кінця XIX ст. і закінчуючи сьогоденням.

Початок використання інфографічних елементів у рекламних матеріалах (кінець XIX – початок XX ст.) характеризувався впливом вищевказаних факторів. Соціокультурний – полягав у зростанні потреби в інформаційних засобах, які могли б ефективно орієнтувати громадськість у нових умовах індустріалізації. Технологічний фактор включав удосконалення друкарських технологій, що дозволяло створювати плакати з поєднанням складніш

художніх елементів (мальовничі пейзажі, архітектурні символи) та інформаційних даних, як-от карти та розклади руху, які спрощували орієнтацію для споживачів. В контексті даного періоду інфографіка виконувала подвійну функцію, з одного боку, естетично привертала увагу, а з другого – слугувала засобом передачі важливої інформації (Рис. 1 а).

У період 1920-1940-х років інфографіка в рекламних матеріалах набула певних характерних рис. Інформативність та наукова обґрунтованість стали важливими аспектами соціокультурного фактора, оскільки в рекламі частіше почала застосовуватися наукові, зокрема медичні, аргументи, щоб надати виробникам товарів додаткового авторитету. Це було необхідно в умовах відсутності державних стандартів і контролю якості. Особливий акцент робився на надійність і функціональність: товари рекламувалися як корисні, що сприяють покращенню повсякденного життя, а тому висвітлювалися крізь призму ефективних характеристик. Візуальна насиченість і увага до деталей у графіці цього періоду, включаючи яскраві кольори та художньо промальовані деталі, були спрямовані на залучення уваги споживачів у друкованих виданнях з акцентом на естетику. Маркетологи активно використовували психологічні маніпуляції, створюючи відчуття необхідності володіння продуктами формуючи попит на ринку з низьким рівнем насиченості (Рис. 1 б).

У середині XX століття, починаючи з 1950-х років, розвиток інфографіки був обумовлений соціальними (зростанням попиту на транспортні послуги, зокрема авіацію) та технологічними факторами (розвитком поліграфічних процесів). Плакати, що рекламували маршрути Air France, демонстрували поєднання картографічної інфографіки з культурними та екзотичними символами, підкреслюючи нові можливості для глобальних подорожей. На цьому етапі інфографіка поступово почала переходити від інформативної функції до емоційної, використовуючи художні засоби, що викликали уявлення про комфорт, розкіш та пригоди (Рис. 1 в).

До кінця XX століття та початку XXI століття з розвитком комп'ютерної графіки рекламна інфографіка зазнала значної трансформації. Вона стала набагато більш технічно деталізованою і функціональною. Наприклад, реклама продуктів від Motorola, Chrysler, Alcoa використовувала технічні схеми, схематичні малюнки внутрішніх компонентів та науково обґрунтовані дані про переваги продукту. В даному періоді, інформаційна функція інфографіки досягла нового рівня складності та технологічності завдяки новим інструментам дизайну (Рис. 1 г).

Сучасна рекламна інфографіка (початок XXI століття) часто можна зустріти на великих торгівельних майданчиках, таких як Amazon. До прикладу можна навести рекламну інфографіку спортивних шкарпеток Mirmaru, яка демонструє нетривіальні поєднання естетичних елементів з інформативними деталями. Використання інфографіки для пояснення характеристик продукту, таких як вологовідштовхувальні властивості, зносостійкість чи інші технічні переваги, наголошує на тому, що сучасний дизайн інфографіки націлений на створення інтуїтивно зрозумілих візуальних матеріалів, задовольняючи як естетичні, так й інформаційні потреби споживачів (Рис. 1 д).

Наукова новизна дослідження полягає в проведенні ґрунтовної історичної періодизації розвитку рекламної інфографіки враховуючи фактори технологічної та соціокультурної трансформації. Крім цього, в роботі висвітлено процеси адаптації статичних друкованих матеріалів до сучасних цифрових та інтерактивних форматів. Практична значущість дослідження становить підґрунтя як для дизайнерів та маркетологів, так і для науковців відкриваючи нові перспективи для розробки стратегій, які не просто відображають сучасні тенденції, але й органічно враховують багатий історичний досвід і тонкощі розвитку візуальних комунікацій.

Висновки. Визначено основні етапи розвитку рекламної інфографіки, що дозволяє зрозуміти її еволюцію в контексті соціокультурних і технологічних змін. Виявлено, що індустріалізація, глобалізація та розвиток мас-медіа перетворили інфографіку на важливий комунікативний інструмент, здатний адаптуватися

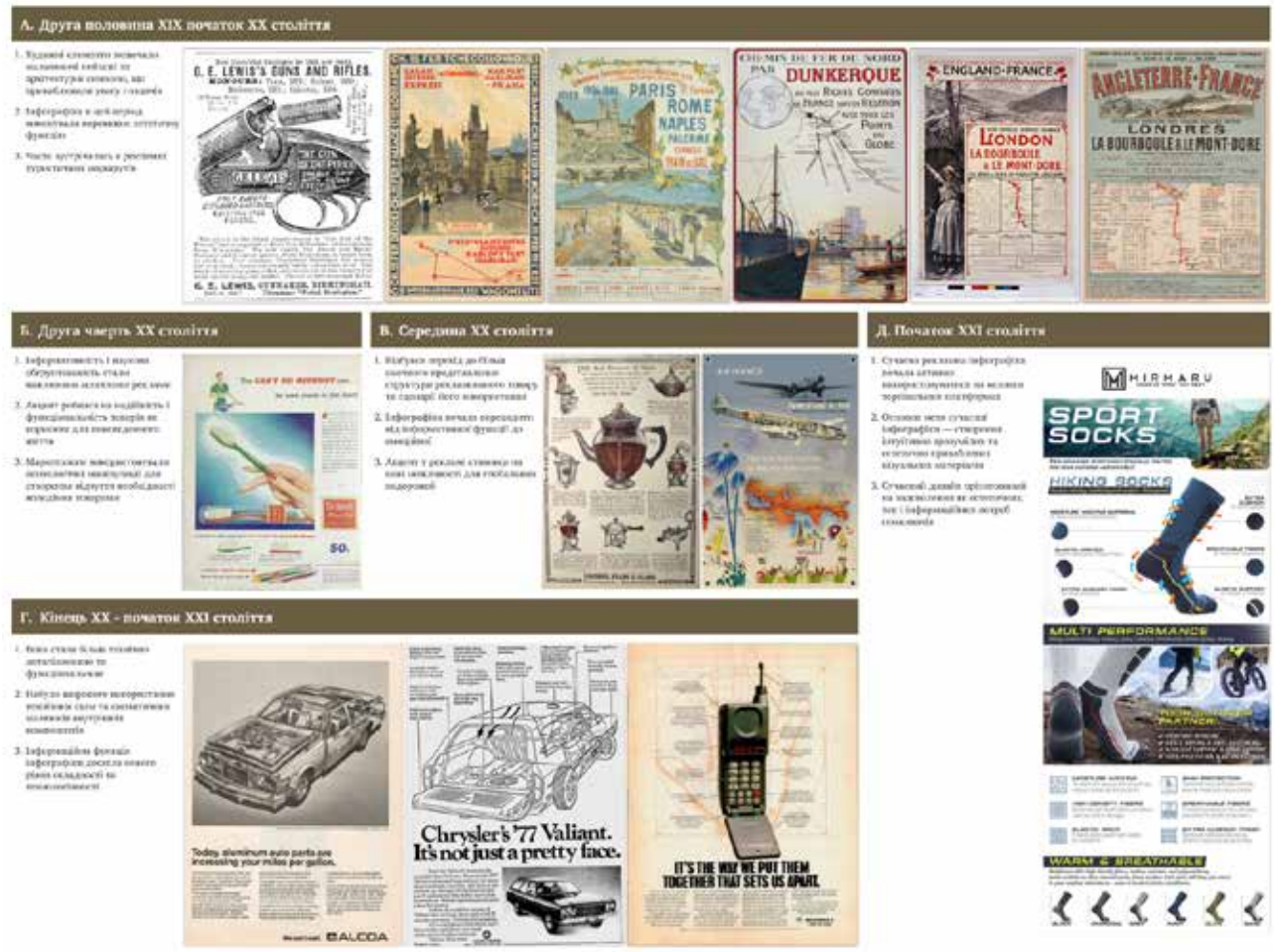


Рис. 1. Еволюція рекламної інфографіки (кінець XIX ст. – сьогодення)

до різноманітних культурних середовищ. Підвищено якість рекламних матеріалів завдяки технологічним інноваціям у поліграфії та цифровим інструментам. Встановлено, що інтеграція інтернету та технологій доповненої реальності (AR) розширила можливості персоналізації реклами, перетворивши її на інтерактивний досвід для користувачів. Доведено, що протягом 1920-1940-х років реклама стала більш інформативною завдяки використанню наукової аргументації про переваги товарів. Визначено, що у 1950-х роках інфографіка почала апелювати до емоцій, створюючи асоціації з розкішшю та пригодами. Забезпечено зростання деталізації та функціональності рекламної інфографіки наприкінці XX століття завдяки розвитку комп'ютерної графіки. Узагальнено, що сучасна рекламна інфографіка поєднує естетичність та інформаційність, задовольняючи потреби споживачів та забезпечуючи привабливість і доступність контенту.

Література:

1. Su N., Luo L. Historical track of the development of media technologies and the evolution of advertising forms. *Proceedings of the 2015 4th International Conference on Sensors, Measurement and Intelligent Materials.* 2016. Том 4 Вип. 1, С. 474–479. DOI: https://doi.org/10.2991/ICSMIM-15.2016.88.

2. Quintas-Froufe E. Evolution of Advertising Communication in the Pre-war: Analysis of Federico Ribas' Advertising Portfolio for Gal Fragrance House (1916-1936). *Revista Latina de Comunicación Social.* 2012. Вип. 67. С. 430–458.

3. Удріс І., Удріс-Бородавко Н. Evolution of Artistic Styles of Commertial Advertising Posters of the Context of History of Graphic Design. *Вісник КНУКіМ.* 2020. Вип. 42. С. 230–239. DOI: https://doi.org/10.31812/123456789/5097.

4. Chatterjee S., Parihar T. Visualização da Marca: Metamorfose da Publicidade, Estratégias Visuais e o Seu Significado Cultural. *Vista*. 2023. Вип. 12. С. 1–27. DOI: https://doi.org/10.21814/vista.4891.

5. Ryans J., Griffith D., Jain S. A historical examination of the evolution of international advertising standardization/adaptation thought. *International Business Scholarship: AIB Fellows on the First 50 Years and Beyond.* 2008. Том 14. С. 279–293. DOI: https://doi.org/10.1016/S1064-4857(08)00009-0.

6. Prague: Le Pont Charles [Прага: Карлів міст]. (1929). Pinterest. URL: https://i.pinimg.com/originals/b6/55/54/b655545027fd2f553f1ecadfd9bed621.jpg (дата звернення: 10.10.2024).

7. Paris-Rome-Naples-Palerme Express Train de Luxe [Експрес Париж-Рим-Неаполь-Палермо]. (1904-1905). Pinterest. URL: https://i.pinimg.com/originals/96/0d/b9/960db9c21bbf553d44dc9cb5943ad7c5.jpg (дата звернення: 10.10.2024).

8. Chemin de Fer du Nord par Dunkerque [Північна залізниця через Дюнкерк]. Pinterest. URL: https://i.pinimg.com/originals/ce/b1/06/ceb106b63f6d5ee9198ba73ddba0553e.jpg (дата звернення: 10.10.2024).

9. Air France – Dewoitine D.338, The line from Europe to the Far East unites [Air France – Dewoitine D.338, Лінія, що з'єднує Європу з Далеким Сходом]. Pinterest. URL: https://i.pinimg.com/originals/bc/a8/af/bca8aff8e50550a8995255eae989ce73.jpg (дата звернення: 10.10.2024).

10. England-France Summer Season 1904, New Express Services Between London, La Bourboule & Le Mont-Dore [Англія-Франція, літній сезон 1904, Нові експрес-сервіси між Лондоном, Ля Бурбуль і Ле Мон-Дор]. (1904). Gallica. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9008408g/f1.highres (дата звернення: 10.10.2024).

11. Angleterre-France: London, La Bourboule & Le Mont-Dore [Англія-Франція: Лондон, Ля Бурбуль і Ле Мон-Дор]. (1890). Pinterest. URL: https://i.pinimg.com/originals/e1/fa/28/e1fa281d1f311def8a6319b6dc168628.jpg (дата звернення: 10.10.2024).

12. G. E. Lewis's Guns and Rifles [Зброя та рушниці від G. E. Lewis]. (1891). Pinterest. URL: https://i.pinimg.com/564x/69/38/be/6938be7a84cc17fff6fc75a0c1a6ce4e.jpg (дата звернення: 10.10.2024).

13. Landers, Frary & Clark: The Real Pleasures of Home [Landers, Frary & Clark: Справжні задоволення вдома]. Pinterest. URL: https://i.pinimg.com/564x/fd/cd/93/fdcd9352a1d6fc4d4239b5795641d311.jpg (дата звернення: 10.10.2024).

14. Chrysler's '77 Valiant: It's not just a pretty face [Chrysler '77 Valiant: Це не лише привабливе обличчя]. (1977). Pinterest. URL: https://i.pinimg.com/564x/55/e8/e5/55e8e5d9ce822e2b86f7768d3c73670f.jpg (дата звернення: 10.10.2024).

15. Motorola: It's the way we put them together that sets us apart [Motorola: Спосіб складання виділяє нас серед інших]. Pinterest. URL: https://i.pinimg.com/564x/72/93/79/729379d63b603b5ec8b9afea81b37535.jpg (дата звернення: 10.10.2024).

16. Mirmaru: Sport Socks [Mirmaru: Спортивні шкарпетки]. Pinterest. URL: https://i.pinimg.com/564x/3c/f3/6f/3cf36fda541e04330c9a30b0364a2f85.jpg (дата звернення: 10.10.2024).

References:

1. Su, N., & Luo, L. (2016). Historical track of the development of media technologies and the evolution of advertising forms. Proceedings of the 2015 4th International Conference on Sensors, Measurement and Intelligent Materials, (Vols. 4), (pp. 474–479). Amsterdam: Atlantis Press.

2. Quintas-Froufe, E. (2012). Evolution of Advertising Communication in the Pre-war: Analysis of Federico Ribas' Advertising Portfolio for Gal Fragrance House (1916-1936). *Revista Latina de Comunicación Social – Journal of Latin American Communication Researchii*, 67, 430–458.

3. Udris, I., & Udris-Borodavko, N. (2020). Evolution of Artistic Styles of Commercial Advertising Posters in the Context of the History of Graphic Design. *Visnyk KNUKiM – Bulletin of KNUKiM*, 42, 230–239.

4. Chatterjee, S., & Parihar, T. (2023). Visualização da Marca: Metamorfose da Publicidade, Estratégias Visuais e o Seu Significado Cultural [Vizualizing Branding: Metamorphosis of Advertising, Visual Strategies and Their Cultural Significance]. *Vista*, 12, 1–27 [in Portuguese].

5. Ryans, J., Griffith, D., & Jain, S. (2008). A historical examination of the evolution of international advertising standardization/adaptation thought. *International Business Scholarship: AIB Fellows on the First 50 Years and Beyond*, 14, 279–293.

6. Prague: Le Pont Charles [Prague: Charles Bridge]. (1929). *Pinterest*. Retrieved from https://i.pinimg.com/originals/b6/55/54/b655545027fd2f553f1ecadfd9bed621.jpg [in French].

7. Paris-Rome-Naples-Palerme Express Train de Luxe [Paris-Rome-Naples-Palermo Express Luxury Train]. (1904-1905). *Pinterest.* Retrieved from https://i.pinimg.com/originals/96/0d/b9/960db9c21bbf553d44dc9cb5943ad7c5.jpg [in French].

8. Chemin de Fer du Nord par Dunkerque [Northern Railway via Dunkirk]. *Pinterest.* Retrieved from https://i.pinimg.com/originals/ce/b1/06/ceb106b63f6d5ee9198ba73ddba0553e.jpg [in French].

9. Air France – Dewoitine D.338, The line from Europe to the Far East unites. *Pinterest.* Retrieved from https://i.pinimg.com/originals/bc/a8/af/bca8aff8e50550a8995255eae989ce73.jpg.

10. England-France Summer Season 1904, New Express Services Between London, La Bourboule & Le Mont-Dore. (1904). *Gallica.* Retrieved from https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9008408g/f1.highres.

11. Angleterre-France: London, La Bourboule & Le Mont-Dore [England-France: London, La Bourboule & Mont-Dore]. (1890). *Pinterest.* Retrieved from https://i.pinimg.com/originals/e1/fa/28/e1fa281d1f311def8a6319b6dc168628.jpg [in French].

12. G. E. Lewis's Guns and Rifles. (1891). *Pinterest.* Retrieved from https://i.pinimg.com/564x/69/38/be/6938be7a84cc17fff6fc75a0c1a6ce4e.jpg.

13. Landers, Frary & Clark: The Real Pleasures of Home. *Pinterest.* Retrieved from https://i.pinimg.com/564x/fd/cd/93/fdcd9352a1d6fc4d4239b5795641d311.jpg.

14. Chrysler's '77 Valiant: It's not just a pretty face. (1977). *Pinterest.* Retrieved from https://i.pinimg.com/564x/55/e8/e5/55e8e5d9ce822e2b86f7768d3c73670f.jpg.

15. Motorola: It's the way we put them together that sets us apart. *Pinterest.* Retrieved from https://i.pinimg.com/564x/72/93/79/729379d63b603b5ec8b9afea81b37535.jpg.

16. Mirmaru: Sport Socks. *Pinterest.* Retrieved from https://i.pinimg.com/564x/3c/f3/6f/3cf36fda541e04330c9a30b0364a2f85.jpg.

УДК 75.036 + 75.071.1] (477)*Жив : 75.046.3 : 24 (541.35)
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.5

Го Цзінюань,
аспірантка факультету образотворчого мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0009-0002-1050-9030
491163831@qq.com

Тесленко Ірина Олегівна,
кандидат мистецтвознавства,
завідувач кафедри аудіовізуального мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0001-8898-2704
teslenko.iryna@ksada.org

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТИБЕТСЬКОЇ ОБРАЗОТВОРЧОЇ ТРАДИЦІЇ В СЕРІЇ ОЛЕКСАНДРА ЖИВОТКОВА «ДО ПИТАННЯ ПРО НЕПАЛЬСЬКІ ТХАНКИ»

Метою статті є виявлення особливостей художнього втілення концепту Тибету в серії робіт сучасного українського художника Олександра Животкова «До питання про непальські тханки». Значну роль у формуванні вищеозначеного концепту відіграли враження від подорожі до Непалу, а також знайомство митця з традиційними буддійськими іконами тханка. В ході аналізу досліджень, присвячених творчості О. Животкова, виявлено, що естетична співзвучність різним формам неєвропейського мистецтва, переважно далекосхідного, буддійського, відрізняє творчу практику митця в різні періоди його життя. В статті розглянуто роботи циклу О. Животкова «До питання про непальські тханки» та здійснено їх порівняння із зразками буддійської ікони з метою глибшого усвідомлення міри взаємодії сучасного мистецтва і традиційного. В статті показано, яким чином відбувається вихід за межі сакрального мистецтва в роботах сучасного українського художника. Висвітлено, як попри принципово відмінний контекст виникнення тханки і робіт О. Животкова, в художній практиці сучасного митця відбувається інтуїтивне наближення до філософських засад буддійського мистецтва. Виявлено, що цикл «До питання про непальські тханки» демонструє унікальне переосмислення традиційного мистецтва тханки у сучасному контексті. Розкрито експериментальний характер творчості О. Животкова, в тому числі через використання нетрадиційних для сакрального мистецтва матеріалів. Виявлено, що роботи Животкова поєднують сакральне і сучасне. Висвітлено роль кольору у створенні художнього образу в роботах серії. Показано, що серія О. Животкова «До питання про непальські тханки» є глибоким культурним дослідженням, що інтегрує східну естетику в сучасну західну мистецьку практику з метою відтворити авторські враження і спостереження, отримані в ході подорожі в Непал.

Ключові слова: *українське сучасне мистецтво, тибетська буддійська картина тханка, традиція, новаторство, діалог.*

Guo Jingyuan, Teslenko Iryna. REINTERPRETATION OF THE TIBETAN VISUAL TRADITION IN OLEXANDER ZHYVOTKOV'S SERIES «TO THE QUESTION OF NEPALI THANKAS»

The aim of the article is to identify the features of the artistic embodiment of the concept of Tibet in the series of works by the contemporary Ukrainian artist Olexander Zhyvotkov "On the Question of Nepalese Thangkas". A significant role in the formation of the above-mentioned concept was played by the impressions of a trip to Nepal, as well as the artist's acquaintance with traditional Buddhist Thangka icons. In the course of the analysis of research devoted to the work of O. Zhyvotkov, it was revealed that the aesthetic harmony with various forms of non-European art, mainly Far Eastern, Buddhist, distinguishes the artist's creative practice in different periods of his life. The article examines the works of O. Zhyvotkov's cycle "On the Question of Nepalese Thangkas" and compares them with samples of Buddhist icons in order to gain a deeper understanding of the degree of interaction between modern and traditional art. The article shows how the boundaries of sacred art are transcended in the works of the contemporary Ukrainian artist. It is highlighted how, despite the fundamentally different context of the emergence

© Го Цзінюань, Тесленко І. О., 2024

of the Thangka and the works of O. Zhivotkov, in the artistic practice of the contemporary artist there is an intuitive approach to the philosophical foundations of Buddhist art. It is revealed that the cycle "On the Question of Nepalese Thangkas" demonstrates a unique rethinking of traditional thangka art in a modern context. The experimental nature of O. Zhivotkov's work is revealed, including through the use of materials that are unconventional for sacred art. It is revealed that Zhivotkov's works combine the sacred and the modern. The role of color in creating an artistic image in the works of the series is highlighted. It is shown that O. Zhivotkov's series "On the Question of Nepalese Thangkas" is a deep cultural study that integrates Eastern aesthetics into modern Western artistic practice in order to recreate the author's impressions and observations obtained during a trip to Nepal.

Key words: *Ukrainian modern art, Tibetan Buddhist painting thanka, tradition, innovation, dialogue.*

Вступ. Цикл картин Олександра Животкова «До питання про непальські тханки» (2009) виник внаслідок мандрівок художника до Непалу. Під враженням від традиційних тибетських культових зображень *тханка* він створив серію робіт, яка цікава як сама по собі, так і в контексті проблеми діалогу культур Сходу і Заходу, що відбувається в сприйнятті творчої особистості і транслюється через художні твори. Для розуміння того, як зустріч з природою та культурою Тибету стала імпульсом для виникнення серії робіт, доцільно провести порівняльний аналіз традиційних релігійних картин *тханка* з вищеозначеною серією О. Животкова, назва якої апелює до цього виду буддійського мистецтва. На перший погляд назвою ж і вичерпується цей зв'язок, але, як показує порівняльний та семантичний аналіз, паралельно з яким було здійснено вивчення власних висловлювань художника щодо історії виникнення циклу, спадкоємність існує, про що йтиметься у запропонованому дослідженні.

В фаховій літературі серія «До питання про непальські тханка» стала предметом аналізу куратора, мистецтвознавиці О. Авраменко, яка відмічає, що О. Животков творчо відгукнувся на увесь комплекс такого явища як давні (а він збирав лише старовинні) ритуальні сакральні непальські зображення *тханки* [1, с. 202].

О. Авраменко називає серію О. Животкова «новим циклом картин на тему подорожей до Непалу, сходження на вершини Гімалаїв, їхніх могутніх енергій і одкровень» [1, с. 202], що сприймається як відсилка до гімалайської серії видатного російського художника, філософа, археолога, мандрівника та письменника Н. Реріха (1874 – 1947) з її величними пейзажами. Це суттєво, бо сам О. Животков усвідомлює, що циклом «До питання про непальські *тханки*» він вписав своє ім'я в коло митців, на творчість яких вплинула зустріч з Тибетом, тож подумки дискутує з ними, зокрема з Н. Реріхом, про що йдеться в одному з його інтерв'ю.

О. Авраменко відмічає, що роботи О. Животкова і буддійські *тханка* об'єднує досвід духовних практик християнства і буддизму. Однак, в усьому іншому зазначені твори дуже різні: за технікою виконання, ставленням до канону, вибором центрального образу, тощо. Однак спільний знаменник таки існує і полягає він в тому, що зображення постає в цих роботах як спосіб передачі містичного досвіду. В формальному плані це також використання парафрази сакральних текстів, завдяки чому, як зазначає дослідниця, кожна миттєвість людського буття перетворюється в роботах О. Животкова на сакральну мить [1, с. 202].

Крім цього, О. Авраменко вбачає, що на художнє висловлювання О. Животкова особливо вплинули *тханки* двох шкіл: *менрі* та *карма-гандрі:* «тханки в даному випадку виступили камертоном, який увів у добротний резонанс думки і відчуття художника, змушуючи полотна «звучати» могутньо, виразно і заворожуюче, «перехопивши» у стиля *менрі* підкреслену визначеність форм, а у гандрі – живу, тремтливу лінію, що створює враження об'єкта, трохи винесеного у простір» [1, с. 202].

Дослідження О. Авраменко циклу «До питання про непальські *тханки*» є найбільш ґрунтовним на сьогодні, однак зазначимо, що ряд фахівців-мистецтвознавців, арт-критиків, кураторів вказують на зв'язок естетичних орієнтирів О. Животкова із східною філософсько-естетичною традицією [2, 3, 4, 6]. Так, мистецтвознавиця, кураторка

та мисткиня, О. Петрова відмічає відчуття дзен-буддистської тиші, що наповнює твори О. Животкова [2, с. 308], вважає, що концепція художника «наближена до даоських та дзен-буддистських моделей світовідчуття» [3, с. 312]. Наведене спостереження стосується іншої серії художника, однак вказує на спільний вектор його робіт різного часу.

Що ж до важливості подорожі до Тибету, її впливу на подальшу творчість митця пише й мистецтвознавиця О. Балашова: «після повернення він [О. Животков] не прийняв буддизм, але те, що він пережив у містичних горах примхливо увійшло в архаїчну праєвропейську символіку, від скіфських стел до пам'ятних хрестів» [6, p.99]. Отже, наше дослідження має на меті показати, як реалізується діалог культур Сходу і Заходу в окремій серії робіт Олександра Животкова.

Матеріали та метод. Матеріали запропонованого дослідження складають роботи О. Животкова із циклу «До питання про непальські *тханки*», буддійські *тханка*, обрані для порівняння, а також авторські висловлення художника щодо подорожі в Тибет і того, як вона вплинула на його творчість, що містяться в інтерв'ю О. Животкова. Авторський голос важливий, тому, що в сучасному мистецтві необхідно приділяти увагу не тільки тому, що зображено, але й тому, як художник формулює свою позицію стосовно візуального висловлювання. В такий спосіб матеріальна реальність трансформується в символічну, наділяючи твір новими змістами. Методологія дослідження включає різні підходи, а саме: формально-стилістичний, семантичний, контекстуальний.

Результати. Серія робіт О. Животкова «До питання про непальські *тханки*» виникла внаслідок подорожі художника в Тибет. Сам митець відзначає, що головне його надбання, якому він завдячує священним горам – це червоний колір, колір крові. Художник наступним чином окреслює зміст свого художнього висловлювання, відмежовуючись від того, що йому не близько: «сказання про Гімалаї – прерогатива Ніколая Реріха. Я не вважаю, що Гімалаї – це білібінська казка. І те, що я про них зрозумів, не можу висловити словами» [2]. На нашу думку, йдеться про те, що мистецтво О. Животкова – це не оповідь, не сюжет, а візуальний образ, що виникає як результат переживання стану заглиблення наодинці з собою.

Роботи серії виконані в авторській техніці. Вона відрізняється від складної техніки створення традиційної *тханки*, основа якої готується за століттями сформованою технологією та має забезпечити довготривале життя священного зображення, його гнучкість та еластичність [7, 8]. Технологія виготовлення тханки передбачає суворе слідуванні канонам, що охоплюють іконічне розуміння божеств у тантричній символіці та точне дотримання естетичних вимог буддійського мистецтва [8, p. 8].

На відміну від майстрів канонічної *тханки* О. Животков вважає, що матеріал є вторинним по відношенню до художнього висловлювання. В цьому його підхід відповідає сучасним мистецьким практикам, де матеріал часто є похідним від творчого імпульсу. Як пригадує митець, «в Покхарі під ногами у нас була бита цегла: я її розмочував у вмивальнику і мусолив це все на папері – так вийшла серія «Тханки»» [2]. Цей епізод демонструє, як матеріал поступається ідеї. Такий підхід був підданий осмисленню ще на початку 1970 – х американською мистецтвознавицею Люсі Роуленд Ліпард, яка аналізувала ставлення до матеріалу в контексті дематеріалізації, що характеризує О. Животкова як художника-концептуаліста [9, p. 20]

Водночас, варто уваги, що свідомо чи ні, художник йде шляхом традиційних буддійських майстрів, адже відомо, що при створенні *тханка* важливим є додавання певних інгредієнтів в невеликій кількості до матеріалів, які використовуються для створення зображень. Наприклад, до таких інгредієнтів належать земля і вода, взяті зі священних місць поклоніння; частинки мощів святих лам; подрібнені срібло, золото, бірюза, корали та перли; пахучі лікувальні трави та подрібнені квіти шафрану. У текстах для окремих божеств також рекомендуються спеціальні інгредієнти, і якщо вони доступні, їх варто додавати [8, p.43].

Отже, підхід художника є гнучким та експериментальним: для нього важливим є не сам матеріал, але той імпульс, який він дає, заряджає натхненням, відчуттям першовідкривача: «Із будь-якого матеріалу можна зробити щось. Головне – потреба щось зробити, здійснити свої маленькі відкриття» [2]. Водночас цей підхід парадоксальним чином змикається з магічними практиками, які увібрала в себе традиція створення *тханки*.

Роботи О. Животкова виконані на папері прямокутного формату (формат окремих робіт тяжіє до квадрату) (Рис. 3), у змішаній техніці (Рис. 3, 4). Можна помітити використання різних видів паперу, його нашарування, і тут згадуються слова самого художника про те, як за певних обставин в його художню практику увійшов рисовий і туалетний папір, що сприяло подальшим експериментам з матеріалами, які підкреслюють значущість текстури та багатошаровості. Робота О. Животкова із простими, на перший погляд, «нехудожніми» матеріалами, такими як туалетний папір, вертають до питання про межі мистецтва та його зв'язок з реальністю. У цьому контексті можна провести паралель з практиками концептуального мистецтва, де повсякденні, нетрадиційні матеріали використовуються для руйнування ієрархії між високим мистецтвом і буденністю. Певною мірою, такий сміливий і не обмежений установками традиційного мистецтва відбір матеріалів (згадаємо подрібнену червону цеглу) є своєрідним вираженням тих складних почуттів, які художник пережив від зустрічі з Тибетом і укладом життя його мешканців.

Для розуміння того, як візуально проявилося враження від Непалу в творах художника, розглянемо формальний бік творів та порівняємо зразки мистецтва, що виникли в двох різних традиціях: східній, релігійній, традиційній та канонізованій і західній, світській та сучасній, нерегламентованій. В центрі *тханка* зображувалися буддійські божества – милостиві або гнівні. В залежності від іконографії благосні божества зображувалися з гармонійними пропорціями, в спокійних статичних позах, їхні тіла витончені, граційні, одяг прикрашений дорогоцінностями, обличчя прекрасні, а гнівні відповідно показані в динаміці. У них масивне тіло, на обличчях вираз люті, волосся виглядає так, нібито язики полум'я стрімко здимаються догори, а прикрасами їм слугують намиста з черепів, відрубаних голів і шкури тварин. Всі ці деталі суворо регламентувалися відповідними канонами [8, p. 23].

Відповідно до канону в тибетському живописі використовуються визначені композиції. Частіше за все, в центрі *тханка* розташовується основний персонаж, він більше за інші зображення і найчастіше це Будда Шакьямуні як засновник буддійського вчення. Крім нього, в центрі зображення могли бути *бодхисатви* (Рис. 1). Ікони *тханка* могли бути ще й житійними, де розповідалися історії з життя Сідхартха Гаутами – вони виконували роль наочного ілюстрованого посібника, за допомогою якого проповідники роз'яснювали зміст буддійського віровчення, тож за своїми формальними та семантичними ознаками такий тип *тханка* лишається поза нашою увагою.

Центральним образом в роботах О. Животкова є образ жінки, узагальнений і максимально спрощений, врівноважений і монументальний (Рис. 3, 4). Створений поза релігійною традицією, не канонічний, вільно трактований, він тим не менш постає як уособлення уявлень про жіночне начало буття, прадавній, архаїчний символ, на який нашаровано більш пізні християнські змісти, що змушує сприймати цей образ як сакральний. Таким чином, *тханки* і роботи О. Животкова об'єднує звернення до образу, який є порталом у світ божественного (вічного, сталого), однак в випадку із тханка виникнення твору відбулося в межах традиції і обумовлено каноном, а у Животкова є проявом вільного від будь-якої інституції, ідеології авторського бачення.

Композиційне рішення обраних для порівняння робіт також мають певні особливості. В традиції зображення *тханки* є непохитні правила: пропорції чітко прораховані, існують канонічні зразки і відповідні розрахунки, вивірений алгоритм втілення рукотворного образу. Як зауважує американський мистецтвознавець Б. Роуленд, ізографічний метод живопису «*тханка*», як і візантійська

Рис. 1. Аштамахабх'я Тара, кін. XII ст.

Рис. 2. Портрет лами. Ост. чверть XI ст.

Рис. 3. Животков О. Робота № 1, 2009

Рис. 4. Животков О. Робота № 10, 2009

іконографія, є однією з найскладніших форм мистецтва, тісно пов'язаних із релігійною традицією[10, P. 52].

На відміну від *тханка*, роботи О. Животкова – це цілком результат авторського вибору і відбору. Однак, серія демонструє, що художник дотримується і відтворює із роботи в роботу три типи композиції.

До першого відноситься фронтальне розташування умовно трактованого, спрощеного силуету жіночого погруддя майже симетрично, що викликає асоціацію іконою, але без обличчя (Рис. 4). Другий тип – силует жіночого погруддя зміщений вправу частину роботи, іноді займає її чверть (Рис. 3). До третього типу композиції відноситься зображення двох силуетів жіночих погрудь. Розташування зображень на різному рівні надає статичним зображенням динаміки і створює враження мовчазного діалогу між ними.

Ефект занурення в часі і просторі виникає завдяки використанню О. Животковим глибоких тіней, великий темних плям, що формують розмиті, мерехтливо окреслені

монументальні силуети. Вже від початку 1990-х він віддає перевагу стриманій палітрі природніх кольорів, тяжіє до монохромії. Серія «До питання про непальські тханка» продовжує цю тенденцію в його творчості. Вона звучить колористичною антитезою до більшості традиційних тханка, але наявність червоного – від прозорого, майже рожевого до насиченого, щільного зближує їх саме із старовинними зразками буддійської ікони. Образ жінки, створений Животковим, сприймається як символ праматері-берегині, такої, що веде і оберігає.

Оскільки *тханка* – це ритуальне зображення, її створення супроводжували магічні практики, які включали обряд відкриття очей і посвячення. На зворотному боці пишуться посвячувальні мантри, які символізують присутність тіла, голосу і свідомості Будди. Більшість старовинних тханок містять написи на зворотному боці, зазвичай це мантри, пов'язані з божеством. Іноді зустрічаються позначки про пізніших власників, хоча можна знайти інформацію про оригінального замовника або художника.

В багатьох роботах серії Животкова також введено текстові фрагменти. Іноді вони займають до половини зображувальної поверхні. Ті, що можна прочитати, свідчать про те, що це певні путівникові нотатки. Закарбування їх в площині картини ставить їх поза часом, виводить в царину вічності. І хоча змістовно надписи не пов'язані з традиціями *тханки*, це зближує роботи серії з давньою традицію синкретичного зображення – коли текст невід'ємний від образу і навпаки.

Також важливим елементом тханки є так звані «врата» – прямокутний або квадратний фрагмент, на якому має фіксуватися той, хто молиться. В роботах серії О. Животкова також майже всюди є рамка. Однак, оскільки митець працює за своїми правилами, ми спостерігаємо не повтор, а урізноманітнення: рама, до з темної перетворюється на світлу; рама, яку утворюють рядки рукописного тексту, що сприймаються вже майже як орнамент, рами, створені за допомогою стрічок наклеєного паперу, тощо. Ці рамки привертають увагу, око вивчає їх особливості і таким сином у Животкова рамка теж стає вратами і тим порталом за яким – час завмирає.

Висновки. Таким чином, здійснивши порівняльний аналіз буддійських *тханка*, традиції їх створення, образно-стилістичного ладу та роботи Олександра Животкова із серії «До питання про непальські тханки» (2009), натхненні зустріччю з культурою Непалу, можна відзначити наступне.

Цикл «До питання про непальські тханки» демонструє унікальне переосмислення традиційного мистецтва *тханки* у сучасному контексті. О. Животков, переймаючи певні стилістичні та символічні риси тибетського живопису, уникає прямого наслідування канону та створює авторські твори.

В буддійській іконі тханка це зображення чітко регламентовано каноном і живе в ритуалізованому просторі, в той час як О. Животков створює візуальний образ, спираючись на власне глибинне переживання. Таким чином здійснюється трансформація традиції і її вихід за межі сакрального мистецтва.

Експериментальний характер творчості О. Животкова підкреслюється використанням нетрадиційних для сакрального мистецтва матеріалів (папір, розмочена цегла). Проте в своїй основі він частково відтворює давні магічні практики, хоча художник і не закладає цей підтекст у зміст своєї діяльності. Підхід О. Животкова скоріше резонує з сучасними концептуальними практиками, акцентуючи значення ідеї та художнього імпульсу над формальними технічними вимогами, висуваючи як особливу цінність твору авторський підхід до матеріалів.

Серія «До питання про непальські *тханки*» є прикладом культурного діалогу Сходу і Заходу, в якому східна естетика трансформується через західну художню свідомість. Цей діалог сприяє збагаченню європейської, в даному випадку української сучасної образотворчої мови та пропонує новий спосіб інтерпретації буддійської (і ширше – східної) філософії через універсальну мову художньої творчості.

Водночас з тим, що роботи Животкова виникли в системі сучасного мистецтва, позбавленого канону, вони тяжіють до

сакрального, однак підхід художника є вільним і особистісним. Він використовує узагальнений, монументальний образ жінки як символ жіночого початку буття, що вільно інтерпретує архаїчні та християнські змісти. Таким чином в серії поєднуються сакральне і сучасне.

Роботи серії демонструють перевагу монохромної палітри з домінантним червоним кольором, насиченість якого варіюється. Для О. Животкова цей колір, колір крові, став ключовим символом енергії та життя, відкритим під час подорожі в Тибеті.

Варто відзначити, що хоча роботи серії створені поза каноном, вони парадоксальним чином споріднені з буддійською іконою *тханка* через акцент на сакральному значенні матеріалів і процесі створення, подібного до традиційних магічних практик тибетських майстрів.

Таким чином, серія О. Животкова «До питання про непальські тханки» є не лише художнім відображенням особистих переживань, але й глибоким культурним дослідженням, що інтегрує східну естетику в сучасну західну мистецьку практику.

Література:

1. Авраменко О. Запрошення до медитації. *Капітал*. 6 грудня 2013, п'ятниця, № 162 (162).

2. Петрова О. Білі вікна, чорні дороги. Протоархаїка Олександра Животкова. *Третє Око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей. Ін-т проблем сучас. мистец. АМ України.* К. : Фенікс, 2015. С. 316–324.

3. Петрова О. Мистецький Київ 1990-х. Реконструкція. Київ: Publish Pro, 2019. 480 с.

4. Сильваши Т. Трактат про живопис із саду Тиші. *Олександр Животков.* Київ: Stedley Art Foundation, 2014. 288 с. С. 204.

5. Петрова О. Парадоксальний час та метафора у проектах українського контемпорарі арт. *Третє Око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей.* Ін-т проблем сучас. мистец. АМ України. К. : Фенікс, 2015. С. 74-88.

6. Balashova O. Variations in stone. *Alexander Zhyvotkov. Cardboad. Wood. Stone.* Kyiv: Stedley Art Foundation, 2018. 176 p. P. 99.

7. Huntington, John C.; Bangdel, Dina The Circle of Bliss: Buddhist Meditational Art. Chicago: Serindia Publications, 2003.

8. Jackson, David P. History of Tibetan Painting; The Great Tibetan Painters and Their Traditions. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1995.

9. Lippard Lucy R. Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972: A cross-reference book of information on some esthetic boundaries. New York: Praeger. 1973.

10. Rowland Benjamin Art in East and West. Boston: Verlag: Beacon Press, 1968.

References:

1. Avramenko, O. (2013). *Invitation to Meditation*. Kapital. 6 hrudnia 2013, piatnytsia, № 162 (162).

2. Petrova, O. (2015). *White Windows, Black Roads. Protoarchaic by Alexander Zhyvotkov* [Third Eye: Mystical Studies: Monographs of the State. Art Studios: Monographic Collection of Articles. Institute for Problems of Contemporary Art]. Kyiv: Feniks. S. 316 – 324 [in Ukrainian].

3. Petrova, O. (2019). *Artistic Kyiv 1990s. Reconstruction*. Kyiv: Publish Pro. 480 s. [in Ukrainian].

4. Sylvashy, T. (2014). *Traktat pro zhyvopys iz sadu Tyshi [A Treatise on Painting from the Garden of Silence]*. Oleksandr Zhyvotkov. Kyiv: Stedley Art Foundation. 288 s. S. 204 [in Ukrainian].

5. Petrova, O. (2015). *Paradoksalnyi chas ta metafora u proektakh ukrainskoho kontemporari art* [Third Eye: Mystical Studies: Monographs of the State. Art Studios: Monographic Collection of Articles. Institute for Problems of Contemporary Art]. Kyiv: Feniks. S.74–88 [in Ukrainian].

6. Balashova, O. (2018). *Variations in stone.* [Alexander Zhyvotkov. Cardboad. Wood. Stone]. Kyiv: Stedley Art Foundation. 176 p. [in Ukrainian].

7. Huntington, John C., Bangdel, Dina The Circle of Bliss: Buddhist Meditational Art. Chicago: Serindia Publications, 2003.

8. Jackson, David, P. (1995). History of Tibetan Painting; The Great Tibetan Painters and Their Traditions. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

9. Lippard Lucy R. Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries. New York: Praeger. (1973).

10. Rowland Benjamin Art in East and West. Boston: Verlag: Beacon Press, (1968).

奥列克桑德尔·日沃特科夫系列作品《关于尼泊尔唐卡问题》中对西藏视觉传统的重新诠释

本文的目的是探讨乌克兰当代艺术家奥列克桑德尔·日沃特科夫（Olexander Zhyvotkov）创作系列作品《关于尼泊尔唐卡问题》中西藏概念的艺术体现特点。在这一概念的形成中，尼泊尔之行的印象以及艺术家对传统佛教唐卡艺术的了解发挥了重要作用。在对日沃特科夫创作研究的分析中发现，该艺术家在其不同创作阶段表现出的特点是与非欧洲艺术形式（主要是远东和佛教艺术）之间的美学共鸣。本文研究了日沃特科夫的《关于尼泊尔唐卡问题》系列作品，并将其与佛教唐卡的样本进行比较，以深入理解现代艺术与传统艺术的互动程度。本文展示了这位当代乌克兰艺术家如何在其作品中超越神圣艺术的界限。尽管唐卡与日沃特科夫作品的诞生背景存在根本性的差异，但在日沃特科夫的艺术实践中，他展现出了对佛教艺术哲学基础的直觉性理解。研究表明，《关于尼泊尔唐卡问题》系列作品在现代背景下对传统唐卡艺术进行了独特的重新解读。本文揭示了日沃特科夫创作的实验性质，包括使用非传统神圣艺术材料的尝试。研究显示，日沃特科夫的作品结合了神圣性与现代性，同时突出了色彩在系列作品中塑造艺术形象的重要作用。本文还指出，日沃特科夫的《关于尼泊尔唐卡问题》系列作品是一项深刻的文化研究，它将东方美学融入现代西方艺术实践中，以再现艺术家在尼泊尔旅行中获得的印象与观察。

关键词：乌克兰当代艺术；西藏佛教绘画唐卡；传统；创新；对话；关键词：乌克兰当代艺术、西藏佛教绘画唐卡、传统、创新、对话

УДК 687.01-051:[659.153:687.016](477)«364»
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.6

Дихнич Людмила Петрівна,
кандидатка історичних наук, професорка,
завідувачка кафедри фешн та шоу-бізнесу
Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0003-1778-7551
dl5020640@gmail.com

FASHION-ОБРАЗ ЯК КОМУНІКАЦІЙНА СИСТЕМА: ОРІЄНТИРИ УКРАЇНСЬКОЇ МОДИ ПІД ЧАС ВІЙНИ

На сучасному етапі візуальна мова костюма набула особливого значення; враховуючи напрацювання українських дизайнерів за останні роки можна стверджувати, що костюм і способи його демонстрації несуть різні меседжі, отже, мають розглядатися як комунікаційна система, що потребує окремої дослідницької уваги.

Розглянуто підходи вчених до визначення поняття «комунікація» в соціології, філософії, культурології, мистецтвознавстві. Проаналізовано праці українських і зарубіжних вчених, що приділяли увагу аналізу комунікаційної функції української моди (В. Багрій, Г. Католик, М. Колосніченко, К. Процик, Р. Квасниця, А. Лифар-Чавченко, Н. Хома, Т. Тзапахович, А. Павко-Чуден, К. Кошак, Т. Топорний). Зазначено, що на сучасному етапі візуальна мова костюма набула особливого значення та потребує окремої дослідницької уваги.

Обґрунтовано актуальність використання поняття «фешн-образ як комунікаційна система»; визначено, що в основі даної системи є транслювання інформації або повідомлення від носія костюма/його автора у середовище його сприйняття за допомогою виразних засобів форми, кольору, декоративних елементів та доповнень (словесних, зображувальних, предметних), зачіски, макіяжу, взуття, способу демонстрації.

Розглянуто комунікаційні засоби костюма, застосовані українськими дизайнерами YADVIGA NETYKSHA (Я. Нетикша) і KIR KHARTLEY (К. Харитонцев) у створенні моделей одягу як реакції на події війни в Україні. Показано, що одяг за наявності таких комунікаційних елементів, як словесні гасла, імітація руйнувань, предметні доповнення, символізм кольору, – перетворюється на візуальне повідомлення, що можна інтерпретувати як мову комунікації та комунікаційну систему.

Наведено висловлювання українських дизайнерів Х. Бобкової та А. Кочаровської щодо змін орієнтирів української індустрії моди під час війни. Висловлені ними думки переконують в тому, що зростання ролі комунікації в дизайні костюма стало стійкою тенденцією української моди останніх років.

Ключові слова: *дизайн одягу, демонстрація одягу, фешн-образ, костюм, комунікація, комунікаційна система, українська мода.*

Dykhnych Liudmyla. FASHION IMAGE AS A COMMUNICATION SYSTEM: THE GUIDELINES OF UKRAINIAN FASHION DURING THE WAR

At the present stage, the visual language of costume has acquired a special significance; taking into account the achievements of Ukrainian designers in recent years, it can be argued that costume and the ways of its demonstration carry different messages, and therefore should be considered as a communication system that requires special research attention.

The approaches of scholars to the definition of the concept of 'communication' in sociology, philosophy, cultural studies, and art history are considered. The works of Ukrainian and foreign scholars who have paid attention to the analysis of the communication function of Ukrainian fashion (V. Bahriy, G. Katolyk, M. Kolosnichenko, K. Protsyk, R. Kvasnytsia, A. Lypar-Chavchenko, N. Khoma, T. Tzapakhovych, A. Pavko-Chuden, K. Koshak, T. Topornyi) are analysed. It is noted that at the present stage, the visual language of costume has acquired special significance and requires special research attention.

The relevance of using the concept of 'fashion image as a communication system' is substantiated; it is determined that this system is based on the transmission of information or a message from the wearer of the costume/its author to the environment of its perception through the expressive means of form, colour, decorative elements and additions (verbal, pictorial, object), hairstyle, make-up, shoes, and the method of demonstration.

The article examines the communication means of costume used by Ukrainian designers YADVIGA NETYKSHA (Y. Netyksha) and KIR KHARTLEY (K. Kharytontsev) in creating clothing models as a reaction to the events of

© Дихнич Л. П., 2024

the war in Ukraine. It is shown that clothing, in the presence of such communication elements as verbal slogans, imitation of destruction, object additions, colour symbolism, turns into a visual message that can be interpreted as a language of communication and a communication system.

The article presents the statements of Ukrainian designers H. Bobkova and A. Kocharovska about the changes in the guidelines of the Ukrainian fashion industry during the war. The opinions expressed by them convince us that the growing role of communication in costume design has become a steady trend in Ukrainian fashion in recent years.

Key words: *fashion design, fashion show, fashion image, costume, communication, communication system, Ukrainian fashion.*

Вступ. Світові війни кардинально змінювали і змінюють не лише світ, життя суспільства, а й моду. Зміни, здебільшого, стосуються функціональних і стилістичних якостей одягу: головними трендами вважають зручність і практичність. Деякі елементи крою, деталей, колір а іноді й цілі конструктивні основи військової форми дизайнери трансформують у форми цивільного одягу: так в гардеробах з'явилися френчі, шкіряні куртки за зразком курток американських льотчиків, польові військові куртки, окуляри льотчиків, колір «хакі», принти військового текстилю та інше.

Значні трансформації в сфері українського дизайну одягу і в практиках демонстрації костюма відбуваються і під час російсько-української війни. У зв'язку з неможливістю проведення показів колекцій в столиці України аж до осені 2024 року, більшість дизайнерів демонстрували їх в інших європейських містах, що виявилося способом комунікації зі світом, можливістю через костюм «розповісти» про трагедію та її наслідки, і у такий спосіб чинити певний комунікаційний вплив на західне суспільство щодо об'єднання зусиль та підтримки оборонних можливостей країни.

Мета статті – проаналізувати зміст категорії «комунікація» та способи вираження комунікаційних «повідомлень» у колекціях і показах одягу українських дизайнерів, створених під час війни.

Матеріали та методи. В українському науковому дискурсі активізувалися наукові розвідки, у яких мистецтвознавцями, психологами, істориками та соціологами аналізується роль костюма, моди та інших видів дизайн-діяльності під час війни, певна увага приділяється поняттю «комунікація». У праці «Ставлення молоді до трендів в дизайні одягу під час війни: тенденції сучасності» автори Г. Католик і В. Багрій характеризують вплив моди на самоідентифікацію та самопрезентацію особистості, аналізують можливі їхні наслідки, з'ясовують механізми психологічного захисту та соціальної адаптації молоді щодо впливу модних трендів. На їхню думку, «мода як соціальна норма має не лише зовнішній, але і внутрішній характер, що добре видно на зразках нового стилю одежі, яка виникла з початку війни Росії в Україні й охопила всі верстви населення, починаючи з політичної еліти, «заразила» майже цілий світ» [4, с. 20]. Авторами наведено приклади повсякденного молодіжного одягу з принтами «піксель» та застосуванням кольорів українського прапору. У результаті спостереження за тим, як змінився трендовий одяг за час війни та як він змінює образи людей, автори констатують, що мода насамперед стосується людей, а не речей. Модні речі створюються людьми, які відчувають реальність, що насувається, та є інтуїтами часу та простору, володіють сакральними знаннями та відповідною культурою [4, с. 22].

У праці «Заангажованість моди політикою та роль політики в моді» Р. Квасниця аналізує фактори впливу війни на одяг і зазначає, що взаємовплив моди і політичних рухів проявляється через присутність модних символів або виникнення модних символів, і серед основних функцій модних символів (репрезентативна, організаційна, ідентифікаційна, інтегративна, маніпулятивна) називає комунікативну функцію – забезпечення засобів спілкування та інформаційних процесів між учасниками політичного руху [5, с. 90-91]. Важливим у контексті нашого дослідження є спостереження авторки про те, що модні дефіле є одним з найбільш ефективних способів впливу на свідомість суспільства, зокрема, політичну свідомість. У сценографії таких дефіле характерною є форма політичного

протесту, в якій проявляється театралізація та видовищність. Дизайн простору для презентації модних інновацій формують політичні артінсталяції, які маніфестують, транслюють певні політичні ідеї або викликають певні асоціації відповідно до концепції показу [5, с. 93]. Отже, авторка акцентує увагу на комунікативному потенціалі показів моди.

Результати дослідження процесів національної самоідентифікації громадян України через одяг із патріотичними принтами у праці «Патріотична мода чи мода на патріотизм: одяг як спосіб самоідентифікації» представила Н. Хома. «Сьогодні для багатьох українців стає важливим позначити власну етнічну приналежність у своєму зовнішньому вигляді. Роблять це у різний спосіб, зокрема, за допомогою одягу: українці дедалі частіше купують речі у жовто-блакитній тональності, зі зображенням символів державності та нації, національних героїв, святинь і подій», – зазначає дослідниця [21, с. 322-323]. Серед напрямків у сучасній патріотичній моді вона виділяє: 1) фольк-моду; 2) революційну (постреволюційну) моду; 3) воєнну (антивоєнну) моду.

У проведенні аналізу комунікаційної функції української моди спираємося на дослідження принципів функціонування системи моди, сучасних модних тенденцій (Н. Ковтун, Л. Білякович [7], А. Кікоть [6], О. Лагода [9], М. Мельник [12], М. Колосніченко, К. Пашкевич, Т. Кротова [2; 8], А. Харченко [3], О. Шандренко [23]), на праці, що висвітлюють національно-етнічну складову сучасного одягу (З. Тканко [17], Л. Цимбала [21], Н. Чупріна, І. Гайова, К. Паламар [22], Т. Головенко, О. Козарь, Ю. Бондарчук, О. Шовкомуд [1] та ін.). На сучасному етапі візуальна мова костюма набула особливого значення; враховуючи напрацювання українських дизайнерів за останні роки можна стверджувати, що костюм і способи його демонстрації несуть різні меседжі, отже, мають розглядатися як комунікаційна система, що потребує окремої дослідницької уваги.

Методологія. У дослідженням використано комплексний міждисциплінарний підхід (соціологія, філософія, культурологія, мистецтвознавство), що дозволив проаналізувати базове поняття роботи; аналітичний і порівняльний методи, а також методи формального та образно-стилістичного аналізу дали змогу виявити виразні засоби костюмів, за допомогою яких посилено комунікаційну функцію костюма.

Результати. Площина створення і демонстрації костюма з посиленою комунікаційною функцією є малодослідженою в українському мистецтвознавстві. У зв'язку з полізмістовністю категорії «фешн-образ як комунікаційна система» виникає необхідність її аналізу та уточнення. З точки зору соціології комунікація (лат. communico – спілкуюсь з кимось) – двосторонній потік інформації з використанням мовних і паралінгвальних (жести, міміка, рухи тіла, організація простору між учасниками) засобів і зворотного зв'язку, коли одна сторона отримує інформацію й одночасно реагує на неї [16, с. 10]. Складовими комунікаційного простору вважають перформансну комунікацію, міфологічну комунікацію, візуальну комунікацію, вербальну комунікацію, художню комунікацію (вся культурна спадщина держави або товариства) [16, с. 15].

У філософському розумінні комунікація (лат. communication – повідомлення, передача) − спілкування, обмін думками, передання певного змісту від людини до людини. Прийнято розрізняти такі види К.: а) у широкому сенсі як одну із основ людської життєдіяльності та багатоманітність форм мовної діяльності людини; б) інформаційний обмін у технологічно організованих системах, що досліджується сучасною футурологією; в) мислекомунікацію як інтелектуальний процес, що пов'язаний із певними соціальними ситуаціями, і якому властивий витриманий ідеально-змістовний план; г) екзистенціальну як акт виявлення Я в Іншому. Філософські концепції постмодернізму акцентують на комунікації як на процесі, що повинен сприяти переправленню від одного до іншого суб'єкта тотожності певного позначеного об'єкта, певного смислу або концепту [18, с. 131].

Тлумачення комунікації як категорії культури розкриває Н. Масі. Зокрема, на її думку, найбільш широким значенням поняття «комунікація» є розуміння її як зв'язку, з'єднання.

Дослідниця виокремлює кілька аспектів комунікації:

– в «системному» аспекті поняття «комунікація» може бути використане для позначення всіх зв'язків, які мають місце в соціальній (соціокультурній) системі й таких, що забезпечують її цілісність і функціонування. В цьому смислі комунікаційна культура наближається до розуміння культури як такої (оскільки культура і є чинником, що інтегрує соціум) і представляє одну з проекцій розгляду її як цілісності [11, с. 53]. Особистість розглядається авторкою як представник певної соціальної спільності (субкультури) і носій певних групових цінностей;

– на рівні спілкування комунікація виступає як окремий випадок взаємодії в системі відносин «людина – людина» і «людина – суспільство». При цьому, оскільки особистісна комунікаційна культура знаходить безпосереднє вираження в спілкуванні з іншими людьми, проблема формування комунікаційної культури особистості найчастіше досліджується саме на цьому рівні;

– як інформаційний аспект спілкування комунікація розглядається в якості процесу передачі інформації чи обміну інформацією. Оскільки в процесі спілкування інформаційний обмін може бути адекватно осмислений лише з урахуванням інтеракцій та перцепції, ці останні обов'язково включаються в дослідження комунікаційного процесу. [11, с. 54]. Отже, Н. Масі розглядає процес спілкування як цілісний феномен, який аналізується через призму обміну інформацією між його суб'єктами.

У словнику основних дизайн-термінів Т. Шостачук і Н. Колесник подають дане поняття у взаємодії з рекламою: рекламна комунікація (нім. Reklame – оповіщення для створення широкої популярності, лат. Communicatio – роблю загальним, пов'язую) – це процес взаємодії й способи спілкування, що дозволяють створювати, передавати та приймати різноманітну інформацію; зазвичай це серія макетів для зовнішньої реклами [15, с. 31].

У наукових дослідженнях з дизайну костюма поняття «комунікація» висвітлено, здебільшого, з позиції однієї з функцій костюма або його формальних засобів виразності. Так, М. Колосніченко і К. Процик зазначають, що соціально-естетичні функції одягу полягають у його соціальній корисності, тобто в здатності одягу (його форми, кольору, матеріалу) відображати свою природну і суспільну доцільність, красу, досконаліть, гармонію з оточенням і людиною і нести певну інформацію. Поділяючи функції на естетичні та соціальні, останні характеризують як відповідність виробу суспільно-необхідним потребам, його суспільну значущість і доцільність. До цієї групи, з-поміж інших, автори відносять інформативну функцію одягу, яка полягає в його здатності нести певну інформацію про характер тієї субкультури (наприклад: національної, регіональної, професійної і т.д.), в якій вона функціонує, а також про конкретну людину (її культуру, смак, звички, вік і т.д.) та візуально-комунікативну, яка полягає у здатності одягу бути візуальним посередником у спілкуванні між людьми, передаючи певні відомості від когось комусь. Автори зазначають, що ця функція виникла з природної потреби поділу людей за зовнішніми ознаками одягу на певні групи з метою регулювання взаємин між ними [8, с. 18]. Дослідники наголошують, що основне призначення одягу полягає в задоволенні комплексу потреб людини, і при цьому кожен окремо взятий виріб виконує не всі функції, а лише кілька, з яких однадві є головними, останні – другорядними; головну функцію визначає загальне призначення виробу.

Колір як комунікативно-символічну складову костюму за його асоціативно-емоційним змістом аналізує А. Лифар-Чавченко. «Як комунікативна складова костюму, колір і/або колірні поєднання здатні викликати колірні асоціації, які пов'язані більшою мірою, залежать від расової та етнічної приналежності, від культурних традицій, роду діяльності та від індивідуальних особливостей характеру окремої людини», – зазначає авторка [10, с. 120]. На її думку, у дизайні одягу колір – це найбільш показова та описова, а отже, комунікативна характеристика

в костюмі, що здатна викликати в глядача активну емоційну реакцію.

Візуальну мову моди і дизайну костюма з погляду функції та символіки проаналізували польські вчені Т. Тзапахович, А. Павко-Чуден, К. Кошак, Т. Топорний. Вони спираються на лінгвістичну модель Р. Якобсона, одного з найвидатніших лінгвістів ХХ ст., який визначив шість комунікативних функцій мови, відповідно до яких можна описати ефективний акт вербальної комунікації: референційна (когнітивна); поетична (естетична) – визначається як зосередженість на самому повідомленні, коли воно вже відбулося; емотивна (експресивна) – має тенденцію створювати враження від певної емоції; конативна – спрямована на вплив на одержувача повідомлення; фатична – фокусується на встановленні того, чи є даний канал комунікації відкритим і безперешкодним; металінгвістична функція – вказує на орієнтацію повідомлень [25, с. 126]. Вчені наводять зразки дизайну костюмів та показів, на прикладі яких визначають ті ж самі комунікаційні системи та мовні функції, що й у методі Р. Якобсона. За допомогою наведених прикладах автори доводять, що комунікація через одяг є можливою і потужною, а також має свою власну соціальну та культурну роль і значення.

Проаналізувавши підходи вчених до визначення поняття «комунікація» в соціології, філософії, культурології та дизайні, можемо стверджувати, що *фешн-образ є комунікаційною системою, в основі якої є транслювання інформації або повідомлення від носія костюма/його автора у середовище його сприйняття за допомогою виразних засобів форми, кольору, декоративних елементів та доповнень (словесних, зображувальних, предметних), зачіски, макіяжу, взуття, способу демонстрації*. Розглянемо комунікаційні засоби костюма, застосовані українськими дизайнерами у створенні моделей одягу як реакції на події війни в Україні.

Найскладніший і найтрагічніший сезон UFW International Season SS23 відбувся не в Україні, а за Ініціативою «Support Ukrainian Fashion» в кількох країнах світу. «Українські дизайнери знайшли в собі сили під час війни створювати нові колекції, щоб розповісти всьому світу про українську стійкість і мужність, а також показати українську національну ідентичність через моду. …У цей складний для України та всього світу час мода – це не лише різноманітність, інклюзивність, сталість та свобода. Мода демонструє солідарність», – зазначила Ірина Данилевська, співзасновниця та CEO Ukrainian Fashion Week [24].

В основі колекції SS23 «RED IS LOVE» марки YADVIGA NETYKSHA, показаної у м. Будапешт 2022 р., – мотиви вишиванки в сучасній інтерпретації, як оберега українського народу та коду нації. «Митець не може залишатись осторонь подій, які відбуваються навколо нього. Поєднання мужнього й ніжного, маскулінності та фемінності в одному образі як спроба примирити довічне протистояння та боротьбу. Поєднання елементів мілітарі з квітами, що є характерною стилістикою бренду, – метафора спаплюжених квітучих степів України» [13]. Дизайнерка демонструє не той одяг, що можна купувати і носити, а суто комунікаційний посил, який виразно і емоційно доносить суть трагедії (рис. 1). Нею використано такі засоби, як бронежилет – який замінив багатьом українцям звичайний одяг, а також предметні доповнення – штучні квіти, що сприймаються разом з кольором військової форми – хакі,– у метафоричному значенні краси, що знищується і яку захищають українські воїни. Центральним, акцентним образом показу є образ в червоному, що став уособленням назви всієї колекції.

Показ колекції «Воля» KIR KHARTLEY також має у своїй основі риси української ідентичності (рис. 2). Під час інтерв'ю автор Кирило Харитонцев так описав ідею колекції: «Колекція «Воля» – це колекція про посягання на свободу та незалежність народу України. Сьогодні час, коли побут кожного громадянина є частиною військових дій, коли люди добре знають, як виглядає життя в бомбосховищі. У кожного українця є свій біль, у багатьох – втрати, що прийшли з війною. Але весь цей біль не ставить хрест на існуванні, а навпаки, – стимулює ще більшу

Рис. 1. YADVIGA NETYKSHA. Колекція «RED IS LOVE»; м. Будапешт, у рамках Ukrainian Fashion Week. International Season SS23 [13]

жагу до життя та головної мети – мати розвиток та краще життя, незважаючи ні на що. Справжню волю не залякати, не розстріляти, не розтоптати, бо вона живе в середині кожного українця. Нам не потрібно чужого, нам потрібно лише своє!» [19].

Дизайнер в цій колекції звертається до сили жіночого духу та його неймовірних трансформацій зі здобуттям потужної зброї внутрішньої сміливості та самовідданості. Ним використано специфічні виразні засоби, які стали комунікаційною основою образів. Так, лагідна жіночність трансформуються у вольовий «металевий щит та зброю». В колекції «Воля» використані бежевий, чорний, сірий, білий та акцентний червоний колір в натуральних тканинах костюмної бавовни, плащової бавовни, костюмної вовни, у трикотажі. Тренч, спідниця і корсаж декоровані металевими булавками і люверсами, що нагадують постріли; цей ефект посилено червоною шнурівкою та червоним підкладом на просвіт. На футболках з сорочковим рукавом розміщено вишиті словесні написи «ВОЛЯ» та «UKRAINE», що виражають патріотичну позицію автора. Колекція має знаковий елемент Kir Khartley – імітація одягу на виворіт [19].

Отже, проаналізовані моделі колекцій українських дизайнерів не є одягом з певними стилістичними рисами. Показані ними образи у світовому інформаційно-культурному просторі є гучною заявою, потужним комунікаційним посилом з метою привернення уваги індустрії моди та країн-партнерів до української культури, з метою консолідації зусиль заради перемоги.

В інтерв'ю українському Elle дизайнери прокоментували, як на їх думку змінилася українська модна індустрія за час повномасштабної війни. Христина Бобкова зазначила, що українська модна індустрія почала більше звертати увагу на наше походження. «Ми повертаємося до своєї культури, надихаємося нею, відтворюємо у своїх колекціях – і це найголовніше, що в нас є. Так, доводимо всьому світу, що є така нація, як українці. Це і є нашою місією як бренду» [14].

Аліна Кочаровська відзначає, що українська індустрія моди опинилася в унікальній ситуації – з країни вийшли одночасно усі потужні міжнародні гравці у всіх сегментах, але з цим українці почали більше підтримувати вітчизняні компанії та бренди. «Не треба забувати про ще одну важливу місію модної сфери – культурну дипломатію. У час, коли з України транслюються лише негативні новини про війну, мода є одним з небагатьох прикладів того, що навіть під час найважчих

Рис. 2. KIR KHARTLEY. Показ колекції «Свобода»; м. Будапешт, у рамках Ukrainian Fashion Week. International Season SS23. Фото надані К. Харитонцевим

випробувань для нашої країни ми розвиваємось, зростаємо та можемо показувати позитивний приклад світу. Модна індустрія стає самодостатньою і не потребує більше референсів. Ми самі стали референсом» [14]. З наведених висловлювань можна переконатися в тому, що зростання ролі комунікації в дизайні костюма стало стійкою тенденцією української моди останніх років.

Висновки. Серед розмаїття видів комунікації як процесу обміну інформацією між людьми, значне місце належить візуальній комунікації. Візуальна комунікація містить цілий спектр засобів, що передають інформацію не вербально, а чуттєво та за допомогою зорового сприйняття. Серед цих засобів виділяємо фешн-образ як комунікаційну систему. На прикладі моделей одягу, створених і продемонстрованих українськими дизайнерами YADVIGA NETYKSHA і KIR KHARTLEY під час війни показано, що одяг за наявності таких комунікаційних елементів, як словесні гасла, імітація руйнувань, предметні доповнення, символізм кольору, перетворюється на візуальне повідомлення, що можна інтерпретувати як мову комунікації та комунікаційну систему. Таким чином встановлюється зв'язок між носієм (автором, відправником) і одержувачем (аудиторією глядачів, споживачів) за допомогою візуальних знаків та засобів, або кодів. Наведені висловлювання українських дизайнерів щодо бачення ними характеру змін вітчизняної моди підтверджують, що посилення комунікаційної функції костюма у наш час набуває функції місії, культурної дипломатії, діалогу зі світом.

Проблематика комунікаційного потенціалу костюма належить до актуальних напрямів сучасної науки; у подальших дослідженнях увагу буде зосереджено на виявленні виразних засобів костюма в інших напрямах соціального характеру, зокрема, екологічної моди.

Література:

1. Головенко Т. М., Козарь О. П., Бондарчук Ю. С., Шовкомуд О. В. Історія костюму: культурна спадщина народів світу: навчальний посібник / Луцьк: ЛНТУ; Мукачево: МДУ, 2023. 252 с.

2. Дизайн одягу в полікультурному просторі: монографія; під наук. ред. Колосніченко М.В., Пашкевич К.Л., Кротова Т.Ф.; Київський національний університет технологій та дизайну. К.: КНУТД, 2020. 268 с.

3. Дихнич Л. П., Харченко А. В. Особливості розробки індивідуального стилю для жінок старшої вікової групи. *Art and design*. 2020. № 4 (12). С. 91–100.

4. Католик Г., Багрій В. Ставлення молоді до трендів в дизайні одягу під час війни: тенденції сучасності». *Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ. Серія «Психологія»,* 2022. № 1. С. 17–24. DOI https://doi.org/10.32782/2311-8458/2022-1-3. URL: https://dspace.lvduvs.edu.ua/bitstream/1234567890/5967/1/3.pdf

5. Квасниця Р. Заангажованість моди політикою та роль політики в моді. *Вісник ЛНАМ.* Вип. 50, 2023. С. 88–95. doi 10.37131/2524-0943-2023-50-1-10. URL: https://visnyk.lnam.edu.ua/system/files/202350/visnyk-lnam-no-50-2023-roksolyana-kvasnycya-88-95.pdf

6. Кікоть А. А. Семіозис українського костюма: гендерні репрезентації : монографія. Харків, 2010. 300 с.

7. Ковтун Н., Білякович Л. Зміна офіційного dress code світових лідерів під впливом розв'язаної росією війни проти України від 24.02. 2022. *The 5 th International scientific and practical conference «Modern research in world science»* (August 7-9, 2022) SPC: Sci-conf. com. ua‖, Lviv, Ukraine. 2022. 1067 p.

8. Колосніченко М.В., Процик К.Л. Мода і одяг. Основи проектування та виробництва одягу.: Навчальний посібник. Київ: КНУТД, 2011. 238 с.

9. Лагода О. М. Теоретичні підходи до розуміння художньої образності костюма в дизайні одягу. *Вісник ХДАДМ*. № 5. Харків, 2008. С. 77–84.

10. Лифар-Чавченко А. Колір як комунікативно-символічна складова костюму за його асоціативно-емоційним змістом. *Вісник ЛНАМ*, 2010. Вип. 21. С. 117–127

11. Масі Н. Культура комунікаційна або комунікативна: осмислення та розмежування понять (за дисертаційним дослідженням). *Аркадія. Мистецтвознавчий та культурологічний журнал* № 2(43). 2015. С. 50–55. URL: http://dspace.opu.ua/jspui/bitstream/123456789/1077/1/11.pdf

12. Мельник М. Т. Мода: від авангарду до япстерів. Київ: MODOSLAV, 2018. 190 с.

13. Молоді українські бренди показали нові колекції в Будапешті. URL: https://vogue.ua/article/fashion/brend/molodi-ukrajinski-brendi-pokazali-novi-kolekciji-u-budapeshti-49796.html

14. Поляк А. 8 українських дизайнерів про другий рік повномасштабної війни для модної індустрії. URL: https://elle.ua/moda/fashion-blog/ukrainski-dizayneri-pro-drugiy-rik-povnomasshtabnoi-viyni-dlya-modnoi-industrii/

15. Словник основних дизайн-термінів / уклад.: Шостачук Т. В., Колесник Н. Є. Житомир: Вид-во «ТОВ-505», 2022. 48 с.

16. Словник професійної термінології для майбутніх фахівців сфери соціальної роботи (до курсів) / уклад. : Г.В. Коваль, Е.І. Костишин, Г.П. Васянович, В.В. Грицанюк, О.М. Міщенко, В.М. Логвиненко, Савостікова К.І.; за ред. Г.В. Коваль. Львів: ЛДУ БЖД, 2021. 208 с.

17. Тканко З. Етноренесанси в українській моді: часові та культурні виміри. *Вісник ЛНАМ*, 2018. № 38. С. 85–92. URL: https://visnyk.lnam.edu.ua/visnyk/2018/38/zenoviya-tkanko-85-92

18. Філософія: словник термінів та персоналій / В. С. Бліхар, М. А. Козловець, Л. В. Горохова, В. В. Федоренко, В. О. Федоренко. Київ: КВІЦ, 2020. 274 с.

19. Харитонцев К. Інтерв'ю «Колекція «Воля» SS23». 15 жовтня 2024 р. Інтерв'ю взяла Л. Дихнич.

20. Хома Н. Патріотична мода чи мода на патріотизм: одяг як спосіб самоідентифікації представила. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: історія, політологія, 2015.* ВИП. 12. С. 322–329. URL: https://www.researchgate.net/publication/331247839_Patrioticna_moda_ci_moda_na_patriotizm

21. Цимбала Л. І. Національні традиції у дизайні костюма: аспекти методики мистецтвознавчого аналізу. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* № 39. 2019. Львів, ЛНАМ, 2019. С. 38–50.

22. Чупріна Н. В., Гайова І. Л., Паламар К. І. Етнодизайн та його реалізація в сучасному проектуванні костюма та індустрії моди. Київ: *Технології та дизайн, 2016.* № 3 (20). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2016_3_13

23. Шандренко О.М. Стиль як презентативно-нормативний вимір комунікації моди. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.* 2014. Вип. 4. С. 78–82. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2014_4_15

24. Шапаренко В. Українська мода непереможна: сезон UFW International Season SS23 відбувся, попри війну. URL: https://ukrainky.com.ua/ukrayinska-moda-neperemozhna-sezon-ufw-international-season-ss23-vidbuvsya-popry-vijnu/

25. Todorović T., Pavko Čuden A., Košak K., Toporišič T. Language of Dressing as Communication System and its Functions – Roman Jakobson's Linguistic Method. *Fibres and Textiles in Eastern Europe, 2017.* 25(5):127. P. 123–133. URL: https://www.researchgate.net/publication/320737083_Language_of_Dressing_as_Communication_System_and_its_Functions_-_Roman_Jakobson's_Linguistic_Method

References:

1. Holovenko, T. M., Kozar, O. P., Bondarchuk, Yu. S., & Shovkomud, O. V. (2023). *Istoriia kostiumu: kulturna spadshchyna narodiv svitu* [History of costume: cultural heritage of the peoples of the world]. Lutsk: lutsk national technical university [in Ukrainian].

2. *Dyzain odiahu v polikulturnomu prostori* (2020) [Clothing design in a multicultural space] Monograph. pid nauk. red. Kolosnichenko M.V., Pashkevych K.L., Krotova T.F. Kyiv: KNUTD [in Ukrainian].

3. Dykhnych, L. P., & Kharchenko, A. V. (2020). Osoblyvosti rozrobky indyvidualnoho styliu dlia zhinok starshoi vikovoi hrupy [The individual style development peculiarities for the elderly age group women]. *Art and Design*, 4, 91–100. https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.4.7 [in Ukrainian].

4. Katolyk, H., & Bahrii, V. (2022). Stavlennia molodi do trendiv v dyzaini odiahu pid chas viiny: tendentsii suchasnosti [Young people's attitudes towards trends in fashion design during the war: contemporary trends]. *Scientific Journal of Lviv State University of Internal Affairs. Psychology*, 1, 17–24. https://doi.org/10.32782/2311-8458/2022-1-3 [in Ukrainian].

5. Kvasnytsia, R. (2023). Zaanhazhovanist mody politykoiu ta rol polityky v modi [Fashion's engagement with Politics and the role of Politics in Fashion]. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 50, 88–95. https://doi.org/10.37131/2524-0943-2023-50-1-10 [in Ukrainian].

6. Kikot, A. A. (2010). *Semiozys ukrainskoho kostiuma: henderni reprezentatsii* [Semiosis of Ukrainian costume: gender representations] Monograph. Kharkiv [in Ukrainian].

7. Kovtunm, N., & Biliakovych, L. (2022, August 7–9). Zmina ofitsiinoho dress code svitovykh lideriv pid vplyvom rozviazanoi rosiieiu viiny proty Ukrainy vid 24.02. 2022. In *Modern research in world science* : Proceedings of V International Scientific and Practical Conference. Lviv. P. 561–570. [in Ukrainian].

8. Kolosnichenko, M. V., & Protsyk, K. L. (2011). *Moda i odiah. Osnovy proektuvannia ta vyrobnytstva odiahu* [Fashion and clothing. Basics of clothing design and production]. Kyiv: KNUTD [in Ukrainian].

9. Lahoda, O. M. (2008). Teoretychni pidkhody do rozuminnia khudozhnoi obraznosti kostiuma v dyzaini odiahu [Theoretical approaches to understanding the artistic imagery of a costume in clothing design]. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, 5, 77–84 [in Ukrainian].

10. Lyfar-Chavchenko, A. (2010). Kolir yak komunikatyvno-symvolichna skladova kostiumu za yoho asotsiatyvno-emotsiinym zmistom [Color as a communicative-symbolic component of a costume according to its associative-emotional content]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 21, 117–127 [in Ukrainian].

11. Masi, N. (2015). Kultura komunikatsiina abo komunikatyvna: osmyslennia ta rozmezhuvannia poniat (za dysertatsiinym doslidzhenniam) [Communicative or communicative culture: understanding and demarcation of concepts (according to dissertation research)]. *Arkadia*, 2 (43), 50–55 [in Ukrainian].

12. Melnyk, M. T. (2018). *Moda: vid avanhardu do yapsteriv* [Fashion: from the avant-garde to the Japsters]. Kyiv: MODOSLAV [in Ukrainian].

13. Molodi ukrainski brendy pokazaly novi kolektsii v Budapeshti [Young Ukrainian brands showed new collections in Budapest]. (2022, September 6). *Vogue*. Retrieved from https://vogue.ua/article/fashion/brend/molodi-ukrajinski-brendi-pokazali-novi-kolekciji-u-budapeshti-49796.html [in Ukrainian].

14. Poliak, A. (2024, February 24). 8 ukrainskykh dyzaineriv pro druhyi rik povnomasshtabnoi viiny dlia modnoi industrii [8 Ukrainian designers about the second year of full-scale war for the fashion industry]. *Elle*. Retrieved from https://elle.ua/moda/fashion-blog/ukrainski-dizayneri-pro-drugiy-rik-povnomasshtabnoi-viyni-dlya-modnoi-industrii/ [in Ukrainian].

15. *Slovnyk osnovnykh dyzain-terminiv* (2022). [Dictionary of basic design terms]. Shostachuk, T. V., & Kolesnyk, N. Ye. (Comps.). Zhytomyr: TOV-505. [in Ukrainian].

16. *Slovnyk profesiinoi terminolohii dlia maibutnikh fakhivtsiv sfery sotsialnoi roboty* (2021). Koval, H. V. (Ed.). [Dictionary of professional terminology for future specialists in the field of social work]. Lviv. Retrieved from https://sci.ldubgd.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/11324/1/%D0%A1%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BA%202021.pdf [in Ukrainian].

17. Tkanko, Z. (2018). Etnorenesansy v ukrainskii modi: chasovi ta kulturni vymiry [Ethnorenaissances in Ukrainian fashion: temporal and cultural dimensions]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 38, 85–92. Retrieved from https://visnyk.lnam.edu.ua/visnyk/2018/38/zenoviya-tkanko-85-92 [in Ukrainian].

18. Filosofiia: slovnyk terminiv ta personalii (2020). [Philosophy: a dictionary of terms and personalities] / Blikhar, V. S., Kozlovets, M. A., Horokhova, L. V., Fedorenko, V. V., & Fedorenko, V. O. Kyiv: KVITs [in Ukrainian].

19. Kharytontsev K. *«Kolektsiia «Volia» SS23»* [Kharytontsev K. «Collection «Volya» SS23»] [Interview L. Dykhnych (2024, October 15)]. [in Ukrainian].

20. Khoma, N. (2015). Patriotychna moda chy moda na patriotyzm: odiah yak sposib samoidentyfikatsii predstavyla [Patriotic fashion or fashion for patriotism: clothes as a way of self-identification presented].

Bulletin of Mariupol State University. Series: History. Political Studies, 12, 322–329. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/331247839_Patrioticna_moda_ci_moda_na_patriotizm [in Ukrainian].

21. Tsymbala, L. I. (2019). Natsionalni tradytsii u dyzaini kostiumu: aspekty metodyky mystetstvoznavchoho analizu [National traditions in costume design: aspects of the methodology of art criticism analysis]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 39, 170–180. https://doi.org/10.37131/2524-0943-2019-39-12 [in Ukrainian].

22. Chuprina, N. V., Haiova, I. L., & Palamar, K. I. (2016). Etnodyzain ta yoho realizatsiia v suchasnomu proektuvanni kostiuma ta industrii mody [Ethnodesign and its implementation in modern costume design and the fashion industry]. *Tekhnolohii ta dyzain*, 3. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2016_3_13 [in Ukrainian].

23. Shandrenko, O. M. (2014). Styl yak prezentatyvno-normatyvnyi vymir komunikatsii mody [Style as a presentational and normative dimension of fashion communication]. *Traditions and innovations in the higher architectural-artistic education*, 4, 78–82 [in Ukrainian].

24. Shaparenko, V. (n.d.). Ukrainska moda neperemozhna: sezon UFW International Season SS23 vidbuvsia, popry viinu [Ukrainian fashion is invincible: the UFW International Season SS23 took place, despite the war]. *Ukrainky*. Retrieved from https://ukrainky.com.ua/ukrayinska-moda-neperemozhna-sezon-ufw-international-season-ss23-vidbuvsya-popry-vijnu/ [in Ukrainian].

25. Todorović, T, Čuden, AP, Košak, K, & Toporišič, T. (2017). Language of Dressing as a Communication System and its Functions – Roman Jakobson's Linguistic Method. *Fibres & Textiles in Eastern Europe,* 25(5), 127–135. https://doi.org/10.5604/01.3001.0010.4639.

УДК 76:97](477)«195»:821.161.2Шев«18»
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.7

Купчинська Лариса Олегівна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
директорка Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів
Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника
ORCID ID: 0000-0001-6461-4819
oklarysa@gmail.com

МІСЦЕ І РОЛЬ ЕМАНУЇЛА ХРАПКА В ЕКСЛІБРИСНІЙ ШЕВЧЕНКІАНІ УКРАЇНИ

Стаття присвячена екслібрисній Шевченкіані Емануїла Храпка, маловідомого українського графіка другої половини XX ст. Сьогодні шевченківські книжкові знаки митця, зберігаючись у приватних збірках митців, бібліофілів, колекціонерів Івано-Франківська, Києва, Львова та інших міст України, залишаються поза увагою мистецтвознавців. Це засвідчує актуальність їх багатоаспектного аналізу. Метою публікації є розкриття особливостей композиційних та образно-змістових вирішень книжкових знаків, тематично пов'язаних з життям і творчістю Тараса Шевченка.

Упродовж двадцяти років Е. Храпко виконав 100 шевченківських книжкових знаків. Головним поштовхом до їх появи стали діяльність Володимира Вітрука і виставка, яка відбулася у Львові 1984 р. Основою творчості Е. Храпка були ґрунтовне вивчення життєвого шляху Т. Шевченка, глибоке розуміння естетичних пріоритетів сучасників, переосмислення традицій української мистецької школи початку XX ст. і досвіду українських митців другої половини XX ст. Шляхом систематизації матеріалу і мистецтвознавчого аналізу десятків екслібрисів Е. Храпка виділено кілька тематичних груп: портретна (образ Т. Шевченка), сюжетна (за мотивами творів Т. Шевченка) і монументальна (пам'ятники Т. Шевченкові). Першу з них формують ті твори, в композиції яких присутні переосмислені Е. Храпком автопортрети Т. Шевченка і його фотографії різних років. Твори, які входять до другої групи, містять назву збірки «Кобзар», цитати окремих поетичних творів, або ж образи героїв поета і мислителя. Третя засвідчує добру обізнаність митця з пам'ятниками Т. Шевченкові в різних регіонах України.

Працюючи над шевченківськими екслібрисами, шукаючи нових засобів мистецького виразу, Е. Храпко виробив індивідуальну лаконічну мову, яка відрізняється глибоким символічним характером. Екслібрисна Шевченкіана митця розкриває загальні тенденції розвитку графіки другої половини XX ст. і збагачує українське мистецтво новими образно-художніми рішеннями.

Ключові слова: *Емануїл Храпко, екслібрис, Тарас Шевченко, автопортрет, фотографія, літературні твори.*

Kupchynska Larysa. PLACE AND ROLE OF EMANUIL KHRAPKO IN BOOKPLATE SHEVCHENKIANA OF UKRAINE

The article is dedicated to ex-libris Shevchenkiana of Emanuil Khrapko, a little-known Ukrainian graphic artist of the second half of the 20th century. Today, the artist's Shevchenko book marks, kept in private collections of artists, bibliophiles, collectors of Ivano-Frankivsk, Kyiv, Lviv and other cities of Ukraine, remain out of the attention of art experts. This testifies to the relevance of their multifaceted analysis. The purpose of the publication is to reveal the features of the compositional and figurative-content solutions of book marks, thematically related to the life and work of Taras Shevchenko.

Over the course of twenty years, E. Khrapko created 100 Shevchenko bookplates. The main impetus for their appearance was the activities of Volodymyr Vitruk and the exhibition held in Lviv in 1984. The basis of E. Khrapko's work was a thorough study of T. Shevchenko's life path, deep understanding of the aesthetic priorities of his contemporaries, rethinking of the traditions of the Ukrainian art school of the early 20th century and the experience of Ukrainian artists of the second half of the 20th century. By systematizing the material and performing art-historical analysis of dozens of E. Khrapko's ex-librises, several thematic groups are identified: portrait (image of T. Shevchenko), plot (based on T. Shevchenko's works) and monumental (monuments to T. Shevchenko). The first of these is formed by those works in the composition of which E. Khrapko's reinterpreted self-portraits of Shevchenko and his photographs from different years are present. The works included in the second group contain the title of the collection "Kobzar", quotes from individual poetic works, or images of the heroes created by the poet and thinker. The third group testifies to the artist's good familiarity with T. Shevchenko monuments in various regions of Ukraine.

© Купчинська Л. О., 2024

Working on Shevchenko ex-librises, searching for new means of artistic expression, E. Khrapko developed an individual laconic language, which is distinguished by a deep symbolic character. The artist's ex-libris Shevchenkiana reveal the general trends in the development of graphics of the second half of the 20th century and enrich Ukrainian art with new figurative and artistic solutions.

Key words: *Emanuil Khrapko, bookplate, Taras Shevchenko, self-portrait, photography, literary works.*

Вступ. Життя і творчість Тараса Шевченка від давніших часів перебували у центрі уваги багатьох митців, у тому числі графіків-екслібрисистів в Україні та поза її межами. Багато з них сьогодні добре відомі в історії українського мистецтва. Поряд із ними є також малознані імена, серед яких Емануїл Храпко. Про нього писали у наукових журналах України його сучасники [3; 13]. Аналізуючи його творчий доробок, вони зазначали, що, будучи наділеним потужним талантом у поєднанні з високими моральними якостями та унікальною працездатністю, він належав до когорти особистостей, які творять історію [13, с. 76]. Сьогодні графіка малих форм митця вивчається молодими дослідниками [6, с. 274; 7, с. 156–157]. Загальний огляд літератури свідчить про актуальність проблематики, пов'язаної з творчістю Е. Храпка. Загальна спрямованість сучасного мистецтвознавства конкретизувала мету публікації – розкриття особливостей композиційних та образно-змістових вирішень шевченківських книжкових знаків.

Матеріали та методи. Досягнення окресленої мети передбачає вивчення творів Е. Храпка, які зберігаються головним чином у приватних колекціях Івано-Франківська, Києва та Львова. Найбільше їх знаходиться у родини митця. Не менш вагомими у цьому відношенні є репродукції окремих творів, поміщені у каталогах, або науково-популярних виданнях [9]. Аналіз книжкових знаків Е. Храпка вимагає використання різних методів дослідження, в першу чергу систематизації на основі спільних ознак і мистецтвознавчого аналізу.

Виклад основного матеріалу. Розвиток Шевченкіани у книжкових знаках через історичні обставини тісно пов'язаний зі Львовом. Перші з них з'явилися у Науковому товаристві імені Шевченка ще до його реформи в 1892 р. У Товаристві тоді вже була друкарня, де упродовж 1874–1892 рр. надруковано 944 (за іншими даними 925) різного змісту книжок і брошур, на яких могли бути власницькі знаки. Водночас у 1886 р. (те, що відомо) Товариству різні особи дарували книжки, а 1891 р. Олександр Кониський передав цілу бібліотеку. У Науковому товаристві імені Шевченка використовувалися різні типи екслібрисів. Найпоширенішими були штампи, з яких сьогодні виявлено вісім. Одночасно використовувалися наліпки, яких було також кілька зразків [5].

На початку XX ст. постали перші сюжетні книжкові знаки Шевченкіани. За різними даними у 1915–1916 рр., або 1917 р., 1918 р., 1920 р. Олена Кульчицька виконала твір «Бібліотека школи ім. Шевченка у Володимирі Волинським». Окреме місце у загальному ряді займає Василь Кричевський, який у 1926, або 1929 р. виконав екслібрис Дмитрові Ревуцькому. Поширеною є думка, що при створенні цього книжкового знаку митець використав мотиви поеми «Невольник» [8, с. 90].

Найбільше екслібрисів, присвячених Т. Шевченку, появилося у другій половині XX ст., здебільшого в переддень його ювілеїв. Помітним поштовхом у розвитку екслібрисної Шевченкіани були виставки. Першу з відомих організував Володимир Вітрук, знаний колекціонер і організатор мистецького життя. Вона відбулася у Львові в 1984 р. і присвячувалася 170-річчю від народження Т. Шевченка. Одночасно була організована виставка «Шевченко в екслібрисі» у Вільнюсі, де її підтримав Віктор Манжуло. На ній експонувалися твори 67 митців. Згодом були підготовлені інші виставки, серед яких 1986 р. – «Шевченкіана в книжкових знаках» з колекції Миколи Молочинського. До знакових належить виставка «У вінок Кобзареві», присвячена 175-річчю від народження Т. Шевченка. Організована у Києві, вона охопила понад 300 експонатів. Згодом її показали у Канаді, Чехословаччині,

Польщі і багатьох містах України. Авторами екслібрисів в основному були українські графіки. До виставки вийшов каталог, який доповнили і перевидали у 2008 р. До нього ввійшло понад 390 книжкових знаків 109 митців різних країн. До 175-літнього ювілею Т. Шевченка відбулося багато інших виставок. У Чернівцях, у виставковому залі обласної організації Спілки художників України, експонувалося 150 екслібрисів з колекцій Ореста Криворучка та Івана Балана. В Івано-Франківську в Літературному музеї Прикарпаття Петро Прокопів організував виставку, на якій було представлено з його збірки 400 екслібрисів 200 авторів. Він підготував і видав каталог виставки. У Городищі (нині – районний центр Черкаської обл.), у районному Палаці культури, були представлені екслібриси із зібрання Віталія Бакуменка, у Дніпропетровську – із зібрання Василя Хвороста. До 190-річного ювілею Т. Шевченка у київському Музеї книги і друкарства України відкрилася виставка екслібрисної Шевченкіани з колекції Петра Нестеренка (241 одиниця).

Не меншу роль у розвитку екслібрисної Шевченкіани відіграли колекціонери літературних творів Т. Шевченка. Серед них – Антон Бурлачук, який у рідному селі Скибинці (Тетіївський р-н Київської обл.) створив Музей Шевченкіани на основі збірки видань Т. Шевченка (понад 500 одиниць). Для нього художники виконували книжкові знаки (Дмитро Мірошниченко, Богдан Пастух та ін.). Показовим у цьому плані виступає Євген Артеменко з Харкова. Маючи багату збірку шевченківських видань, він замовляв для неї екслібриси, у тому числі у Григорія Кореня, Миколи Молочинського, Василя Перевальського, Віктора Усолкіна. Вони лягли в основу Музею «Кобзаря» Т. Шевченка, який є відділом Черкаського обласного краєзнавчого музею.

Сьогодні Шевченкіана в екслібрисі вже нараховує понад 1100 одиниць [9]. Основна їхня частина постала у час, коли у багатьох видах і жанрах мистецтва як візуального засобу агітації відбувалася перманентна ідеологізація «Шевченка – образу – символу». Відтак Т. Шевченко в мистецьких творах XX ст. став знаковою фігурою – поетом, художником, філософом, пророком, вождем, батьком, захисником, бунтівником, ідеологічним символом. Розуміння цього дозволяло поглиблювати смислове навантаження образу. У часи тоталітарного режиму оптимальним у вирішення окреслених суспільством завдань став книжковий знак, який упродовж багатьох десятиліть вирізнявся різноманітністю і складністю. З-поміж інших шевченківські екслібриси мали найбільше зображальних мотивів, які умовно можна поділити на декілька основних груп: портретні, сюжетні, що відтворюють образи літературних і художніх героїв Кобзаря, і пейзажні. Четверта група – знаки для державних установ, товариств, музеїв і шкіл. До п'ятої групи належать шрифтові знаки [12, с. 88; 15, с. 89]. Інші дослідники [10, с. 105] дотримуються поділу на сім груп: 1. Образ Т. Шевченка в екслібрисі; 2. «Кобзар» в екслібрисі; 3. За мотивами творів Т. Шевченка; 4. Шевченко на засланні; 5. Монументальна Шевченкіана; 6. Екслібриси установ культури; 7. Шевченкіана.

До екслібрисної Шевченкіани упродовж багатьох десятиліть долучалося понад 200 митців [9]. Серед них Емануїл Храпко, який народився 20 червня 1947 р. у селі Завалля на Снятинщині. Проявлений у ранні роки нахил до мистецтва, він розвивав самотужки і завдяки багатолітній наполегливій праці здобув широке визнання у суспільстві. В українському мистецтві Е. Храпко став відомим графіком. Його твори репродукувалися в київському періодичному виданні «Народна творчість та етнографія» (1991. – Чис. 4): «Наша дума, наша пісня не вмре, не загине» (С. 48), «Дивуєшся: чому не йде апостол правди і науки» (С. 74).

Основну частину мистецької спадщини Е. Храпка становлять екслібриси. Сьогодні їх налічується приблизно 250 одиниць. Вони експонувалися на багатьох виставка в Україні, та поза її межами: у Словаччині, Польщі, Литві, Канаді, Бельгії, Італії, Голландії, Югославії та в інших країнах, про що свідчать каталоги. Перша з них відбулася у 1984 р. в Обласному краєзнавчому музеї Івано-Франківська («Мій край – моя Вітчизна»). Притому важливо зазначити, що готуючи в 1995 р. персональну

виставку, яка була творчим звітом за 10 років, першими подав книжкові знаки [1].

Левову частку мистецької спадщини Е. Храпка становлять шевченківські книжкові знаки. Сьогодні їх налічується приблизно 100 одиниць. Їхня поява тісно зв'язана з ґрунтовним опрацюванням митцем життя і творчості Т. Шевченка. Про це додатково свідчить вихід до 175-ліття Т. Шевченка каталогу «Струни Кобзаря» [14]. До нього увійшли заставки до видання творів Т. Шевченка «Наймичка», «Княгиня», «Варнак», «Музыкант», «Несчастный», «Капитанша», «Близнецы», «Художник», «Прогулка», а також багато книжкових знаків. Згодом митець зосередився виключно на екслібрисах, присвячених Т. Шевченку. У результаті в 1994 р. до 180-ліття Т. Шевченка митець завершив багатолітній проєкт – 100 шевченківських книжкових знаків, а також підготував серію екслібрисів для організацій книголюбів 25 областей України під назвою «Книголюби України – Кобзарю».

Перші шевченківські книжкові знаки Е. Храпка датуються 1980-ми роками. Графік виконав їх у час, коли В. Вітрук активно працював над першою виставкою екслібрисів до 170-ліття Т. Шевченка. Це стимулювало Е. Храпка до вивчення місцевих мистецьких традицій, спадщини відомих митців початку XX ст. Поза його увагою не залишилися твори, які виконали його сучасники, а саме Іван Буга, Богдан Гурман, Орест Криворучко, Іван Пантелюк, Віталій Шнітко та інші. Але упродовж багатьох років своїм наставником він вважав Миколу Стратілата, автора великої галереї шевченківських образів. «Це не прямі ілюстрації, це інтерпретації, роздуми над його рядками, прагнення зрозуміти його ідеали, його душу» [2, с. 334], – писав Народний художник України. За час тривалої співпраці Е. Храпко побачив у десятках його творів присутність «Кобзаря» Т. Шевченка, або у літературних рядках, або в художніх образах.

У 1980-х рр., коли екслібрисна Шевченкіана вже славилася різноманітністю і складністю, мала чітко сформовані основні тематичні групи, Е. Храпко, стоячи перед вибором образного вирішення власних композицій, враховував нові тенденції в суспільстві, активізацію всіх сфер національного життя. Відтак, у своїй творчості він надав перевагу інтерпретації портретів Т. Шевченка. Вивчення спадщини митця доводить, що джерельною базою його пошуків передусім були автопортрети Т. Шевченка. Графік був обізнаний з ранніми – тими, що були постали взимку 1840–1841 рр., у листопаді 1843 р. і наприкінці серпня 1845 р. Він добре знав пізніші – ті, що постали на засланні, найперше той, що був виконаний в Орську (23 червня – грудень 1847 р.) всупереч забороні писати і малювати, у перший рік заслання, коли, сидячи в Орській фортеці, мріяв про майбутню волю. Він одягнений у солдатський мундир і кашкет, на околиці якого напис «З. Р.». У полі зору Е. Храпка перебували й інші автопортрети Т. Шевченка часу заслання. Один із них постав в Оренбурзі 29 листопада 1849 р. Найчастіше митець звертався до пізніх автопортретів, створених у 1859, 1860 і 1861 рр. Це пояснюється тяжінням Е. Храпка до переосмислення емоційно насичених і складних років Т. Шевченка між поверненням із заслання та смертю. Для митця важливим було розкрити в його образі плани, яким так і не вдалося здійснитися через брак сил і часу: придбання власної хати над Дніпром і одруження, що виникали з органічної потреби, обумовленою народним розумінням життя і багатолітньою самотою на чужині. У той же час поза увагою митця не залишилася інтенсивна праця Т. Шевченка у напрямі більш повного видання своїх творів, а також сумне передчуття, яке заставляло його завершувати розпочаті в минулому справи. Окреме місце графік відводив переосмисленню мистецької спадщини Т. Шевченка останніх років, його тяжінню до вдосконалення власної техніки гравірування, в якій він досяг дуже високого рівня майстерності.

Працюючи над екслібрисами для багатьох обласних організацій ДТЛК УРСР і таких знаних в Україні діячів культури як Ярема Гоян, Люба Пустовіт (Рис. 1), Василь Пилип'юк (Рис. 2), Микола Стратілат, Е. Харко апелював до «Автопортрета в темному кожусі» та «Автопортрета у шапці і кожусі» (обидва

1860). У кожному творі автор скрупульозно продумував пропорції обличчя Т. Шевченка по відношенню до інших елементів композиції і ретельно підбирав тло. У більшості випадків воно займає одну третю композиції і замкнене у коло (півколо), яке часто підкреслене двома лініями, рослинним або геометричним декором тощо. Це обумовлено в першу чергу суто народним розумінням Кобзаря. Притому слід зазначити, що він займає центральне місце і не має жодних додаткових пояснень ні у словах, ні в образах. Промальовуючи обличчя Т. Шевченка, митець зважував кожен штрих. Використовуючи в повній мірі образно-художні можливості різця, він підкреслював висоту чола і гостроту погляду під густими бровами. Акцентуючи на них увагу, автор прикладав максимум зусиль для посилення тонального контрасту, який лише поглиблює емоційне напруження. У результаті він вирішив дві проблеми: розкрив світло самого образу і надав йому природного звучання.

Рис. 1. Ex libris Люби Пустовійт

Рис. 2. Шевченкіана Василя Пилип'юка

Пошук найточнішого, найповнішого відображення внутрішнього стану Т. Шевченка, зафіксованого у тому чи іншому автопортреті, для Е. Храпка був надзвичайно важким. На це вказує звернення митця і до ранніх автопортретів, а також до «Автопортрету зі свічкою». Їх творче осмислення яскраво проступає у книжкових знаках для Василя Козьмика, Петра Марусика, Будинку-Музею Т. Г. Шевченка у Києві, а також Донецької і Кримської обласних організацій ДТЛК УРСР. У той же час у творчості Е. Храпка є один приклад звернення до автопортрету Т. Шевченка часів солдатчини (екслібрис Ворошиловградської обласної організації ДТЛК УРСР) (Рис. 3).

Рис. 3. Ex libris Ворошиловградської обласної організації ДТЛК УРСР

Не зупиняючись на досягнутому, Е. Храпко у своїй творчості активно опрацьовував фотографії Т. Шевченка, яких відомо одинадцять, але збереглося лише десять. Він добре знав першу, яка була зроблена на прохання М. Дорохової 30 березня 1858 р., можливо у Г.-Й. Деньєра. На ній Т. Шевченко з бородою, у шапці й кожусі. Друга сьогодні загальнодоступна фотографія зроблена в ательє І. Досса у 1858 р. На ній Кобзар без головного убору, в білій сорочці і темному піджаку. Третя світлина – у смушковій шапці й кожусі, з поголеною бородою – зроблена у квітні 1859 р. у Г.-Й. Деньєра. 1859 р. поет ще раз фотографувався у Г.-Й. Деньєра – разом із своїми

друзями. Серед них Г. Честахівський, брати О. та М. Лазаревські і П. Якушкін. До 1859 р. належить ще одна фотографія Т. Шевченка. На ній поет зображений на повний зріст, у смушковій шапці, кожусі і з палицею. Виконав його, очевидно, також Г.-Й. Деньєр. Під час перебування у Києві 1859 р. поет тричі фотографувався у І. Гудовського. В одному випадку він сидить на стільці у білій сорочці з темною краваткою і темному піджаку, у другому – сидить на стільці біля столу в білому полотняному костюмі з палицею в руках, і в останньому – погруддя поета у білому костюмі з нахиленою вліво головою. Дві останні світлини поета (в чорному костюмі, в білій сорочці з чорною краваткою; разом з Г. Честахівським) виконані невідомим фотографом наприкінці 1860 р., або на початку 1861 р. Усі вони є невід'ємною частиною останніх років життя Т. Шевченка.

У творчості Е. Храпка найактуальнішою була фотографія Т. Шевченка 1859 р., де Кобзар одягнений у смушеву шапку. Відомо, що вона набула популярності з часу її появи. Ще при житті Т. Шевченка з неї на прохання Пантелеймона Куліша Лев Жемчужников замовив у Парижі в Адольфа Мульєрона літографію (1859). У 1862 р. у літографічній майстерні Андрія Косткевича у Львові на замовлення Богдана Дідицького з неї виконав літографію Володимир Гутовський. Цю фотографію у своїх творах згодом використовували живописці Микола Мурашко і Фотій Красицький, скульптори Тадеуш Баронч, Станіслав Роман Левандовський та інші. На неї взорувався Е. Храпко під час виконання екслібрисів для Івана Григоровича, Володимира Карого у Снятині, Миколи Мушинки у Прядшеві, а також Львівської, Полтавської, Тернопільської (Рис. 4) і Чернігівської обласних організацій ДТЛК УРСР. Їх вивчення дозволяє стверджувати, що митцю вдалося мінімальними засобами досягти максимального результату, представити Т. Шевченка не скорбним, просвітителем і пророком.

До портретної екслібрисної Шевченкіани Е. Храпка слід віднести твори, які містять зображення голови (до плечей) Т. Шевченка у старшому віці без головного убору в профіль: екслібриси К. Білокур (Рис. 5), Л. Большакова, Я. Лазорка, М. Тарнавецького, Б. Фербея, Д. Чабана, Яроша та інших. Виконуючи їх, митець міг використовувати «Портрет Тараса Григоровича Шевченка у профіль» (туш, перо), який знаходиться на звороті записки художника Рудольфа Жуковського до Т. Шевченка від 28 квітня 1859 р. З нього в 1911 р. у Москві були зроблені емальовані жетони [11, с. 40]. Митець рівно ж міг звернутися у своїй практиці до плакетки, яку виконав в 1904 р. Михайло Паращук. У цьому випадку не менш вагомим джерелом для графіка виступають твори 1911 р., авторство яких належить Михайлу Гаврилку. Це металевий медальйон (різних відтінків) і плакетка, відома у гіпсі й металі. Сьогодні вони зберігаються у багатьох приватних і державних збірках України та поза її межами [4, с. 62, 64]. Використовуючи у своїй художній практиці твори інших митців, Е. Храпко найчастіше подає профіль Т. Шевченка у центрі композиції. Притому митець надає перевагу узагальненому площинному однотонному зображенню профілю з характерним нахилом голови. У рідкісних випадках графік білою лінією промальовує лінію вуха і краю росту волосся біля скроні.

Рис. 4. Ex libris Тернопільської обласної організації ДТЛК УРСР

Рис. 5. Шевченкіана К. Білокур

У композиціях багатьох портретних екслібрисів Шевченкіани Е. Храпка присутні додаткові елементи. Деякі з них мають символічне значення, приховане у назві збірки поетичних творів Т. Шевченка – «Кобзар», яка появилася в 1840 р. у Санкт-Петербурзі завдяки сприянню Євгена Гребінки. До неї входило вісім творів. Її епіграфом став твір «Думи мої, думи мої, лихо мені з вами…». Форзац збірки прикрашає офорт Василя Штернберга. Центральний образ форзацу – кобзар, якого супроводжує хлопчик-поводир, і дав назву виданню. Відомо, що після виходу збірки Т. Шевченка почали називати Кобзарем, а він використовувати псевдонім «Кобзар Дармограй». Образ кобзаря, або бандури, часто стилізованої, зустрічається у книжкових знаках, які Е. Храпко виконав для О. Максимонько, П. Марусика, М. Мушинки, Л. Пустовіт, Запорізької обласної організації ДТЛК УРСР та інших.

Композиція екслібрисів у творчості Е. Храпка часто будується із врахуванням літературної спадщини Т. Шевченка. Невелику частину книжкових знаків становлять ті, які включають зображення збірки «Кобзар» (екслібрис А. Григоровича, М. Мардаревича), яку називають Біблією, бо вона своїми ідеями, гуманістичною спрямованістю і пропорційним співвідношенням національного й інтернаціонального залишається актуальною упродовж століть. В екслібрисах Е. Храпка це зображення книжки, на корінці або обкладинці якої вміщено напис: «Кобзар». До такого типу можна віднести і ті знаки, на яких зображена розгорнута книжка з окремими цитатами того чи іншого літературного твору. Найчастіше стикаємося з рядками: «Було колись в Україні…» (екслібрис В. Загацького), «Не гріє сонце на чужині» (екслібрис Л. Большакова), «Наша дума, наша пісня не вмре…» (екслібрис О. Максимонько), «І чужому научайтесь, й свого не цурайтесь» (екслібрис Смика), «Борітеся-поборите, вам Бог помагає!!!» (екслібриси Студентів-патріотів і К. Романова).

Ряд книжкових знаків, при виконанні яких Е. Храпко враховував літературну спадщину Т. Шевченка, продовжують ті, композиція яких має ілюстративний характер. Працюючи над багатьма з них, митець часто малював козаків, про яких неодноразово писав Кобзар. Багато з них привертає увагу динамікою, якої автор досягає численними скісними лініями. Кращим у цьому прикладом є екслібрис для Івана Тофана (Рис. 6). У нижній частині його композиції митець розмістив розгорнуту книжку. З її глибини виходять на конях козаки, в руках яких підняті прапори. Їхній рух визначається поглядом Т. Шевченка, якого графік намалював позаду них. З усіх творів Е. Храпка вирізняється екслібрис К. Романова. Його композиція замкнута в коло, найрухомішу геометричну фігуру. У центрі митець розмістив козака, який оперся на книжки. Нахилу його фігури протиставляється лінія лівої руки, а також численних списів. Разом вони творять трикутник, який стоїть на своїй вершині. Таким чином автор досягнув додаткового емоційного напруження. Статикою позначений екслібрис, який Е. Храпко виконав для В. Загацького (Рис. 7). Її він досягнув двома рівнозначними горизонтальними лініями написів у верхній і нижній частині твору. Між ними намальований козак, поглинутий змістом книжки. Позаду нього чітко простежується ряд вертикалей, утворений списами і деревами. Літературним характером у творчості Е. Храпка вирізняється також книжковий знак для Г. Діброви. Працюючи над ним, митець звернувся до знаного у творчості Т. Шевченка вірша 1847 р. «Мені тринадцятий минало…». Сюжет композиції побудований у тісному зв'язку з маленьким

хлопчиком, який пасе ягнят. Детально промалювавши його з прутиком у руці під вербою, автор надав розповідного характеру усьому твору.

Рис. 6. Ex libris Івана Тофана

Рис. 7. Шевченкіана В. Загацького

Окрему групу у творчій Шевченкіані Е. Храпка творять екслібриси, частиною композиції яких виступають скульптурні портрети Т. Шевченка, пам'ятники частково або повністю. Працюючи над екслібрисом для Сумської обласної організації ДТЛК УРСР, митець звернувся до першого в історії повнофігурного пам'ятника Т. Шевченкові у місті Ромни на Сумщині (1918). Пам'ятник (скульптор М. Манізер, архітектор Й. Лангбард), який постав у Харкові в 1935 р. і належить до кращих зразків монументальної Шевченкіани, присутній в екслібрисі для Харківської обласної організації ДТЛК УРСР. Пам'ятник Т. Шевченкові (скульптор М. Манізер, архітектор Є. Левінсон), що піднявся в 1939 р. на Чернечій горі біля Канева, став елементом книжкових знаків для В. Величка і Черкаської обласної організації ДТЛК УРСР. Поза увагою митця не залишився пам'ятник Кобзареві (скульптор М. Манізер, архітектор Є. Левінсон), який відкрили з нагоди 125-ліття від народження поета у Києві. Він присутній у композиціях книжкових знаків для Ераста Гуцуляка і Київської обласної організації ДТЛК УРСР. У більшості творів пам'ятники митець подавав фронтально. Це дозволило йому підкреслити їхній характер, пропорції тощо.

Прикметною рисою екслібрисів Е. Храпка є те, що присутня в них шевченківська тематика, маючи дуже різну форму розкриття, гармонійно поєднується із зображенням предметів, які характеризують їхніх власників, в першу чергу рід їхніх занять, або сферу зацікавлень, а також місце їхнього проживання. Так, на багатьох екслібрисах зустрічаються ноти, пташки, пензлики, різці, кіно- і фотоплівки. У композиціях багатьох творів присутні вишивані рушники, орнаментовані керамічні глечики та інші предмети побуту. Окреме місце в них посідає зображення карпатських краєвидів, а також впізнаваних пам'яток архітектури різних міст України. Цим самим Е. Храпко кращим чином відобразив присутність Т. Шевченка у житті українського народу XX ст.

Висновки. Життя і творчість Тараса Шевченка перебували у центрі уваги багатьох митців України. Серед них Емануїл Храпко, найвагомішою частино творчої спадщини якого є Шевченківські екслібриси. Їх він виконував для приватних осіб та для організацій. Працюючи над ними, митець проявив ґрунтовне знання життєвого шляху Т. Шевченка. У пошуках індивідуального виразу в книжкових знаках він враховував вимоги часу і досвід українських митців XX ст. в цілому.

Працюючи над книжковими знаками, Емануїл Храпко звертався до автопортретів і фотографій Т. Шевченка, які найточніше передають його внутрішній стан. Поза його увагою не залишився «Кобзар», поетичні

твори, які увійшли до збірки, у першу чергу лірика. Інтерпретація історичної тематики літературних творів Т. Шевченка підняла твори митця на новий рівень. Кожен його твір вирізняється лаконічністю і глибоким символічним значенням. У кожному з них митець представив Т. Шевченка знаковою фігурою – поетом, художником, філософом, пророком, вождем, батьком, захисником, бунтівником, ідеологічним символом, українського народу XX ст. Вивчення творчості Емануїла Храпка, її образно-змістових відмінностей шевченківських книжкових знаків розкриває шляхи розвитку українського образотворчого мистецтва XX ст., його проблеми і їх вирішення.

Література:

1. Виставка Емануїла Храпка: творчий звіт за 10 років. Екслібрис. Гравюра. Туш, перо [Афіша]. Снятин, 1995. 1 арк.

2. Дорошенко Ю. Мій Шевченко. *Мистецтвознавство України*. 2013. Вип. 13. С. 333–335, іл.

3. Екслібриси Емануїла Храпка: самодіяльний художник, уродженець с. Завалля Снятинського району. *Писанка: всеукраїнський культурно-мистецький етнографічний журнал*. 1993. № 1. С. 28–29, іл.

4. Коваль Р. Шевченкіана Михайла Гаврилка. Київ: Історичний клуб «Холодний яр», Центр ДЗК, 2014. 102 с., іл.

5. Купчинська Л. Екслібрис Наукового товариства імені Шевченка. *Наукове товариство імені Шевченка: енциклопедія.* Київ; Львів; Тернопіль, 2022. Т. 5: Даш–Жуч. С. 450–455, іл.

6. Максимлюк І. Проблема традиції у творчості художників-графіків Івано-Франківщини. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* 2018. Вип. 36. С. 268–282.

7. Максимлюк І. В. Мистецтво графіки Івано-Франківщини XX – початку XXI століття: Культурологічний аспект: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2019. 213+94 с., іл.

8. Нестеренко П. Чари екслібрисної Шевченкіани. *Образотворче мистецтво.* 2008. № 1. С. 90–92, іл.

9. Нестеренко П. Шевченкіана в екслібрисі 1917–2017. Київ: Криниця, 2019. 304 с., іл.

10. Нестеренко П. Шевченкіана в українському екслібрисі. *Українська академія мистецтва: дослідн. та наук.-метод. пр.* 2013. Вип. 21. С. 104–117, іл.

11. Новицький О. Тарас Шевченко як маляр. Львів; Москва: Типо-литографія Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К., 1914. 90 с., 83 таб.

12. Онищенко В. Шевченкіяна в книжковому знаку. *Визвольний шлях*. 2005. Кн. 3. С. 84–89, іл.

13. Оробець І. Вершини Еммануїла Храпка. *Снятин: краєзнавчий і літературно-мистецький журнал.* 2017. № 16. С. 76–85, іл.

14. Струни Кобзаря: виставка ліногравюри та екслібриса Емануїла Храпка. Каталог. Івано-Франківськ: Облполіграфвидав, 1989. 22 с.

15. Тарас Шевченко і Україна: рекомендаційний бібліографічний покажчик: у 2 част. Київ, 2014. Част. ІІ: «І мене в сім'ї великій, в сім'ї вольній, новій…»: увічнення пам'яті Кобзаря на українській землі / Уклад.: О. Білик, О. Галганова. 176 с., іл.

References:

1. Vystavka Emanuila Khrapka: tvorchyi zvit za 10 rokiv. Ekslibrys. Hraviura, Tush, pero [Exhibition by Emanuil Khrapko: Creative report for 10 years. Bookplate. Engraving. Ink, pen] [Affiche]. (1995). Sniatyn [in Ukrainian].

2. Doroshenko, Yu. (2013). Mii Shevchenko [My Shevchenko]. Art Studies of Ukraine. 2013. Iss. 13 [in Ukrainian].

3. Ekslibrysy Emanuila Khrapka: samodiialnyi khudozhnyk, urodzhenets s. Zavallia Sniatynskoho raionu [Bookplates of Emanuil Khrapko: Amateur artist, native of the village of Zavallya, Snyatyn district]. (1993). *Pysanka: All-Ukrainian cultural and artistic ethnographic journal.* № 1 [in Ukrainian].

4. Koval, R. (2014). Shevchenkiana Mykhaila Havrylka [Shevchenkiana of Mykhailo Gavrylko]. Kyiv [in Ukrainian].

5. Kupchynska, L. (2022). Ekslibrys Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka [Bookplate of Shevchenko Scientific Society]. *Shevchenko Scientific Society: Encyclopedia.* Kyiv; Lviv; Ternopil. V. 5 [in Ukrainian].

6. Maksymliuk, I. (2018). Problema tradytsii u tvorchosti khudozhnykiv-hrafikiv Ivano-Frankivshchyny [The Problem of Tradition in the Art of Graphic Artists of the Ivano-Frankivsk Region]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts.* Iss. 36 [in Ukrainian].

7. Maksymliuk, I. V. (2019). Mystetstvo hrafiky Ivano-Frankivshchyny XX – pochatku XXI stolittia: Kulturolohichnyi aspekt: dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva: spets. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury» [Graphic art of Ivano-Frankivsk region of the 20th – early 21st centuries: Culturological aspect. Dissertation for the degree of candidate of art history: specialty «Theory and history of culture»] / Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

8. Nesterenko, P. (2008). Chary ekslibrysnoi Shevchenkiany [The charms of ex-libris Shevchenkiana]. *Fine Art.* № 1 [in Ukrainian].

9. Nesterenko, P. (2019). Shevchenkiana v ekslibrysi 1917–2017 [Shevchenkiana in Bookplate 1917–2017]. Kyiv [in Ukrainian].

10. Nesterenko, P. (2013). Shevchenkiana v ukrainskomu ekslibrysi [Shevchenkiana in ukranian Bookplate]. *Ukrainian Academy of Art: research and scientific methodological works*. Iss. 21 [in Ukrainian].

11. Novytskyi, O. (1914). Taras Shevchenko yak maliar [Taras Shevchenko as a painter]. Lviv; Moskva [in Ukrainian].

12. Onyshchenko, V. (2005). Shevchenkiiana v knyzhkovomu znaku [Shevchenkiana in Bookplate]. *Liberation path*. Book. 3 [in Ukrainian].

13. Orobets, I. (2017). Vershyny Emmanuila Khrapka [The Peaks of Emmanuil Khrapko]. *Sniatyn: local history, literary and artistic journal.* № 16 [in Ukrainian].

14. Struny Kobzaria: vystavka linohraviury ta ekslibrysa Emanuila Khrapka. Kataloh [The strings of the Kobzar: exhibition of linocuts and ex-libris by Emanuil Khrapko. Catalog]. (1989). Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

15. Taras Shevchenko i Ukraina: rekomendatsiinyi bibliohrafichnyi pokazhchyk [Taras Shevchenko and Ukraine: Recommended bibliographic index]: in 2 Parts (2014). Part II: «I mene v simi velykii, v simi volnii, novii…»: uvichnennia pamiati Kobzaria na ukrainskii zemli [«And in the great new family, the family of the free…»: perpetuating the memory of the Kobzar on Ukrainian soil] / Compiler: O. Bilyk, O. Halhanova. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 73.01+73.023.1-034+73.042 : 599] : 7.037.2 /.038
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.8

Лі Цзепен,
аспірант кафедри мультимедійного дизайну
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0009-0000-6953-106X
lizepeng0001@gmail.com

Опалєв Михайло Леонідович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мультимедійного дизайну
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-1885-9839
opalev_m@ukr.net

ЗООМОРФНИЙ ДИЗАЙН ОБ'ЄКТІВ МЕТАЛЕВОЇ ПЛАСТИКИ ПЕРІОДУ МОДЕРНІЗМУ: ФОРМА ТА ЕСТЕТИКА

Зі зміною художньої парадигми на початку XX століття, пошуком нової виразності мистецьких творів, виникла необхідність більш прискіпливого і узагальненого розгляду зооморфної скульптури, що є метою даної статті. Методами даної роботи є: аналіз особливостей дизайну і візуальних якостей обраних зооморфних скульптур деяких течій модернізму; синтез цих особливостей і якостей в межах досліджених напрямів модерністської скульптури. Об'єкт дослідження: зооморфна скульптура періоду модернізму, а саме таких його напрямів, як кубізм, футуризм, сюрреалізм, експресіонізм, абстракціонізм. На прикладі низки скульптурних творів авторів, що яскраво проявили себе в цих напрямах модернізму, розглянуто формоутворення скульптур, прийоми композиції, деякі моменти застосування матеріалів, зовнішні ефекти (наявність світлових рефлексів) скульптур, стилістичні впливи на форму мистецьких об'єктів. Простежено візуальні якості скульптур: естетичні характеристики, а саме моменти піднесеності і промислової естетики образів, також фактори, що впливають на почуття глядача. До розгляду додано елементи внутрішнього світу і особистісних рис образів. Означені символьні характеристики скульптур, у деяких випадках звернута увага на авторські концепції, що закладені в основу створення зооморфних скульптурних об'єктів. Виявлено комплекси характеристик кожної із досліджених течій модернізму. Характерними рисами скульптур кубізму є деконструкція форми і широкий спектр візуальних якостей образів від емоційності і внутрішньої сили до жартівливого характеру і демонстрації природних інстинктів тварин. Футуристична скульптура формує динамізм фігури і створює візуальний символ модернізації і технологій. В сюрреалістичні скульптури закладені складні концепції осмислення людського існування і парадоксальність авторського мислення. Скульптурні образи експресіонізму виражають ізольованість і крихку нестабільність. Зооморфні абстрактні скульптури мають свою специфічну виразність, притаманну авторському стилю.

Ключові слова: *зооморфна скульптура, металева пластика, модернізм, дизайн, формоутворення, естетичні характеристики.*

Li Zepeng, Opaliev Mykhailo. ZOOMORPHIC DESIGN OF METAL SCULPTURE OF THE MODERNIST PERIOD: FORM AND AESTHETICS

The aim of the article is to provide a thorough and generalized examination of zoomorphic sculpture of the beginning of twentieth century, when the artistic paradigm changed due to the search for a new expressiveness of artworks. The methods of this work are analysis of the design features and visual qualities of selected zoomorphic sculptures of some trends of modernism, synthesis of these features and qualities within the studied trends of modernist sculpture. The object of study: zoomorphic sculpture of the modernist period, namely such trends as cubism, futurism, surrealism, expressionism, and abstractionism. On the example of a few sculptural works by authors who have clearly shown themselves in these areas of modernism, the form of sculptures, composition techniques, some aspects of the use of materials, external effects (the presence of light reflexes) of sculptures, stylistic influences on the form of art objects are considered. The visual qualities of the sculptures are traced: aesthetic characteristics, namely moments of sublimity and industrial aesthetics of the images, as well as factors that affect the viewer's feelings. Elements of the inner world and personal traits of the images are added to the

© Лі Цзепен, Опалєв М. Л., 2024

consideration. The symbolic characteristics of the sculptures are outlined, and in some cases, attention is drawn to the author's concepts that underlie the creation of zoomorphic sculptural objects. The research findings show a set of characteristics of each of the studied trends of modernism. In conclusion, the characteristic features of Cubist sculptures are the deconstruction of the form and a wide range of visual qualities of images from emotionality and inner strength to humorous nature and demonstration of natural animal instincts. Futuristic sculpture shapes the dynamism of the figure and creates a visual symbol of modernization and technology. Surrealist sculptures contain complex concepts of understanding human existence and the paradoxical nature of the author's thinking. Expressionist sculptural images express isolation and fragile instability. Zoomorphic abstract sculptures have their own specific expressiveness inherent in the author's style.

Key words: *zoomorphic sculpture, metal sculpture, modernism, design, forming, aesthetic characteristics.*

Вступ. Створення зооморфних металевих скульптур було поширене в різних культурах світу, і сягає тисячоліть. Перші вироби були знайдені на території сучасної Нігерії. В межах Європи бронзові та залізні прикраси з зображеннями тварин створювались кельтами (V-I ст. до н.е.). На території сучасної України металеві зооморфні образи виготовлялись слов'янськими племенами у VII столітті [1]. Протягом подальших століть скульптури тварин були відображенням естетичних та культурних особливостей різних художніх стилів.

Контекстом даного дослідження є період модернізму XX століття, коли скульптурна практика набула різноманітності у об'ємно-пластичних формах та їх інтерпретаціях, а природа незмінно залишалась джерелом формальних ідей. Нами обрано дослідження саме дизайну металевої пластики, оскільки її особливості (міцність, процеси технологічної обробки, динамічність її елементів, декоративність) суттєво відрізняють її від творів, виконаних в інших матеріалах і дозволяють реалізовувати широкий діапазон оригінальних творчих задумів на основі зооморфізму.

Термін «зооморфний» часто відтворюється в універсальному загальному визначенні, яке об'єднує два давньогрецьких слова, що означають «тварину» (ζῶον) і «форму» (μορφή). Однак, дотично мистецтва ми спостерігаємо велике розгалуження понять: використання образів тварин, як візуального мотиву (звіриний стиль); відображення складної системи символів у міфології, пов'язаних із тваринами; поєднання і метаморфози у створенні образів людей і тварин. Крім того, термін «зооморфний» знайшов своє місце в релігії, містиці, і навіть у робототехніці.

Слід зазначити, що поширеність такого виду об'ємно-пластичного мистецтва, як зооморфна скульптура, отримало увагу великої кількості науковців, що вивчають цей феномен із різних точок зору. Наприклад, передачі певних символічних значень зооморфних зображень і форм у різних світових культурах і в різні історичні епохи присвячена монографія під редакцією Хоупа Уернесса [10]. У великій кількості статей приділяється увага культурному та археологічному значенню зооморфної скульптури, що надає розуміння мистецькому вираженню стародавніх культур [3], [5], [11]. Декоративні зооморфні елементи стилю ампір аналізуються у роботі Керолайн ван Ек [9]. Італійські науковці Карін Андерсен і Лука Бочіккіо оцінюють метафоричну мову митців останніх двох століть, засновану на тваринних формах, з історичної і культурної перспективи [2]. Всебічний огляд символіки окремої тварини, сови, у мистецтві та культурі робить Хуліо Вільсон Фернандес [7]. В аналізі скульптурних практик деяких скульпторів періоду модернізму можна також знайти інформацію саме про цей вид скульптурної творчості. Наприклад, огляд творчості Йосипа Чакі авторства Едіт Балаш [4] має детальні описи його зооморфних скульптур. Вільям Кортес Касарубіос торкається ранніх робіт скульптора-абстракціоніста Джона Хоскіна, які нагадували комах [6]. Також науковиця Мішель Гал аргументує свою концепцію візуальної метафори на прикладі нетрадиційних зооморфних скульптурних композицій Пабло Пікассо [8].

В основному, джерела за темою зооморфної скульптури стосуються вузьких тем і описують археологічні знахідки в конкретних місцевостях, або окремі скульптурні твори

окремих авторів, а зооморфна пластика першої чверті двадцятого століття залишається недостатньо дослідженою. Тому стає зрозумілою необхідність комплексного підходу до аналізу формально-естетичних характеристик дизайну зооморфних скульптур, що є *метою* даної роботи.

Матеріали та методи. Використано *аналіз* особливостей дизайну і візуальних якостей обраних зооморфних скульптур деяких течій модернізму; *синтез* цих особливостей і якостей в межах досліджених напрямів модерністської скульптури. Матеріалом дослідження обрано об'єкти металевої пластики відомих скульпторів різних течій модернізму.

Виклад основного матеріалу. Розгляд характеристик модерністської скульптури логічно почати з дослідження течії кубізму, яка заклала основи розвитку сучасної скульптури, та має вплив на творчу діяльність скульпторів і в наш час. Робота Пабло Пікассо «Бабуїн з дитиною» (1951 р.), що створена із двох іграшкових автомобілів, ручок чашок, глечика і автомобільної ресори, демонструє винайдену автором нетрадиційну техніку асамбляжу. Слід наголосити, що використання різнорідних знайдених об'єктів при створенні форми мистецького твору в свій час було сміливою інновацією та порушенням існуючих правил у скульптурній практиці. В остаточному варіанті скульптура ця була відлита в бронзі. Округлість форм і текстурна деталізація зберігає характерні риси тварини, надає їй достовірності в пізнаваності. Трансформація побутових предметів у цій новаторській роботі яскраво демонструє потужність візуальної метафори [8]. Виразність форм скульптури «Бабуїн з дитиною» має дещо жартівливий характер, викликає іронію у глядача і символізує первісні природні інстинкти та створює емоційно насичений образ материнської ніжності. Також можна відмітити деяку сюрреалістичність роботи, викликану її парадоксальністю і несподіваною візуальною метафорою.

Для французького художника Жоржа Брака, який вважається засновником кубізму разом із Пабло Пікассо, скульптура не була основним видом його творчої діяльності. Але декілька нечисленних скульптурних робіт відображають його унікальний підхід до створення виразної абстрактної форми та об'єму. Бронзова скульптура під експресивною назвою «Буйний кінь» (1956) характерна для його пізньої творчості. В роботі спостерігається деяка геометризація анатомічних деталей образу тварини та збалансованість пропорцій з урахуванням розробленої автором квадратної форми, що характерно для раннього етапу розвитку кубізму. Напруженість пози та виразність ліній коня, що виділяють його м'язи, підкреслює статичну міць образу, а фактурна поверхня його тіла додає роботі тактильності. Відчувається, що в створенні скульптури застосовані принципи живопису і графіки Жоржа Брака, які він реалізував у тривимірному просторі.

Авторська стилістика французького художника і скульптора Анрі Годьє-Бржески є унікальним поєднанням органічних і кубістичних форм у створенні скульптурних мистецьких об'єктів, яку можна побачити на прикладі однієї з його останніх робіт під назвою «Собака» (Такса) (1914). Вона була відлита в кінцевому варіанті з бронзи. В ній можна помітити вплив японського та західноафриканського мистецтв, а також мистецтва Океанії, якими цікавився автор. Це зробило вплив на компактність і геометричне спрощення абстрактних скульптурних форм Годьє-Бржески. Мінімалістичний підхід дозволив змінити форму до сутності, придати їй монолітність, передати характерну природу об'єкта гладкими контурами поверхні у запропонованому образі та, таким чином, надати кубістичного вигляду скульптурі. Але при цьому образ тварини (такси) не втратив впізнаваних характерних рис і пропорцій, він має збалансований, дещо гумористичний характер[1] (рис. 1).

Скульптура «Великий кінь» (1918 р.) Раймона Дюшан-Війона, одного з перших художників, який застосовував теорію кубізму до скульптури, наявно демонструє кубістичний підхід до деконструкції мистецьких об'єктів, а саме розбирання об'єкту на геометричні

[1] https://www.kettlesyard.cam.ac.uk/objects/dog-2/

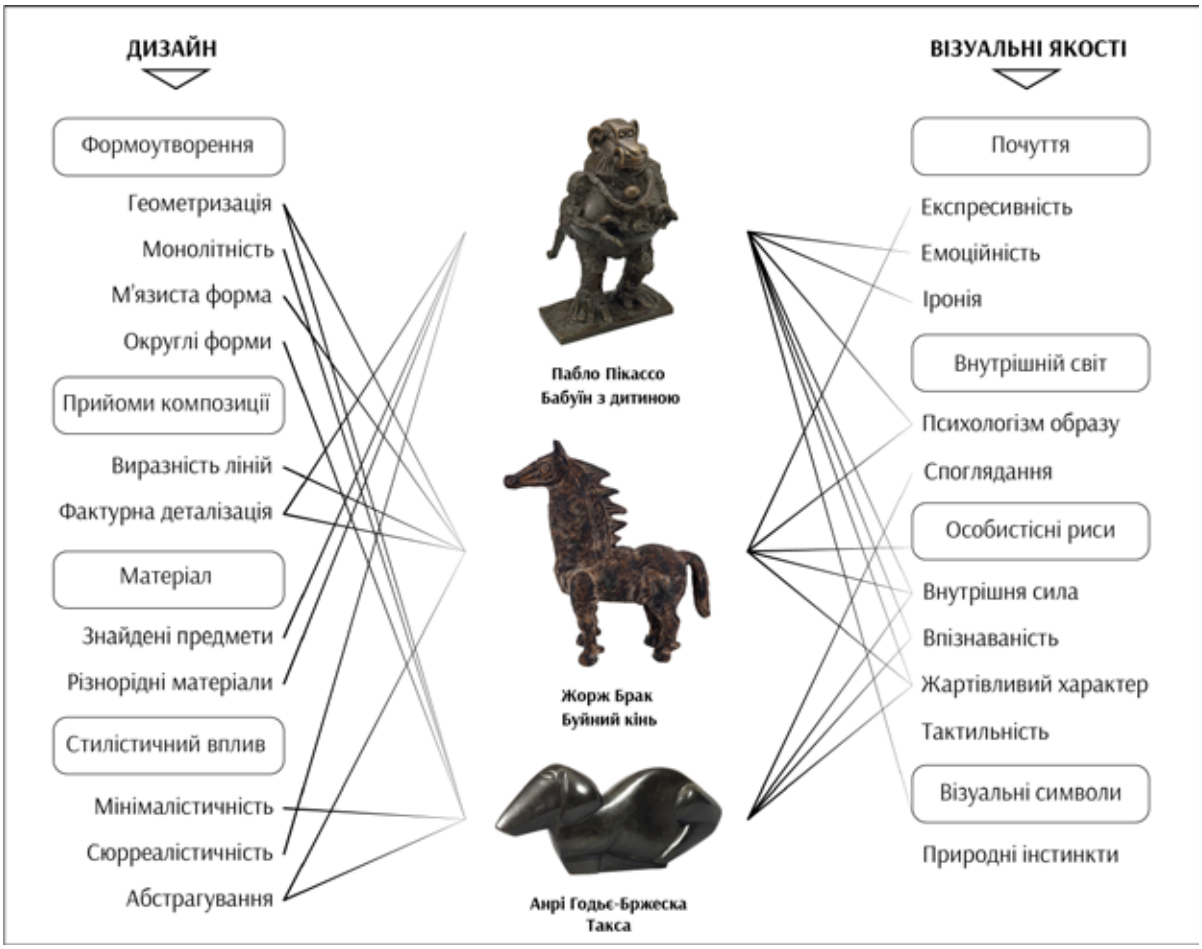


Рис. 1. Дизайн і візуальні якості скульптур кубізму (частина 1)

форми для створення нової нестандартної композиції. Ця своєрідність роботи «Великий кінь» проявляється в злитті тваринних і механічних сил, органів і частин машини, сконцентрованих у складних комбінаціях ліній та площин. Нестримні динамічні сили, відтворені завдяки професійному використанню композиційних особливостей, а саме: складної просторової структури; багатоплановості об'ємів; динамічної рівноваги всіх елементів скульптури і рельєфної їх організації – дозволяють продемонструвати естетику футуризму. Гладка бронзова поверхня вражає відчуттям міцності й монументальності.

Угорський художник-авангардист, скульптор і графік Йосип Чакі, одним із перших застосував *принципи живописного кубізму* у своїх скульптурах. Прикладом використання такого принципу є його зооморфна скульптура «Пантера», створена у 1924 році. Форма цієї роботи тяжіє до площинної організації, але завдяки використанню спрощених та чітких ліній та западин вона набуває виразної, дещо абстрактної архітектоніки. Спочатку автором мистецького об'єкту, який мав округлі форми, була створена гранітна версія під зазначеною вище назвою. Бронзова версія «Пантери» (1924) має більш кубічний характер її виконання, анатомічно гладкий та витончений. Деякі деталі були прибрані; деякі вставлені на знак готовності пантери до стрибка. Блокоподібний характер скульптури розширений відсутністю вільного простору між лапами тварини…» [4, с. 88]. Створення напруги між абстрактними та впізнаваними елементами надає образу пантери відчуття внутрішньої сили і хижості. Але, разом з тим можна спостерігати спокій тварини, який передається через демонстрацію її грації, елегантності та величності.

Одна із сторін скульптурної творчості піонера кубізму Жака Ліпчиця відображає експресивність біблійних і міфологічних сюжетів. Прикладом такого авторського стилю

є зооморфна скульптура «Бик», яка має енергійні абстрактні форми. При цьому автор обережно відносився до абстрагування форми, щоб не втратити комунікацію і глядачем, і ми явно відчуваємо в роботі динамізм бика. Пластична мова характеризується енергійно змодельованою органічною м'язистою формою, що сприймається з різних кутів споглядання і створює потужний символ сили та життєвої енергії (рис. 2).

Зооморфну роботу в стилі футуризму можна проаналізувати на прикладі скульптури «Сова» авторства італійського скульптора Умберто Боччоні. Його творчість пов'язана з ідеєю зв'язку між формою, рухом і простором. У даному мистецькому об'єкті ми бачимо створену автором монолітну геометризовану форму, яка має деякі деталі кубізму. Навіть, можна сказати, що навпаки – в основі створення скульптури закладені саме кубістичні принципи з формальними елементами футуристичних ідей. Ними є гострі форми та їх фрагментація, що утворюють потужну пластичну напругу. Цю енергію підкреслюють композиційні прийоми, а саме виразність діагональних ліній та багатоплановість площин фігури сови. Естетичною якістю скульптури є внутрішній динамізм, що чітко прочитується в статичній композиції, який створює ілюзію руху. Робота має

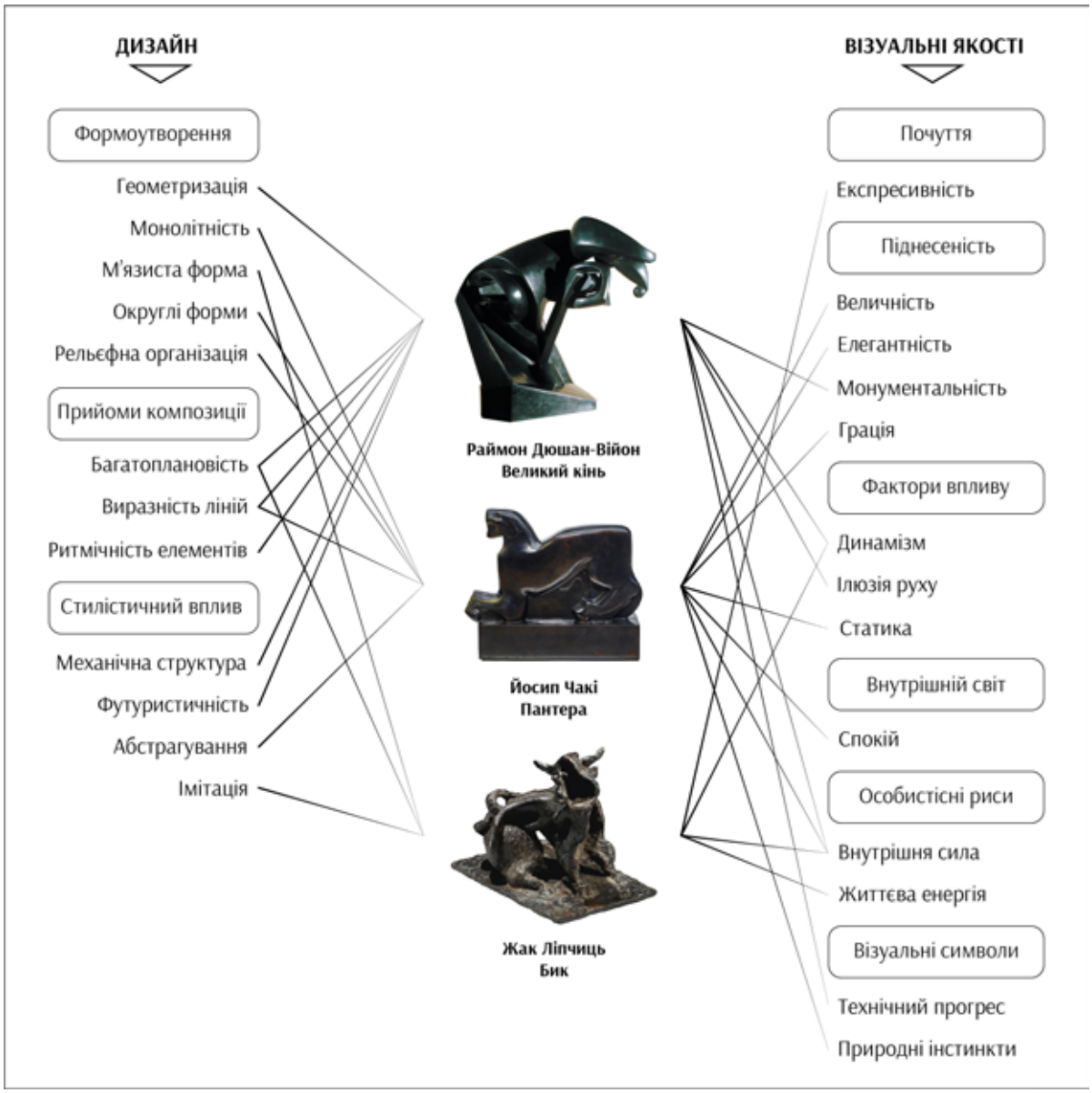


Рис. 2. Дизайн і візуальні якості скульптур кубізму (частина 2)

достатньо високий рівень абстракції, але при цьому виглядає впізнавано. Як і більшість робіт футуристів, ця скульптура є візуальним символом модернізації суспільства і розвитку технологій (рис. 3).

Художнє бачення представників сюрреалізму, що знаходили сюжети в своїх мріях та уяві, було відображене в живопису, скульптурі і дизайні. Видатний іспанський художник Сальвадор Далі легко переносив ідеї своїх унікльних живописних сюжетів у тривимірну форму. Образ коня, як і деформований м'який годинник, використовувались ним впродовж всієї його творчості, і були поєднані у відомій скульптурі «Кінь, осідланий часом» (1980 р.). Ця робота має складну пластику об'ємів і порожнеч, текучість форми, фактурну деталізацію, характерні для творчої манери Далі. В скульптурі спостерігається парадоксальний контраст між твердою реалістичною структурою фігури коня та фантастичним «розплавленим» годинником. Цей твір викликає відчуття, з однієї сторони, сили, свободи та природної енергії, а з іншої – тривоги та неспокою. Ця роздвоєність емоційного впливу на глядача формує розуміння швидкої плинності часу, відпущеного на життя, через оригінальність запропонованого автором символу.

Художня мова творів однієї з головних постатей сучасного мистецтва, Жоана Міро, також була звернена до мрійливих почуттів і несвідомого. Його велика монументальна скульптура «Місячний птах» (1966 р.) є повторюваною темою в роботах автора, але в даному разі Міро звертається до теми космосу, зв'язку між земним і небесним світами. Він поєднує біоморфні і космічні елементи, трансформуючи таким чином поняття реальності через надання фантастичного образу птаха. Плавні органічні лінії та вигини його форми створюють відчуття легкості і невагомості вільного польоту. Відшліфована темна поверхня тіла скульптури випромінює світлові рефлекси, що додає таємничості скульптурному твору і наділяє його поетичними метафорами і космічними алюзіями.

В свою чергу, іспанський скульптор, Хосеп Ґраньєр, використовує сюрреалістичні мотиви у своїх, в цілому гумористичних скульптурах. Одна з найбільш відомих його робіт «Жираф Кокетка» (1973) – встановлена на бульварі Рамбла в Барселоні. Скульптура є асиметричною композицією, яка зображує

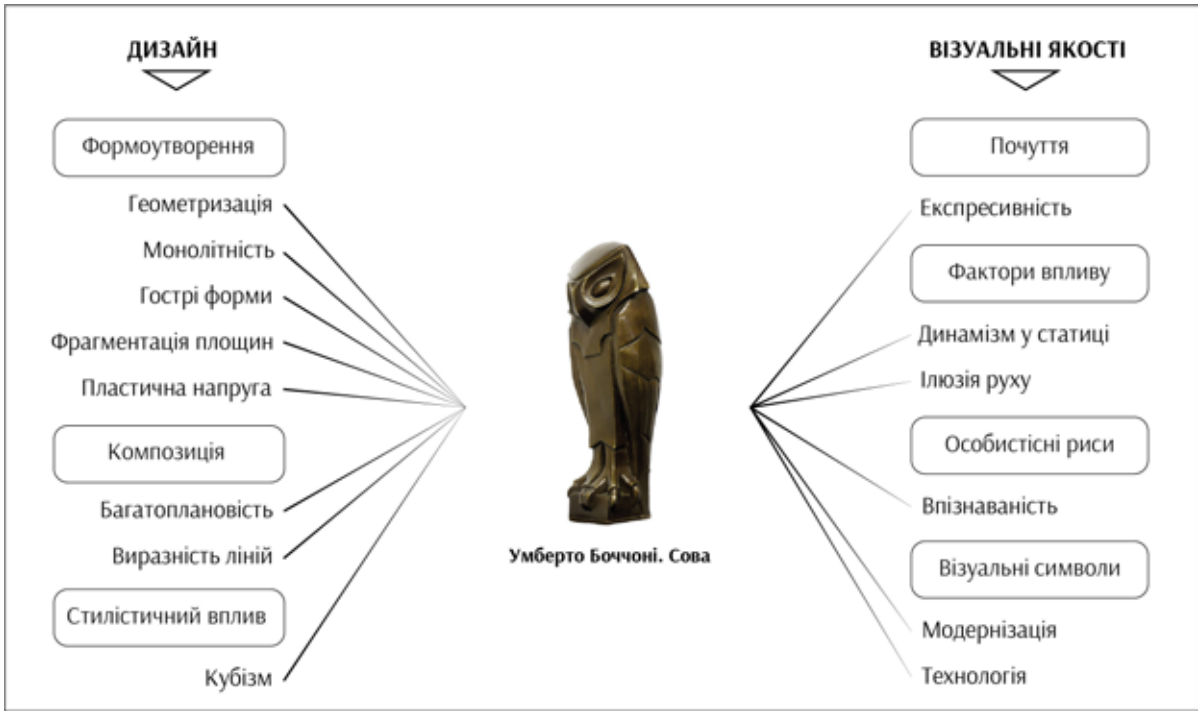


Рис. 3. Дизайн і візуальні якості скульптур футуризму

образ жирафи в кокетливій позі, що нагадує класичні зображення Венери. Це створює комічний ефект і викликає подив і посмішки у перехожих (рис. 4).

Характеристики зооморфної скульптури, що належить до течії експресіонізму, можна розглянути на прикладі роботи Альберто Джакометті «Кішка Ламберта». Відомий швейцарський скульптор експериментував із різними напрямами модернізму, але з часом випрацював свій унікальний впізнаваний підхід до створення образу скульптур. Бронзова «Кішка Ламберта» – одна з небагатьох зооморфних робіт автора, що зберіглися. Жорстка горизонтальність, що характерна для цієї тварини, контрастно виглядає по відношенню до витягнутих частин тіла, про що свідчить прийом контрасту форм та елементів

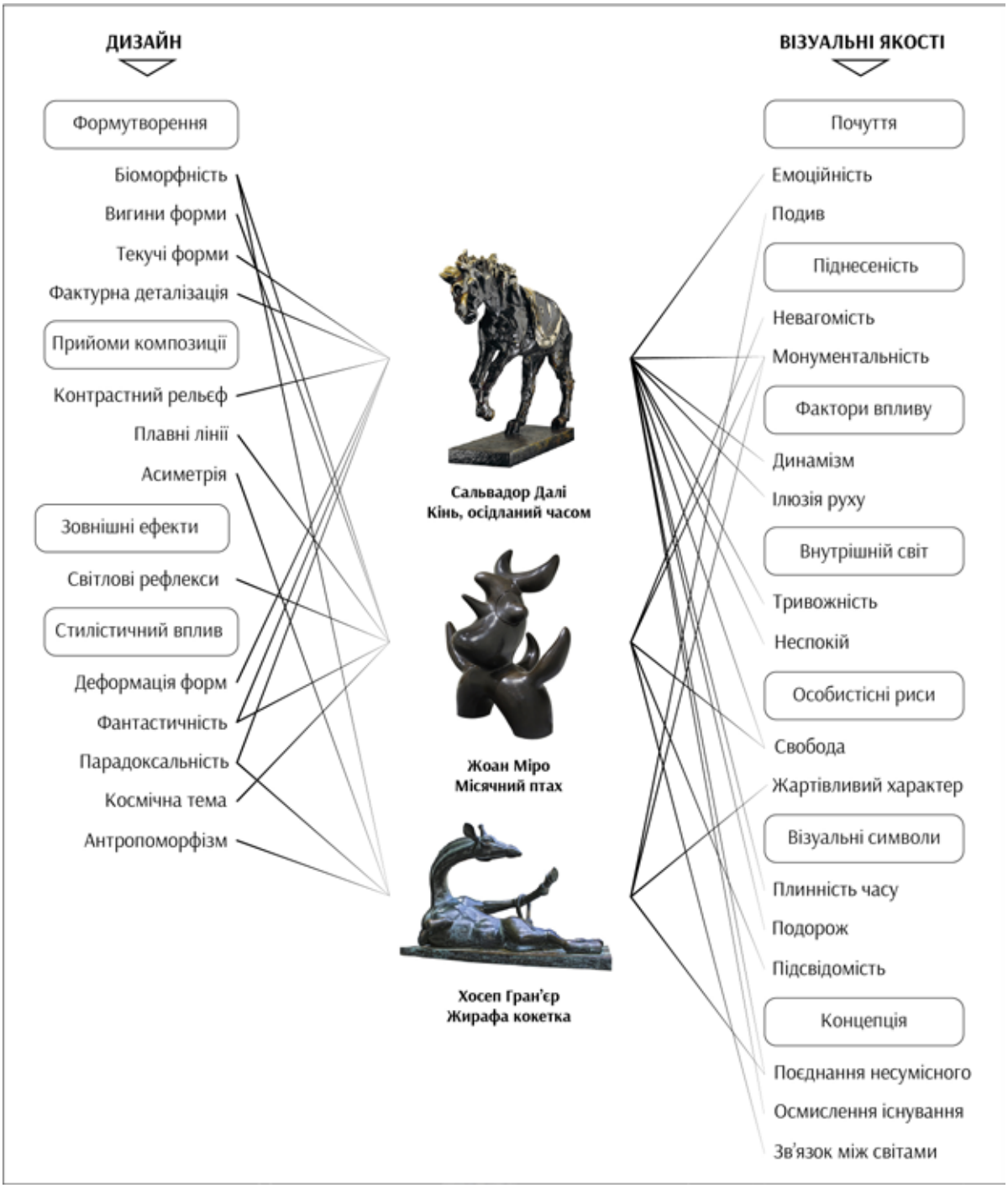


Рис. 4. Дизайн і візуальні якості скульптур сюрреалізму

в загальній композиції скульптурного об'єкту. Не менш виразним є показ складної натури кішки, який відчувається через грубу фактуру поверхні тіла кішки і мінімалістичність, притаманні роботам Джакометті. Завдяки цим характеристикам створена експресивна концепція природи тварини, яка натугою своєї пози передає чітку ілюзію обережного, але незупинного руху. Майстерність і спостережливість скульптора дозволяє розкрити особистісні риси «Кішки Ламберта» – крихкість, вразливість, тендітність, і навіть додати до них елементи карикатури. Ці риси поєднуються із екзистенціальною символікою самотнього існування, яка виражається в незалежності та ізольованості кішки.

Другий приклад експресіоністської зооморфної скульптури – робота італійського скульптора Маріно Маріні під назвою «Кінь» (1952). Творчість цього автора є поєднанням декількох модерністських напрямів із впливом етруського мистецтва і інших давніх культур, тому Маріні створював універсальні унікальні образи, в основному кінних статуй. Дана скульптура має спрощені, але виразні форми, сформовані геометричними лініями. Груба поверхня додає обрисам виразності. Ці характеристики розкривають динамічну сутність коня, його напругу та рух. Зазвичай Маріні створював кінні статуї із вершниками, розкриваючи взаємовідносини між людиною і твариною, а тут слід звернути увагу на відсутність вершника і вразливість пози тварини. Ми бачимо втрату контролю та рівноваги коня, що символізує повоєнну нестабільність та зміни в суспільстві (рис. 5).

Деякі всесвітньо відомі скульптори абстракціонізму винаходили іноді настільки узагальнені органічні форми, що в них не можна було розпізнати обриси тварин.

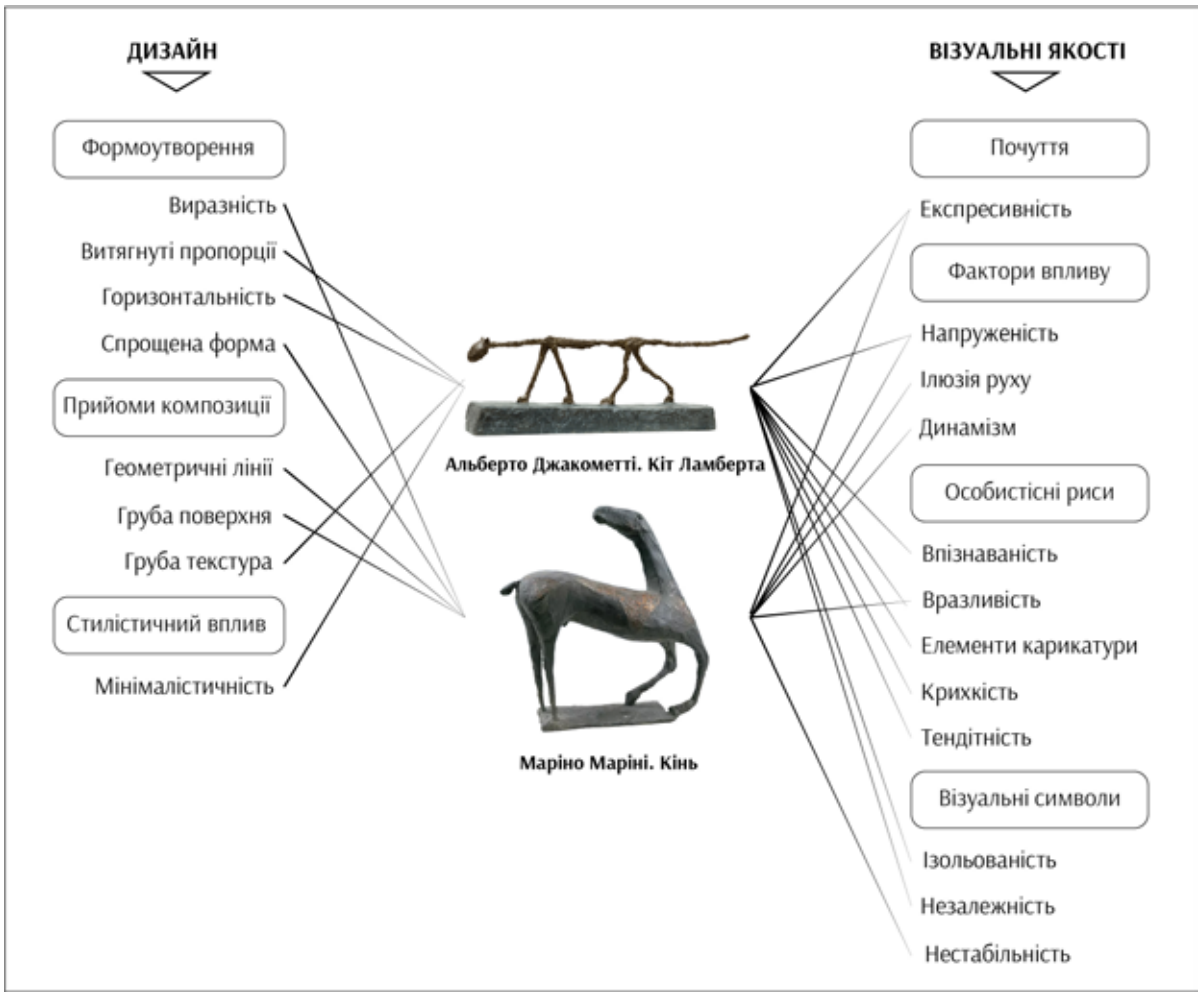


Рис. 5. Дизайн і візуальні якості скульптур експресіонізму

Французький скульптор Жан Арп, створював округлі фантазійні біоморфними скульптури з великим ступенем абстрагування. Барбара Гепворт, одна з найвидатніших британських скульпторів XX століття, виготовляла численні роботи, які є символом життєвої енергії. Генрі Мур, який, як вважається, заклав основи британської абстрактної скульптури, працював над органічними формами, які немов би випромінювали енергію зсередини. Але в даній роботі ми звертаємо увагу на ті абстрактні твори, які хоча б віддалено нагадували форми тварин.

Німецький скульптор Рудольф Беллінґ все своє життя порушував стандартні лінії поділу жанрів. Одна з його абстрактних бронзових скульптур, «Містичне створіння» (1923 р.), була розроблена для автомобільного бренду "Horch" (нині "Audi"), як фігура на радіатор автомобіля. Гострі кути та грані скульптури, використання автором перетину площин під різними кутами, багатоплановість і динамічна асиметрія фігури створюють збалансовані об'єми та світові рефлекси на відшліфованій бронзовій поверхні роботи. Автомобільний дизайн тут поєднується з казковими мотивами та вербальною грою – широко відкриті вуха тварини обіграють слово "Horch", що з німецької переводиться як «слухай»[2]. Як об'єкт дизайну, скульптура «Містичне створіння» відповідає елементам промислової естетики завдяки своєї функціональності і практичності. Відчуття руху формується динамізмом форми та візуальною напругою. В цілому, ця робота є символом технічного прогресу і швидкості його розвитку.

Робота британського скульптора Джона Скелтона «Стилізований голуб» має обтічну форму з витонченими лініями та гладкою поверхнею. Плавність елементів об'єкту створює відчуття гармонії та спокою. Суттєве спрощення природних граціозних форм не порушує пізнаваності птаха. Пропорції підкреслюють елегантність та витонченість форми. Образ голуба використаний для передачі глибоких символьних значень мира і духовності (рис. 6).

Виразність робіт британського скульптора Джона Хоскіна визначається контрастом між геометричними та органічними формами. Прикладом цього є зварна скульптура «Кінь», в якій для створення художнього образу використовуються спрощені та геометризовані елементи без наявності детального реалізму. Акцент у роботі наданий динамічним лініям та грубій фактурності поверхні. Використання таких нахилених ліній та напружених форм, позиція фігури передають відчуття руху, витривалості та сили коня, підкреслюючи його грацію. Застосування промислових матеріалів із виконанням грубих зварних швів підкреслюють індустріальний характер скульпури та зосереджують глядача на динаміці, силі й енергії тварини.

Скульптор сербського походження Душан Джамоня поєднав важкий до обробки матеріал із одухотвореністю живих створінь. Його робота «Поранений олень» (1957 р.) передає глибокий емоційний та гуманістичний зміст. Перше, на що ми звертаємо увагу – це деформація форми образу тварини і неприродна драматична напруженість його силуету. Така динамічна асиметрична композиція, напружена пластика, контраст між гладкими та фактурними ділянками поверхні тіла тварини передають фізичні страждання пораненого звіра. Фактично, Джамоня створив універсальний експресивний образ болю та вразливості, який викликає емпатію глядача (рис. 7).

Висновки. На початку XX століття створився новий художній контекст зооморфних скульптурних об'єктів, які набули сучасних рис художнього мислення. В роботах майстрів кубізму можна спостерігати формальні прийоми, притаманні впізнаваному авторського стилю конкретного скульптора. Серед них: геометризація, як слідство деконструктивного підходу до розробки форми; монолітність і округлі обриси; м'язистість форми; іноді площинна організація фігур. Композиційні засоби: виразність ліній, ритмічність елементів, багатоплановість і текстурна деталізація; поєднання в одній роботі гладких елементів форми з їх фактурними частинами. Також на дизайн деяких робіт впливають інші течії модернізму. В даному разі спостерігаються

[2] https://www.penccil.com/gallery.php?p=160132963941

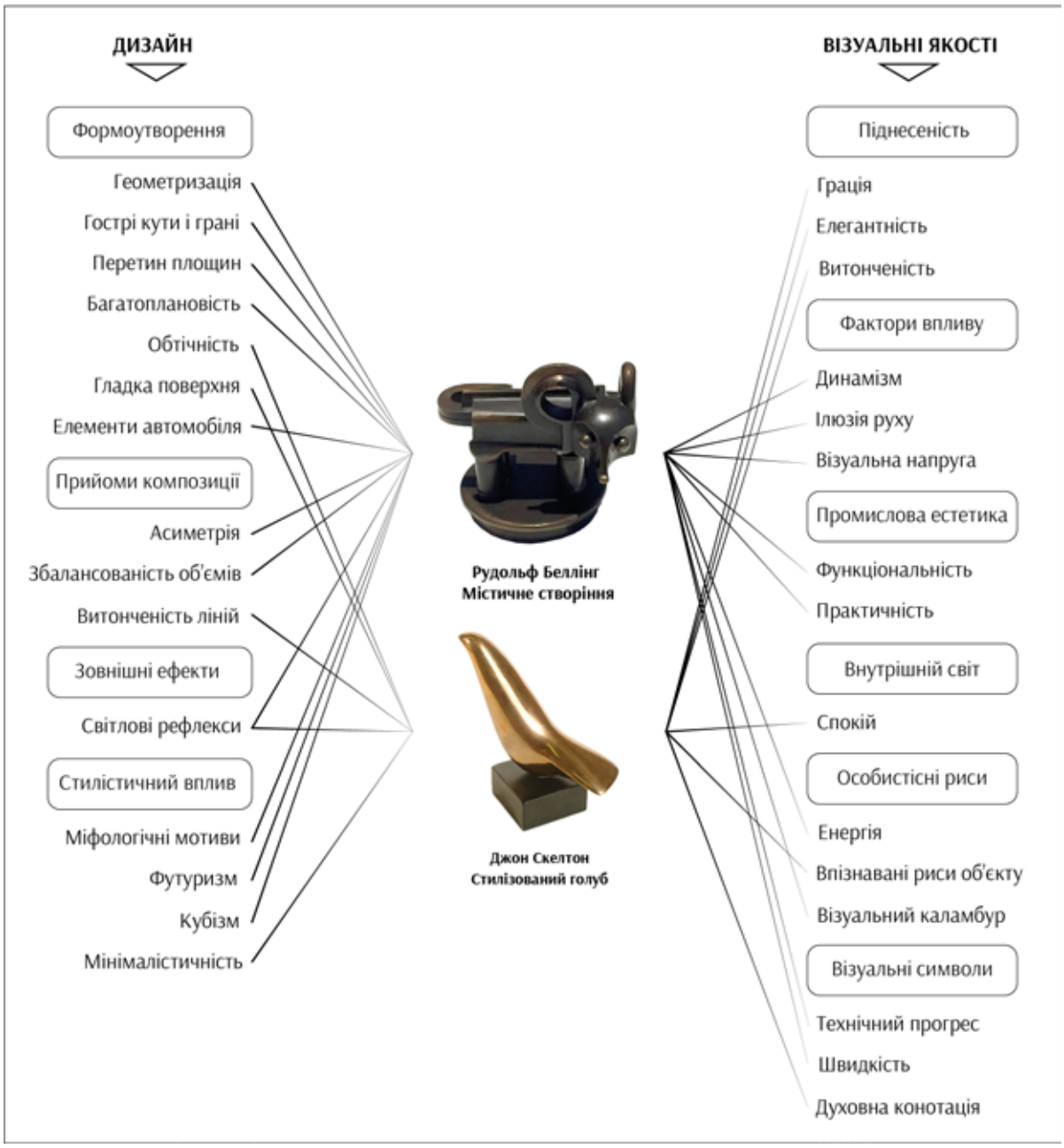


Рис. 6. Дизайн і візуальні якості скульптур абстракціонізму (частина 1)

футуристичні і сюрреалістичні елементи. В деяких роботах відчувається тяжіння до механічної структури, або мінімалістичної форми. Ці характеристики дизайну формують візуальні якості скульптур. Серед них естетичними характеристиками є: експресивні і емоційні почуття; величність, елегантність і монументальність, які створюють піднесені образи; відчуття і ілюзія руху. Внутрішній світ образів розкривається категоріями психологізму і спокою. Постаті тварин мають особистісні риси: внутрішню силу, життєву енергію, пізнаваність, жартівливий характер, тактильність. Деякі скульптури є візуальними символами, в даному разі – технічного прогресу і природних інстинктів. Характерними рисами зооморфних робіт кубізму є деконструкція форми і широкий спектр візуальних якостей образів від емоційності і внутрішньої сили до жартівливого характеру і демонстрації природних інстинктів тварин.

Розгляд футуристичної зооморфної скульптури показав, що вона має більшість елементів дизайну і візуальних якостей, притаманних кубізму. Але в побудові форми додаються такі характеристики, як гострі

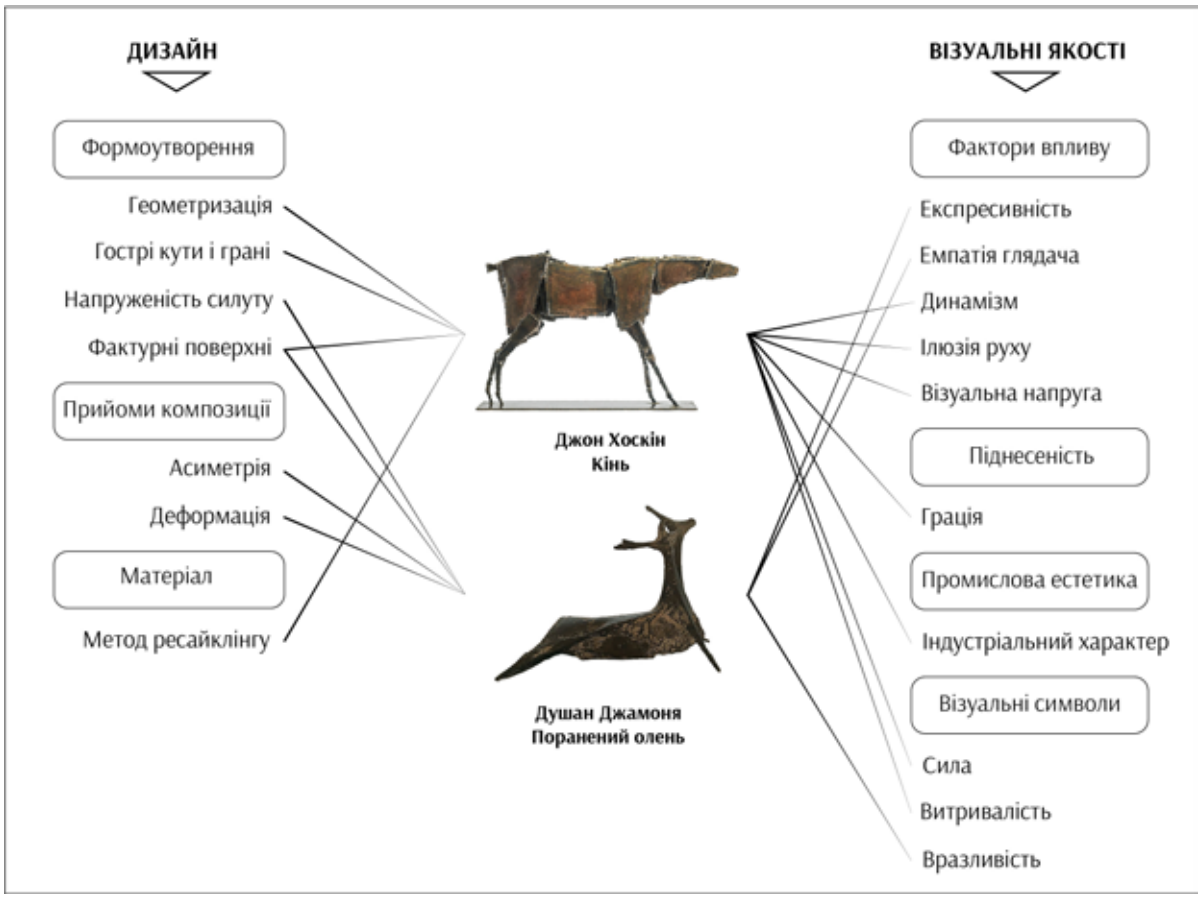


Рис. 7. Дизайн і візуальні якості скульптур абстракціонізму (частина 2)

форми, фрагментація площин і пластична напруга. Це формує динамізм фігури у статиці і створює візуальний символ модернізації і технологій, властивий футуризму.

Формоуторення сюрреалістичних скульптур має свої відмінні риси, а саме текучі вигини з фактурною деталізацією. Активно застосовується асиметрична композиція і плавні лінії фігур мистецьких творів. Скульптури часто парадоксальні і фантастичні. Деякі з них мають антропоморфні риси, деякі навпаки – абстрактні і деформовані фігури. Вони передають великий спектр відчуттів і активно впливають на свідомість глядача: викликають активні емоції, надають ілюзію руху, характеризують тривогу і неспокій образів, їх внутрішню силу, свободу і життєву енергію, іноді демонструють жартівливий характер. В ці скульптури закладені складні концепції осмислення людського існування, поєднання несумісного і фантастичний зв'язок між світами. Скульптурні об'єкти сюрреалізму є символами плинності часу і підсвідомості.

Характерними формальними рисами проаналізованих скульптур течії експресіонізму є спрощеність і виразність. Витягнутість пропорцій і горизонтальна орієнтація фігури характеризують авторський метод скульптора. Разом із моделюванням грубих поверхонь і використанням геометричних ліній, а також мінімалістичною стилізацією, скульптори створюють надзвичайно експресивні роботи. Напруженість і динамізм фігур тварин формують ілюзію руху. Автори наділили ці образи такими рисами, як пізнаваність, вразливість, крихкість, тендітність і, навіть, карикатуристичність. Завдяки цим візуальним якостям створюються екзистенціальні символи післявоєнного періоду, що виражають незалежність, ізольованість і нестабільність.

Деякі видатні скульптори абстракціонізму працювали з біонічними формами, спрощуючи їх до непізнаваності, і передаючи формою мистецьких об'єктів внутрішню силу життя. Пізнавані зооморфні абстрактні скульптури мають свою специфічну виразність,

і їх форми характеризуються зазвичай певною мірою геометризації, гострими кутами і гранями, перетином площин. Поверхні цих форм або шліфуються до появи світлових рефлексів, або навпаки, залишаються повністю необробленими із грубими фактурами. Спостерігається збалансована асиметрична композиція і витонченість ліній. Деякі роботи мають деякі ознаки стилістичних впливів інших течій модернізму, або є цілком реалізацією унікального авторського задуму. Означені прийоми дизайну мистецьких творів абстракціонізму мають зазвичай сильний вплив на емоції глядача – несуть візуальну напругу і динамізм, визивають емпатію. Серед них є твори з якостями, що демонструють піднесеність – грацію, елегантність і витонченість. Важливе значення мають об'єкти дизайну з елементами промислової естетики, а саме функціональністю і практичністю.

Зрозуміло, що для повноцінного аналізу предмету даної статті, а саме дизайну і візуальних якостей зооморфних скульптур, потрібні більш широкі дослідження робіт скульпторів цього виду творчості. Але дана розвідка, обмежена об'ємом статті, може послужити початком системної роботи в узагальненні актуальної інформації по формальним характеристикам і естетичним якостям зооморфних об'єктів металевої пластики періоду модернізму.

Література:

1. Скиба А. Зооморфні мотиви слов'янської металопластики VII століття. *Студії мистецтвознавчі*. 2012. № 4. С. 58–77.

2. Andersen K., Bochicchio L. The presence of animals in contemporary art as a sign of cultural change. PhillPapers. 2012. Vol. 6. P. 12–23. URL: https://philpapers.org/rec/ANDTPO-57 (date of access : 19.11.2024).

3. Änggård A. Figurines as multiple art: Studying the shape and forms of Neolithic Statuettes. 2015. 42 p.

4. Balas E. Joseph Csáky A Pioneer of Modern Sculpture. *American Philosophical Society*. 1998. Vol. 230. 258 p.

5. Campbell L. M. Anthropomorphic and Zoomorphic Figurines of the Eastern Mediterranean. *Iris: The Journal of the Classical Association of Victoria*. 2005. № 18. P. 65–72.

6. Cortes Casarrubios, W. John Hoskin (1921-1990), tra geometry of fear e astrattismo geometrico. *Studi di Scultura.* 2021. Vol. 3. P. 143–164.

7. Fernandes, J. W. (2022). The Owl on the Couch. *Jung Journal Culture and Psyche.* 2022. Vol. 16 № 1. P. 95–115. DOI: 10.1080/19342039.2022.2016015

8. Gal M. Visual metaphors and cognition: Revisiting the non-conceptual. PhilPapers. 2019. P. 79–90. https://philpapers.org/rec/GALVMR (date of access : 19.11.2024).

9. Van Eck C. Keeping track of the zoo: the style Empire, camouflage and zoomorphism. *Terms of Style in Art History*. 2021. 21 p.

10. Werness, Hope B., ed. The Continuum encyclopedia of animal symbolism in art. A&C Black, 2004.

11. Zhang F. Xianbei zoomorphic plaques: art, migration, and human-environment entanglement. *Arts.* 2022. Vol. 11, No. 6. P. 129. MDPI. https://doi.org/10.3390/arts11060129.

References:

1. Skyba, A. (2012). Zoomorfni motyvy slovianskoi metalloplastiky VII stolittia [Zoomorphic motifs of the 7th-century Slavic repoussage] Studii mstetstvoznavchi – Art history studios (3). 58–77 [in Ukrainian].

2. PhillPapers. Andersen, K., & Bochicchio, L. (2012). The presence of animals in contemporary art as a sign of cultural change. PhillPapers. 6. 12–23. Retrieved from: https://philpapers.org/rec/ANDTPO-57.

3. Änggård, A. (2015). Figurines as multiple art: Studying the shape and forms of Neolithic Statuettes. 42 p.

4. Balas, E. (1998). Joseph Csáky A Pioneer of Modern Sculpture. *American Philosophical Society*. 230. 258.

5. Campbell, L. M. (2005). Anthropomorphic and Zoomorphic Figurines of the Eastern Mediterranean. Iris: *The Journal of the Classical Association of Victoria*. (18). 65–72.

6. Cortes Casarrubios, W. (2021). John Hoskin (1921-1990), tra geometry of fear e astrattismo geometrico. Studi di Scultura. 3. 143–164.

7. Fernandes, J. W. (2022). The Owl on the Couch. Jung Journal Culture and Psyche. 2022. 16(1). 95–115. DOI: 10.1080/19342039.2022.2016015

8. PhilPapers. Gal M. (2019). Visual metaphors and cognition: Revisiting the non-conceptual. PhilPapers. 79–90. Retrieved from https://philpapers.org/rec/GALVMR.

9. Van Eck, C. (2021). Keeping track of the zoo: the style Empire, camouflage and zoomorphism. Terms of Style in Art History. 21 p.

10. Werness, H. B., ed. (2004). The Continuum encyclopedia of animal symbolism in art. A&C Black.

11. Zhang, F. (2022). Xianbei zoomorphic plaques: art, migration, and human-environment entanglement. Arts. 11(6). 129. MDPI. https://doi.org/10.3390/arts11060129.

УДК 911.375.5-026.9:7.047-025.13:376
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.9

Лотоцька Віта Миронівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри дизайну і теорії мистецтва
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0009-0003-2318-9520
vita.lototska@pnu.edu.ua

ТЕРАПЕВТИЧНІ ЛАНДШАФТИ У ДИЗАЙНІ МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА: ВІТЧИЗНЯНИЙ ТА ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД

У статті розглянуто поняття терапевтичних ландшафтів та особливості їх проєктування. При створенні функціональних та естетично привабливих зелених зон у дизайні міського середовища з'являються нові тенденції, що пов'язані з усвідомленням терапевтичного впливу довкілля на людину. З'ясовано значну роль терапевтичного ландшафту у контексті нових завдань, що постали перед дизайном середовища в умовах воєнного часу.

Проведено аналіз прикладів реалізації терапевтичних ландшафтів вітчизняними та зарубіжними фахівцями з позиції запровадження перспективних реабілітаційних технологій та відзначено їх значний потенціал у роботі з різними категоріями населення. У процесі планування терапевтичного міського простору враховуються різноманітні потреби потенційних відвідувачів з метою забезпечення його інклюзивності. Проєктування терапевтичних ландшафтів передбачає не тільки врахування вимог до функціональних та технічних характеристик, а й забезпечення емоційної складової простору. Дизайнери у процесі своєї діяльності обирають саме ті засоби, що сприяють створенню такого образу середовища, що запам'ятовується на основі емоцій та переживань людини, сприяє покращенню її психоемоційного стану. Дедалі популярнішим є використання сенсорних характеристик рослин та матеріалів. Так, ідея сенсорних садів сьогодні забезпечує цінний ресурс для різноманітного спектру застосувань та створює широке поле діяльності для дизайнерів. Найпоширенішим підходом до культивування сенсорного саду є створення на його території значної кількості зон, різноманітних за тематикою та спрямованих на конкретні органи чуття.

У дослідженні висвітлено й екологічну складову терапевтичних ландшафтів, що є особливо актуальним на сучасному етапі розвитку міського середовища. Адже надзвичайно важливим є пошук та запровадження нових проєктних рішень при створенні зелених зон з урахуванням сучасних вимог до якості міського середовища, що є важливим елементом його сталого розвитку.

Ключові слова: *терапевтичний ландшафт, міське середовище, інклюзивність, сенсорний сад, ландшафтний дизайн.*

Lototska Vita. THERAPEUTIC LANDSCAPES IN THE URBAN ENVIRONMENT DESIGN: DOMESTIC AND FOREIGN EXPERIENCE

The article deals with the concept of therapeutic landscapes and features of their design. When creating functional and aesthetically attractive green areas in the design of the urban environment, new trends appear, which are associated with the awareness of the therapeutic effect of the environment on a person. The significant role of the therapeutic landscape in the context of new tasks faced by environment design in wartime conditions has been clarified.

The analysis of examples of the implementation of therapeutic landscapes by domestic and foreign specialists from the point of view of the introduction of promising rehabilitation technologies has been carried out, and their significant potential in working with different categories of the population has been emphasized. In the process of planning a therapeutic urban space, the diverse needs of potential visitors are taken into account in order to ensure its inclusivity. Designing therapeutic landscapes involves not only taking into account the requirements for functional and technical characteristics, but also ensuring the emotional component of the space. In the process of their activity, designers choose exactly the means that contribute to the creation of such an image of the environment, which is memorized on the basis of the emotions and experiences of a person, and contributes to the improvement of their psycho-emotional state. The use of sensory characteristics of plants and materials is increasingly popular. Thus, the idea of sensory gardens today provides a valuable resource for a diverse range of applications and creates a wide field of activity for designers. The most common approach to the cultivation of a sensory garden is creating a large number of zones on its territory, thematically diverse and aimed at specific senses.

© Лотоцька В. М., 2024

The research also highlights the ecological component of therapeutic landscapes, which is particularly relevant at the current stage of the development of the urban environment. It is extremely important to find and implement new design solutions for the creation of green areas, taking into account modern requirements for the quality of the urban environment in the context of its sustainable development.

Key words: *therapeutic landscape, urban environment, inclusiveness, sensory garden, landscape design.*

Вступ. Через низку сучасних викликів, пов'язаних зі швидкими темпами урбанізації, зростанням стресу серед населення та збільшенням екологічного навантаження, питання впливу міського простору на здоров'я та благополуччя людини встає все більш актуальним. У дизайні міського середовища з'являються нові тенденції, що пов'язані з усвідомленням терапевтичного впливу природного середовища на людину. Впровадження терапевтичних ландшафтів у міському середовищі є важливим кроком до покращення здоров'я та якості життя міських мешканців. Особливо цінними такі ландшафти є у місцях щільної міської забудови, в яких дуже часто не вистачає доступних зелених зон. Інтеграція природи в урбаністичний простір, створення різноманітних зелених зон, включення сенсорних елементів, а також врахування культурних і соціальних особливостей можуть суттєво знизити рівень стресу, покращити емоційний стан та сприяти фізичному відновленню. Терапевтичні ландшафти стають важливим інструментом у формуванні сталих та інклюзивних міст.

В Україні концепція терапевтичних ландшафтів набуває особливого значення і в контексті нових завдань, що постали перед дизайном середовища в умовах воєнного часу. Терапевтичні ландшафти можуть стати важливим інструментом для запровадження перспективних реабілітаційних технологій у роботі з різними категоріями населення.

Матеріали та метод. Теоретичною основою нашого дослідження є праці науковців, присвячені аналізу особливостей проєктування терапевтичних ландшафтів з позиції запровадження перспективних реабілітаційних технологій. Так, принципам та методам організації сенсорного саду із врахуванням потреб осіб з інвалідністю присвячена публікація З. Обиночної [1]. Аспекти проєктування терапевтичних ландшафтів на території закладів вищої освіти наводять у своєму дослідженні Ю. Мельник Ю., О. Верешко, А. Войтюк, О. Мельник, С. Гомон [2]. У публікації О. Косик, М. Білоног розглядаються особливості планування терапевтичних ландшафтів на території дитячих лікарень [3]. Особливості проєктування терапевтичних садів висвітлюються у праці Д. Бідолаха, В. Кузьовича, С. Підховної [4]. Зокрема, авторами проаналізовано рослинні насадження, функціональні зони терапевтичних садів та їх вплив на відновлення користувачів. Терапевтична складова мистецтва довкілля висвітлюється у публікації Н. Лісової та К. Гамалії, зокрема, авторками досліджено особливості розвитку та постановку нових завдань перед українським лендартом в умовах воєнного часу [5].

При виконанні дослідження також здійснено аналіз праць методичного змісту, в яких містяться підходи до розуміння ландшафтної терапії як однієї із найперспективніших реабілітаційних технологій, що відзначається значним потенціалом у роботі з різними категоріями населення. Зокрема, теоретико-методологічні основи гарденотерапії, перспективи її розвитку в Україні та рекомендації до використання її у рамках реабілітації осіб з інвалідністю висвітлюються у методичному посібнику з питань впровадження гарденотерапії в Україні [6]. У контексті нашого дослідження також слід виокремити й публікації, що розкривають природоорієнтовані рішення, які сприяють вирішенню екологічних проблем та адаптації міського простору до кліматичних змін. Серед таких рішень важливу роль відіграють і терапевтичні сади [7].

Результати. Концепція «терапевтичних ландшафтів» (therapeutic / healing landscape) була запропонована у 1990-х роках географом Вілбертом Геслером (Wilbert Gesler). Досліджуючи зв'язок між навколишнім середовищем і фізичним, емоційним благополуччям людини, В. Геслер визначав терапевтичний

ландшафт як середовище, що має здатність сприяти зціленню та відновленню. При цьому, дослідник наголошував, що терапевтичними ландшафтами можуть бути не лише природні, а й соціально-культурні простори [8, с. 27].

Терапевтичні ландшафти проєктуються для заохочення взаємодії між людьми та довкіллям. І вже залежно від дизайну саду та потреб відвідувачів така взаємодія може відбуватися як у пасивній, так і в активній формі.

Садівниця і психіатриня Сью Стюарт-Сміт (Sue Stuart-Smith) у своїй книзі про цілющий вплив садівництва зазначає: «Час на природі – й не обов'язково багато, вистачить і двадцяти хвилин – відновлює психічну енергію й зміцнює здатність мозку зосереджуватися. Ця несвідома взаємодія між розумом і природою має далекосяжні наслідки й величезний вплив на психічне та фізичне здоров'я» [9, с. 98]. Авторка наводить результати численних досліджень у різних галузях науки, що підтверджують терапевтичний вплив природного середовища на людей із посттравматичними стресовими розладами. Ця сфера досліджень сьогодні активно розвивається у всьому світі. Близькість до зеленого простору знижує тривожність, покращує настрій, зменшує розумову втому, заохочує до спілкування. Існує багато свідчень того, як у зонах бойових дій, а також у тих зонах, що постраждали від стихійних лих, люди інстинктивно звертаються до природи, намагаючись зберегти любов до життя та змінити щось на краще.

Цікавими є результати соціологічного опитування, що були проведені у 2022 році Ярославом та Андріаною Недолуженко, співзасновниками одного з найбільших розсадників декоративних рослин України «Зелені Янголи». Так, на питання «Чи допомагає вам сад впоратись зі стресом, відволіктись від жахіть війни, чи є він джерелом компенсації та порятунку» серед учасників спільноти розсадника 25% зазначили, що робота в саду допомагає відволіктись та 70% респондентів відмітили, що робота в саду є джерелом натхнення та радості; 3% вказали, що були вимушені покинути дім і сад; 2% – змушені були покинути дім, але все одно зайнялися садівництвом на новому місці. На питання «Чи є у вас бажання та можливість втілювати нові ідеї в саду, висаджувати нові рослини?» 56% респондентів відповіли, що висаджують нові рослини для зняття стресу; 29% учасників втілюють свої задуми та висаджують рослини; 9% тільки доглядають за старими посадками; 5% учасників вказали, що не мають можливості, оскільки змушені були покинути свій дім та сад і лише 1% респондентів зазначили, що не мають зараз бажання займатись садом [10, с. 72-73]. Ці спостереження свідчать про те, що в умовах війни людина особливо потребує споглядання за садом, адже ландшафт може підтримувати, наповнювати життя сенсом та дає змогу віднайти мотивацію.

Над створенням терапевтичних садів і громадських просторів працює Ільзе Рукшане (Ilze Ruksane), ландшафтна архітекторка із Риги. Розглядаючи цілющі ландшафти як складові міського середовища, Ільзе Рукшане виокремлює поняття лікувальних та терапевтичних ландшафтів. Зокрема, лікувальними вважаються загальнодоступні простори, спроєктовані за певними принципами, що виконують функцію підтримки не лише в медичних установах, а й в повсякденному житті. Терапевтичні ландшафти є засобом для активної участі в терапевтичному процесі, підтримують як садівничі, так і інші види діяльності. Серед садів, що використовуються у терапії, дослідниця зазначає три види. Так, сади садівничої терапії сприяють покращенню фізичного стану здоров'я, розвитку соціальних навичок та здатності до взаємодії. Відновлювальні та реабілітаційні сади орієнтовані на визначені елементи відновного середовища й ближчі за концепцією до лікувального ландшафту. Сенсорні сади створені для стимуляції різних відчуттів, таких як дотик, зір, слух, нюх, смак, відчуття рівноваги та ін. [11, с. 20].

Проєктування сенсорних садів є одним із способів повернення до природної гармонії та безпосередності. Естетика сучасного саду спрямована не стільки на пізнання природи, скільки на її переживання, на відчуття глибинного ритму життя. Усвідомлення того

факту, що людина не втрачає потребу в чуттєвому пізнанні навколишньої природи, усамітненні, контакті з нею, робить участь почуттів (зір, слух, смак, дотик і запах) одним із ключових понять для сенсорних садів. Основним завданням сенсорного саду є залучення відвідувачів до взаємодії з природою. Перебуваючи у сенсорному саду, людина починає сама домислювати образи на своєму, індивідуальному, рівні. Таке творче споглядання ніколи не набридає, адже асоціації можуть змінюватися залежно від настрою, стану душі, освітлення, звукового фону та й просто з плином часу. Сенсорні сади дають можливість відвідувачу пізнавати природне довкілля в усіх його сенсах.

Ідея сенсорних садів, що початково була розроблена у 1970-х рр. у Великобританії з метою терапевтичного впливу, сьогодні забезпечує цінний ресурс для різноманітного спектру застосувань та створює широке поле діяльності для дизайнерів. Найпоширенішим підходом до культивування сенсорного саду є створення на його території значної кількості зон, різноманітних за тематикою та спрямованих на конкретні органи чуття. У такому саду відвідувач відчуває себе найбільш комфортно та гармонійно.

У контексті терапевтичного впливу довкілля особливо важливими є комплексність і біорізноманітність. Зокрема, дослідження вчених виявили чіткий зв'язок між користю для людей від відвідування парків і рівнем біорізноманіття їхніх зелених насаджень [9, с. 102].

Про тенденцію звернення до ідей, пов'язаних із терапевтичним впливом довкілля, свідчить також і фестиваль Chelsea Flower Show, що є найважливішою подією, яка визначає основні тенденції в галузі ландшафтного дизайну у світі. Зокрема, у 2024 році серед проєктів, представлених на фестивалі, спостерігаємо звернення дизайнерів до цінності та філософії саду замість підкресленої декоративності. У своїх проєктах дизайнери розглядають сад як місце відновлення та зцілення, наголошують на його терапевтичній силі. Так, дизайнерка Ула Марія (Ula *Maria*) представила цікавий проєкт Forest Bathing garden, в якому звертається до японської практики сінрін-йоку, що передбачає відпочинкове відвідування лісу та відновлення зв'язку з природою через органи чуття. Метою цього саду було продемонструвати, як привабливий, але доступний простір може стати підтримкою для пацієнтів, їхніх родин і медичних працівників. Дизайнери Софі Парментер (Sophie Parmenter) і Дідо Мілне (Dido Milne) представили терапевтичний сад, створений з урахуванням потреб людей з аутизмом. Сенсорний сад для відновлення після інсульту створила дизайнерка Олівія Гонсалвес (Olivia Gonsalves), в якому продумана колірна схема у поєднанні з ароматами висаджених рослин та шумом води допомагає пацієнтам з вадами руху чи зору орієнтуватись у саду. Прикладом терапевтичного саду в урбанізованому середовищі є проект Анни-Марі Пауел (Ann-Marie Powell), в якому важливим елементом для підтримки фізичного, та психічного здоров'я стає сад дикої природи [12].

В Україні також зростає інтерес до проєктування терапевтичних ландшафтів. Так, у 2024 році у Подільському районі Києва, поруч із психіатричною лікарнею імені І.П. Павлова, відкрили перший терапевтичний сад в Україні, що був створений командою данських та українських дизайнерів. Ініціатором проєкту став данський урбаніст, дизайнер Мікаель Колвілл-Андерсен (Mikael Colville-Andersen).

Дизайн саду враховує різноманітні запити користувачів, зокрема, задля комфортнішого відновлення відвідувачів територію поділено на окремі зони для реабілітації, спілкування та усамітнення. Водночас передбачено три основні типи поведінки відвідувачів. Так, простір для тих відвідувачів, для яких взаємодія з іншими людьми є складною, являє собою усамітнене місце з гарними видами, ретельно продуманими елементами, що створюють відчуття безпеки. Тим відвідувачам, які для відновлення потребують фізичної активності, може допомогти догляд за рослинами, наприклад, полив квітів, висаджування дерев, видалення бур'янів, чи турбота про інші частини саду. Також для деяких відвідувачів може бути необхідним таке природнє середовище, яке б

стимулювало їхні органи чуття. Садовий простір облаштовано в лісистій місцевості, віддаленому від міського шуму. Рослини підібрані таким чином, щоб забезпечувати ефективне поглинання шуму, захист від вітру та сприяти у відновленні психоемоційного та фізичного стану відвідувачів. Передбачено висадження тих видів рослин, що характерні для місцевої флори [13].

Проєктування саду відновлення планується також і в Львові на базі центру реабілітації Unbroken. Зонування території буде проведено із врахуванням різних психологічних станів відвідувачів. Також передбачається, що в цьому міському просторі можна буде проводити освітні, культурно-мистецькі заходи, розвивати садівництво та городництво.

Важливо, що такі сади не лише надаватимуть необхідну підтримку тим, хто проходить реабілітацію, а й сприятимуть підвищенню обізнаності про інноваційні підходи до вирішення проблем людей із посттравматичними розладами внаслідок війни.

Сьогодні спостерігаємо зростання інтересу до теми терапевтичних ландшафтів вітчизняними та зарубіжними фахівцями. Так, наприкінці 2023 року проведено міжнародну конференцію за участю ландшафтних архітекторів, дизайнерів та інших фахівців зеленого ринку Empathic green conference «Сила природи, садів, рослин. Шлях до перемоги». Спікери конференції наголошували на ключовій ролі рослин у створенні терапевтичних ландшафтів, відновленні просторів після війни, збереженні біорізноманіття та забезпеченні інклюзивного середовища. Зокрема, Хелена Гутмане (Helena Gutmane), урбаністка та ландшафтна архітекторка із Латвії, висвітлила особливості процесів реабілітації просторів та старих покинутих територій, що є особливо важливим у контексті відбудови українських населених пунктів, що постраждали під час війни. Ландшафтна архітекторка Оксана Олейнюк-Пухняк (м. Львів) представила концепцію Природничої Платформи повоєнного відновлення України, акцентуючи увагу на значній ролі фермерських парків у повоєнній реабілітації [14].

Дослідники відзначають, що ландшафтне різноманіття нашої країни відкриває можливості для розробки та реалізації широкого спектру гарденотерапевтичних методів, адаптованих до особливостей регіонів. Це дозволить створювати диференційовані гарденотерапевтичні простори, враховуючи потреби та особливості різних груп осіб, що потребують соціальної та фізичної реабілітації [6, с. 5-6].

Слід згадати також і про екологічну складову терапевтичних ландшафтів, що є особливо актуальним на сучасному етапі розвитку міського середовища. Адже надзвичайно важливим є пошук та запровадження нових проєктних рішень при створенні зелених зон із урахуванням сучасних вимог до якості міського середовища, що є важливим елементом його сталого розвитку. Терапевтичні ландшафти сприяють підтримці біорізноманіття, очищують повітря, знижують температуру, зберігають та відновлюють природні екосистеми.

Висновки. Новітні дослідження підтверджують значний потенціал терапевтичного впливу довкілля на людину. Впровадження терапевтичних ландшафтів у міському середовищі дозволяє створювати простори, які сприяють психічному й фізичному відновленню, знижують рівень стресу, покращують емоційний стан і загальний рівень якості життя в урбаністичних умовах.

При проєктуванні терапевтичного ландшафту важливо враховувати різноманітні запити потенційних відвідувачів з метою забезпечення його інклюзивності. Облаштування простору відбувається таким чином, щоб відвідувачі, які потребують відновлення, почувалися у безпеці, мали змогу переживати позитивні емоції та задіювати різні органи чуття. Дизайнери у процесі своєї діяльності обирають саме ті засоби, що сприяють створенню такого образу середовища, що запам'ятовується на основі емоцій та переживань людини, сприяє покращенню її психоемоційного стану. Адже проєктування терапевтичних ландшафтів передбачає не лише врахування вимог до функціональних та технічних характеристик, а й забезпечення емоційної складової простору.

Концепція терапевтичних ландшафтів є особливо актуальною в українському контексті. Важливо досліджувати потенціал для їх створення у якомога більшій кількості міст України. Це забезпечуватиме реалізацію можливостей використання природного середовища як важливого інструменту для запровадження перспективних реабілітаційних технологій у роботі з різними категоріями населення у повоєнному відновленні України.

Література:

1. Обиночна З. Принципи та методи організації сенсорного саду із врахуванням відвідувачів – осіб з інвалідністю. *Теорія та практика дизайну*. Вип. 25. 2022. Архітектура та будівництво. С. 85–92.

2. Мельник Ю.А., Верешко О.В., Войтюк А.І., Мельник О.В., Гомон С.С. Терапевтичні ландшафти в системі публічного простору закладів вищої освіти як засіб розкриття творчого потенціалу здобувачів. *Сучасні технології та методи розрахунків у будівництві.* Вип. 17. 2022. С. 78–83.

3. Косик О.І., Білоног М.І. Особливості планування та озеленення терапевтичних ландшафтів дитячих лікарень. *Теорія та практика дизайну*. Вип. 25. 2022. Садово-паркове господарство. С. 228–235.

4. Бідолах Д., Кузьович В., Підховна С. Особливості проєктування терапевтичного саду. *Innovative development of science, technology and education:* матеріали IX Міжнар. наук.-практ. конф. (6-8 червня 2024 р., м. Ванкувер, Канада). Ванкувер, 2024. С. 14–20. URL: https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2024/06/INNOVATIVE-DEVELOPMENT-OF-SCIENCE-TECHNOLOGY-AND-EDUCATION-6-8.06.2024.pdf (дата звернення: 07.11.2024).

5. Лісова Н., Гамалія К. Терапевтична роль українського лендарту. *Українська академія мистецтва. 2023.* Вип. 33. С. 178–186.

6. Мосаєв Ю. В., Дерев'янко Н.П., Григоренко О.С. Методичний посібник з питань впровадження гарденотерапії в Україні. Запоріжжя: ГО «НАМ НЕ БАЙДУЖЕ», 2020. 40 с.

7. Каталог зелених рішень / авт. кол.: А. Зозуля, М. Рябика. Львів: ПЛАТО, 2021. 62 с.

8. Соціальна робота засобами природотерапії із постраждалими внаслідок надзвичайних ситуацій: монографія / І.В. Сопівник та ін. Київ: «Компринт», 2021. 556 с.

9. Стюарт-Сміт С. Садотерапія. Як позбутися бур'янів у голові / пер. з англ. Я. Філоненко. Київ: Yakaboo Publishing, 2021. 328 с.

10. Недолуженко Я., Недолуженко А. Сад як порятунок під час війни. *Ландшафт і архітектура*. 2022. № 2-3. С. 68–73.

11. Рукшане І. Лікування містом. Чи є утопією міське середовище, що сприяє дружнім стосункам між усіма його користувачами? *Ландшафт і архітектура*. 2022. № 2-3. С. 19–27.

12. Галаган А. Інші сенси: інсайти з Chelsea 2024. Чим переймаються ландшафтні дизайнери у світі? URL: https://pragmatika.media/inshi-sensy-insajty-z-chelsea-2024-chym-perejmaiutsia-landshaftni-dyzajnery-u-sviti/ (дата звернення: 22.10.2024).

13. Скандинавські сади відновлення для України. URL: https://www.colville-andersen.com/therapy-gardens-ua (дата звернення: 04.11.2024).

14. Сила природи, садів, рослин. Шлях до перемоги. URL: https://landscape-architecture.top/empathic-green-conference/ (дата звернення: 05.11.2024).

References:

1. Obynochna, Z. (2022). Pryntsypy ta metody orhanizatsii sensornoho sadu iz vrakhuvanniam vidviduvachiv – osib z invalidnistiu [Principles and methods of organizing a sensory garden taking into account visitors with disabilities]. *Teoriia ta praktyka dyzainu – Theory and practice of desig*n, 25, 85–92 [in Ukrainian].

2. Melnyk, Yu.A., Vereshko, O.V., Voitiuk, A.I., Melnyk, O.V., & Homon, S.S. (2022). Terapevtychni landshafty v systemi publichnoho prostoru zakladiv vyshchoi osvity yak zasib rozkryttia tvorchoho potentsialu zdobuvachiv [Therapeutic landscapes in the system of public space of higher education institutions as a means of revealing the creative potential of students]. *Suchasni tekhnolohii ta metody rozrakhunkiv u budivnytstvi – Modern technologies and calculation methods in construction*, 17, 78–83 [in Ukrainian].

3. Kosyk, O.I., & Bilonoh, M.I. (2022). Osoblyvosti planuvannia ta ozelenennia terapevtychnykh landshaftiv dytiachykh likaren [Peculiarities of planning and landscaping of therapeutic landscapes of children's hospitals]. *Teoriia ta praktyka dyzainu – Theory and practice of design*, 25, 228–235 [in Ukrainian].

4. Bidolakh, D., Kuzovych, V., & Pidkhovna, S. (2024). Osoblyvosti proiektuvannia terapevtychnoho sadu [Features of designing a therapeutic garden]. IX Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia «Innovative development of science, technology and education» – The Ninth International Scientific and Practical

Conference «Innovative development of science, technology and education» (pp. 14-20). Vankuver. Retrieved from https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2024/06/INNOVATIVE-DEVELOPMENT-OF-SCIENCE-TECHNOLOGY-AND-EDUCATION-6-8.06.2024.pdf [in Ukrainian].

5. Lisova, N., & Hamaliia, K. (2023). Terapevtychna rol ukrainskoho lendartu [The therapeutic role of Ukrainian land art]. *Ukrainska akademiia mystetstva – Ukrainian Academy of Arts*, 33, 178–186 [in Ukrainian].

6. Mosaiev, Yu.V., Derevianko, N.P., & Hryhorenko, O.S. (2020). Metodychnyi posibnyk z pytan vprovadzhennia hardenoterapii v Ukraini [Methodical manual on the implementation of horticultural therapy in Ukraine]. Zaporizhzhia: HO «NAM NE BAIDUZHE» [in Ukrainian].

7. Zozulia, A., & Riabyka, M. (2021). Kataloh zelenykh rishen [Catalog of green solutions]. Lviv: PLATO [in Ukrainian].

8. Sopivnyk, I.V. et al. (2021). Sotsialna robota zasobamy pryrodoterapii iz postrazhdalymy vnaslidok nadzvychainykh sytuatsii [Social work by means of naturopathy with victims of emergency situations]. Kyiv: Komprynt [in Ukrainian].

9. Stiuart-Smit, S. (2021). Sadoterapiia. Yak pozbutysia burianiv u holovi [Garden therapy. How to get rid of weeds in your head]. (Ya. Filonenko, Trans). Kyiv: Yakaboo Publishing [in Ukrainian].

10. Nedoluzhenko, Ya., & Nedoluzhenko, A. (2022). Sad yak poriatunok pid chas viiny. [The garden as salvation during the war]. *Landshaft i arkhitektura – Landscape and architecture*, 2-3, 68–73 [in Ukrainian].

11. Rukshane, I. (2022). Likuvannia mistom. Chy ye utopiieiu miske seredovyshche, shcho spryiaie druzhnim stosunkam mizh usima yoho korystuvachamy? [Urban therapy. Is an urban environment that promotes loving relationships between all its users a utopia?]. *Landshaft i arkhitektura – Landscape and architecture*, 2-3, 19–27 [in Ukrainian].

12. Halahan, A. (2024). Inshi sensy: insaity z Chelsea 2024. Chym pereimaiutsia landshaftni dyzainery u sviti? [Other Senses: Insights from Chelsea 2024. What are the world's landscape designers concerned about?]. Retrieved from https://pragmatika.media/inshi-sensy-insajty-z-chelsea-2024-chym-perejmaiutsia-landshaftni-dyzajnery-u-sviti/ [in Ukrainian].

13. Skandynavski sady vidnovlennia dlia Ukrainy (2024). [Nordic Therapy Gardens for Ukraine]. Retrieved from https://www.colville-andersen.com/therapy-gardens-ua [in Ukrainian].

14. Syla pryrody, sadiv, roslyn. Shliakh do peremohy (2023). [The power of nature, gardens, plants. The way to victory]. Retrieved from https://landscape-architecture.top/empathic-green-conference/ [in Ukrainian].

УДК 7.711 : 791
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.10

Лу Бінь,
аспірант кафедри дизайну середовища
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-4650-1746
282799836@qq.com

ІНТЕРАКТИВНІ ПРАКТИКИ В ДИЗАЙНІ АРТІНСТАЛЯЦІЙ: СТАН ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕМИ, ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

В статті надано аналіз визначення науковцями технологічних та художньо-образних характеристик в дизайні артінсталяцій. Головний акцент зроблено на систематизацію ознак інтерактивних артоб'єктів, що завдяки цифровим технологіям в значній мірі мають можливість покращити естетичний вигляд публічного простору й активізувати візуально-комунікаційні взаємозв'язки з глядачем. Стрімкий розвиток дизайну інтерактивних інсталяцій свідчить про прискорення процесів соціалізації громадян Китаю, дозволяє запропонувати авторські концепції, що враховують виховні, видовищні та розважальні функції. Все зазначене вище уможливлює отримання наступних результатів: розвиток позитивних змін у ставленні людей до навколишнього середовища; свідоме ставлення самої людини до нього; створює можливості для втілення авторських концепцій, які розкривають нагальні проблеми сьогодення.

Аналіз наукових публікацій, огляд візуальних та фотоматеріалів свідчить про необхідність їх систематизації та виявлення базових аспектів, що є підтвердженими у практичній творчій діяльності дослідників. Втім, майже непоміченими залишаються: аналіз художньо-образних характеристик; систематизація принципів та перспективних тенденцій у вирішенні дизайну інтерактивних інсталяцій. Не менш важливим є й вибір місця розташування таких інтерактивних інсталяцій, які одразу стають домінантними у міському середовищі КНР й, демонструючи різноманітність прийомів їх створення, дозволяють впливати не тільки на місцеве населення з метою забезпечення підвищення рівня свідомості перехожих, а й покращити психоемоційний настрій туристів Китаю. Такий транскультурний підхід сприяє підвищенню рівня якості публічного простору будь-якого міста КНР. Однак, як свідчить матеріал дослідження, на сьогоднішній день майже відсутній аналіз вибору місця локації для розташування дизайнерських об'єктів та визначення тенденцій для їх впровадження. Отже, систематизація наукових досліджень за означеною темою дозволила виявити основні напрямки розвитку інтерактивних інсталяцій та тенденції їх формування відносно бачення дизайнерами актуальних проблем сьогодення.

Ключові слова: *дизайн середовища, транскультурний підхід, інтерактивні артінсталяції, наукові дослідження, тенденції розвитку, практика.*

Lu Bin. INTERACTIVE PRACTICES IN ART INSTALLATION DESIGN: STATE OF RESEARCH ON THE TOPIC, DEVELOPMENT TRENDS

The article provides an analysis of the definition by scientists of technological and artistic-figurative characteristics in the design of art installations. The main emphasis is placed on the systematization of the features of interactive art objects, which, thanks to digital technologies, have the ability to significantly improve the aesthetic appearance of public space and activate visual-communicative relationships with the viewer. The rapid development of the design of interactive installations indicates the acceleration of the processes of socialization of Chinese citizens, allows us to propose author's concepts that take into account educational, entertaining and entertaining functions. All of the above makes it possible to obtain the following results: the development of positive changes in people's attitudes towards the environment; conscious attitude of the person himself towards it; creates opportunities for the implementation of author's concepts that reveal the pressing problems of today.

Analysis of scientific publications, review of visual and photographic materials indicates the need for their systematization and identification of basic aspects that are confirmed in the practical creative activity of researchers. However, almost unnoticed remain: analysis of artistic and figurative characteristics; systematization of principles and promising trends in solving the design of interactive installations. No less important is the choice of location for such interactive installations, which immediately become dominant in the urban environment of the PRC and, demonstrating the variety of methods for their creation, allow influencing not only the local population in order to ensure an increase in the level of consciousness of passers-by, but also to improve the psycho-emotional mood of tourists in China. Such a transcultural approach contributes to increasing the quality of public space in any city in

© Лу Бінь, 2024

the PRC. However, as the material of the article shows, today there is almost no analysis of the choice of location for the location of design objects and the identification of trends for their implementation. Thus, the systematization of scientific research on the specified topic made it possible to identify the main directions of development of interactive installations and trends in their formation in relation to the designers' vision of current problems of the present.

Key words: *Keywords: environmental design, transcultural approach, interactive art installations, scientific research, development trends, practice.*

Вступ. На сучасному етапі розвитку цифрових технологій важливе місце посідає розвиток дизайну інтерактивних артінсталяцій. За рахунок активізації впровадження таких дизайнерських об'єктів у міське середовище почали з'являтися різноманітні варіації їх створення. Майже всі країни світу зацікавлені у формуванні професійних дизайнерських цирових розробок, що засвідчують небайдуже становлення відповідних спеціалістів до сучасних вимог організації публічного простору. Інтерактивна інсталяція в таких умовах стає композиційним акцентом, навколо якого значно покращується комунікація громадян, змінюється їх світогляд щодо можливостей цифрових технологій та забезпечується гармонійне формування навколишнього середовища на основі принципу креативності. Зважаючи на зазначене вище варто дослідити проблематику використання інтерактивних артінсталяцій у формуванні міського середовища.

Матеріали та метод. Для розуміння напрямків розвитку дизайну інтерактивних інсталяцій слід на основі системного підходу проаналізувати основні наукові роботи за означеною темою дослідження. Важливе місце посідають теоретичні роботи не тільки науковців Китаю, а й дослідників, теоретиків та практиків провідних країн світу. Даний аналіз потребує виокремлення відповідних груп за визначенням напрямків дослідження науковців. Проаналізуємо декілька з них, що розглядались китайськими науковцями та які засвідчують питання формування інтерактивних інсталяцій. Особливого значення набувають дослідження, що засвідчують специфіку відображення національної культурної спадщини Китаю. Серед основних напрямків варто вказати на висвітлення наступних проблем:

1) аналіз прийомів, що дозволяють розкрити *сюжетну лінію історичних подій Китаю*;

2) визначення *можливостей сучасних технологічних прийомів у формуванні рекламно-видовищних артінсталяцій*. Дослідники розкривають аспекти формування дизайну різноманітних цифрових артінсталяцій (доповненої реальності, 3D-меппінгу тощо) й зазначають важливість таких характеристик, як соціальна взаємодія та інклюзія;

3) систематизація художньо-мистецьких практик, спрямованих на *збереження національної культурної спадщини*. Дана група дослідників у своїх наукових розвідках приділяла значне місце імерсивному підходу, який дозволяє повністю занурити глядачів у інтерактивний світ артінсталяцій. Автори статей Лінглін Джио та Ліпенг Жанг (Lingling Guo, Lipeng Zhang) визнають важливість охорони та поширення серед громадян творів місцевої китайської традиційної культури. Основна концепція їх діяльності направлена на відновлення пошкоджених культурних національних ресурсів та відображення рідкісних творів у форматі інтерактивного мистецтва [13, 14];

4) *розкриття цінності традиційного китайського живопису засобами інтерактивних технологій* є стратегічно важливим для сучасного покоління Китаю. Такий напрямок наукових розвідок дослідників останнім часом набуває популярності. Розкриттям засобів передачі зазначеного вище напрямку досліджень займалися наступні автори: Zitong Chen, Jing Liao, Jianqiao Chen, Chuyi Zhou, Fangbing Chai, Yang Wu Preben Hansen [19];

5) питання побудови та реалізації навчальних програм для різних рівнів навчання з проєктування та *використання в навчальному процесі інтерактивних технологій*. Зокрема, публікації Дандан Чжен і Хуавень Чен (Dandan Zheng та Huawen Chen) надають інформацію щодо рекомендацій підготовки учнів до реальних потреб суспільства, пов'язаних з питаннями охорони та

відновлення культурної національної спадщини Китаю, що можуть бути вирішені засобами цифрових технологій [8];

6) експериментальні розробки у визначенні *технологічних можливостей в дизайні артінсталяцій щодо покращення їх комунікаційного впливу* на перехожих. В дослідженнях науковців: Джун Ху, Матіас Функ, Ю Чжан, Фенг Ванг (Jun Hu, Mathias Funk, Yu Zhang, and Feng Wang) визначено прийоми та методи взаємодії з глядачем. Результатом цих напрацювань стали експериментальні розробки дизайну інтерактивних інсталяцій. Зазначені практичні розробки науковців знайшли підтвердження у конкурсах, де автори інновацій отримали призи та нагороди за свій вклад у відображення культурних, політичних, соціальних та екологічних аспектів при демонстрації їх засобами цифрових технологій. Дослідники виокремили деякі різновиди форм подачі інтерактивних інсталяцій, серед яких основними є: 1) *статичні форми* (при цьому авторами мистецьких проєктів не пропонується взаємодія з глядачем); 2) *динамічні форми* (дозволяють змінювати форми зображень залежно від часу, з урахуванням звуків, світла та кольору), глядач при цьому залишається пасивним свідком того, що відбувається навколо; 3) *інтерактивні форми з активною взаємодією глядача на рівні «діалогу»* (через запропоновані інтерактивні можливості: жести, рухи, зміна звуків, кольору, обмін враженнями або діями між декількома глядачами) [11, 14];

Деякі автори розглядали *проблему імерсивного підходу* в галузі мультимедійного мистецтва в виставковому та музейному просторах та вплив дизайну інтерактивних експозицій на відвідувачів. Наприклад, в статті авторів Янь Цзянь (Yan Jian) та Манчен Хан (Manchen Han) систематизовано аспекти створення цифрового виставкового простору на тему традиційного китайського ремесла (янцзябу), де науковці розглядають можливості цифрових технологій відносно їх взаємодії з глядачем [18,14]. Проблемою інтерактивних практик в контексті вирішення завдань арттерапії займався Xiaran Song [17]. Автор розглядає питання посилення позитивних емоцій через захоплюючий мультисенсорний досвід для учасників терапевтичного процесу та розкриває якості технології Sonic Pharmacy, що шляхом поєднання звуколікування та іридології трансформує біометричні дані пацієнтів. Результатом статті стає висновок про можливості розвитку таких інтерактивних технологій як засобів позитивного технологічного втручання в особистий світ людини.

Серед українських дослідників багато наукових робіт, що розглядають питання використання інтерактивних артінсталяцій з позиції їх втілення у предметно-просторовому середовищі різного функціонального призначення. Так, в роботі С. Кривуц систематизовано принципи створення виставкового простору засобами інтерактивних технологій [3]. Проблему використання інтерактивних інсталяцій в дизайні громадських приміщень різного призначення вивчала Н. Брижаченко. Авторка наголошує на різноманітності засобів, розкриває їх специфіку відносно того чи іншого архітектурного об'єкту, систематизує прийоми використання інтерактивних інсталяцій, враховуючи їх функцію та засоби впливу на сприйняття їх людиною [1].

Зовнішня інтерактивна реклама є одною з основних тенденцій в сучасному дизайні предметно-просторового середовища. Опрацюванням даного напрямку займалася дослідниця Н. Скляренко, яка акцентує увагу на проблемах, пов'язаних з колективним створенням особливого простору, наділеного художньо-образними та змістовими характеристиками [5]. Нові можливості цифрового мистецтва (віртуальна реальність, медіа-інсталяції, інтерактивність) аналізує дослідниця Д. Чемберджі, яка підкреслює його вплив на соціокультурний простір, що змінюється завдяки використанню інтерактивних та мультимедійних мистецьких творів [6].

В статті О. Губернатор та О. Красненко проаналізовано специфіку імерсивності у різних культурних практиках, де авторами наголошується на пасивній та активній ролі глядача. Науковці розглядають характеристики імерсивності, серед основних ними визначено: сприйняття мистецького продукту «зсередини»; вплив на периферійну

анатомо-фізіологічну систему людини; створення ефекту справжньої реальності в межах запропонованого проєкту [2, 14]. Систематизацію концепцій дизайну аудіовізуального контенту 3D-проєкцій запропоновано в роботі М. Опалєва. Автор визначає відмінності у тематиці дизайнерських проєктів з 3D-меппінгу, як одного з виду артінсталяцій [4].

Результати. На основі аналізу дизайнерських рішень, що засвідчують впровадження інтерактивних технологій у вирішення дизайну артінсталяцій було встановлено різні підходи до опрацювання зазначеної проблеми. Як свідчить систематизація наукових та публіцистичних джерел, з кожним роком розвиток інтерактивних технологічних процесів створює можливості для все більш якісної демонстрації в міському середовищі інтерактивних артоб'єктів. Комплекс з інтерактивних технічних засобів при розкритті дизайнерських концепцій забезпечує: посилення комунікації з громадянами; активно впливає на їх свідомість; дозволяє вирішувати різноманітні питання економічного характеру; допомагає усвідомлювати вагомість впливу інтерактивного подання інформації на покращення соціальних та культурних питань місцевого населення будь-якої країни.

Висновки. Отже, можна стверджувати, що:1) цифрові технології в формуванні дизайну артінсталяцій значно прискорили процеси візуального та комунікативного впливу на глядача; 2) звертаючись до людських почуттів, дизайнери створюють умови для привнесення естетичних цінностей у публічний простір китайських міст. В такому випадку мистецькі інтерактивні об'єкти стають родзинкою навколишнього середовища; 3) даний вид мистецтва, привертаючи увагу громадськості, постійно розвиваючись, має можливості демонструвати нові оригінальні концепції, що пов'язані з гострими проблемами КНР або відображають альтернативні рішення позитивного розвитку країни; 4) не менш важливим є фактор об'єднання різних культур завдяки прискоренню процесів трансляції кращих зразків місцевої культури або мистецьких творів відомих світових митців; 5) вагомим внеском у визначенні ідентичності місцевості є створення професійно розробленої інтерактивної рекламної продукції засобами артінсталяцій, що забезпечує покращення економічного розвитку країни.

Література:

1. Брижаченко Н., Босий І.М. Інтерактивний відеомеппінг в дизайні інтер'єрів закладів громадського харчування: принципи впровадження і технічні особливості. 2022. URL: https://artdesign.knutd.edu.ua/wp-content/uploads/sites/33/2022/08/3AD-2-2022.pdf (дата звернення: 08.11.24.)

2. Губернатор О. І., Красненко О. Л. Прояви імерсивності в сучасних культурних практиках. Питання культурології. 2023. Вип. 41. С. 89–99. URL: http://issues-culture-knukim.pp.ua/article/view/276696/271582 (дата звернення: 14.11.24.)

3. Кривуц С.В., Бондаренко В.В., Уколов П.В. Авторські підходи у формуванні гармонізації міського середовища засобами 3D-відеомеппінга. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Х.: ХДАДМ. 2017. № 2. С. 33–37.

4. Опалєв М. Л. Структура й особливості дизайну аудіовізуального контенту архітектурного 3D-меппінгу. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2021. № 1. С. 30–42

5. Скляренко Н. В. Інтерактивність як принцип організації дизайн-системи (на прикладі об'єктів зовнішньої реклами). Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2014. № 2. С. 33–37.

6. Чемберджі Д. Цифрове мистецтво у соціальнокультурному просторі: вплив, взаємодія та перспективи. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/64_2023/part_2/64-2_2023.pdf (дата звернення: 13.11.24.)

7. Cristina R. Maier, Burak Pak, Johan Verbeke. Interactive Design: Designing Sensorial, Dialogical Spaces. 2014. URL: https://www.researchgate.net/publication/311203040_Interactive_Design. (дата звернення: 13.11.24.)

8. Dandan Zheng, Huawen Chen. Issues on the Construction and Implementation of Interactions Design Curriculum. 2020. URL: file:///D:/%D0%97%D0%90%D0%9A%D0%90%D0%A7%D0%9A%D0%98/125937098-1.pdf. (дата звернення: 15.11.24.)

9. Huang Yiyuan. Creation Methodology of Interactive Art Installation Based on Philosophy-Understanding Projection: Recreation of Traditional Chinese Painting. 2015. https://doi.org/10.1145/2806173.2806179 (дата звернення: 15.11.24.).

10. Krasnenko O. L. Phenomenon of the cultural code in the context of the media space. *Intellectual Archive*. 2023. Vol. 11. № 3. July – September. P. 32–39. (дата звернення: 105.11.24.)

11. Jun Hu, Mathias Funk, Yu Zhang & Feng Wang. Designing Interactive Public Art Installations: New Material Therefore New Challenges. 2014. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-662-45212-7_25 (дата звернення: 11.11.24.).

12. Kai Kang, Tiantian Yang, Feng Wang. Interactive Art Installation for Creating Sense of Belonging in a Working Environment. 2013. URL: https://www.researchgate.net/publication/304820342_Interactive_Art_Installation_for_Creating_Sense_of_Belonging_in_a_Working_Environment. (дата звернення: 20.11.24.).

13. Lingling Guo, Lipeng Zhang. Exploration on the Application of New Media Interactive Art to the Protection of Traditional Culture. 2022. URL: https://www.hindawi.com/journals/sp/2022/5418622/ (дата звернення: 15.11.24.).

14. Lu Bin. Analysis of prospects for the introduction of interactive art installations in the formation of the urban environment of China // Матеріали VI Міжнародної наукової конференції, м. Херсон, 23 серпня, 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Груп, С. 131–133. (дата звернення: 21.11.24.).

15. Shen Shen Luo. Animated installations for immersive spaces : developing a design process to enhance the experiences of cultural heritage in China, using an exhibit design for the Western Xia Imperial Tombs as a case history. 2018. URL: https://www.academia.edu/55018344/Animated_installations_for_immersive_spaces_developing_a_design_process_to_enhance_the_experiences_of_cultural_heritage_in_China_using_an_exhibit_design_for_the_Western_Xia_Imperial_Tombs_as_a_case_history (дата звернення: 25.11.24.).

16. Svensson J., Russmann U. Introduction to visual communication in the age of social media: Conceptual, theoretical and methodological challenges. *Media and Communication*. 2017. vol. 5, № 4, pp. 1–5.

17. Xiaran Song. An Immersive Interactive Installation as Positive Technology from an Artistic Practice Perspective. 2024. URL: file:///D:/%D0%97%D0%90%D0%9A%D0%90%D0%A7%D0%9A%D0%98/125998384-1.pdf (дата звернення: 22.11.24.) [in English].

18. Yan Jian, Manchen Han. The Design and Realization of Digital Exhibition of Yangjiabu New Year Pictures. URL: https://www.researchgate.net/publication/301399404_The_Design_and_Realization_of_Digital_Exhibition_of_Yangjiabu_New_Year_Pictures# (дата звернення: 20.11.24.).

19. Zitong Chen, Jing Liao, Jianqiao Chen, Chuyi Zhou, Fangbing Chai, Yang Wu Preben Hansen. Paint with Your Mind: Designing EEG-based Interactive Installation for Traditional Chinese Artworks. TEI '21: Proceedings of the Fifteenth International Conference on Tangible, Embedded, and Embodied Interaction. 2021. Article No.: 49. P. 1–6. https://doi.org/10.1145/3430524.3442455 (дата звернення: 15.11.24.)

References:

1. Bryzhachenko, N., & Bosyi, I.M. (2022). *Interaktyvnyi videomeppinh v dyzaini interieriv zakladiv hromadskoho kharchuvannia: pryntsypy vprovadzhennia i tekhnichni osoblyvosti [Interactive video mapping in the interior design of catering establishments: implementation principles and technical features]*. Retrieved from: https://artdesign.knutd.edu.ua/wp-content/uploads/sites/33/2022/08/3AD-2-2022.pdf [in Ukrainian].

2. Hubernator, O. I., & Krasnenko, O. L. (2023). Proiavy imersyvnosti v suchasnykh kulturnykh praktykakh [Manifestations of immersiveness in contemporary cultural practices]. *Pytannia kulturolohii*. Vyp. 41. S. 89–99. Retrieved from: http://issues-culture-knukim.pp.ua/article/view/276696/271582 [in Ukrainian].

3. Kryvuts, S.V., Bondarenko, V.V., & Ukolov, P.V. (2017). Avtorski pidkhody u formuvanni harmonizatsii miskoho seredovyshcha zasobamy 3D-videomeppinha. [Author's approaches in shaping the harmonization of the urban environment using 3D video mapping]. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*. Kh.: KhDADM. № 2. S. 33–37 [in Ukrainian].

4. Opaliev, M. L. (2021). Struktura y osoblyvosti dyzainu audiovizualnoho kontentu arkhitekturnoho 3D-meppinhu [Structure and design features of audiovisual content of architectural 3D mapping]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. Kharkiv : KhDADM, № 1. S. 30–42 [in Ukrainian].

5. Skliarenko, N. V. (2014). Interaktyvnist yak pryntsyp orhanizatsii dyzain-systemy (na prykladi obiektiv zovnishnoi reklamy) [Interactivity as a principle of organizing a design system (using the example of outdoor advertising objects)]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. № 2. S. 33–37 [in Ukrainian].

6. Chemberdzhi, D. (2023). Tsyfrove mystetstvo u sotsialnokulturnomu prostori: vplyv, vzaiemodiia ta perspektyvy [Digital art in the socio-cultural space: impact, interaction and prospects]. Retrieved from: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/64_2023/part_2/64-2_2023.pdf [in Ukrainian].

7. Cristina, R. Maier, Burak Pak, Johan Verbeke. (2014). Interactive Design: Designing Sensorial, Dialogical Spaces. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/311203040_Interactive_Design.

8. Dandan Zheng, & Huawen Chen. (2020). Issues on the Construction and Implementation of Interactions Design Curriculum. Retrieved from: file:///D:/%D0%97%D0%90%D0%9A%D0%90%D0%A7%D0%9A%D0%98/125937098-1.pdf.

9. Huang Yiyuan. (2015). Creation Methodology of Interactive Art Installation Based on Philosophy-Understanding Projection: Recreation of Traditional Chinese Painting. https://doi.org/10.1145/2806173.2806179.

10. Krasnenko, O. L. (2023). Phenomenon of the cultural code in the context of the media space. Intellectual Archive. Vol. 11. № 3. July – September. P. 32-39. (дата звернення: 105.11.24.).

11. Jun Hu, Mathias Funk, Yu Zhang, & Feng Wang. (2014). Designing Interactive Public Art Installations: New Material Therefore New Challenges. Retrieved from: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-662-45212-7_25 (дата звернення: 11.11.24.).

12. Kai Kang, Tiantian Yang, Feng Wang. (2013). Interactive Art Installation for Creating Sense of Belonging in a Working Environment. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/304820342_Interactive_Art_Installation_for_Creating_Sense_of_Belonging_in_a_Working_Environment.

13. Lingling Guo, & Lipeng Zhang. (2022). Exploration on the Application of New Media Interactive Art to the Protection of Traditional Culture. Retrieved from: https://www.hindawi.com/journals/sp/2022/5418622/.

14. Lu Bin. (2024). *Analysis of prospects for the introduction of interactive art installations in the formation of the urban environment of China.* Materialy VI Mizhnarodnoi naukovoi konferentsii, m. Kherson, 23 serpnia, 2024 r. / Mizhnarodnyi tsentr naukovykh doslidzhen. Vinnytsia: TOV «UKRLOHOS Hrup, S. 131–133.

15. Shen Shen Luo. (2018). Animated installations for immersive spaces : developing a design process to enhance the experiences of cultural heritage in China, using an exhibit design for the Western Xia Imperial Tombs as a case history. Retrieved from: https://www.academia.edu/55018344/Animated_installations_for_immersive_spaces_developing_a_design_process_to_enhance_the_experiences_of_cultural_heritage_in_China_using_an_exhibit_design_for_the_Western_Xia_Imperial_Tombs_as_a_case_history.

16. Svensson J., & Russmann U. (2017). Introduction to visual communication in the age of social media: Conceptual, theoretical and methodological challenges. *Media and Communication*. vol. 5, № 4, pp. 1–5.

17. Xiaran Song. (2024). An Immersive Interactive Installation as Positive Technology from an Artistic Practice Perspective. Retrieved from: file:///D:/%D0%97%D0%90%D0%9A%D0%90%D0%A7%D0%9A%D0%98/125998384-1.pdf (дата звернення: 22.11.24.)

18. Yan Jian, Manchen Han. *The Design and Realization of Digital Exhibition of Yangjiabu New Year Pictures.* Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/301399404_The_Design_and_Realization_of_Digital_Exhibition_of_Yangjiabu_New_Year_Pictures# (дата звернення: 20.11.24.).

19. Zitong Chen, Jing Liao, Jianqiao Chen, Chuyi Zhou, Fangbing Chai, Yang Wu Preben Hansen. (2021). *Paint with Your Mind: Designing EEG-based Interactive Installation for Traditional Chinese Artworks.* TEI '21: Proceedings of the Fifteenth International Conference on Tangible, Embedded, and Embodied Interaction. Article No. 49. P. 1–6. https://doi.org/10.1145/3430524.3442455 (дата звернення: 15.11.24.)

УДК 75.046.1+75.047] : 75.03 (510)
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.11

Лю Венган,
аспірант кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0009-0008-9714-1585
944514421@qq.com

ОБРАЗНІ МОДЕЛІ «САДУ ЯК РАЮ ЗЕМНОГО» В ДИНАСТИЧНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ

Дана стаття присвячена виявленню особливостей візуальної репрезентації ідеї «саду як раю земного» в живописі династичного Китаю. З'ясовано, що розбудова саду за принципом «одне озеро – три гори», що втілював релігійний і міфічний сенс, пов'язаний з даоською ідеєю безсмертя, вела свій відлік від часів династії Цінь (III ст. до н.е.) й стала яскравим зразком будівництва імператорських садів для правителів за всіх часів. Протягом багатьох століть іконографія «садів Безсмертних» розвивалась в китайському живописі. У статті розглянуто пейзажні твори Лі Сисуня (李思训, 651-716), Цю Іна (仇英, 1494-1552), Юань Цзяня (袁江 1671-1746). У зв'язку з бажанням відтворити імператорський сад як особливе казкове місце, пейзажі з садовою тематикою не відображали реальне середовище, а втілювали здебільшого ідеалізований, нерідко фантастичний образ. Тема раю знайшла свою реалізацію і в іншому типі саду – саду літераторів. Сад літераторів так само знаходиться поза межами звичайного світу, але тепер сад не призначений для зустрічі людини з Безсмертними, а є «притулку внутрішньої сили», духовного вдосконалення (Гу Кайчжи (顧愷之), Лі Гунлінь (李公麟), Цю Ін (仇英)). Його поширена в живописному мистецтві іконографія включає такі сюжетні мотиви як «літературні вечори», «зібрання в саду персиків та слив», «зібрання в павільйоні орхідей», «ставок з лотосами», «посадка хризантем». Символіка образу раю присутня в поширеній іконографічній моделі з зображенням «хатини з солом'яним дахом». Ця тема розкрита в творах художника династії Мін Тан Іня (唐寅, 1470-1523). Усамітнення як «втеча від світу» до власного ідеального «раю» є однією із важливих тем традиційного китайського живопису.

Ключові слова: *живопис династичного Китаю, традиційний пейзаж, образ саду, іконографія саду як раю, ідея вічного життя, тема пустельництва.*

Lyu Wengang. IMAGINARY MODELS OF THE «GARDEN AS PARADISE ON EARTH» IN THE DYNASTIC PAINTING OF CHINA

This article is devoted to revealing the features of the visual representation of the idea of «the garden as an earthly paradise» in the painting of dynastic China. It has been clarified that the construction of the garden according to the principle of «one lake – three mountains», which embodied the religious and mythical meaning, is associated with the Taoist idea of immortality, started from the time of the Qin dynasty (III century BC) and became a vivid example of the construction of imperial gardens for rulers of all times. Over many centuries, the «Gardens of the Immortals» iconography developed in Chinese painting. The article examines the landscape works of Li Sixun (李思训, 651-716), Qiu Ying (仇英, 1494-1552), Yuan Jiang (袁江 1671-1746). In connection with the desire to recreate the imperial garden as a special fairy-tale place, landscapes with a garden theme did not reflect the real environment but mostly embodied an idealised, often fictional image. The paradise theme was realised in another garden – the garden of writers. The Garden of Writers is also outside of the ordinary world. It is not intended for a person's meeting with the Immortals but is a «shelter of inner strength» and spiritual cultivation (Gu Kaizhi (顧愷之), Li Gonglin (李公麟), Qiu Ying (仇英)). The widespread iconography of the garden in pictorial art includes such plot motifs as «literary evenings», «gathering in the garden of peaches and plums», «gathering in the orchid pavilion», «pond with lotuses», «planting chrysanthemums». The symbolism of paradise is present in the widespread iconographic model with the image of a «hut with a thatched roof». This theme is revealed in the works of artist Tang Yin (唐寅, 1470-1523) of the Ming dynasty. Solitude as an «escape from the world» to a person's own ideal «paradise» is one of the important themes of traditional Chinese painting.

Key words: *painting of dynastic China, traditional landscape, the image of the garden, iconography of the garden as a paradise, idea of eternal life, theme of the hermitage.*

© Лю Венган, 2024

Вступ. Уявлення про «рай», здебільшого представлений як дивовижний сад з чудернацькою фауною і флорою, притаманні майже всім культурам світу. Не є виключенням і культура Китаю. Стійка міфологема «сад – рай» в східній, зокрема, в китайській традиції, так само, як і в західній, пов'язана із релігійними і філософськими концепціями. Їх ідеологічною основою в Китаї вважається більш ніж двох с половиною тисячолітня історія філософії і естетики конфуціанства і даосизму, у поєднанні яких формувались традиційні національні уявлення про гармонію Всесвіту і виключну красу природи, мораль і чесноти людини, ідеальний світ і ідеальну свідомість, безсмертя і земний едем. Визначним є й те, що міфологема «сад – рай» в китайській культурі має своє реальне – «тривимірне» – втілення в садовому мистецтві. Через його тісний, специфічний зв'язок з живописом роздуми про «сад як рай» стають ключовими в розумінні змістоутворюючих та пластичних структур в класичному «двомірному» пейзажі, що й постало предметом даної наукової розвідки.

Матеріали та методи. Методологічною основою вивчення теми постали як загальнонаукові підходи і методи дослідження, зокрема, компаративний метод, метод історичного і тематичного підходів, аналізу наукових джерел, а також спеціальні мистецтвознавчі методи – формально-стилістичного аналізу і іконографічного підходу. Варто зазначити, що вивчення середньовічного пейзажного жанру Китаю виявляється сьогодні доволі опрацьованим для українського мистецтвознавства предметним полем. Втім, за його межами залишились питання взаємозв'язку пейзажного жанру з садовим мистецтвом, його образною семантикою, зокрема, розв'язанням міфологеми «сад – рай». Даної проблематики, а саме питань обумовленості релігійними факторами походження форми і функції китайського саду, торкнулися в своїх дослідженнях німецький сходознавець Л. Леддероз (L. Ledderose) [8] і китайський вчений Лі Юань (李源) [12]. Важливими для даної наукової розвідки були спеціальні публікації, присвячені темі загальної типології китайського саду (М. Кесвік (M. Keswick) [7], С.К. Браш (C. S. Brash) [4], Бін Чіу Че (Bing Chiu Che) [3]), окремим іконографічним моделям пейзажу (Іюань Дуоїн (艺苑掇英) [13], Лю Юн (刘永) [14], Чжан Янюань (张彦远) [16]), а також загальні праці з історії китайського мистецтва – Дж. Кеххіла (J. Cahill) [5], Р.М. Бернхарт (R. M. Barnhart) [2], А. де Сільва (A. de Silva) [10].

Виклад основного матеріалу. Китайський сад як модель взаємовідносин людини і природи в традиційному живописі мав розвинену іконографію, що складалася протягом століть, відображаючи парадигмальні уявлення китайської філософії, каліграфії, етики та естетики, а також концептуальні злами загальної династичної історії Піднебесної. Усталеною сьогодні є теза про те, що походження й становлення садового мистецтва не тільки передувало, але й безпосередньо вплинуло на зародження жанру пейзажного живопису (звісно, в історії відомий і зворотній вплив [3, с. 24]). Часто пейзаж власне і був в династичну добу живописною ілюстрацією садового простору, реального і уявного одночасно [8, с. 179]. «Ботанічні рисунки», що отримали протягом X ст. характер самостійного жанру «птахи й квіти», так само безпосередньо пов'язані з історією становлення саду. Специфічною рисою китайського садового мистецтва, впевнений О. Сірен, є його тісний зв'язок із живописом, [11, с. 3]. Китайський сад, за Р.М. Бернхардтом, «це призма, яка спрямовує нашу увагу на деталі природи» [2, с. 10].

У цьому контексті доречною, як здається, є хрестоматійна згадка про творчі прогулянки по саду Чжао Чана (趙昌, 959-1016) – художника X–XI ст., який присвячував свої ранкові години спостереженням за природніми формами квітів, рослин, комах, їх кольоровим розмаїттям, змінами за порами року тощо [5, с. 76]. Його вишукане зображення гілки білого квітучого жасмину або персиків на зламаній гільці із різнокольоровим, свіжим і майже пожухлим листям, «справляють перше враження безпосередньої роботи з натури» («тільки потім, – як влучно підкреслює Дж. Кехилл, – стає зрозумілим ступінь ідеалізації малюнка») [5, с. 76].

Живописом «птахів й квітів» захоплювався восьмий імператор династії Сун – Хуейцзун Чжао Цзі (1082-1135, 赵佶), зібравши для палацової колекції майже три тисячі полотен в цьому жанрі. Імператору добре давались віршування й гра на музичних інструментах, але особливого успіху він досяг в каліграфії та живописі. Сад як єднання «форми і духу», представлений в його живописних творах, позначений грубуватою простотою, з іншого боку, надзвичайним перфекціонізмом і увагою до деталей, декоративністю та вишуканістю ліній («Вечір на ставку», «Гірський птах», «Гібіскус і золоті фазани»). Сюжет його полотна «Журавлі над палацом» (1112) навіяний подією, що трапилась під час банкету, влаштованому для міністрів в саду палацу Яньфу. І гості, і господар були здивовані, коли раптом по небу промайнули сприятливі хмари і над палацом злетіла зграя журавлів. Журавлиний танок на тлі блакитного неба залишається одним із найромантичніших сюжетів Хуейцзуна: в образній партитурі твору втілились стародавні вірування про Безсмертних, які переміщуються на журавлях в майбутнє.

«Якщо живопис був найбільшим талантом Хуейцзуна, – засвідчує М. Кесвік, – садівництво було його незмінною пристрастю» [7, с. 53]. За мірками створених раніше імператорських садів сад Хуейцзуна в Кайфені не був занадто великим, втім, як пише дослідниця, імператор мав в своєму розпорядженні усе багатство нації, а як джерело натхнення – стародавню традицію забудови садів з їх островами Безсмертних і колекцію раритетів із всієї Імперії [7, с. 53]. Сад восьмого імператора династії Сун не зберігся: в майбутньому місто Кайфен багато разів руйнувалося, неодноразово ставало епіцентром військових битв або піддавалось повені. Втім, дослідниками доведено, що в будівництві свого палацового саду Хуейцзун дотримувався символічного планування, яке було не лише естетичним, але й політичним, релігійним, ритуальним, з посиланням, в першу чергу, на концептуальну традицію представлення «саду як раю».

Один із найраніших відомих прикладів втілення такої концепції – королівський сад «Шанлінь» («Верховний ліс»), розбудова якого тривала за часів династії Цінь правління Ши-хуанді (III ст. до н.е.), а його розширення пов'язують із правлінням сьомого імператора Західної Хань – У-ді (II–I ст. до н.е). Створений для насолод й відпочинку імператорського двору, розваг, полювання, військових тренувань «Шанлінь», окрім всього, мав конкретний релігійний й міфологічний інтерес – втілення ідеї вічного життя, пов'язаної як з даоськими уявленнями про природне начало, так і з фольклором та легендами. На створення «садів Безсмертних» вказують руїни Тайєчі – величезного озера, що символізувало Бохайське море. По середині озера були штучно зведені три священні острови з горами Пенлай, Інчжоу, Фанчжан, де за легендою оселилися Безсмертні. Їм молився за своє безсмертя У-ді [3; 8].

Як відомо, легенда про «гірські острови», їх мешканців і побут була переказана в знаменитих «Історичних нотатках» (Ши-цзи) давньокитайського історика Сима Цяня (II-I ст. до н.е.), її розгорнутий опис наданий в давньокитайському тексті «Ле-цзи» (бл. III ст. до н.е. – III ст. н.е.). Вважалось, що гірські острови, розташовані в східній частині затоки Бохай (у китайській термінології – моря), біля бездонної прірви Гуйсюй, в яку стікають усі земні та небесні води, й представляють собою гори, схожі на хмари, що плавають по воді або тримаються на черепахах. Особисто У-ді вірив й у сказання про Царицю Заходу – Сиванму: згідно з оповідями, в саду цієї жінки росли персики, які так само давали вічне життя (недивно, що зустрічі вчених і поетів так само відбувались в квітучих персикових садах). Подібність штучних островів безсмертя, зведених У-ді, до міфічних посилювалась їх надзвичайною фауною та флорою, дивовижними квітами, травами та деревами, екзотичними тваринами та птахами, для імітації гір використовувались коштовні метали та каміння, що символізували довголіття й процвітання (зелений нефрит, перлини, золото тощо). Цей принцип розбудови саду «озеро – три гори», що втілював релігійний і міфічний сенс, став яскравим зразком будівництва імператорських садів й був прийнятий правителями всіх часів [12, с. 32-33]. Святі гори (платформи) будував

в своєму «Західному саді» імператор Ян Суй (VI ст.). Мін і Вень із династії Вей (III ст.), Сяо-Вень (V ст.), а також згадуваний раніше Хуейцзун (XI–XII ст.) бажали перетворити своє житло в казкову країну на землі в надії досягти безсмертя за допомогою еліксиру життя.

Протягом багатьох століть іконографія «садів Безсмертних» розвивалась живописцями. Її ранні відомі приклади в образотворчій культурі Китаю пов'язані з мистецтвом художника династії Тан – Лі Сисунем (李思训, 651-716). За триступінчастою ієрархічною структурою ранжування китайських майстрів, створеною Чжу Цзінсюанем в IX ст., твори Лі Сисунь були віднесені до найвищої «божественної» категорії. У традиційну історію китайського мистецтва художник увійшов як послідовник Чжан Цзицяна (展子虔, 550-600), майстра часів династії північної Чжоу і Суй, а також як засновник «синє-золотих» пейзажів («Три гори на морі», «Уявний вид на королівський літній курорт династії Хань», «Чотири яскравих гори», «Зображення павільйону Цзяньфань», «Збір лотосу в королівському саду» тощо). Більшість його полотен знайома за копіями, як наприклад широко відомий сьогодні «Сувій з зображенням палацового саду», відтворений анонімним художником династії Південна Сун. Сюжетна композиція вражає масштабністю панорами з каскадами синіх озер та зелених гір, схожих на м'які хмари, що скривають живописні палаци, павільйони, тераси, галереї і веселкові містки між них. Художник сприймав пейзаж як частину неосяжного Всесвіту, де людина розчинена в споглядданні світу, який нескінченно перевершує його. Між тим, як зазначив прославлений знавець каліграфії та живопису династії Тан Чжан Яньюань в «Записах про уславлених художниках різних епох» (IX ст.), в пейзажах, особливо в ранніх творах, Лі Сисунь захоплений казковістю вигаданої країни, населеною богами, міфічними речами та істотами [16]. Їх незрима присутність підкреслена насиченим, сяючим колоритом. Використання золотої фарби для створення контурів та текстурного штрихування в зображенні скель, гір, дерев, архітектурних споруд (техніка, автором якої власне і був цей майстер) піднесло нефритово-золотий садовий пейзаж «до незрівнянного апогею декоративної фантазії» [10, с. 140]. У його іншій роботі «Сад чудес квадратного горшика», на думку сучасного дослідника Ч.Ч. Бін, «образ раю матеріалізується пишністю будівель і багатством декоративних елементів, а концепція трьох островів-гір навіюється повсюдністю числа «три» в плані» [3, с. 29].

Окрім естетичних якостей пейзажних полотен, художники пізніх династій так само, як і їхні попередники (Чжан Цзицян, Чжао Боцзюй, Лі Сисунь, Лян Чжаонян), намагалися відтворити міфічні історії, як-от, наприклад, живописець династії Цин – Юань Цзян (袁江, бл. 1671-1746). Більшу частину його живописного спадку складають чудернацькі ведіння з палацовими ансамблями, розташованими у розкішних синьо-зелених ландшафтах, покликаних збуджувати відчуття атмосфери й середовища часів династії Тан та Сун. За визначенням Іюань Дуоїна, з творами митців минулих часів майстер знайомився свідомо й безпосередньо [13]. Глибокого знавця стародавньої історії і культури Юань Цзяна захоплював саме легендарний бік живопису. Він створював ідеалізовані, фантазійні пейзажні сюжети («Здіймається весняний грім і встає дрімаючий дракон», «Павільйон казкової гори», «Імітація стародавнього пейзажу», «Споглядаючи хвилі, що здіймаються»), серед яких найвідомішою залишається робота «Палац дев'яти досконалостей» (1691). Горизонтальний сувій із 12 композиційних частин є дивовижним сплавом стародавності із сучасністю. Одна із розкішних резиденцій династії Тан осучаснена архітектурним стилем Цин, з його вигнутими дахами, багатокольоровими декораціями. Привидом для створення сувою постала інспекційна подорож імператора Кансі в Янчжоу – рідне місто Юань Цзяна. Урочисту процесію фігур, очолювану імператором, художник зобразив на передньому плані ліворуч. Разом з тим, в роботі очевидні й інші конотації: великий розкішний курорт, розташований серед фантастичного ландшафту, нагадує зачарований даоський рай, з його пишними садами та розкішними горами, оповитими туманом.

Близькими за своєю сюжетно-образною концепцією до твору «Палац дев'яти досконалостей» є роботи Юань Цзяна «Острів фей Пенлай» та «Літній курорт на горі Лішань» – грандіозні композиції, з характерною для північно-сунського краєвиду багатошаровістю й розсіяною перспективою, що передбачає різні точки «зорової подорожі» усередині пейзажу. Пейзаж займає більшу частину площини картини, за рахунок чого досягається цілісність візуального сприйняття. Суттєвим в роботі «Літній курорт на горі Лішань» є зображення моря попереду Літнього палацу, що не відповідає географічним реаліям, втім, в цьому й полягає романтичний підхід митця до метафоричної передачі часу та простору: сюжет, в якому його персонажі зустрічаються в казкових горах Східно-Китайського моря, оповитий флером міфу про «царство Безсмертних».

У пошуках раю, подібного землі Безсмертних, звертався до садового пейзажу в своєму мистецтві один із перших вчителів Юань Цзяна – Цю Ін (仇英, 1494-1552). Насмілюємося припустити, що під впливом цього пізнємінського майстра Юань Цзян власне і звернувся до теми «садів Безсмертя», запропонувавши своє «космічне вирішення проблеми просторового розташування в часі» [1, с. 10].

Роботи Цю Іна не позбавлені «казковості» й міфологічности («Казкова країна яшмової печери», «Печера Безсмертя», «Вежі і павільйони в горах Безсмертя» тощо), втім, художника приваблює й інший бік стародавньої історії саду, як-от, наприклад, в творі «Весняний світанок в палаці Хань» (бл. 1542). Художник зображує імператорське життя в його самій ідилічній формі – як куточок раю на землі. Майстер конструює зв'язок між пам'яттю та сучасністю, між уявою й реальністю, загостреною до найдрібніших деталей. Йому важливе все: дерева, екзотичні квіти й рокарії, що прикрашають садовий пейзаж, розкішна палацова архітектура, яскравий одяг наложниць, служниць, принців, євнухів й художників, їх пози й рухи. Зазначимо, що особливою рисою цього й інших творів Цю Іна (до них можна віднести відомі «Сад для самотніх насолод», «Чотири пори року», «Сад Золотої долини») є зображення жінок-красунь. Важливо додати, елегантні образи наложниць підкреслені вишуканими сценами, що ілюструють їх дозвілля – музикування, вправи з каліграфії та малювання, гру в шахи та го, вивчання старовини, вирощування квітів – характерними заняттями в стилі літераторів.

Культура дозвілля літераторів, до яких лише певною мірою в соціальному вимірі належав придворний художник Цю Ін, приваблювала його й пояснюється тісними контактами з Вень Чженміном і його учнями. Їх зібрання у приватних садах («садах літераторів») були місцем мрій для освічених й тонких людей. Вчені, художники, літератори надихали один одного своїм мистецтвом, впевнені, що каліграфія може надихнути на музику; музика – на віршування і так далі. Напевно, і сам Цю Ін був не одноразово запрошений на такі зібрання. Серед відомих творів майстра «Весняний вечір в саду персиків та слив», присвячений елегантному зібранню літераторів часів династії Тан на чолі із найвідомішим китайським поетом Лі Бо (李白, 701-762). У зображенні історичної події, до яких тяжів Цю Ін, художникові важливі не стільки історичні й побутові конотації (поети безмежно занурені в обійми весни та вина), скільки сама ідея зібрання, в якому, за висловом китайського дослідника В. Цзяна, прийшов час для тихої й високої розмови, час «внутрішніх радощів», пізнання себе у споглядальному спілкуванні з природою [15, с. 680], як того вимагав даосизм. Для природного пейзажу обрана лише частина саду, «освітлена» ліхтарями й місяцем: поблизу навколо – дивовижно вигнуті, квітучі сливові й персикові дерева, величезні каміння, рукотворні стежки й огорожі, вдалині – павільйон, за ними гори, порослі густим лісом, і безмежність води. Картину оточує аура делікатних асоціацій, що ведуть до відлюдницького життя, до буддійського чи даоського раю, зображенням яких і є пейзаж [3, с. 24].

Сад був улюбленим місцем для літературних зібрань. Зображення саду як «притулку внутрішньої сили» [7, с. 76] закарбоване в садових пейзажах літераторів, значно менших за палацові й більш природніх за

своєю формою. Їх становлення тривало протягом II–VI століть як реакція на екстравагантні «райські сади» імператорів [7, с. 50]) й пов'язане з наявною тенденцією секуляризації та естетизації культури. Вважаємо, що «сади літераторів» так само можна віднести до означеною вище теми «пошуку раю» («релігійні концепції та конотації, як правило, зберігаються і продовжують впливати на естетичне сприйняття більшою або меншою мірою» [8, с. 165]). Сад літераторів так само знаходиться поза межами звичайного світу, але тепер сад не призначений для зустрічі людини з Безсмертними, а є, як підкреслює Л. Леддероуз, «місцем, що підходить для розуму» [8, с. 172]. «Місце, де зустрілися сім мудреців бамбукового гаю, напевно, було таким садом. Найвідоміше зібрання в павільйоні орхідей в 353 р., під час якого Вань Хичжи написав свою безсмертну «Передмову до Павільйону орхідей», ймовірно, теж проходив не в просторі недоторканої природи, а безпосередньо в саду» [8, с. 172].

Іконографія садів літераторів в живописі доволі поширена (більш поширена, на думку дослідників, за іконографію імператорських садів [11, с. 6]) і включає такі сюжетні мотиви як «літературні вечори», «зібрання в саду персиків та слив», «зібрання в павільйоні орхідей», «ставок з лотосами», «посадка хризантем». Один з найраніших творів за темою елегантних зібрань літераторів належить Гу Кайчжи (顧愷之, 344-406) – найвідомішому китайському художнику, теоретику живопису і поету династії Східної Цзінь. Йому китайське мистецтво завдячує народженням жанру пейзажу й першим образам саду. Сюжет живописного твору «Відвідування Західного саду ясної ночі» Гу Кайчжи інтерпретував вірш великого поета Цао Чжи «Публічний банкет» («Блукаючи Західним садом…»), присвячений дозвіллю поважних вчених гостей, які користуючись яскравим місячним світлом, насолоджувалися дивовижними пейзажами й високим мистецтвом каліграфії та поезії. Іконографічне вирішення Гу Кайчжи відоме за пізніми копіями: один із таких сувоїв належав за припущеннями Лю Сунняну (刘松, бл.1174-1224) – майстру, що творив за добу Південної Сун. Століттям раніше сюжетна лінія «зібрання літераторів» знайшла відображення в сувої Лі Гунліня (李公麟, 1049–1106), майстра, в мистецтві якого живопис приєднався до музики, поезії та каліграфії як засіб самовираження. Згідно з легендою, в 1088 році група з шістнадцяти відомих державних діячів, літераторів і художників зібралася в Західному саду на запрошення принца-консорта Ван Шеня. Присутні на зібранні вчений і художник Мі Фу (米芾, 1052–1107) закарбував подію в літературі, Лі Гунлінь – в живописі. Незалежно від того, чи справді відбулася ця подія [9], саме вона увійшла в культурну уяву й постала стійкою іконографічною моделлю в живописі для наступних поколінь майстрів. Художник представив шістнадцять знаменитостей доби (Су Ши, Хуан Тінцзянь, Ван Чиньчэнь, Тао Цянь, Цай Чжао й інші), зайнятих вправами з каліграфії, живопису, різання каміння, музикування, філософськими бесідами та медитацією [9, с. 419-420]. За допомогою тонкого лінеарного рисунку з ретельним опрацюванням деталей Лі Гунлінь компонував форму, разом із тим передавав характер, особливости, настрій зображуваного. Простий й витончений пейзаж з віковими соснами і кипарисами, що чергувались з зеленими платанами й бамбуковим гіллям, дивними скелями й чистими швидкими потоками річок, нагадував «земний рай».

Найпоширеною іконографічною моделлю «втечі від світу» є зображення «хатини з солом'яним дахом» на тлі пейзажного ландшафту, в якому зберігались, як доводить аналіз традиційних творів, всі елементи «едемських садів» – зазвичай озера в оточенні гірських хребтів. Ця тема склала значну за корпусом спадщину робіт «трагічного генія» мистецтва династії Мін – Тан Іня (唐寅, 1470-1523): «Приготування чаю», «Вчені-самітники в осінніх горах», «У Янцзи про самовдосконалювання своєї природи», «Натхнення на поему Ду Шаоліна», «В гостях у пустельників в Сунсі», «Футон під солом'яним дахом», «Солом'яний котедж Сішань в Західних горах». Ідейний й композиційним центром останнього з названих

сувоїв є котедж пустельника, з солом'яним дахом, нехитрим парканом й квітучими сливовими деревами як значуща частка неосяжного Всесвіту. Просторові «паузи», створені туманом, що ллється й укриває все на своєму шляху, спокій озера, хребти трьох гір, що відпочивають на хмарах, чудернацькі поодинокі дерева – все звільняє пейзаж від мирських турбот, дозволяє дійти до «більш ясного бачення істини» (Л. Чен). Користуючись виразом відомого поета династії Цзинь – Се Ліньюня (謝靈運, 385-433), Тань Інь написав тушшю «рапсодію небесної землі» [*цит. за* 6, с. 16]. Супротив зовнішньому світу за ради збереження своєї моральної цілісности й свідомий відхід від матеріального світу знаходили реалізацію у зверненні до внутрішніх радощів, пізнанні себе у споглядальному спілкуванні з природою [6, с. 15]. Власне, у філософії даосизму, багато в чому зосередженій на ідеї безсмертя, досягнення «вічного життя» трактувалось не через вживання «чарівних плодів» або зустрічі із святими на горі Палай, а через внутрішню гармонію з собою. Усамітнення як втеча від світу до власного ідеального раю є однією із важливих тем традиційного китайського живопису.

Висновки. Отже, у даній науковій розвідці було встановлено, що пейзажний живопис династичного Китаю розвивав дві великі теми, що відповідали двом основним формам становлення та розвитку китайського саду – імператорського (палацового) та приватного (саду літераторів), в яких наскрізною виявилась ідея «пошуку раю земного». Останній дарував – безсмертя фізичне та духовне. Концепція «райського саду» (або «саду Безсмертних») почала складатися за часів династії Цінь (III ст. до н.е.), а її усталена модель «зеро – три гори» увійшла в пейзажні твори, раннє наявне датування якої марковане VII–VIII ст. і пов'язане з мистецтвом Лі Сисуня. З'ясовано, що у зв'язку з бажанням відтворити особливе казкове місце, пейзажі з садовою тематикою не відображали реальність в повній мірі, а втілювали здебільшого ідеалізований образ. Прославлення краси природи було і залишається специфічною рисою китайської живописної культури, а поява приватних садів як засобу усамітненого притулку у власному раю – однією із її значних результатів, що реалізував в повній мірі даоський ідеал духовного самовдосконалення. До поширених іконографічних мотивів можна віднести такі сюжети як «літературні вечори», «зібрання в саду персиків та слив», «зібрання в павільйоні орхідей», «ставок з лотосами», «посадка хризантем» й інші (найвідомішому китайському художнику, теоретику живопису і поету династії Східної Цзінь Гу Кайчжи належить найраніший твір за темою «елегантних зібрань літераторів»). Шлях до раю, як доведено, відобразився в темі пустельництва, в ній мотив «дикого саду» втілювався через образ загубленого світу та всесвітньої нескінченності. Наші подальші наукові розвідки будуть присвячені репрезентації темі саду в творчості митців сучасного живопису Китаю.

Література:

1. Andrews J.F., Shen K. A. Century in Crisis : Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China. New-York: Guggenheim Museum. 1998. 336 p.

2. Barnhart R. M. Three thousand years of Chinese painting. New Haven: Yale University Press. 1997. 402 p.

3. Bing Chiu Che. Un grand jardin impérial chinois : le Yuanming yuan, jardin de la Clarté parfaite. *Extrême-Orient, Extrême-Occident*. 2000, № 22 (L'art des jardins dans les pays sinisés). Chine, Japon, Corée, Vietnam. P. 17.

4. Brash C. S. Keeping the Past Present: Representations of Ming Dynasty Gardens. A dissertation submitted to the faculty of the graduate school of the University of Minnesota. 2012. 226 p.

5. Cahill J. Chinese Painting. London : Rizzoli, 1977. 216 p.

6. Cheng Liyao. Private Gardens : Gardens for the Enjoyment of Artificial Landscapes of Men of Letters China. Architecture & Building Press, 2012. 199 c.

7. Keswick M. The Chinese Garden: History, Art & Architecture. London : Rizzoli, 1980. 216 p.

8. Ledderose L. The Earthly Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art. *Bush S., Murck C. Theories of the Arts in China*. Princeton : University Press, 1983. P. 165-183.

9. Leing E.J. Real or Ideal: The Problem of the «Elegant Gathering in the Western Garden» in Chinese Historical and Art Historical Records. *Journal of the American Oriental Society*. 1968. Vol. 88, No. 3. P. 419-435.

10. De Silva A. The Art of Chinese Landscape Painting. New York : Crown Publishers. 1967. 240 p.

11. Siren O. Gardens of China. New York: Ronald Press;, 1949. 363 p.

12. 李源. 《玄武湖"三神山"新考》. 江苏地方志 (江苏省南京市: 江苏省地方志编纂委员会办公室). 2000, (2000年第5期): 32–33. [Лі Юань. Нове дослідження «Трьох гір Бога» з місцевих хронік Цзянсу (місто Нанкін, провінція Цзянсу: Офіс компіляції місцевих хронік Цзянсу). Вип. 5, 2000. С. 32–33].

13. 艺苑掇英. 名家名作. 袁江·袁耀 / 袁剑侠编著.–郑州 : 河南美术出版社, 2013. 44. [Іюань Дуоїн. Шедеври відомих художників Юань Цзян·Юань Яо / Упорядник Юань Цзяньсь. Чженчжоу: Henan Fine Arts Publishing House, 2013. 44 с.].

14. 刘永. 《清夜游西园图》的传奇经历. URL: http://surl.li/aurpzl (дата звернення: 24. 06.2024) [Лю Юн. Легендарний досвід «Відвідання Західного саду ясної ночі»].

15. 蒋文光. 中国历代名画鉴赏 （下册）. 金盾 2004. 2546页 [Цзян Венган. Оцінка відомих китайських картин минулих династій. Пекін: Золотий щит. 2004. Т.2. 2546 с.].

16. 张彦远 历代名画记 江苏美术出版社 2007年. 285 页. [Чжан Яньюань. Нотатки про відомі картини минулих династій. Цзянсу: Образотворче мистецтво 2007. 285 с.].

References:

1. Andrews, J.F., & Shen, K. A. (1998). Century in Crisis : Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China. New-York: Guggenheim Museum.

2. Barnhart, R. M. (1997). Three thousand years of Chinese painting. New Haven: Yale University Press.

3. Bing Chiu Che. (2000). A great Chinese imperial garden: the Yuanming yuan, garden of perfect Clarity. Far East, Far West. 22 (The art of gardens in sinicized countries). China, Japan, Korea, Vietnam [in France].

4. Brash, C. S. (2012). Keeping the Past Present: Representations of Ming Dynasty Gardens. A dissertation submitted to the faculty of the graduate school of the University of Minnesota.

5. Cahill, J. (1977). Chinese Painting. London: Rizzoli.

6. Cheng Liyao. (2012). Private Gardens: Gardens for the Enjoyment of Artificial Landscapes of Men of Letters China. Architecture & Building Press.

7. Keswick, M. (1980). The Chinese Garden: History, Art & Architecture. London: Rizzoli.

8. Ledderose, L. (1983). The Earthly Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art. *Bush S., Murck C. Theories of the Arts in China*. Princeton: University Press.

9. Leing, E.J. (1968). Real or Ideal: The Problem of the «Elegant Gathering in the Western Garden» in Chinese Historical and Art Historical Records. *Journal of the American Oriental Society*. Vol. 88, No. 3.

10. De Silva, A. (1967). The Art of Chinese Landscape Painting. New York: Crown Publishers.

11. Siren, O. (1949). Gardens of China. New York: Ronald Press.

12. Li, Yuan (2000). A New Study on the Three Sacred Mountains of Xuanwu Lake. Jiangsu Local Chronicles. Nanjing, Jiangsu: Office of the Jiangsu Local Chronicles Compilation Committee. 5. [in Chinese].

13. Yiyuan Duoying (2013). Masterpieces by Famous Artists. Compiled by Yuan Jiang·Yuan Yao/Yuan Jianxia. Zhengzhou: Henan Fine Arts Publishing House. [in Chinese].

14. Liu, Yong. The legendary experience of «A Tour of the Western Garden at Night». Retrieved from http://surl.li/aurpzl (Accessed: 24. 06.2024). [in Chinese].

15. Jiang Wenguang. (2004). Appreciation of Famous Paintings of Chinese Dynasties. Beijing: Golden Shield. 2. [in Chinese].

16. Zhang, Yanyuan (2007). Records of Famous Paintings of All Ages, Jiangsu Fine Arts Publishing House [in Chinese].

УДК 738.1:666.5](4-15):069.5:7(477.73)“17\18”
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.12

Несен Ірина Іванівна,
кандидатка історичних наук, доцентка,
доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-9804-9659
inesen@dakkkim.edu.ua

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА ПОРЦЕЛЯНА XVIII–XIX СТ. В КОЛЕКЦІЇ МИКОЛАЇВСЬКОГО ОБЛАСНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ ІМ. В.В. ВЕРЕЩАГІНА

Дослідження широкого діапазону питань у царині художньої порцеляни в сучасному мистецтвознавстві засвідчує, що для вирішення аналітичних завдань, незмінно важливим залишається вивчення творів окремих колекцій з наступним визначенням географії виробництв, часу виготовлення, стилістики оздоблень, особливостей форм, матеріалів, технік виготовлення і декорування. Збір кількісних даних водночас формує базу для подальших досліджень і дає можливість формувати електронні системи-класифікатори даних, що принципово розширює можливості науково-дослідних узагальнень різних аспектів мистецтва порцеляни й атрибуції виробів.

Метою статті є аналіз виробів порцеляни західноєвропейських мануфактур і фабрик, що діяли у XVIII–XIX ст., здійснений на основі цифрового каталогу Миколаївського обласного музею ім. В.В. Верещагіна у контексті культурно-історичних і стилістичних порівнянь.

Розглянуті вироби художньої порцеляни з колекції згаданого музею дозволяють простежити низку важливих моментів, серед яких: стильовий топос західноєвропейського посуду і дрібної пластики, які різними культурно-історичними шляхами проникали у повсякдення різних суспільних верств України.

Встановлено, що завдяки міжмузейним зв’язкам і приватним контактам, було сформовано колекцію художньої порцеляни провідних виробництв країн Західної Європи, виготовлену у XVIII – XIX ст. Порівняльний аналіз низки зразків довів, що вони мають аналоги творів в інших музейних колекціях України або є частиною одного сервізу. Ці факти засвідчують, що подальший пошук фактів дозволить виявити нові важливі сторінки в історії західноєвропейської і вітчизняного музейництва.

Ключові слова: *західноєвропейська порцеляна, музейна колекція, каталогізація, мистецькі стилі, асортимент виробів.*

Nesen Iryna. WESTERN EUROPEAN PORCELAIN OF THE XVIII – XIX CENTURIES. IN THE COLLECTION OF THE MYKOLAIV REGIONAL ART MUSEUM NAMED AFTER V.V. VERESHCHAGIN

The study of a wide range of issues in the field of art porcelain in contemporary art history shows that in order to solve analytical problems, it remains invariably important to study the works of individual collections with the subsequent determination of the geography of production, time of manufacture, style of decoration, features of forms, materials, manufacturing techniques and decoration. The collection of quantitative data simultaneously forms the basis for further research and makes it possible to create electronic data classification systems, which radically expands the possibilities of research generalizations of various aspects of porcelain art and attribution of products.

The aim of the article is to analyze porcelain products of Western European manufactories and factories operating in the eighteenth and nineteenth centuries, based on the digital catalog of the Mykolaiv Regional Museum named after V.V. Vereshchagin in the context of cultural, historical and stylistic comparisons.

The artistic porcelain from the museum’s collection allows us to trace a number of important points, including the stylistic topos of Western European tableware and small plastic, which penetrated the everyday life of different social strata of Ukraine through various cultural and historical paths.

It has been established that thanks to intermuseum relations and private contacts, a collection of artistic porcelain by leading Western European manufacturers made in the eighteenth and nineteenth centuries was formed. A comparative analysis of a number of samples has shown that they have analogues in other museum collections in Ukraine or are part of the same service. These facts show that further search for facts will reveal new important pages in the history of Western European and national museums.

Key words: *Western European porcelain, museum collection, cataloging, artistic styles, assortment of products.*

© Несен І. І., 2024

Вступ. На початку XXI ст. дослідження художньої порцеляни сформувало широке коло тематичних напрямів від опису творів окремо взятої колекції до проблем атрибуції й технологічної експертизи виробів. Тому у процесі вивчення галузі важливою є інтеграція наукових зусиль музейників і дослідників, а також формування алгоритм дослідницьких етапів. Безсумнівним є факт, що будь-яке наукове дослідження в царині художньої порцеляни насамперед має базуватись на музейних колекціях, оскільки у їх функціонуванні передбачено облік первинних даних й описів, а відтак існує власний специфічний науковий апарат.

У процесі вивчення порцелянових виробів вкрай важливим є створення загального електронного каталогу виробів з різних збірок українського музейного і приватно-колекційного простору з фіксацією зображень загального вигляду, найважливіших фрагментів форми і декору, маркування, наявних вихідних даних тощо. Без цих «паспортних» уточнень процес вивчення навіть окремого виробу з фарфору або фаянсу стає вкрай проблемним і потребує тривалих пошуків і збору додаткової інформації. Цей масштабний проєкт дозволить пришвидшити і в загальних рисах завершити процес уніфікації понятійно-термінологічного апарату визначеної галузі.

У культурно-історичному рівні дослідження художньої порцеляни відкриваються нові можливості для погляду на її роль і місце у життєдіяльності топосу окремого міста, а у подальшому – різних міст України, міжкультурних і внутрісоціумних зв'язків, а також значення для розвитку художньої промисловості модерного періоду.

Матеріали та метод. Методологія дослідження ґрунтується на комплексі кількісно-якісних методів, а відтак містить у собі змішаний підхід. Емпіричний етап включає в себе відбір маркованих виробів, виготовлених на різних виробництвах країн Західної Європи XVIII–XIX ст. з цифрового каталогу колекції виробів порцеляни Миколаївського обласного музею ім. В.В. Верещагіна (далі МОМВ – *І. Несен*) [1]. Наступний щабель дослідження – порівняльний аналіз й інтерпретація зібраних зображень і фактів, що дозволяє простежити втілення у формах і декорі окремих виробів мистецьких стилів конкретної історичної епохи. В атрибуції окремого виробу важливим є підхід ідентифікації з використанням методу аналогій, що дає можливість візуально вирізнити типологічно близькі або тотожні форми і декоративні системи оздоблення, використані у різних предметах.

Попередня історіографічна база дослідження відзначена багатьма автономними дослідницькими локусами єдиної наукової мапи. Тут поєднано загальні праці з історії фарфору, студії, присвячені різним виробництвам і насамкінець – виробам. Серед досліджень останньої групи, згадаємо статтю київського мистецтвознавця Бориса Платонова, у якій на основі загального історико-культурного тла, здійснено атрибуцію фаянсової тарілки шведського виробництва, виготовленої в середині XX ст. до ювілею, а тому стилізованої під старовинний зразок [2].

Також необхідно виокремити групу досліджень, присвячених методам атрибуції виробів з фарфору та фаянсу. Тут етапними є публікації Наталії Ревенок й Ольги Школьної, які узагальнюють принципи проведення експертизи порцеляни, як в музейних практиках, так і на рівні наукової дискусії. Серед основних підготовчих етапів Н. Ревенок наголошує на важливості створення класифікації виробів з порцеляни з метою проведення порівняльного аналізу окремих типів предметів, їх подальшої ідентифікації [3]. О. Школьна на основі виробів української порцеляни, у свою чергу, наполягає на потребі створення універсальної методології і комплексного «віддзеркалення всієї історії розвитку тонкої кераміки України за системно-історичним, стильовим, структурно-типологічним, іконографічно-іконологічним підходами задля справжнього розуміння й оцінки його вартісності» [4, с. 374].

Однак, на тлі вирішення багатьох важливих проблем з історії художньої порцеляни, аналітичні студії про фарфор з колекції МОМВ на сьогодні по суті відсутні.

Результати дослідження. Погляд на історію збірки музею з моменту утворення закладу у 1914 р. переконливо свідчить, що колекція фарфору тут формувалась двома

основними шляхами – передача виробів у достатньо значних кількостях з інших музейних фондів й окремі дари від приватних осіб. Перша хвиля надходжень порцеляни відбулась у зв'язку з заснуванням музею зусиллями відомого відомого мецената, культурного і громадського діяча Миколи Гедройця (1848–1933), який з 1910 р. головував у Товаристві красних мистецтв ім. В. Верещагіна, що діяло в Миколаєві [5]. Ще у підготовчий період створення музею, 18.11.1909 р. він писав міському голові М.П. Леонтовичу про встановлений з імператорським фарфоровим заводом зв'язок, який створить основу колекції порцеляни [6]. У 1917 р. до музею було передано 83 од. зб. предметів з фарфору, серед яких документи згадують вироби майсенської й севрської мануфактур.

Через втрату колекції порцеляни першого періоду формування, наступний етап її історії розпочався у 1948 р., коли з Музею Ханенків сюди було передано 68 експонатів. У 1951 р. 29 од. зб. фарфорового посуду було передано з фондів Одеського державного музею західного і східного мистецтва (далі ОМЗСМ – *І.Н.*), про що свідчить розпорядження директору МОМВ М. Тищенку від 10.11.1951 р.

Аналіз предметів з цифрового каталогу дає можливість стверджувати, що найцінніші в колекції порцеляни є різноманітний столовий посуд і дрібна пластика, виготовлені мануфактурами і фабриками Німеччини, Франції, Австрії й інших країн. Німецька продукція представлена саксонським Майсеном і прусським Берліном (Берлінська королівська мануфактура – *І.Н.*). Французька порцеляна представлена фабрикою в Севрі, що виникла у передмісті Парижа, фабрикою фарфору у Фонтенбло, а також мануфактурою в Кусак-Бонваль (під Ліможем). Детальніше зупинимось на аналізі порцелянового доробку кожного зі згаданих виробництв Німеччини і Франції.

Спочатку необхідно розглянути колекції, у яких представлено порцеляновий посуд XVIII ст. Серед виробництв цього часу провідне місце належить виробам Майсенської мануфактури. У колекції МОМВ зберігається 11 одиниць фарфору. Діапазон їх датування охоплює 1730–1770-і рр., а відтак вони були створені у період роботи тут відомого майстра Йоганна Йохіма Кендлера (1731–1775 рр.). Усі твори мають підполив'яну синю марку – пара перехрещених шабель, у перетині яких з 1763 р. з'явилась крапка, яку з 1774 р. замінила шестираменна зірка.

Особливо цікавими експонатами колекції, без сумніву, є три різного типу вази для фруктів і кондитерських виробів (Ф-78, Ф-79, Ф-82), які до МОМВ надійшли з ОМЗСМ. Всі вони були створені між 1730–1750 рр. Перші дві форми являють собою тип герідону, який на прийомах використовувався для подачі кондитерських виробів, третя – вазу для фруктів з розлогою чашею, виконаною у техніці прорізного рельєфу, на високій ніжці, яку підтримують скульптури повнотілих амурів. Усі три предмети демонструють різні оздоблювальні прийоми рококо: нанесені в техніці надполив'яного поліхромного або кобальтового розпису вишукані квіткові мотиви (півонії, гранати, пагони бамбуку); пасторальні і галантні сцени, скульптурний накладний декор у поєднанні з прорізним рельєфом і фестонами [7].

Берлінська королівська фарфорова мануфактура – друге виробництво художнього фарфору Німеччини, яке виникло у Пруссії у 1763 р. У колекції МОМВ знаходиться 10 виробів цього виробництва, що були створені між 1760–1850-ми роками і марковані раннім клеймом, що виконувалось синім підполив'яним розписом і зображало скіпетр Бранденбургу. З творів раннього періоду існування мануфактури (1763–1780-і рр.) представлено столові тарілки і блюдця, які надійшли з ОМЗСМ. У тарілках відчутною є увага до оздоблення краю борту виробів. У трьох зразках (Ф-54, Ф-62, Ф-70) для цього вжито прийоми прорізного рельєфу; рельєфу в матеріалі; фестонування. Розпис, створений на основі натуралістичних зображень садових квітів у вигляді букетів, розміщено в центральній частині на дзеркалі і на бортах трьома групами. Цей стиль декорування на межі XVIII–XIX ст. поступився місцем ампіру. Прикладом останнього є чашка з блюдцем, зовнішня поверхня якої суцільно вкрита

поливою ніжнозеленого кольору у поєднанні з ніжним в'юнком, прописаним на шийці по білому черепку. Форма чашки має характерний для виробів фабрики плавний силует вінців і ручки.

Серед зразків французького фарфору чільне місце належить мануфактурі Севру. Колекція МОМВ має два предмети, один із яких – чайник (Ф-138), датований 1773 р. заслуговує окремої уваги. Чайник білий, нерозписаний. Кулястий об'єм опирається на округлу підставку у формі перевернутої мушлі. Усі конструктивні частини форми мають рельєфні декоративні деталі. На шиї виробу рельєфом створено бородате обличчя. Носик вирішений образом тварини з масивною голівкою і розвиненим широким дзьобом. Об'єм ручки створено парою скульптурних зображень, чоловічого і жіночого, посаджених одне на одного, руками переплетених між собою. Однак, за атрибуцією аналогічного за формою, але розписаного золотом й кольоровими поливами зразка з колекції Метрополітен музею, така модель була створена не в Севрі, а в Мейсені у період 1720–1727 р., і визнана однією з найбільш оригінальних. Тваринаніс є дельфіном, жіноча (нижня) і чоловіча (верхня) постаті – русалка і сатир. Іконографія мотивів була розроблена за однією з композицій французького художника Жака Стелла (1596–1657). Кришка, яка втрачена, мала вигляд шолома і кріпилась до чайника ланцюжком. Чайники цього дизайну (тип «Водолій») були виготовлені невеликою кількістю і призначались для оздоблення інтер'єрів, але не для чаювання. Дизайн цієї барокової форми чайника пов'язують з дрезденським ювеліром Йоганном Якобом Ірмінгером (1635–1724) або з Йоганном Готлібом Кіршнером (1706–1768), що розпочав свою роботу в мануфактурі з 1727 р., а відтак це питання має бути додатково досліджено [8, с. 92–94]. Оскільки чайник з МОМВ, на відміну від інших зразків цього дизайну, нерозписаний, можна віднести його до «білля».

Ще одним виробництвом фарфору у Франції була фабрика у Фонтенбло, очолена у 1830 р. Жакобом Птті (1796–1868). Однак, його ім'я також пов'язане з фабрикою у Севрі і майстернею у Бельвілі У колекції МОМВ зберігається дві одиниці посуду, дизайн яких пов'язаний з іменем майстра – кругла тарілка 1820-х рр., що її створення музейники пов'язують з майстернею Бельвіля і чотирикутний хлібник, за попередньою атрибуцією виготовлений у Фонтенбло у період 1832–1848 рр. Обидва вироби належать до одного типу дизайну. На білому дзеркалі великий букет натуралістичних садових квітів. Широкі борти суцільно криті насиченоблакитною поливою, яку по верху розписано мотивами білих з зеленню квітів. Під бортами, відведено витончений листяний в'юнок. Але різне датування і зв'язок з різними виробництвами, створює необхідність пошуку аналогів в інших колекціях. Обидва предмети надійшли у 1948 р. зі збірки Музею Ханенків, де і сьогодні зберігаються предмети цього дизайну. Це чайник на (Інв. № 753 ПК), цукорниця (Інв. № 752 ПК), полоскальниця (Інв. № 751 ПК), чашка без ручки з блюдцем (Інв. № 750 ПК). Виявлення нових предметів сервізу цього декору, дозволяє зробити перші уточнення про його призначення. Це чайний сервіз з посудом для десертів. Тому назва «хлібник», вжита в каталозі для означення невеликого прямокутного тарелю, попередньо може бути визнана умовною. Однак, для остаточної відповіді на це запитання, необхідно провести фронтальний аналіз доробку митця на обох виробництвах. Окрім столового посуду, Ж. Птті створював дизайн настільних ваз, що у їх декорі поєднав надполив'яний розпис зі скульптурною пластикою [9].

Мануфактура в Куссак-Бонваль була відомою твердим тонким і білосніжним фарфором, який виготовлявся з покладів місцевого каоліну від 1825 р. У складі колекції МОМВ знаходиться 11 од. збереження. Це предмети з двох ампірних сервізів 1830-х рр. – столового і чайного, виготовленні як весільні для графів Браницьких (Енгельгардт). Столовий сервіз має строге оздоблення форм. Всі місткі об'єми в опуклій частині відведені широкою кобальтовою смугою у поєднанні з цированою позолотою. Цировка тут ще додає вишуканості благородному стилю декорування. Окрім лиття суцільних форм для завершення

чаш у вазах і фруктовницях застосовано техніку прорізного рельєфу по борту. У скульптурних елементах (амури, міфологічні персонажі – *І.Н.*) застосовано бісквітну масу. На більшості зразків посуду зображено «мар'яжний» герб. Частина столового сервізу Браницьких залишається в колекції Одеського музею західного і східного мистецтва. В обох колекціях з сервізу збереглися дві однакові «чаркові передачі». Оскільки виробництво в Куссак-Бонваль існувало до 1840 р., датування посуду з сервізів може бути обмеженим періодом 1830-х рр.

Висновки. Аналіз західноєвропейської порцеляни з цифрового каталогу колекції Миколаївського обласного музею ім. В.В. Верещагіна, виконаного музейними працівниками за сприяння Миколаївської міської ради, є важливою подією не лише для музейного простору, але й для подальшого наукового дискурсу. На жаль, серед тематики зображень, не знайшлося місця відбиткам згаданих в описах виробничих марок, що не дозволяє уточнювати датування окремих виробів.

Перші наукові студії виробів мануфактур і фабрик, що постали у низці країнах Західної Європи у XVIII–на початку XIX ст., засвідчують, що колекція МОМВ містить цінні зразки твердого фарфору, які є важливою частиною порцелянового континууму. Аналіз виділених у статті зразків посуду дозволив зробити уточнення у їх атрибуції, окреслив напрями пошуку аналогів в інших колекціях світу, а також можливість простежити зв'язки між такими виробництвами, як Майсен і Севр. В окремих випадках було уточнено імена авторів форм і дизайну зразків посуду.

Ця розвідка окреслює наступні кроки для продовження дослідження зразків фарфору цифрового каталогу МОМВ. У подальшому відкриваються перспективи атрибуції дизайну окремих посудних форм порцеляни і декору з авторством майстрів, пов'язаних з дослідженими виробництвами. Додатковий збір нових джерел з інших галузей гуманітарної науки дозволить встановити їх історію побутування в повсякденні українського суспільства минулих століть.

Література:

1. Цифрова колекція Художнього музею. URL: https://museum.myart.org.ua/porcelains/ (дата звернення 26.11. 2024)

2. Платонов Б.О., Шевченко Т.Ю. Досвід атрибуції та оцінки ювілейної фаянсової тарілки шведського виробництва. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 1. С. 166–174.

3. Revenok N. Expertise of porcelain and faience in museum practice. *Українська академія мистецтв*. 2017. Вип. 26. С. 80–86.

4. Школьна О.В. Методологічні засади вивчення українського фарфору і фаянсу кінця XIX–початку XXI ст. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. Вип. 3. С. 365–376.

5. Сапак Н.В. Роль меценатів і популяризаторів мистецтва в художньому житті Миколаєва на межі XIX–XX ст. *Молодий вчений*. 2018. № 3 (55). С. 52–55.

6. Державний архів Миколаївської області. URL: https://mk.archives.gov.ua/component/content/article/941-p-fondiv-rad-period-ta-nezalejnosti-ot-f-r-3501.html?start=1 (дата звернення 26.11. 2024)

7. Цифрова колекція Художнього музею. URL: https://museum.myart.org.ua/porcelain/vaza-fruktovnytsia-1733-1750-ti-rr/ (дата звернення 26.11. 2024)

8. European Porcelain in The Metropolitan Museum of Art. Ed. Munger J., Sullivan E. New York: The Metropolitan Museum of Art**,** 2018. 312 p.

9. Кравченко Л. Порцеляна. *Французьке мистецтво з колекції Музею Ханенків: Вибрані твори*. Дрогобич: Коло, 2021. С. 84–99.

References:

1. Tsyfrova kolektsiia Khudozhnoho muzeiu [Digital Collection of the Art Museum]. Retrieved from: https://museum.myart.org.ua/porcelains/ [in Ukrainian].

2. Platonov, B.O., & Shevchenko,T.Iu. (2014). Dosvid atrybutsii ta otsinky yuvileinoi faiansovoi tarilky shvedskoho vyrobnytstva. *Visnyk natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* [Experience in Attribution and Evaluation of a Swedish-made Faience Plate] 1, 166–174 [in Ukrainian].

3. Revenok, N. (2017). Expertise of porcelain and faience in museum practice. *Ukrainian Academy of Arts*. 26, 80–86.

4. Shkolna, O.V. (2010). Metodolohichni zasady vyvchennia ukrainskoho farforu i faiansu kintsia XIX–pochatku XX st. Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvoznavchoi nauky [Methodological principles of studying Ukrainian porcelain and faience of the late nineteenth and early twenty-first centuries]. 3, 365–376 [in Ukrainian].

5. Sapak, N.V. (2018). Rol metsenativ i populiaryzatoriv mystetstva v khudozhnomu zhytti Mykolaieva na mezhi XIX– XX st. *Molodyi vchenyi*. [The Role of Patrons and Popularizers of Art in the Artistic Life of Mykolaiv at the Turn of the Nineteenth and Twentieth Centuries.]. 3 (55), 52–55 [in Ukrainian].

6. Derzhavnyi arkhiv Mykolaivskoi oblasti [State Archives of Mykolaiv Region]. Retrieved from: https://mk.archives.gov.ua/component/content/article/941-p-fondiv-rad-period-ta-nezalejnosti-ot-f-r-3501.html?start=1 [in Ukrainian].

7. Tsyfrova kolektsiia Khudozhnoho muzeiu [Digital Collection of the Art Museum]. Retrieved from: https://museum.myart.org.ua/porcelain/vaza-fruktovnytsia-1733-1750-ti-rr/ [in Ukrainian].

8. Munger, J., & Sullivan, E ed. (2018). European Porcelain in The Metropolitan Museum of Art. New York: The Metropolitan Museum of Art, 312 p.

9. Kravchenko, L. (2021). Portseliana. Frantsuzke mystetstvo z kolektsii Muzeiu Khanenkiv: Vybrani tvory [Porcelain. French art from the collection of the Khanenko Museum: Selected works] Drohobych: Kolo, 84–99 [in Ukrainian].

УДК 7.01/09.741.9.745
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.13

Роготченко Олексій Олексійович,
доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
завідувач відділу теорії та історії культури
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтва України;
член-кореспондент
Національної академії мистецтв України

ПРИВАТНІ ЗБІРКИ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА, ЩО ЛЯГЛИ В ОСНОВУ КОЛЕКЦІЙ МУЗЕЇВ

Метою цього дослідження є презентація колекцій декоративного мистецтва Європи родин Терещенків, Ханенків, Оскара Гансена та Василя Щавинського. Смаки та ретельний обізнаний вибір творів цих збирачів лишили вклад у створення майбутніх музеїв. Дослідження також прагне розкрити, яким чином їхня спадщина сприяла формуванню культурних центрів в Україні, таких як Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Національний музей Київська картинна галерея, та інші музеї, які стали важливими осередками дослідження світового мистецтва. Результати. Завдяки цьому дослідженню ми маємо ретроспективу подій, що сталися у 1920-х роках з приватними колекціями творів мистецтва. Кожна з цих збірок була багата на твори різних країн. Проаналізувавши спадки аматорів мистецтва ми бачимо, що завдяки освіченості і різнобічно розвинутому смаку жоден з них не обійшов увагою твори декоративного мистецтва Європи. Якість колекцій доводить високий рівень мистецтвознавчої підготовки колекціонерів початку XX століття. Більш за те в цій роботі представлено додаткові риси відданості місту Києву згаданих представників інтелігенції. Без виключень кожен з них за життя чи за останнім побажанням подарував свої ретельно зібрані колекції жителям Києва. Висновки: родини Терещенків та подружжя Ханенків, а також колекціонери Оскар Гансен і Василь Щавинський, відіграли ключову роль у формуванні культурних інституцій в Україні. Їхні зібрання стали основою для створення музеїв, таких як Національний музей Київська картинна галерея та Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Кожен з цих колекціонерів за власним бажанням подарував свої скарби місту Києву. Діяльність цих колекціонерів не обмежувалась лише збиранням мистецтва. Вони активно підтримували художні виставки, брали участь у культурних заходах і сприяли розвитку нових напрямів в українському мистецтві. Їхні колекції містили як твори українських митців, так і роботи художників з Європи, що сприяло інтеграції української культурної спадщини у світову культуру.

Ключові слова: *колекціонування, формування колекцій, історія музею, Музей Ханенко, декоративне мистецтво, порцеляна.*

Rogotchenko Oleksiy. PRIVATE COLLECTIONS OF DECORATIVE ART THAT FORMED THE BASIS OF MUSEUMS

The aim of this study is to present the collections of European decorative art owned by the Tereshchenko and Khanenko families, as well as by Oskar Hansen and Vasyl Shchavynsky. The tastes and carefully informed choices of these collectors contributed to the foundation of future museums. This research also seeks to reveal how their legacy facilitated the establishment of cultural centers in Ukraine, such as the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Art, the National Museum "Kyiv Art Gallery," and other museums that have become important hubs for studying world art. Results: This study provides a retrospective view of the events that took place in the 1920s with private art collections. Each of these collections was rich in works from various countries. Analyzing the legacies of these art enthusiasts, we observe that, due to their education and diverse tastes, none overlooked European decorative arts. The quality of these collections attests to the high level of art expertise possessed by early 20th-century collectors. Furthermore, this work highlights an additional aspect of dedication to the city of Kyiv by these representatives of the intelligentsia. Without exception, each of them, either during their lifetime or as a final wish, donated their carefully assembled collections to the people of Kyiv. Conclusions: The Tereshchenko family, the Khanenko couple, and collectors Oskar Hansen and Vasyl Shchavynsky played a key role in shaping cultural institutions in Ukraine. Their collections formed the foundation for the establishment of museums, such as the National Museum "Kyiv Art Gallery" and the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Art. Each of

© Роготченко О. О., 2024

these collectors, of their own volition, gifted their treasures to the city of Kyiv. Their activities extended beyond the collecting art. They actively supported art exhibitions, participated in cultural events, and fostered the development of new directions in Ukrainian art. Their collections included works by both Ukrainian and European artists, facilitating the integration of Ukrainian cultural heritage into the global cultural landscape.

Key words: *collecting, collection formation, museum history, Khanenko Museum, decorative art, porcelain.*

Вступ. Історія приватного колекціонування мистецьких творів в Україні має глибоке коріння, яке сягає ще часів XVI століття. Однак справжній розквіт колекціонування припадає на XIX–XX століття, коли колекції формувались не тільки аристократією, а й іншими верствами суспільства, як то промисловцями та інтелектуалами. Представники родини Терещенків, Богдан Ханенко, Оскар Гансен, Василь Щавинський та інші відомі колекціонери, активні на початку XX століття значною мірою вплинули на розвиток української культурної спадщини. Вони не лише збирали твори мистецтва, але й ініціювали створення музеїв, що сприяло популяризації мистецтва та національної культури серед широких верств населення. Внесок цих діячів і сьогодні є вагомим прикладом для небайдужих до українського майбутнього.

Аналіз досліджень і публікацій. За часів незалежності України інтерес до вивчення історії колекціонування суттєво зріс. Починаючи з 1990-х років, історики та музейні працівники активно публікують дослідження з цієї тематики. Зокрема, видання Віталія Ковалинського «Меценати Києва» [5] стало важливим джерелом біографічної інформації про родини Терещенків, Ханенків і Бродських. Вивченню колекцій Ханенка, Щавинського та Гансена була присвячена конференція «Ханенківські читання» 2001 року. У збірнику матеріалів конференції опубліковано статті: Олени Живкової «Колекціонер В. О. Щавінський» [1, с. 13-18], Олени Шостак «Західноєвропейська гравюра із зібрання В. О. Щавінського у колекції Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків» [12, с. 19-27], Алли Ілінг «Повернуте ім'я – О. Гансен. До історії приватного збирання в Києві» [3, с. 28-40]. Інтерес до теми колекціонування не зменшується. У 2020 та 2021 роках було опубліковано дві важливі дисертації: Наталі Шпитковської «Мистецьке колекціонування як історико-культурне явище XVII–XXI століття» (2021) [13] та Ганни Решетньової «Стилістичні особливості європейської порцеляни XVIII – початку XX століття з приватних колекцій України» (2020) [9].

Колекціонування мистецьких творів в Україні має глибокі історичні корені, що беруть початок ще в давні часи. Перші мистецькі колекції в Україні з'явилися ще в XVI столітті завдяки князям Острозьким. У XVII столітті з'являються родові колекції, в основному портрети, що відображали традиції польської шляхти. Від часів Речі Посполитої збереглися зібрання Радзивіллів, Потоцьких та Вишневецьких, пов'язані з численними шляхетськими маєтками Правобережної України.

Мода на збирання мистецтва продовжувала підтримуватися представниками українських родин, наприклад Розумовськими та Безбородьками. Кирило Розумовський (1728–1803) під час подорожей Європою активно розшукував мистецькі твори та консультувався з художниками та сучасними йому знавцями. Колекція Розумовського складалась із 350 робіт майстрів Італії, Франції, Фландрії, Німеччини та Росії XVI–XVIII століть. Частина цієї колекції перейшла до його онуки Варвари Рєпніної-Волконської, і після революції деякі роботи потрапили до українських музеїв, зокрема до Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.

Ситуація характерно змінилась в останній третині XIX – на початку XX століття, коли художні зібрання почали формувати не лише аристократи, а й представники різних соціальних верств. У цей період з'явився новий тип колекціонерів – торгівці, промисловці, інтелігенція та художники. Такі зміни сприяли розповсюдженню мистецтва та збагаченню національної культури. Завдяки комерційній кмітливості представники ділових кіл швидко накопичували капітали, забезпечуючи своїм дітям якісну освіту. Ці родини вкладали свої

багатства та знання у розвиток рідних міст, а меценатство стало частиною їхнього способу життя. Вони багато подорожували, відкривалися для інших культур і спрямовували значні ресурси на формування своїх колекцій. Крім того, кожна з цих родин підтримувала освіту та митців, роблячи мистецтво і знання дедалі доступнішими для різних верств суспільства. У збиральництві вони керувалися не лише естетичними уподобаннями, а й прагнули популяризувати мистецтво, іноді навіть із науковим підходом до відбору робіт. Колекціонування перетворилося на важливу суспільну справу, що відображала світогляд тогочасного суспільства і служила своєрідним вкладом у розвиток національної культури. Окрім того, воно розглядалось як вигідна інвестиція, що додавало нових сенсів і мотивів.

На цей період припало активне розбудування Києва. З 1870-х років місто збагатилося справжніми архітектурними шедеврами. Приватні особняки декорувалися в різних стилях, господарі прикрашали інтер'єри своїх помешкань творами декоративного мистецтва як українських, так і відомих європейських майстрів.

Завдяки зусиллям колекціонерів якісне декоративне мистецтво поступово стало частиною їх щоденного життя. Більш за те, будинки, де виставлялися цінні твори, стали відомі широкому загалу. Про ці збірки писали в тогочасній місцевій та зарубіжній пресі.

Саме завдяки таким людям в Україні сьогодні існує багато музеїв. Серед визначних імен, яким варто присвятити увагу: Терещенки, Ханенки, Оскар Гансен, Василь Щавинський.

Родина Терещенків залишила помітний слід як у підприємництві, так і в культурі та меценатстві. Їхня історія розпочалася з Артемія Терещенка (1794–1873), який, займаючись спершу торгівлею, досяг значного успіху у цукровій промисловості, і до 1870 року родина володіла кількома цукровими заводами та іншими підприємствами.

Переїхавши до Києва у 1870-х роках, Терещенки розпочали свою колекціонерську діяльність та масштабну благодійність. Нікола Терещенко (1819–1903) оселився на Бібіковському бульварі, буд. 12, де зараз знаходиться Національний музей Тараса Шевченка. Тут Нікола Артемійович розмістив свою художню колекцію, яка була започаткована ще в Глухові. Але за свого життя колекціонер не ховав свої скарби. У березні 1877 року Нікола Артемійович вперше дав свої картини, серед них – «Квартет» Олександра Ріццоні, на виставку, що була влаштована з метою фінансової підтримки рисовальної школи М.І. Мурашка. До неї долучилися такі збирачі як А.В. Гудим-Левкович, М.В. Юзефович. А в майбутньому ці виставки стали регулярними та приносили школі тисячі рублів [5, с. 255].

Брат Ніколи Артемійовича, Федір (1832–1894), також був пристрасний колекціонер, він зібрав одну з найкращих галерей в тогочасній Російської імперії та навіть відкрив її для публіки. Все життя він приділяв увагу поповненню галереї, що приваблювало сотні відвідувачів. Після його смерті діти майже не займались колекцією, однак племінниця, Ольга Ніколівна, яка жила в домі свого дядька, продовжила справу колекціонування. В центральному історичному архіві збереглися її розрахунки 1911–1912 років на придбання картин та порцеляни. Ця збірка на щастя збереглася. Переживши близько десятка змін влади вона стала фундаментом колекції Національного музею Київська картинна галерея, яку було відкрито 12 листопада 1922 року. До неї долучилися вцілілі частини колекції Ніколи Артемійовича та Івана Ніколовича Терещенка (1854–1903). На жаль, доля останньої була трагічною. Іван Ніколович, зберігав частину своєї колекції у маєтку на Сумщині, а частину – в київському домі. Під час революційних подій резиденцію Терещенків зайняли для «державних потреб», а частина колекції була пошкоджена під час більшовицьких обстрілів Києва в 1918 році. Тільки залишки пізніше увійшли до фондів музею [3, с. 246-337].

Не так легко відслідкувати коловорот творів декоративного мистецтва, що почався від 1922 року. До колекції долучилася збірка Оскара Гансена (1881–1964), яка поміж іншим також нараховувала твори європейського фарфору, скла і фаянсів. В той же час без вказання

провенансу починаються безкінечні обміни між музеями. Особливо активно відбувались передачі з Музеєм мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Звідти надходили колекції російського мистецтва, тоді як їм передавалось все зарубіжне. За інформацією, що зберігається в музеї Ханенків можна запевнитись, що в збірках родини Терещенків була величезна доля європейського декоративного мистецтва. У 1934 році музею було передано 1766 творів, серед яких цінні зразки європейської порцеляни XVIII століття. [7, с. 154-159].

Ці два музеї пов'язані не тільки обміном колекції в радянські часи. Їх об'єднує справжня родинна історія.

Богдан Ханенко (1849–1917) походив із дворянської української родини, яка мешкала в Чернігівській губернії. Після закінчення Московського університету він переїхав до Санкт-Петербурга, де працював юристом. У 1871 році він познайомився з колекціонером Георгієм Дружиніним (1821–1889), який захоплювався збиранням картин, бронзових виробів та порцеляни. Це знайомство пробудило у Ханенка інтерес до мистецтва, і він почав активно спілкуватися з місцевими колекціонерами та знавцями.

Дружина Ханенка, Варвара (1852–1922), була донькою Ніколи Терещенка. Після одруження в 1874 році подружжя вирушило в подорож по Європі, відвідуючи художні галереї та музеї у таких містах, як Відень, Венеція, Болонья, Флоренція, Рим і Неаполь.

Повернувшись до Санкт-Петербурга, Ханенко захопився вивченням історії мистецтва та збиранням власної бібліотеки. Особливе місце у його колекціонерському досвіді займав Апраксин двір, великий антикварний ринок у Санкт-Петербурзі, де він робив свої перші покупки, зокрема мейсенську порцеляну [11, с. 29].

У 1876 році Богдан Ханенко переїхав до Варшави на посаду члена Окружного суду, де продовжив поповнювати свою колекцію. У цей період він зібрав значну частину своїх творів, включаючи картини, порцеляну, скло та майолікові вироби.

Наприкінці 1880-х років Ханенки оселилися в Києві, у будинку на вулиці Терещенківській. Богдан був пристрасним мандрівником, постійно подорожуючи та купуючи твори мистецтва на провідних аукціонах у Відні, Парижі, Римі та Берліні. Він особливо цінував відвідування аукціонів Друо в Парижі, де не лише купував, а й інколи перепродував мистецькі твори.

Богдан Ханенко помер у 1917 році, залишивши заповіт про створення громадського музею на основі своєї колекції. У 1919 році, після встановлення радянської влади в Києві, колекцію було націоналізовано та перетворено на державний музей відповідно до декрету про націоналізацію приватного майна [10, с. 5-13].

Збірка Ханенків була відома своїм багатством ще за життя господаря. Окрім славетної колекції живопису, Богдан Іванович зібрав неймовірну «енциклопедію» декоративного мистецтва Європи: зразки майже кожної порцелянової мануфактури XVIII століття, колекція італійської майоліки, дельфтського фаянсу, лімозьких емалей, європейського скла, тканин та цінна збірка меблів [7, с. 154-159].

Цінність цього спадку неможливо переоцінити. За світлинами зробленими за життя фундатора музею видно, що декоративне мистецтво відігравало важливу роль у інтер'єрах будинку Ханенків. Так само з повагою поставився до колекції перший куратор музею, Георгій Лукомський (1881–1952) у 1919 році, запросивши знавців до дослідження, а також присвятивши цілу залу музею для демонстрації античної кераміки, скла і порцеляни [14, с. 30, с. 54]. Надалі колекція декоративного мистецтва відігравала важливу роль у будуванні нових експозицій, демонструючи гарний смак та знавецтво свого фундатора.

Як і Богдан Ханенко, Василь Щавинський (1868–1924) належав до української шляхти. Народився він у містечку Іллінці, Київської губернії. Його батько, колезький асесор Карл Антонович Щавинський, працював там мировим посередником. Спочатку Василь навчався в Кам'янець-Подільській чоловічій гімназії, а згодом, із четвертого класу, перейшов до реального училища в місті Новозибків на Чернігівщині, де на додатковому курсі обрав своєю професією хімію. Проте, через політичну неблагонадійність та україномільські

погляди, здобути вищу освіту йому вдалося лише за кордоном, на хіміко-технологічному відділенні Цюріхського політехнічного інституту, куди він вступив у 1891 році.

Щавинський захоплювався європейським мистецтвом, і це захоплення надихнуло його на формування власної колекції картин нідерландської, голландської та фламандської шкіл, що була каталогізована в науковому виданні «Збірка картин В.А. Щавинського», надрукованому в 1917 році. Втім, на відміну від Семенова-Тянь-Шанського, який продав свою колекцію Ермітажу, Щавинський заповів свою зібрану колекцію Київському музею (Музею Ханенків).

Підтримуючи зв'язок з батьківщиною, Щавинський збирав книги з історії України, рідкісні видання українських письменників, а також предмети українського декоративного мистецтва, зокрема зразки килимарства, вироби зі скла та кераміки. [2, с. 4-13]

Після смерті Богдана Ханенка Варвара Ханенко запропонувала Щавинському очолити музей, проте він не зміг прийняти цю пропозицію. У своєму заповіті від 18 листопада 1917 року Щавинський передбачив передати Київському музею всі свої картини, колекцію гравюр, старовинний фарфор, фаянс, скло та інші художні предмети. На момент відкриття виставки «Дар Василя Щавинського» у 2020 році співробітникам музею вдалося віднайти в колекції твори дельфтського фаянсу та скла з цієї збірки.

Вже згаданий вище в контексті заснування Національного музею Київська картинна галерея, український колекціонер Оскар Гансен (1881–1964) зібрав велику художню колекцію, що налічувала понад 2 000 творів живопису, гравюр, малюнків, предметів декоративно-ужиткового мистецтва, а також понад 1 500 книг. Його зібрання, як і багато інших того часу, постраждало від націоналізації. У 1919 році Гансен ініціював створення музею та отримав охоронний лист. Проте згодом радянська влада прийняла спеціальний декрет про націоналізацію його колекції, а також інших значущих мистецьких зібрань Києва. Це призвело до створення низки музеїв: Першого державного музею, Другого (колишня колекція Богдана Ханенка), а також Третього державного музею, до якого увійшли твори з колекції Гансена. Однак у 1921 році музей було розформовано, і в 1922 році зібрання Гансена передали до Київської картинної галереї. Згодом експонати розподілили між кількома київськими музеями залежно від їхньої спеціалізації. У 1957 році частину колекції передали Київському музею західного та східного мистецтва, у 1958 – Одеському музею західного та східного мистецтва, а також іншим культурним установам [8, с. 47-59; 4, с. 43-53].

Результати. Завдяки цьому дослідженню ми маємо ретроспективу подій, що сталися у 1920-х роках з приватними колекціями творів мистецтва. Кожна з цих збірок була багата на твори різних країн. Проаналізувавши спадки аматорів мистецтва ми бачимо, що завдяки освіченості і різнобічно розвинутому смаку жоден з них не обійшов увагою твори декоративного мистецтва Європи. Якість колекцій доводить високий рівень мистецтвознавчої підготовки колекціонерів початку XX століття. Більш за те в цій роботі представлено додаткові риси відданості місту Києву згаданих представників інтелігенції. Без виключень кожен з них за життя чи за останнім побажанням подарував свої ретельно зібрані колекції жителям Києва.

Висновки. Родини Терещенків та подружжя Ханенків, а також колекціонери Оскар Гансен і Василь Щавинський, відіграли ключову роль у формуванні культурних інституцій в Україні. Їхні зібрання стали основою для створення музеїв, таких як Національний музей Київська картинна галерея та Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Кожен з цих колекціонерів за власним бажанням подарував свої скарби місту Києву. Діяльність цих колекціонерів не обмежувалась лише збиранням мистецтва. Вони активно підтримували художні виставки, брали участь у культурних заходах і сприяли розвитку нових напрямів в українському мистецтві. Їхні колекції містили як твори українських митців, так і роботи художників з Європи, що сприяло інтеграції української культурної спадщини у світову культуру.

Література:

1. Живкова О.В. Колекціонер В. О. Щавінський. Матеріали науково-практичної конфекренції «Ханенківські читання». Київ: Кий, 2001. С. 3–18.
2. Живкова О.В. Дар Василя Щавинського (1868–1924). Київ: Фенікс, 2020
3. Ілінг А.В. Повернуте ім'я – О. Гансен. До історії приватного збирання в Києві. Матеріали науково-практичної конфекренції «Ханенківські читання». Київ: Кий, 2001. С. 28–40.
4. Ілінг А.В. Повернуте ім'я – Оскар Гансен: до історії приватного збирання в Києві. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2002. № 9. С. 43–53.
5. Ковалинський В.О. Меценати Києва. Київ: Кий,1998. – 528 с.
6. Корнієнко Н.І. Рєпніни. До історії художнього зібрання в Яготині. Матеріали науково-практичної конфекренції «Ханенківські читання». Київ: Кий, 2004. С. 5–22.
7. Кравченко Л. В. Формування колекції французької порцеляни у Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків: аналіз архіву. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 154–159.
8. Решетньова Г. О. Оскар Гансен: нові біографічні відомості. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: 2018. С. 47–59.
9. Решетньова Г. О. Стилістичні особливості європейської порцеляни XVIII – початку XX століття з приватних колекцій України : дис. канд. мист. : 17.00.05 / Решетньова Ганна Олексіївна. Київ : Нац. акад. образотвор. мистецтва і архітектури, 2020. 265 с.
10. Рославець О.М. Б.І. Ханенко – засновник київського музею західного та східного мистецтва. Матеріали науково-практичної конференції «До 15–річчя народження Богдана Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею». Київ: Кий, 1999. С. 5–13.
11. Ханенко Б.І. Спогади колекціонера. за ред. В.І. Виноградової. Київ: Дзеркало світу, 2008. 160 с.
12. Шостак О.Д. Західноєвропейська гравюра із зібрання В. О. Щавінського у колекції Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Матеріали науково-практичної конфекренції «Ханенківські читання». Київ: Кий, 2001. С. 19–27.
13. Шпитковська Н. Д. Мистецьке колекціонування як історико-культурне явище XVII–XXI століття : дис. доктора філософії : 034 – Культурологія / Шпитковська Наталія Дмитрівна ; Київ : Нац. акад. образотвор. мистецтв і архітектури, 2021. 341 с.
14. Loukomski G. Description du Musee fondé par B. & W. Khanenko a Kiev, 1880–1920. Paris, 1921. 91 с.

References:

1. Zhyvkova, O.V. (2001). Kolektsioner V.O. Shchavinskyy [Collector V.O. Shchavinsky]. Materialy naukovo-praktychnoyi konferentsiyi "Khankivski chytannya," Kyiv: Kyj, 3–18 [in Ukrainian].
2. Zhyvkova, O.V. (2020). Dar Vasylya Shchavynskoho (1868–1924) [The Gift of Vasyl Shchavynskyi (1868–1924)]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
3. Iling, A.V. (2001). Povernute im'ya – O. Hansen. Do istoriyi pryvatnoho zbyrannya v Kyyevi [Restored Name – O. Hansen: On the History of Private Collection in Kyiv]. Materialy naukovo-praktychnoyi konferentsiyi "Khankivski chytannya," Kyiv: Kyj, 28–40 [in Ukrainian].
4. Iling, A.V. (2002). Povernute im'ya – Oskar Hansen: do istoriyi pryvatnoho zbyrannya v Kyyevi [Restored Name – Oskar Hansen: On the History of Private Collection in Kyiv]. *Visnyk Kharkivskoyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv*, (9), 43–53 [in Ukrainian].
5. Kovalynsky, V.O. (1998). Metsenaty Kyyeva [The Patrons of Kyiv]. Kyiv: Kyj [in Ukrainian].
6. Korniyenko, N.I. (2004). Repniny: Do istoriyi khudozhnoho zibrannya v Yahotyni [The Repnins: On the History of the Art Collection in Yahotyn]. Materialy naukovo-praktychnoyi konferentsiyi "Khankivski chytannya," Kyiv: Kyj, 5–22 [in Ukrainian].
7. Kravchenko, L.V. (2023). Formuvannya kolektsiyi frantsuz′koyi portselyany u Natsional′nomu muzeji mystetstv imeni Bohdana ta Varvary Khankiv: analiz arkhivu [Formation of the French Porcelain Collection at the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Art: An Archive Analysis]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv*, (3), 154–159 [in Ukrainian].
8. Reshetnyova, H.O. (2018). Oskar Hansen: novi biohrafichni vidomosti [Oskar Hansen: New Biographical Information]. *Visnyk Kharkivskoyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv*, 47–59 [in Ukrainian].
9. Reshetnyova, H.O. (2020). Stylistychni osoblyvosti yevropeyskoyi portselyany XVIII – pochatku XX stolittia z pryvatnykh kolektsiy Ukrayiny [Stylistic Features of European Porcelain from the 18th–early 20th Centuries in Ukrainian Private Collections] (PhD diss.). Kyiv: Natsional′na akademiya obrazotvorchykh mystetstv i arkhitektury, 265 [in Ukrainian].

10. Roslavets, O.M. (1999). B.I. Khanenko – zasnovnyk kyivs′koho muzeyu zakhidnoho ta skhidnoho mystetstva [B.I. Khanenko – Founder of the Kyiv Museum of Western and Eastern Art]. Materialy naukovo-praktychnoyi konferentsiyi "Do 150-richchya narodzhennya Bohdana Khanenka," Kyiv: Kyj, 5–13 [in Ukrainian].

11. Khanenko, B.I. (2008). Spohady kolektsionera [Memoirs of a Collector]. Edited by V.I. Vynohradova. Kyiv: Dzerkalo svitu [in Ukrainian].

12. Shostak, O.D. (2001). Zakhidnoyevropeyska hravyura iz zibrannya V.O. Shchavins′koho u kolektsiyi Muzeyu mystetstv imeni Bohdana ta Varvary Khankiv [Western European Engravings from V.O. Shchavinsky's Collection in the Bohdan and Varvara Khanenko Museum of Art]. Materialy naukovo-praktychnoyi konferentsiyi "Khankivski chytannya," Kyiv: Kyj, 19–27 [in Ukrainian].

13. Shpytkovska, N.D. (2021). Mystets′ke kolektsionuvannya yak istoryko-kul′turne yavysche XVII–XXI stolittya [Art Collecting as a Historical and Cultural Phenomenon of the 17th–21st Centuries] (PhD diss.). Kyiv: Natsional′na akademiya obrazotvorchykh mystetstv i arkhitektury, 341 [in Ukrainian].

14. Loukomski, G. (1921). *Description du Musée fondé par B. & W. Khanenko à Kiev, 1880–1920*. Paris, 91 [in French]

UDC 7.038.5:7.025.3:004.946:7
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.14

Snihur Volodymyr Ihorovych,
Postgraduate Student
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
ORCID ID: 0000-0001-6142-8121
v.snihur.asp@kubg.edu.ua

IMMERSIVE PRESERVATION: UTILIZING VIRTUAL REALITY TO SAFEGUARD CULTURAL HERITAGE

Virtual reality is a rather underutilized technique when it comes to the preservation of cultural heritage. This trait comes from VR on its own being a harder tool to justify using when compared to than traditional archival techniques, prevalence of which, however, is immensely helpful in cases when a digital archive is to be created. Immersive experiences can serve as yet another avenue by which we can safeguard and preserve our common culture or history in their many parts ranging from clothes, architecture, works of decorative and fine arts to landscape itself. It is immensely useful because it provides us with a way to popularize our own cultural achievements and tell the world about them in a way that is second best after live visits to our museums and galleries. It will also require entirely new kinds of research, categorisation and presentation, but this is true about any new methods, but also indirectly benefits adjacent fields of study. For example, to showcase architectural complexes, they would need to be scanned, modeled digitally and appropriately textured, which will also give us not only a 3D model for VR environment, but a usable model for non-invasive studies. In a scenario when building itself ceases to exist, we will have enough data to restore it to its original condition if it is decided to be the best course of action. Through VR however, history itself can be brought back to life through recreation of real events in their surroundings, that could be used to engage people with their own country's past and in an indirect way preserve it through generations in much the same ways as it was done before. As the process itself needs further research and is expected to be highly tailored to each case, we will leave it outside of the scope of this article. Instead we will take a look at modern, mostly freely available, projects that have successfully done this and can be used as examples for the future work in this field.

Key words: *cultural heritage, immersive experiences, preservation, virtual gallery, virtual reality, VR.*

Снігур Володимир. ІМЕРСИВНЕ ЗБЕРЕЖЕННЯ: ВИКОРИСТАННЯ ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ ДЛЯ ЗАХИСТУ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Віртуальна реальність є доволі мало використовуваною технологією, коли йдеться про збереження культурної спадщини. Це пов'язано з тим, що використання віртуальної реальності як інструменту важче виправдати порівняно з традиційними методами архівування, поширеність яких, однак, є надзвичайно корисною у випадках, коли йдеться про створення цифрового архіву. Імерсивний формат може слугувати ще одним способом, за допомогою якого ми можемо захистити і зберегти нашу спільну культуру чи історію у багатьох її проявах, починаючи від одягу, архітектури, творів декоративного та образотворчого мистецтва і до ландшафтів. Це надзвичайно корисно, оскільки дає нам можливість популяризувати свої культурні досягнення і розповісти про них світові у спосіб, який є другим найкращим після безпосереднього відвідування музеїв і галерей. Це також вимагає абсолютно нових методів дослідження, категоризації та презентації, але це справедливо для будь-яких нових технологій, а крім того, опосередковано приносить користь і суміжним галузям знань. Наприклад, для демонстрації архітектурних комплексів їх необхідно відсканувати, змоделювати в цифровому форматі та надати їм відповідну текстуру, що надасть нам не лише 3D-модель для VR-середовища, але й модель, придатну для неінвазивних досліджень. У випадку, якщо будівля перестане існувати, ми матимемо достатньо даних, щоб відновити її до оригінального стану, якщо буде вирішено, що це є оптимальним варіантом дій. За допомогою віртуальної реальності можна повернути до життя саму історію через відтворення реальних подій у їхньому оточенні, що може бути використано для зацікавлення людей у минулому їхньої країни та опосередкованого збереження його для наступних поколінь у майже такий самий спосіб, як це робилося раніше. Оскільки сам процес потребує подальшого дослідження і, як очікується, буде максимально адаптованим до кожного конкретного випадку, ми залишимо його обговорення поза увагою цієї статті. Натомість ми розглянемо сучасні, здебільшого вільнодоступні, проекти, які успішно виконали це завдання і можуть бути використані як приклади для майбутньої роботи в цьому напрямку.

Ключові слова: *культурна спадщина, імерсивний досвід, збереження, віртуальна галерея, віртуальна реальність, VR.*

© Snihur V. I., 2024

Introduction. Humanity has many achievements in fields so varied and different that it would be almost pointless to even attempt to categorize them. One of them however could very well rival the rest, a choice that almost everyone will agree on – hubris. Our civilizations are always so sure that our own works will outlive the time they were made in (which is admittedly and thankfully mostly true and has to stay so), yet sometimes even as much as it standing for a hundred years is not certain. Recognising this as one of the issues that are of utmost importance and becoming more pressing with each year and decade, we need to look beyond traditional preservation methods and find what could be of help where other efforts fail.

Problem statement. Regardless of the political, cultural, ethnic or other differences, our global cultural heritage should be preserved as much as possible if only to let future generations know what was before them. We may not see the immediate benefit in doing so, yet if Romans left us their ways of making concrete, it would not have been such a mythical substance thought by common man to be almost better than its modern equivalents. In fact, some of its properties are formally found out only now. [9] Traditional archives are not as much a safeguard from natural or man-made disasters (and it is debatable which are harder to defend against) as they are beholden to the same whims of fate that original works would be and concentrated collections are far easier to destroy or lose in a nick of time than distributed network of copies. Ideally, we would have each museum, archive and gallery have their own copy of the world's history and works of art, software and hardware to safeguard it and promote studies of cultures own and foreign. However, this is hardly possible, yet probable, harder is to save architectural works, interior and exterior installations and environments as they were during certain events. More challenging than that is to make the copies last, since even digital archives are not permanent as much as we would like them to be. We will not speak of that matter now and turn our attention to the ways of preserving scenery, places, buildings and events as close to what they are/were in real life. In other words, we will try finding an answer to a question of how to save that which is intangible and has no physical form as well as that which does.

Ways of the past. Previously we would have historic records made and distributed in the hopes they will be unbiased and last long enough to be useful. First was debatable, second was not guaranteed. Any material pertaining to the events, be it a printed or handwritten account or a drawn image, is bound to be incorrect in some way. Witness' memory may be not as good, the story may be misconstrued or changed deliberately and it is the duty of histographer to present it in the most truthful way, as long as doing so will not cause them certain "extra difficulties", which could be almost guaranteed in certain cases. In much the same way, even the best drawing or painting rely on the skill of their creator and truthfulness of the source material. Then there is the issue of time it takes for the work to be finished. These ways are as good as they were for the time that did not have any other means, we however are thankfully not limited by technologies and principles of old. We can do more, better and faster, however it doesn't mean it will last longer or stay unaffected by political, technological, economic or other issues.

Modern approach. While collections like the Library of Congress, Internet Archive with their Wayback Machine project or even Wikipedia do a lot to preserve our history and culture, it is still only a minuscule part of it. Moreover, even the best photography or laser scan are as good as ways by which we can view them. Photograph will likely need a projector, screen or at least a printer of sorts, since we have given up film and slide photography, 3D scans will need the same. Sound recordings will absolutely need playback devices, again, since even vinyl records are not as widely used, even if they could be played on something made of literal cardboard. But then it would sound about as good too. [12] Disregarding these issues along with questions of safety and longevity of digital data, as much as they need a lengthy exploration on their own, we will explore how VR can help if not with preservation itself, then with presentation of our history.

Virtual reality and related efforts. Let's look at how we can display real historic interiors using

virtual reality. One example is a program called "IL DIVINO: Michelangelo's Sistine Ceiling in VR" [7, 8] that aims to show how the Sistine Chapel looks like if it was visited in real life. The copy is supposed to be a 1:1 recreation with the ability to view the frescoes as closely as possible, and even imagine yourself painting one of them. Former is achieved through a simulated cradle on a crane and latter is a recreation of a part of Michilangelo's scaffolds.

Another program aims to recreate Versailles as it is now, including inaccessible to general public interiors. "VersaillesVR | the Palace is yours" [13, 14] is this VR free to play, accessible (as long as it is on the storefront or uploaded elsewhere for download) experience. One that, judging by reviews, is also one of high-quality full-scale scans, even if they could be, quote, "more refined". In both cases, VR is merely a product, a result, a way to see the scans that, presumably, were made specifically to be showcased in VR.

However, preserving works of art is one side of the task at hand. The other, arguably more complex, is that of bringing to life real historic events. There are generally three types of such data that people would like to experience for themselves: notable historic events, lifestyles of bygone eras and recent events that have changed the course of history as it would have been.

First type, usually would involve some form of audio, photo or video recordings, maybe even first- or second-hand accounts (assuming they are correct of course) made during the events we aim to recreate. Sometimes much older but still comprehensive data can be used instead. As real and accessible for free (history should be free after all) is Vivez Versailles [15] that guides the viewer through several real events that happened at the palace grounds. Apart from the ability to walk through its halls (one that we have as a standalone program already), we can take part in welcoming Siamese ambassadors to the King's court or appear, not without prior invitation of course, at the masked ball organized by Louis XV himself. Such an approach all but ensures heightened interest among those studying this time period or France in general. After all, wouldn't seeing everything with one's own eyes be more engaging than reading dry historic accounts?

Recreating customs, clothes and broader architecture in VR is not something that has been done yet, however in the confines of ordinary computer games we have seen entire cities recreated as close to source material as possible, even if some things are apparently copyrighted even here. [6] Sadly such products are not guaranteed to live long enough to become referenced in future academic works, as any digital document or scan to be honest, but the recreated worlds are still of importance to us. The game in question [2, 3] has a purely fictional plot and so far does not have a VR component, it still captures old Paris of the French Revolution. No doubt this was helped by an abundance of mapping data spanning at least 4 centuries and possibly much more. [4, 5, 10].

Attempts to create an immersive archive or, perhaps, a "live history lesson" using VR come from Ukraine in a form of Kickstarter-backed project [1]. It was designed as an accessible VR app utilizing real footage and area scans as source materials. Included was a short Wiki-like glossary of terms and objects related to the events of Euromaidan 2014. As interesting and unique the project is/was, since there are few, if any, such apps recreating modern-day history, nothing more is known about it. All updates have stopped after December 2018 and the promised release as a free program on Steam did not happen either.

Conclusion. As we have seen, virtual reality presents unique ways for us to preserve our history in the form that is closest and easiest to experience (provided we have VR gear). Recreating architecture, clothes, art or certain events in their entirety is possible and should be done to an extent that is permissible by technologies of our time. However, we have to remember that there is no "ultimate" or "best" archival method and even VR itself is only one tool from a historian's or artist's toolbox. It can help us experience, understand, show and preserve, but as anything else, even paper records, it can disappear if not kept accessible and preserved by itself. On the other hand, if not the VR app itself, then the scans made for it will survive and they can become the basis of another immersive recreation or even help restore real artifacts themselves.

Література:

1. Aftermath VR: Euromaidan. *Kickstarter.* URL: https://www.kickstarter.com/projects/1275823698/aftermath-vr-euromaidan (дата звернення: 14.11.2024)
2. Assassin's Creed® Unity on Steam. *Steam.* URL: https://store.steampowered.com/app/289650/Assassins_Creed_Unity/ (дата звернення: 14.11.2024)
3. Assassin's Creed Unity. *Ubisoft (EU / UK).* URL: https://www.ubisoft.com/en-gb/game/assassins-creed/unity (дата звернення: 14.11.2024)
4. Cassini | Greater Paris – Grand Paris – historical maps from 1728 to the present day. *Apur.* URL: https://www.apur.org/en/geo-data/cassini-greater-paris-grand-paris-historical-maps-1728-present-day (дата звернення: 14.11.2024)
5. Cassini | Greater Paris – Grand Paris – historical maps from 1728 to the present day: (map view tool). *Apur.* URL: https://www.apur.org/dataviz/cassini-grand-paris/ (дата звернення: 14.11.2024)
6. Hillier, B. Copyright kept Assassin's Creed: Unity's Notre Dame from being a perfect replica. VG247. URL: https://www.vg247.com/assassins-creed-unity-notre-dame-pc-ps4-xbox-one (дата звернення: 14.11.2024)
7. IL DIVINO: Michelangelo's Sistine Ceiling in VR. (n.d.). *IL DIVINO.* URL: https://sistinevr.com/ (дата звернення: 14.11.2024)
8. IL DIVINO: Michelangelo's Sistine Ceiling in VR on Steam. *Steam.* URL: https://store.steampowered.com/app/1165850/IL_DIVINO_Michelangelos_Sistine_Ceiling_in_VR/ (дата звернення: 14.11.2024)
9. Jackson, M. D., Landis, E. N., Brune, P. F., Vitti, M., Chen, H., Li, Q., Kunz, M., Wenk, H., Monteiro, P. J. M., & Ingraffea, A. R. Mechanical resilience and cementitious processes in Imperial Roman architectural mortar. *Proceedings of the National Academy of Sciences.* URL: https://doi.org/10.1073/pnas.1417456111 (дата звернення: 14.11.2024)
10. Old Maps of Paris. *Old Maps of Paris.* URL: https://www.oldmapsofparis.com/ (дата звернення: 14.11.2024)
11. Riddle solved: Why was Roman concrete so durable? *MIT News | Massachusetts Institute of Technology.* URL: https://news.mit.edu/2023/roman-concrete-durability-lime-casts-0106 (дата звернення: 14.11.2024)
12. Techmoan. (2018, March 1). Assembling & Testing a Spinbox – The DIY Cardboard Box Record Player. *YouTube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=bEkj4BVaD0s (дата звернення: 14.11.2024)
13. VersaillesVR | the Palace is yours on Steam. *Steam.* URL: https://store.steampowered.com/app/1098190/VersaillesVR__the_Palace_is_yours/ (дата звернення: 14.11.2024)
14. VersaillesVR : le Château est à vous. *Château De Versailles.* URL: https://www.chateauversailles.fr/actualites/vie-domaine/versaillesvr-chateau-est-vous#des-lieux-inaccessibles-a-portee-de-casque (дата звернення: 14.11.2024)
15. Vivez Versailles on Steam. *Steam.* URL: https://store.steampowered.com/app/788540/Vivez_Versailles/ (дата звернення: 14.11.2024)

References:

1. Aftermath VR: Euromaidan. *Kickstarter.* Retrieved from: https://www.kickstarter.com/projects/1275823698/aftermath-vr-euromaidan (retrieved at: 14.11.2024)
2. Assassin's Creed® Unity on Steam. *Steam.* Retrieved from: https://store.steampowered.com/app/289650/Assassins_Creed_Unity/ retrieved at: 14.11.2024)
3. Assassin's Creed Unity. *Ubisoft (EU / UK).* Retrieved from: https://www.ubisoft.com/en-gb/game/assassins-creed/unity (retrieved at: 14.11.2024)
4. Cassini | Greater Paris – Grand Paris – historical maps from 1728 to the present day. *Apur.* Retrieved from: https://www.apur.org/en/geo-data/cassini-greater-paris-grand-paris-historical-maps-1728-present-day (retrieved at: 14.11.2024)
5. Cassini | Greater Paris – Grand Paris – historical maps from 1728 to the present day: (map view tool). *Apur.* Retrieved from: https://www.apur.org/dataviz/cassini-grand-paris/ (retrieved at: 14.11.2024)
6. Hillier, B. Copyright kept Assassin's Creed: Unity's Notre Dame from being a perfect replica. VG247. Retrieved from: https://www.vg247.com/assassins-creed-unity-notre-dame-pc-ps4-xbox-one (retrieved at: 14.11.2024)
7. IL DIVINO: Michelangelo's Sistine Ceiling in VR. (n.d.). *IL DIVINO.* Retrieved from: https://sistinevr.com/ (retrieved at: 14.11.2024)
8. IL DIVINO: Michelangelo's Sistine Ceiling in VR on Steam. *Steam.* Retrieved from: https://store.steampowered.com/app/1165850/IL_DIVINO_Michelangelos_Sistine_Ceiling_in_VR/ (retrieved at: 14.11.2024)

9. Jackson, M. D., Landis, E. N., Brune, P. F., Vitti, M., Chen, H., Li, Q., Kunz, M., Wenk, H., Monteiro, P. J. M., & Ingraffea, A. R. Mechanical resilience and cementitious processes in Imperial Roman architectural mortar. *Proceedings of the National Academy of Sciences.* Retrieved from: https://doi.org/10.1073/pnas.1417456111 (retrieved at: 14.11.2024)

10. Old Maps of Paris. *Old Maps of Paris.* Retrieved from: https://www.oldmapsofparis.com/ (retrieved at: 14.11.2024)

11. Riddle solved: Why was Roman concrete so durable? *MIT News | Massachusetts Institute of Technology.* Retrieved from: https://news.mit.edu/2023/roman-concrete-durability-lime-casts-0106 (retrieved at: 14.11.2024)

12. Techmoan. (2018, March 1). Assembling & Testing a Spinbox – The DIY Cardboard Box Record Player. *YouTube.* Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=bEkj4BVaD0s (retrieved at: 14.11.2024)

13. VersaillesVR | the Palace is yours on Steam. *Steam.* Retrieved from: https://store.steampowered.com/app/1098190/VersaillesVR__the_Palace_is_yours/ (retrieved at: 14.11.2024)

14. VersaillesVR : le Château est à vous. *Château De Versailles.* Retrieved from: https://www.chateauversailles.fr/actualites/vie-domaine/versaillesvr-chateau-est-vous#des-lieux-inaccessibles-a-portee-de-casque (retrieved at: 14.11.2024)

15. Vivez Versailles on Steam. *Steam.* Retrieved from: https://store.steampowered.com/app/788540/Vivez_Versailles/ (retrieved at: 14.11.2024)

УДК 7.046.3
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.15

Соколова Дарина Костянтинівна,
аспірантка кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-1890-2198
daryna.sokol@gmail.com

Шуліка В'ячеслав Вікторович,
кандидат мистецтвознавства, доцент, художник-реставратор ІІІ кваліфікаційної категорії,
завідувач кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0003-1997-7033
shulikavv@ukr.net

ІКОНОГРАФІЧНІ ПРОГРАМИ МОНУМЕНТАЛЬНИХ РОЗПИСІВ О.Я. СОКОЛА У ХРАМАХ ХАРКІВЩИНИ ТА ПОЛТАВЩИНИ

У статті проаналізовані іконографічні програми монументальних розписів О. Я. Сокола, які збереглися у храмах Харкова та Полтави: церква св. Сампсонія Прочанолюбця в Полтаві (1909) та церква Трьох Святителів (Гольдбергівська) у Харкові (1915). Ці храми були побудовані із різною метою та мали різну функцію. Так Сампсоніївська церква була побудована як меморіальний храм-пам'ятник на місці Полтавської битви (так званої Шведської могили), храм Трьох Святителів планувався як подвір'я Спасо-Преображенського Курязького (Старо-Харківського) монастиря (але після закінчення будівництва використовувався як парафіяльний храм). Відповідно до функції храмів, О. Сокіл розробив для кожного з них оригінальну іконографічну програму. Так у храмі Трьох Святителів була втілена програма патронального типу (характерна для розписів саме монастирських церков), де особлива увага була приділена персональним зображенням святих, які диференційовані за типом служіння. В Сампсоніївській церкви була втілена іконографічна програма сотеріологічного типу, де головним лейтмотивом стала тема Воскресіння, жертовності, захисту тощо.

Під час дослідження церковних пам'яток Полтавщини був виявлений ще один комплекс монументальних розписів, який за припущенням авторів статті міг бути дотичним до творчої спадщини О. Я. Сокола (в співавторстві із О. Мурашко). Це розписи Богоявленської церкви в с. Обознівка Глобинського району Полтавської області (1901). Розписи Обознівської церкви презентує третій тип іконографічної програми – копійно-компелятивний (використані композиції розписів Володимирського собору у Києві), який вдало використаний для живописної декорації сільського парафіяльного храму. Автори розписів Обознівської церкви вільно опрацювали зразки, прилаштовуючи відомі композиції до інтер'єру храму, який був побудований в іншому архітектурному стилі. У всіх трьох церквах відчутне захоплення автором розписів мистецтвом ранньохристиянського періоду.

Ключові слова: *іконографічна програма, Олексій Якович Сокіл, монументальні розписи, монументальний живопис, іконографія, релігійне мистецтво.*

Sokolova Daryna, Shulika Viacheslav. ICONOGRAPHIC PROGRAMS OF MONUMENTAL PAINTINGS BY O.Y. SOKOL IN THE CHURCHES OF KHARKIV AND POLTAVA REGIONS

The article analyzes the iconographic programs of O. Sokol's monumental paintings, which have been preserved in the churches of Kharkiv and Poltava: the Church of St. Sampsonius the Pilgrim in Poltava (1909) and the Church of the Three Saints (Goldberg's Church) in Kharkiv (1915). These churches were built for different purposes and had different functions. Thus, the Sampsonian Church was built as a memorial church-monument on the site of the Battle of Poltava (the so-called Swedish Grave), while the Church of the Three Saints was planned as a courtyard of the Transfiguration of the Saviour Kuryazh (Old Kharkiv) Monastery (but after the construction was completed, it was used as a parish church). According to the function of the churches, Sokil developed an original iconographic program for each of them. Thus, in the Church of the Three Saints, a program of the patronal type was implemented (typical for the paintings of monastery churches), where special attention was paid to personal images of saints differentiated by the type of service. The Sampsonian church implemented a soteriological iconographic program, where the main leitmotif was the theme of the Resurrection, sacrifice, protection, etc. During the study of church monuments in the Poltava region, another complex of monumental paintings was discovered, which, according to

© Соколова Д. К., Шуліка В. В., 2024

the authors of the article, could be related to the creative heritage of O. Sokol (co-authored with O. Murashko). These are the paintings of the Epiphany Church in the village of Oboznivka, Hlobyno district, Poltava region (1901). The paintings of the Oboznivka church represent the third type of iconographic program, a copy-comparative one (compositions of the paintings of St. Volodymyr's Cathedral in Kyiv were used), which was successfully used for the picturesque decoration of the village parish church. The authors of the Oboznivka church murals worked freely with the samples, adapting well-known compositions to the interior of the church, which was built in a different architectural style. In all three churches, the author of the murals is clearly fascinated by the art of the early Christian period.

Key words: *iconographic program, Oleksiy Yakovlevych Sokil, monumental paintings, mural painting, iconography, religious art.*

Постановка проблеми. За часів СРСР було штучно вилучено з мистецтвознавчого дискурсу імена багатьох українських митців, які працювали в царині сакрального мистецтва у ХХст. Це стосується, зокрема, й Олексія Яковича Сокола (1873–1939), творча спадщина якого, до здобуття Україною незалежності, майже не знаходила місця в наукових мистецтвознавчих студіях. Протягом останніх двох років авторкою цієї статті (Д. Соколовою) були здійснені наукові подорожі, під час яких були досліджені храми в Полтавській та Харківській областях, які свого часу розписав О.Я. Сокіл, або, ймовірно, долучався до роботи над розписами. Була здійснена фотофіксація стінописів Сампсоніївської церкви (м. Полтава), церкви Трьох Святителів (м. Харків), Богоявленської церкви (с. Обознівка, Полтавська обл.). Під час дослідження Богоявленської церкви, відбулась робота з архівними документи, які фіксують стан пам'ятки та реставраційні роботи, що проводилися у 1988 р. Було зроблено припущення, що О.Я. Сокіл брав участь в роботах над стінописами Обознівської церкви.

При порівнянні іконографічних програм розписів храмів, які були виконані О. Соколом, було встановлено, що для кожної з церков художник розробляв оригінальну іконографічну програму, яка залежала від функції кожної з церков.

Аналіз літератури. За радянські часи творчий доробок О.Я. Сокола розглядався в контексті його архітектурної та скульптурної спадщини. О. Сокіл є автором монументу у м. Кам'янське (Дніпропетровська обл.) «Прометей Розкутий» («Пам'ятник загиблим в боях за соціалізм»), який був встановлений у 1920р. Але із часу проголошення незалежності України, були розпочаті дослідження творчого доробку художника в царині церковного малярства. Перші ґрунтовні публікації про творчий шлях художника були здійснені Л.С. Глок, яка у 2012р. опублікувала дослідження, що були присвячені життю та творчості О.Я. Сокола. У її публікаціях йдеться про роботу митця в Україні та за кордоном, подається перелік храмових споруд, розписаних О.Я. Соколом. Вказано, що розписи О. Сокола збереглися в Сампсоніївській церкві (Полтава) та в Трьохсвятительській церкві (Харків). Не збереглися розписи церкви Різдва Христового (м. Скерневіце, Польща) (у 1990-х рр. перебудована на костел) та Миколаївської церкви (Кам'янське, Дніпропетровська обл.), де у 1986–1991 рр. «розписи були знищені бригадою «реставраторів» московського Свято-Данилова монастиря».

Перші мистецтвознавчі дослідження творчості О.Я. Сокола, як майстра церковних розписів, були здійснені С.В. Стешенком, який у 2017р. опублікував статтю «Олексій Якович Сокіл (1870–1939) як іконописець» [7]. У даній публікації С.В. Стешенко, посилаючись на Л. Глок, розкрив постать О.Я. Сокола саме як церковного художника, який розписав щонайменше п'ять храмів. П'ятим храмом автор називає церкву Петра і Павла в Полтаві. Автор статті подав опис розписів, а також відомості про життя художника, зробив висновок, що митець працював здебільшого у стилі модерн, а на його творчість мали вплив такі художники як В.М. Васнецов та І.С. Їжакевич [7]. С.В. Стешенко дав короткий стилістичний аналіз розписів, не торкаючись іконографічної програми.

Згідно С.В. Стешенко, О.Я. Сокіл народився 13/25 березня 1870р. в с.Скопець Переяславського повіту Полтавської губ. (з 1946р. с. Веселинівка Баришівського р-ну Київської обл.) в сім'ї Якова Яковича Сокола та Марфи Єфимової. Його батько походив із козацького роду знаного ще за часів Б. Хмельницького. Після закінчення церковно-приходської школи, батько майбутнього художника відправив його до підрядника покрівельних і малярних робот у м.Переяслав. Через півтора роки О.Я. Сокіл працював вже у Києві, де згодом став десятником у іншого крупного підрядника. Приблизно у віці п'ятнадцяти років він склав іспити екстерном за повний курс реального училища та кілька років навчався в Київський рисувальній школі М.І. Мурашка [7].

У 1885р. розпочалася робота над розписами у Володимирському соборі в Києві, які виконували В.М. Васнецов, М.В. Нестеров, П.О. та О.О. Свєдомські, В.С. Котарбінський, М.К. Пимоненко, В.Д. Замирайло, С.П. Костенко під загальним керівництвом А.В. Прахова. Перебуваючи у Києві, О.Я. Сокіл познайомився із В.М. Васнецовим. У 1896р. О.Я. Сокіл вступив до московського училища живопису, ліплення і зодчества (клас В. Сєрова). Можна припусти, що особисте знайомство з В. Васнецовим сприяло вступу О.Я. Сокола саме до московського училища. Починаючи з 2 курсу навчання, О. Сокіл активно займався проектуванням приватних будинків. У 1901р. роботи художника були відзначені двома срібними медалями (самих медалей О.Я. Сокіл не отримав, але в дипломі є запис про нагороди). Після закінчення училища (1903) О. Сокіл отримав звання некласного художника, подав прохання щодо вступу до Петербурзької академії мистецтв (майстерні І.Ю. Рєпіна і П.П. Чистякова; закінчив у 1911р.). Слід сказати, що О.Я. Сокіл одночасно вчився ще в Археологічному інституті та на Вищих педагогічних курсах [7]. Під час навчання в академії, О. Сокіл розписав храм в м. Скерневіце (Польща), про що є довідка в його особовій справі (1903) від старшого лікаря лазарету м. Скерневіце. Там вказано, що на початку вересня О.Я. Сокіл впав з риштувань. Цей нещасний випадок стався під час розписування іконописцем полкової церкви Різдва Христового 38-го піхотного Тобольського полку (м. Скерневіце). «Усередині весь храм розписаний художніми картинами з життя Ісуса Христа, Апостолів і Пророків. Усі вільні від живопису місця прикрашені візантійською в'яззю із золота, срібла і різнокольорових фарб (переважно синього)». Серед жертводавців був зазначений імператор Микола II, що свідчить про високі вимоги до виконавця розписів [7]. Сьогодні з внутрішнього оздоблення цього храму збереглися лише дві ікони з бічної нави (у 1989р. будівлю храму передали у власність римо-католицької церкви, храм був перебудований, а розписи знищені).

У 1875–1905 рр. архітектором Варшавсько-Холмської єпархії був Володимир Миколайович Покровський, який у 1907р. зайняв посаду Харківського єпархіального архітектора. Під керівництвом В. Покровського було завершено будівництво Трьохсвятительського храму у Харкові. У 1912р. для розпису храму запросили О.Я. Сокола, який виконував там розписи протягом двох років. Л.С. Глок припускає, що саме у Скерневіцях О. Сокіл познайомився з В. Покровським, який порадив О.Я. Сокола як талановитого й вправного майстра.

У 1909 р. О.Я. Сокіл, працював над розписами Сампсоніївський церкві у Полтаві (в особовій справі учня ІАМ О.Я. Сокола є звернення на ім'я керівника майстерні проф. П.П. Чистякова з проханням вислати його до полтавського Архієрейського будинку). Дослідженням Сампсоніївської церкви займалася проф. Полтавського університету економіки Т.В. Оніпко, але у її роботах йдеться лише про історію храму, виділення коштів на будівництво та утримання церковно-приходської школи. Про художні роботи в храмі дослідниця не згадує [4]. Згідно Т.В. Оніпко, Сампсоніївську церкву було закладено 27 червня 1852р. за проєктом арх. Й.І. Шарлемані, та освячено в ім'я прп. Сампсонія Прочанолюбця 15 липня 1856р. Гроші на будівництво були взяті з суми в 100000 руб., заповіданої 1811р. Чернігівським поміщиком І.С. Судієнком на увічнення Полтавської битви [4].

Наприкінці XIX ст. храм реконструювали за проєктом арх. М.М. Ніконова (прибудували бічні вівтарі, виконали розпис стін і купола, встановили новий іконостас (майстерня московського купця О.С. Астаф'єва), з іконами роботи художника І.М. Малишева). Будівництво велося під наглядом арх. Полтавської єпархії С.В. Носова (нагляд за будівельними роботами – арх. І.Ф. Нейман). У вересні 1895р. роботи було завершено і 1 жовтня церкву було повторно освячено єпископом полтавським Іларіоном [4]. У 1909р., до 200-річчя Полтавської битви, було проведено ще одну реконструкцію під керівництвом арх. С.В. Носова. Із західного боку добудували вхідну частину з дзвіницею, а на східному фасаді виконали картину, що зображає звернення Петра І до армії напередодні битви. Під картиною встановили мармурову плиту зі словами цього звернення (картина та плита були демонтовані у 1994р.). У храмі встановили мармуровий іконостас із різьбленими орнаментами та кольоровими мозаїками, виготовлений фірмою Менціоні у москві. Розпис інтер'єру було виконано О.Я. Соколом, що підтверджує меморіальний текст, який зберігся у храмі [7].

Розписи, значно пошкоджені у роки СРСР, були законсервовані та реставровані у 1994р. [7].

У 1999р. групою авторів було створене перше видання, яке було присвячене Трьохсвятительському храму в Харкові (історія, архітектура, проєктування, декоративно-художні особливості). Храм будувався як подвір'я Курязького монастиря у Харкові (після побудови храм використовувався як парафіяльний). Автор розділу про монументальні розписи храму Ольга Йосипівна Денисенко надала короткий опис розписів, зазначила, що на художника значний вплив мали розписи Володимирського собору в Києві. На жаль, авторка невірно вказала прізвище художника (О.Я. Соколов). Розписи отримали високу оцінку сучасників, які визнавали його найкращим у місті. Імена В.М. Покровського і О.Я. Сокола записані на меморіальній дошці, що встановлена на стіні храму.

У 2015р. до 100-річчя від дня освячення Трьохсвятительського храму, прот. А. Бочаровим була видана брошура «Из века в век. Трехсвятительский храм: 1915–2015». У ній проілюстровано сучасне життя храму, а також описано історію та передумови створення церкви. У цих двох виданнях О.Я. Сокіл згадується як митець, що працював над художнім оформленням храму.

В дисертації В.В. Шуліки (2009) розписи храму Трьох Святителів у Харкові розглянуті в контексті типології іконографічних програм храмових розписів Слобожанщини. В.В. Шуліка поділяє іконографічні програми церковних розписів др.пол. XIX – початку XX ст. на 3 типи: копійно-компілятивний, патрональний та сотеріологічний [8]. Розписи храму Трьох Святителів В. Шуліка аналізує в контексті іконографічної програми патронального типу та робить наголос, що через зацікавлення результатами археологічних досліджень, О. Сокіл доповнює іконографічну програму ранньохристиянськими символами, які не використовувались в східнохристиянському мистецтві з часів Трульського собору (692). На думку В.В. Шуліки, О.Я. Сокіл міг також працювати й в Курязькому монастирі. Під час дослідження залишків розписів Георгієвсько-Петропавлівського храму монастиря (2014), які були виконані в 1910-х рр., були виявлені орнаменти, які за своїм рисунком збігаються із орнаментами Трьохсвятительської церкви.

Мета статті. Виявити особливості іконографічних програм, які були втілені О.Я. Соколом в церквах Харкова та Полтавщини. Встановити залежність іконографічної програми від функції храму.

Виклад основного матеріалу. ***Сампсоніївська церква в Полтаві***, за своїм призначенням є меморіальною пам'яткою, що змусило О. Сокола розробити для неї особливу іконографічну програму розписів, в якій головним лейтмотивом стала тема Воскресіння. Зображення Воскресіння Христа займає домінуюче місце в храмі та представлено в різних іконографічних типах. Велика композиція «Воскресіння», де Христос зображений в небі над гробом, представлена в консі апсиди, що є нетрадиційним для живописної декорації храмового інтер'єру. Цю композицію можна

трактувати й більш широкому сенсі, як надію на воскресіння загиблих. Крім того, тема Воскресіння підтримана в притворі храму, де на північній стіні зображені Жони Мироносиці та композиція «Не торкайся мене» («Христос що воскрес та Марія Магдаліна»). На західній стіні притвору – «Зішестя у пекло», що є традиційною для східного християнства іконографією Воскресіння. Тобто у вівтарі храму представлене пряме трактування Воскресіння, на західній стіні – містичне.

Крім теми Воскресіння, в іконографічній програмі підкреслена тема війська, скорботи, жертовності, захисту. Так на арці віми, що фланкує іконостас – «Собор архістратига Михаїла» (покровителі війська). Навпроти, в верхній частині західної арки – Богоматір з омофором (Покров), захист Богородицею вірних. У східному склепінні, перед аркою віми – «Агнець Божий», що є ранньохристиянським символом Христа. Одночасно ця композиція може сприйматись в більш широкому сенсі, як символ пожертви. Навпроти зображений голуб із гілкою маслини у дзьобі (голуб Ноя) – ранньохристиянський символ миру (примирення Бога з людиною). Над композицією «Зішестя у пекло» зображено оплакування Христа, що підкреслює тему жертовності та скорботи.

В нижніх частинах арок зображені сюжети празників. Так на арці віми традиційно зображене Благовіщення. На західній арці зображене Богоявлення (Хрещення), на північній арці розміщено «Стрітення», на південній арці – «Різдво». Ці чотири празникових сюжети презентують основні етапи земного життя Христа від втілення до початку служіння, де Благовіщення – початок боговтілення, Різдво – прихід Христа у світ, Стрітення – здійснення пророцтва про народження немовля у діви та фактичне проголошення старцем Симеоном Христа месією, Богоявлення – початок земного служіння Христа.

Частина композицій є прямими репліками розписів Володимирського собору у Києві, це «Христос Пантократор» у куполі, чотири євангелісти на вітрилах, «Мертвий Христос, якого несуть херувими» та «Бог Отець» на стелі нартексу. Слід вказати, що сюжет «Мертвий Христос, якого несуть херувими» має західноєвропейське походження та відображає видіння св.Франциска Асизького (іконографія цього сюжету була розроблена Джотто наприкінці XIIIст. (фрески церкви Сан-Франческо в Асизі)). На початку XXст. цей сюжет отримав велику популярність через композицію В.С. Васнецова.

Бокові стіни нартексу прикрашені композиціями із зображенням груп святих. Можна припустити, що частина зображень має патрональний характер. На південній стіні зображені св.Володимир, Борис та Гліб (хреститель Русі та перші канонізовані руські святі), наступною композицією є група святих зі св.Миколаєм в центрі та Олександром Невським зліва. На північній стіні притвору «Обрані апостоли», далі – група святих, різних за типом святості.

В бічних вівтарях композиції «Христос в пустелі» (південний), репліка з картини І.М. Крамського та «Моління про чашу» (північний). На північній стіні – «Поклоніння ангелів хресту».

Важливим є те, що створюючи іконографічну програму для Сампсоніївського храму, О.Я. Сокіл використовував ранньохристиянські символи: агнець, голуб, виноградна лоза. Така символіка набирає популярності серед митців після відкриття мистецтва ранніх християн у II пол. XIXст. Крім того, рослинний орнамент, який щедро використаний художником в декоруванні Сампсоніївської церкви, робить інтер'єр храму образом райського саду (іл. 1, 2, 3).

Згідно класифікації В. Шуліки, іконографічну програму Сампсоніївської церкви можна класифікувати як програму сотиріологічного типу з елементами копійно-компілятивного типу.

За задумом ктитора храму Григорія Гольдберга, ***Трьохсвятительська церква у Харкові*** мала би стати подвір'ям Курязького (Старо-Харківського) монастиря, але після побудови церкви цей задум не був втілений. В розписах храму майже немає великих композицій, присвячених біблейським подіям, більшість стінописів подають персональні образи святих, які поділені за типом свого

Іл. 1. О. Сокол. Стрітення, Богоявлення. Розписи Сампсоніївської церкви, м. Полтава (1909). Фрагменти розписів арок. Фото Д. Соколової

Іл. 2. О. Сокол. Пантократор. Розписи Сампсоніївської церкви, м. Полтава (1909). Розпис в наві. Фото Д. Соколової

Іл. 3. О. Сокол. Воскресіння Христа. Розписи Сампсоніївської церкви, м. Полтава (1909). Розпис в конс і. Фото Д. Соколової

служіння. Особливістю архітектури Трьохсвятительської церкви є те, що вона була побудована без стовпів і стала першим храмом у Харкові, де була застосована несуча залізобетонна конструкція. О.Я. Сокіл вдало використав особливості архітектури храму у створенні стінописів, розташувавши розписи ярусами. Він підкреслив великий відкритий простір в середині споруди. У нижньому ярусі підпружних арок розмістив фігури святих на повний зріст, у другому та третьому ярусах розміщені поясні зображення святих у медальйонах. На східній арці, у нижньому ярусі зображено «Благовіщення», яке фланкує іконостас, вище – архангели Михаїл, Рафаїл, Уріїл, Салафіїл, які зображені у медальйонах. На північній арці знаходяться повноростові зображення св.Іоанна Златоуста та Григорія Двоєслова, у другому ярусі прп.Антонія та Феодосія Печерських, у третьому ярусі прп. Сергія Радонезького та Іова Почаївського. На південній стіні храму зображені св.Яків Брат Господень та Василій Великий, над ними – образи московських святителів Петра, Олексія, Іони та Філіпа. На західній арці у першому ярусі – св.Костянтин та Олена, у другому – св.Володимир та Ольга, у третьому – св.Борис та Гліб.

У куполі розміщено зображення Христа Пантократора, у вітрилах чотири Євангелісти. Зі східної сторони квадратної основи барабана, що утворена перетином несучих арок, зображено Спаса у Славі, який сидить на веселці. Христос тут зображений у вигляді молодика без бороди, що є результатом захоплення мистецтвом ранніх християн. На північній стіні зображена Богородиця з янголами, на південній – св. Іоанн Предтеча. Розміщення такої композиції не дуже зрозуміло, бо вона фактично дублює образ Пантократора у куполі. Але ця композиція могла з'явитись під впливом розписів храму Христа Спасителя (москва), де у куполі розміщена композиція «Батьківство» («Отечество»), а в барабані деісусна композиція. Напроти зображення Спаса у Славі розміщено образ Спаса Нерукотворного, якого підтримують янголи. В центральних частинах арок, під деісусною композицією розміщені чотири херувими.

На склепіннях, які розташовані між несучими арками, на тлі виноградної лози в медальйонах, розміщені символи: агнець

(схід, жертва Христа), голуб Ноя (захід, примирення із Богом), етімасія (північ, друге пришестя), портир, хрест, терновий вінок (південь, Новий Заповіт).

Над боковими вікнами розміщені ангели в лоратних шатах.

Вівтарна частина храму була частково перемальована наприкінці ХХст. (?), тому не всі деталі розпису можуть належати пензлю О. Сокола. На початку 2010-х рр. розписи були значно поновлені невідомою артіллю художників. Доповнення кінця ХХст. (?) надали схожість із манерою живопису О.Я. Сокола. Для визначення автентичності розписів необхідно проводити спеціальні дослідження. В центральній апсиді зображений Христос на повний зріст на тлі неба. Його постать фланкують ангели із потиром та кодексом у руках. У північному вівтарі над вікном зображений «Христос Цар Іудейський» (Христос в терновому вінці і в багряниці), у південному «Спас Нерукотворний». На внутрішній частині арки віми оригінальне зображення зішестя Св.Духу на апостолів, де у центрі арки зображений Св.Дух у вигляді голуба, від якого йдуть струмені полум'я. Апостоли зображені поділеними на дві групи в нижній частині арки. Над боковими іконостасами зображення Божої Матері у медальйонах: Знамення (північ), Покров (південь).

В розписах Трьохсвятительської церкви, так само як і в Сампсоніївської, присутні ранньохристиянські символи: голуб Ноя з гілкою оливи, агнець, костянтинівські монограми, павичі (західна стіна, символ вічного життя) (іл. 4, 5, 6).

На сьогодні вважалося, що серед мистецької спадщини О. Сокола збереглося лише два комплекси монументальних розписів, але, досліджуючи церковні пам'ятки Полтавщини, був знайдений ще один комплекс монументальних розписів, який, ймовірно, може належати пензлю О. Сокола.

Під час дослідження архівів Кременчуцького краєзнавчого музею, було виявлено «Історичну записку всесоюзного об'єднання «Архпроект», творчої архітектурно-проектної майстерні «Київархпроект» (…) (1988), складена під час підготовки до проведення

Іл. 4. О. Сокол. Святі Елена, Ольга, Князь Гліб. Розписи Трьохсвятительської церкви, м. Харків (1915). Фрагменти розписів арок. Фото Д. Соколової

Іл. 5. О. Сокол. Пантократор. Розписи Трьохсвятительської церкви, м. Харків (1915). Розпис в наві. Фото Д. Соколової

Іл. 6. О. Сокол. Голуб Ноя. Розписи Трьохсвятительської церкви, м. Харків (1915). Розпис у західному склепінні. Фото Д. Соколової

реставраційних робіт у Богоявленській церкві в с.Обознівка Глобинського району Полтавської області» [6]. До «Історичної записка» були додані архівні фотографії. У документах зазначено, що для виконання іконописних робіт в Обознівській церкві були запрошені художники О.О. Мурашко і Соколов. Поряд із прізвищем «Соколов» стоїть знак питання, ініціали художника не вказані. Згідно «Історичній записці», за бажанням замовника, розписи у церкві були виконані за знімками із Володимирського собору в Києві [6]. Слід зазначити, що в ряді інтернет-публікацій про Обознівську церкву, співавтором О. Мурашка дійсно називають Івана Івановича Соколова (1823 – 1919) [1], відомого майстра жанрової картини на українську тематику. Але це є маловірогідним, бо у 1901 р. І. Соколову було вже 78 років і творчі методи художника, який сформувався в академічному середовищі зовсім не співпадають з тим, що знаходиться на стінах обознівської церкви.

Виходячи з результатів первинного огляду розписів, є висока вірогідність, що разом з О.О. Мурашко над розписами Богоявленської церкви працював саме О.Я. Сокіл, якій міг познайомитися із О.О. Мурашко під час навчання у Київський рисувальній школі. До того ж обидва художники були однолітки.

Церква у с. Обознівка будувалась у 1896 – 1901 рр. на кошти власника села (з 1895р.) О.К. Панайотова. На освячення церкви був запрошений обер-прокурор святішого синоду К.П. Побєдоносцев, якому разом із телеграмою-запрошенням надіслали альбом з фотографіями храму.

Відомо, що у 1896 – 1903 рр. О.Я. Сокіл навчався у художньому училищі в москві. Ймовірно, що художник мав можливість поєднувати навчання із виконаннями церковних замовлень, як це було й під час виконання розписів у Скерневіце (1903).

Богоявленська церква у с.Обознівка – це сільський парафіяльний храм, побудований з червоної цегли у псевдоросійському стилі, безкупольний, кубічний у плані, увінчаний маковками-цибулинами. Іконографічна програма, яка була втілена в розписах храму відноситься до копійно-компілятивного типу (за класифікацією В.В. Шуліки) [8], композиції наслідують розписи В. Васнецова з Володимирського собору у Києві. На жаль, під час остатньої реставрації розписи були спотворені грубими перемалюваннями, окремі розписи були закрити малярними пофарбуваннями.

Згідно з фотографіями початку ХХ ст., в апсиді було зображення «Богородиця з немовлям» (не збереглася). На західній стіні розташований розпис «Страшний суд», якій мав слугувати нагадуванням людині, яка іде з храму, що на всіх чекає суд Божий і грішити не слід. У куполі зображений Христос Пантократор. У Київському Володимирському соборі (якій слугував зразком) В.С. Васнецов розмістив зображення Христа у сфері, але в Богоявленській церкві, яка не має куполу, було зроблено перекомпонування цієї композиції, щоб вписати її в хрестове склепіння стелі. Навколо Пантократора зображено чотирьох архангелів. На стелі, над сюжетом «Страшний суд», зображений мертвий Христос, якого несуть херувими. На відміну від розписів Володимирського собору, де ця композиція розташована біля арки віми, в Обознівській церкві вона знаходиться у західній частині. Тобто поруч смерть Христа на хресті і його друге пришестя, коротка історія-нагадування, що Христос постраждав за людей, а потім прийде спитати з людей.

Особливістю Богоявленської церкви є те, що через відсутність барабану і купола вона немає великих вітрил, тому зображення євангелістів було перенесено на стіни.

На стінах притвору, в нижній частині підпружних арок, навпроти один одного зображено св. Кирила та Мефодія. Їхні зображення стали невід'ємною частиною іконографічних програм храмів напередодні та після святкування у 1886р. тисячоліття їх служіння. На східній арці зображено св. Володимира та Ольгу. Ці композиції також мають ювілейну тематику – 900-річчя хрещення Русі (1888). Композиції пов'язані й тематично, бо св.Кирило та Мефодій надали слов'янам абетку, а св.Володимир хрестив Русь.

На підпружних арках розміщені медальйони із зображенням святих та орнаменти.

Храм багато прикрашений рослинними та геометричними орнаментами серед інших є репліки акантових спіралеподібних орнаментів з мавзолею Гали Плацидії у Римі (Vст.). Подібне декорування є і в інших храмах, які розписував О.Я. Сокіл (Храм Трьох Святителів у Харкові), а також в Георгієвсько-Петропавлівському храмі Курязького монастиря, що навело на думку В.В. Шуліку про ймовірність роботи О. Сокола у Куряжі.

На арці віми, над іконостасом, розміщена «Таємна вечеря». Із першої половини XVIIст. в українських іконостасах «Таємна вечеря» розташовується над Царськими вратами, але наприкінці XIX – початку XXст., у зв'язку із зацікавленням формами візантійських однорядних іконостасів-темплонів, для неї не залишилося місця в самому іконостасі. У зв'язку з цим, її іноді почали зображувати над іконостасом. Це стало новою деталлю іконографічних програм церковних розписів початку XX ст.

За архівними фото, в центрі арки віми знаходився візантійський сонцеподібний хрест. Подібний зустрічається, наприклад, у розписах кафолікону монастиря Осіос-Лукас (XIIст.). Тобто в цій церкві, яка хронологічно розписана раніше, ніж церква в Полтаві і Харкові, можна бачити хоча й ще невеликі, але спроби пов'язати розписи із візантійськими та римськими пам'ятками. Художники хоча й відтворюють композиції В.С. Васнецова, але творчо прилаштовують їх до іншого типу архітектури, та складають оригінальну іконографічну програму, де західна частина церкви – нагадування про жертву Христа та друге пришестя, вівтар – боговтілення та встановлення головного з таїнств (євхаристія, Таємна вечеря). У куполі – Христос Пантократор та ангельське воїнство (образ другого пришестя). На стінах – євангелісти та образи святих, що актуалізуються через ювілейні дати історії церкви (іл. 7–12).

На жаль, під час остатньої реставрації розписи були спотворені грубими перемалюваннями.

Висновки. Аналіз літератури показав, що дослідження творчої спадщини О. Сокола в царині церковного мистецтва почалися після проголошення незалежності України. Оприлюднені роботи торкаються переважно творчої біографії художника, перелічують п'ять розписаних ним храмів в Україні і Польщі. В окремих роботах зроблено намагання охарактеризувати стилістичні вподобання художника. Деякі автори (О. Денисенко) невірно вказують його прізвище. На цей час збереглися два храми із розписами О. Сокола – Сампсоніївська церква в Полтаві та церква Трьох Святителів у Харкові. Іконографічні

Іл. 7. О. Сокол, О. Мурашко. Пантократор. Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка (1901). Розпис нави. Фото Д. Соколової

Іл. 8. О. Сокол, О. Мурашко. Страшний суд; Христос, якого несуть херувими. Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка (1901). Фрагменти розписів західної арки та стелі над входом. Фото Д. Соколової

Іл. 9. О. Сокол, О. Мурашко. Святий Мефодій. Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка (1901). Розпис південної стіни притвору. Фото Д. Соколової

Іл. 10. О. Сокол, О. Мурашко. Святий Кирил. Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка (1901). Розпис північної стіни притвору. Фото Д. Соколової

Іл. 11. О. Сокол, О. Мурашко. Свята Ольга. Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка (1901). Фрагмент розпису східної арки. Фото Д. Соколової

Іл. 12. О. Сокол, О. Мурашко. Святий Володимир. Розписи Богоявленської церкви, с. Обознівка (1901). Фрагмент розпису східної арки. Фото Д. Соколової

програми розписів О. Сокола в публікаціях не розглядались.

В процесі дослідження був виявлений ще один ансамбль розписів, який, ймовірно, належить пензлю О. Сокола (у співпраці із О. Мурашко) – Богоявленська церква в с. Обознівка (Полтавська обл.). Розписи Обознівської церкви вперше введені до наукового обігу.

Храми із розписами О. Сокола були систематизовані за своєю функцією: храм в Обознівці (1901) – сільський парафіяльний, Сампсоніївська церква в Полтаві (1909) – меморіальний храм, храм Трьох Святителів у Харкові (1915) – монастирське подвір'я (за проєктом). В залежності від призначення храму, О. Соколом були розроблені оригінальні іконографічні програми, де використаний копійно-компелятивний тип (Обознівка), сотиріологичний тип з елементами копійно-компілятивного типу (Полтава), патрональний тип (Харків).

В своїх проєктах О. Сокіл спирався на зразки В. Васнецова (Володимирський собор у Києві), І. Крамського. Крім того, у всіх трьох церквах відчувається зацікавлення О. Сокола християнським мистецтвом II–VII ст.: використання ранньохристиянської символіки (агнець, пава, голуб Ноя), зображення безбородого Христа, пряме цитування орнаментів римських мозаїк V ст. Це зацікавлення набуває поступового руху. Так, в розписах в Обознівці це відбувається на рівні орнаментальної декорації, в Полтавському та Харківському храмах на рівні окремих композицій.

Література:

1. Обознівка Енциклопедія сучасної України. URL: https://esu.com.ua/article-75117 (дата звернення 13.10.2023)

2. Обознівка. Чудовий храм. URL: https://ukrainaincognita.com/mista/oboznivka-chudovyy-khram (дата звернення 23.10.2023)

3. Обознівська сільська рада. Глобинський район, Полтавська область. URL: https://oboznivka.rada.org.ua/istoriya-09-04-00-28-09-2016/ (дата звернення 20.10.2023)

4. Оніпко Т.В., Оніпко Т.А. Сампсоніївська церква м. Полтави у радянські часи. *Електронний архів Полтавського університету економіки і торгівлі*. 2014. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/300238127.pdf (дата звернення 17.09.2023)

5. Памятник архитектуры н. XX в. Богоявленская церковь с. Обозновка, Глобинского района Полтавской области, Том I, Предварительные работы. Всесоюзное объединение «Архпроект». Творческая архитектурно-проектная мастерская «Киевархпроект», Киевский филиал. Киев: 1988. С. 40.

6. Памятник архитектуры н. XX в. Богоявленская церковь с. Обозновка, Глобинского района Полтавской области, Том II, Предварительные работы. Всесоюзное объединение «Архпроект». Творческая архитектурно-проектная мастерская «Киевархпроект», Киевский филиал. Киев: 1988. С. 42.

7. Стешенко С. В. Олексій Якович Сокіл (1870–1939) як іконописець. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2017 Вип. 1 URL: file:///C:/Users/Service%20Master/Desktop/%D0%A1%D0%BE%D0%BA%D1%96%D0%BB/%D0%A1%D1%82%D0%B5%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.%20%D0%A1%D0%BE%D0%BA%D1%96%D0%BB%20%D1%8F%D0%BA%20%D1%96%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%86%D1%8C.pdf (дата звернення 10.07.2023)

8. Шуліка В.В. Церковний живопис Слобожанщини середини XIX – початку XX століття: іконографія, стилістика, техніко-технологічні особливості: автореф. дис. … канд. мист.: 08.01.2010. Харків: 2010. 21с.

References:

1. Oboznivka Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy [Oboznivka Encyclopedia of Modern Ukraine]. Available at: https://esu.com.ua/article-75117 (accessed 13.10.2023)

2. Oboznivka. Chudovyi khram. [Oboznivka. A wonderful temple]. Available at: https://ukrainaincognita.com/mista/oboznivka-chudovyy-khram (accessed 23.10.2023)

3. Oboznivska silska rada. Hlobynskyi raion, Poltavska oblast [Oboznivka village council. Hlobyne district, Poltava region]. Available at: https://oboznivka.rada.org.ua/istoriya-09-04-00-28-09-2016/ (accessed 20.10.2023)

4. Onipko, T.V., & Onipko, T.A. (2014). Sampsoniivska tserkva m. Poltavy u radianski chasy. [The Sampsonian Church in Poltava in Soviet times], Elektronnyi arkhiv Poltavskoho universytetu ekonomiky i torhivli [Electronic archive of Poltava University of Economics and Trade] (electronic journal). Available at: https://core.ac.uk/download/pdf/300238127.pdf (accessed 17.09.2023)

5. Pamyatnik arkhitekturi n. XX v. Bogoyavlenskaya tserkov s. Oboznovka, Globinskogo raiona Poltavskoi oblasti, Tom I, Predvaritelnie raboti. (1988). [Monument of architecture n. The twentieth century. Epiphany Church in the village. Oboznovka, Globinsky district, Poltava region, Volume I, Preliminary works. All-Union Association "Archproject"]. Vsesoyuznoe obedinenie «Arkhproekt». Tvorcheskaya arkhitekturno-proektnaya masterskaya «Kyevarkhproekt». [Creative architectural and design workshop "Kievarkhproekt"], Kyevskyi fylyal. Kyev: pp. 40. [In Ukrainian].

6. Pamyatnik arkhitekturi n. XX v. Bogoyavlenskaya tserkov s. Oboznovka, Globinskogo raiona Poltavskoi oblasti, Tom II, Predvaritelnie raboti. Vsesoyuznoe obedinenie «Arkhproekt». (1988). [Monument of architecture n. The twentieth century. Epiphany Church in the village. Oboznovka, Globinsky district, Poltava

region, Volume II, Preliminary works. All-Union Association “Archproject”]. Tvorcheskaya arkhitekturno-proektnaya masterskaya «Kyevarkhproekt», [Creative architectural and design workshop “Kievarkhproekt”], Kyevskyi fylyal. Kyev: pp. 42. [In Ukrainian].

7. Steshenko, S. V. (2017). Oleksii Yakovych Sokil (1870–1939) yak ikonopysets [Oleksii Sokil (1870-1939) as an icon painter]. Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti [Traditions and innovations in higher education in architecture and art] (electronic journal), vol 1. Available at: file:///C:/Users/Service%20Master/Desktop/%D0%A1%D0%BE%D0%BA%D1%96%D0%BB/%D0%A1%D1%82%D0%B5%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.%20%D0%A1%D0%BE%D0%BA%D1%96%D0%BB%20%D1%8F%D0%BA%20%D1%96%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%86%D1%8C.pdf (accessed 10.07.2023)

8. Shulika, V.V. (2010). Tserkovnyi zhyvopys Slobozhanshchyny seredyny XIX – pochatku XX stolittia: ikonohrafiia, stylistyka, tekhniko-tekhnolohichni osoblyvosti [Church Painting of the Slobozhanshchyna in the Middle of the XIX – Early XX Centuries: Iconography, Stylistics, Technical and Technological Features]. (PhD Thesis), 08.01.2010. Kharkiv: 21 pp.

УДК 730(1-21)(510)
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.16

Тарасов Володимир Володимирович,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри методології крос-культурних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0003-2164-9135
tarasovvv1977@gmail.com

Сун Яньбо,
аспірантка кафедри методології крос-культурних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0009-0006-4871-1620
sunanbo15@gmail.com

ПОШУК НОВОЇ ПЛАСТИЧНОЇ МОВИ СУЧАСНОЇ СКУЛЬПТУРИ КИТАЮ У КОНТЕКСТІ ІННОВАЦІЇ МАТЕРІАЛІВ ТА ТЕХНІК

Стаття присвячена дослідження використання нових матеріалів та технік у сучасній скульптурі Китаю. Автори підкреслюють, що за останні десятиліття китайська скульптура залучила до свого художнього апарату чимало експериментальних матеріалів, які до цього часу не вважалися можливими для використання у пластичних художніх висловлюваннях. Питання сумісності матеріалів та технік знайшло своє відображення і у розвитку художньої мови та еволюції образності скульптури. Усе зазначене, на думку авторів, актуалізує винесену у заголовок проблематику.

На прикладі творчості Суй Цзяньго, Джу Міня, Сюй Біна, Цай Гоцяна та Гу Венда показані основні тенденції «змішаних технік», визначено та охарактеризовано їх вплив на загальний розвиток сучасної скульптури Китаю.

Авторами зроблено висновки, що завдяки актуалізації нових матеріалів та технік упродовж кінця XX – початку XXI ст. проявила себе трансформація образної суті скульптурних творів. Впровадження у композиційно-пластичний мову потенціалу «нескульптурних» матеріалів (пластмас, полімерів, реді-мейду тощо) збагатило естетику творів, додавши до їхньої внутрішньої образної суті актуальні виражальні засоби.

Важливим аспектом у розвитку сучасної китайської скульптури є взаємодія класичних та новітніх підходів, де новий репертуар матеріалів стає важливим експериментальним простором. Авторами підкреслено, що на початку XXI ст. ця тенденція набула масштабу повноцінного напрямку пошуку актуальної художньої мови. У багатьох сучасних творах класична пластична основа виконує роль своєрідного художнього фундаменту – засадничого ґрунту, від якої скульптори починають творчі пошуки нового змісту (пошуку художньо-образних, композиційно-пластичних, образно-символічних рішень). Вкрай важливу роль у цьому процесі відіграють нові матеріали, що поступово змінює традиційні підходи до формоутворення та пластичності скульптури, а також активує нові художні тренди.

Ключові слова: *сучасна скульптура Китаю, нові матеріали у скульптурі, Суй Цзяньго, Джу Мінь, Сюй Бін, Цай Гоцяна, Гу Венда.*

Tarasov Volodymyr, Sun Yanbo. SEARCH FOR A NEW FORMAL LANGUAGE OF CONTEMPORARY CHINESE SCULPTURE IN THE CONTEXT OF INNOVATION OF MATERIALS AND TECHNIQUES

The article is devoted to the study of the use of new materials and techniques in modern Chinese sculpture. The authors emphasize that in recent years, Chinese sculptors have very often used experimental materials and techniques that were not previously considered artistic in the context of sculpture. The issue of combining "old" and "new" materials has found its reflection in the development of the artistic language of sculpture. This process has also influenced the evolution of the imagery of sculpture. According to the authors, all of the above explains the relevance of the topic of the article.

The article shows the main trends of "mixed techniques" using the example of the work of Sui Jianguo, Ju Min, Xu Bin, Cai Guoqiang and Gu Wend. The influence of modern Chinese sculptors on the general development of modern Chinese sculpture is determined and analyzed.

© Тарасов В. В., Сун Яньбо, 2024

The authors conclude that due to the actualization of new materials and techniques during the late 20th – early 21st centuries, a transformation of the figurative essence of sculptural works began. The introduction of the potential of "non-sculptural" materials (plastics, polymers, ready-made, etc.) into the compositional and formal language has enriched the aesthetics of the works, adding relevant expressive means to their internal figurative essence.

An important aspect in the development of modern Chinese sculpture is the interaction of classical and modern approaches, where the new repertoire of materials becomes an important experimental space. The authors emphasize that at the beginning of the 21st century this trend has become a full-fledged direction for the search for a relevant artistic language. In many modern works, the classical formal basis plays the role of an artistic foundation. On this basis, sculptors are looking for new meanings (for example, in the areas of artistic-figurative, compositional-formal, figurative-symbolic solutions). New materials play an extremely important role in this process. This changes traditional approaches to the morphology of sculpture, and also activates new artistic trends.

Key words: *modern Chinese sculpture, new materials in sculpture, Sui Jianguo, Ju Min, Xu Bing, Cai Guoqiang, Gu Wenda.*

Вступ. Важливим чинником у розвитку сучасної китайської скульптури є включення до її композиційно-пластичного інструментарію нових матеріалів. Ця, на перший погляд, цілком звичайна особливість у генезисі скульптури, має для Китаю важливе значення через традиції більш метафоричного розуміння пластичної форми, її типології та ієрархічних властивостей. Крім того, важливо наголосити, що використання в практиках актуального мистецтва нових, часто невластивих для традиційної скульптури матеріалів, активує техніко-технологічні пошуки, змінює образну структуру твору і часто призводить до переоцінки смислових контекстів, що також розглядається китайськими дослідниками скульптури як виклик [13, с. 60-61].

Зазначені вище особливості є поясненням і специфічної термінології, яка закріпилася у китайському дискурсі про скульптуру в останні десятиріччя, зокрема, особливе значення поняття «змішана пластична техніка». На відміну від західноєвропейський студій, де подібний термін є не більше ніж констатацією специфічного репертуару матеріалів та технік, китайське мистецтвознавство використовує його в якості маркеру пост-традиції [9, с. 100-101].

«Змішана техніка» у скульптурі означає потенційні можливості автора, що прагне зберігати засадничі принципи традиційної китайської пластичної мови, надавати своїм творам нові контексти, вносити елементи трансформації або реорганізувати технічну основу художньої мови.

Ло Цзінь, аналізуючи сучасні тенденції «змішаної техніки» в актуальних практиках скульптури, розглядає 1980-ті роки як час початку етапу нових матеріалів у скульптурі. Доба змін та політика відкритості спровокували пошуки нового художнього досвіду, що до цього часу або не взагалі існував, або розвивався як вкрай локальна та часто маргіналізована практика. Вже наприкінці 1990-х років естетична цінність нетрадиційних матеріалів у створенні скульптури стала беззастережною реальністю художній практик, що легалізувало у пластичній мові низку нових матеріалів: дріт, тканини, пластик, скловолокно тощо. Практично усі провідні скульптори цього періоду, як наприклад, Сюй Бін, Суй Цзяньго або Лео Пінчан, зверталися до експериментування, тим самим розширюючи художню арену скульптури та актуалізуючи питання суміжних територій скульптури: у першу чергу, інсталяції та мистецтва арт-об'єктів.

На сьогодні вже не викликає сумніву вагомість нових матеріалів для збагачення сюжетного репертуару, а також концептуалізації мови скульптури. За словами Чжао Ліцзюнь, сьогодні сучасна скульптура Китаю еволюціонує від перспективи «скульптурних концепцій» до «концептуальних скульптур», що визначає напрямки руху від суто «художніх матеріалів» до «матеріалізації пластичної мови» [15, с. 79]. Таке дещо метафоричне визначення, насправді віддзеркалює довготривалі та систематичні дискусії у китайському мистецькому просторі щодо трансформації художньої мови як «сюжетно-тематичного мейнстріму» [10, с. 80.] або пошук конкретних виражальних засобів в широкому просторі концептуальної сучасної пластики

(наприклад, у контексті питання репрезентації кольору в матеріалах скульптури) [16, с. 65].

Матеріали і методи. Проблема пошуку нової пластичної мови сучасної скульптури Китаю розглядається у китайських дослідженнях про мистецтво у різних напрямках. Додатковою ознакою її актуальності є присутність зазначеної проблематики одночасно і в англомовному сходознавстві, і в китайському науковому дискурсі.

Серед досліджень, які формують історіографічний ґрунт нашого аналізу слід виділити ті роботи, що безпосередньо торкаються проблеми ролі нових матеріалів у вираження властивостей художньої мови скульптури.

Наприклад, З. Мяо та П. Лінг-лін відзначають суттєву різницю між західними та китайськими пластичними традиціями, насамперед, у контексті морфології «тілесних» об'єктів та загальних закономірностей утворення форми [5]. Натомість, Дж. Ван підкреслює важливість розуміння відмінності у роботі з традиційними та новими скульптурними матеріалами. Так, має значення його висновок, щодо зміни ролі металу, як «первинного» або «вторинного» (вживаного) скульптурного матеріалу, що розглядається як проблема авторської художньої мови [7]. Вкрай цінними є висновки Дж.Ло щодо пріоритетного значення технічних поєднань матеріалу та формальної мови, що, на думку дослідника, визначає видову та жанрову парадигму скульптури, допомагаючи в сепарації скульптури від інсталяції та арт-об'єктів [3; 4].

Серед праць західних вчених відмітимо дослідження Дж.Ч. Девідсон, присвячене репрезентації китайської скульптури в рамках венеційської бієнале [2] та дисертацію Е. Рат, націлену на розв'язання проблеми авторської мови у межах викликів сучасного мистецтва Китаю, в якій окремо розглядається проблематика пластичної мови [6].

Окремо зазначимо, що публікації ґрунтується на методологічних розробках, викладених нами у дослідженні зображальних принципів китайського образотворчого мистецтва кінця XX – початку XXI ст. [1].

Метою дослідження є виявлення особливостей розвитку пластичної мови сучасної скульптури Китаю у контексті інновації матеріалів та технік у загальному контексті еволюції китайського мистецтва скульптури.

Результати. Як вважає Д.Ло, зміни у художніх тенденціях розвитку пластичної мови скульптури, спровоковані впровадженням нових матеріалів та технік, вже на початку 1990-х рр. спричинили «розмивання» сутності мистецтва скульптури, яка почала поступово переходити зі звичного видового простору образотворчого мистецтва до універсального міжвидового контексту. Використання «інтегрованих» матеріалів та залучення до пластичної мови практично будь-яких компонентів дійсності призвело до глибоких концептуальних зрушень у мистецтві [3, с. 862].

Рекомендації Дж.Ло, пов'язані з аналізом використання матеріалів у сучасній пластиці, відштовхуються від дослідження традиційного формоутворення скульптури. У класичній парадигмі скульптури матеріал наперед виключав певні типи вираження форми. Це особливо важливо для мистецтва Китаю, де у процесі тривалого розвитку традиційна скульптура сформувала власну візуальну мову, орієнтовану у тому числі на властивості матеріалів.

Наприклад, у сюжетно-тематичних напрямках, де західна пластична традиція зверталася до використання мармуру, на Сході віддавали перевагу бронзі, дереву та кераміці (передусім, теракоті). При цьому для китайських митців не останнє значення мали фактори «регіональності» матеріалів, що впливало на ідентичність художньої мови [3, с. 861].

Дж.Ло підкреслює, що класична західноєвропейська скульптура використовувала принципи «розповіді» та «образної відтворюваності», що мотивувало митців до «твердих» скульптурних матеріалів з чистим тоном, які своєю внутрішньою матеріальною риторикою не заважали оповідям [3, с. 861-862].

У контексті особливої ролі «регіональності» матеріалів викликають увагу твори Суй Цзяньго, автора, який відомий у Китаї як найбільш послідовний прихильник новаторства та технічних експериментів у пластиці. У своїх роботах скульптор часто діє як дослідник морфології сучасної форми, де

естетика «змішаної техніки» є інструментом імпровізації.

Наприклад, його скульптура «Поле гравітації» маніпулює візуальною і тактильною пам'яттю китайського глядача, для якого металева пластика (передусім, бронзова) є знаком урочистості та ідейного пафосу (героїка, ствердження важливих ідеологічних цінностей тощо). Натомість реальним матеріалом, який візуально та пластично сперечається із стереотипами класичного скульптурного металу, стає крихка штукатурка і практично неконтрольований поліуретан, який формується аерозольним способом. Ці дешеві та очевидно нехудожні, з точки зору традиції, матеріали стають «співавтором» характерної пластичної історії, орієнтованої на формування нового емоційного досвіду [44, с. 231].

В якості ще одного прикладу згадаємо серію робіт Джу Міня («Серія Тайцзі»), яка, на думку З. Мяо та П. Лінг-лін, характерна для зазначеної вище проблематики. Скульптор використовує традиційний матеріал, проте працює з новими техніками обробки, комбінуючи текстури та форми [5, с. 466]. Його пластичний ієрогліф зовні нагадує абстракцію, але з точки зору китайського пластичного метафоризму.

Художником, що постійно звертається до пошуку технічних особливостей нових матеріалів є Цай Гоцян. На сьогодні він є одним з найвідоміших китайських митців контемпорарі арт, проте свій високий художній авторитет митець здобув саме на ґрунті скульптури, де відомий як модернізатор скульптурної іконографії. Як підкреслюють дослідники, його твори постійно перебувають на кордоні «між іронією та доповненою реальністю», а більшість скульптур не піддаються звичайній жанровій регламентації. Так, проект «Вовки» містить скульптурну основу та формується за класичними композиційно-пластичними принципами побудови скульптурного висловлювання. Однак за фактом свого експонування, що вимагає специфічного простору та кутів огляду, є, скоріше, інсталяція з певним «станковим» пластичними акцентом [11, с. 102].

Скульптурні роботи Цай Гоцяна у переважній більшості випадків виражають дискусійні проблеми, актуальність яких поєднує художні дискурсі Китаю та Заходу: це питання екології, специфіки національної творчості, присутність минулого Китаю в загальносвітових процесах тощо.

Як вважає К.Го, скульптури Цай Гоцяна транслюють «двозначність», створюючи «неоднорідні алегоричні резонанси», які з китайського контексту потрапляють у «нерв» глобального художнього світу [8, с. 9].

На думку Е. Рат, творчість Цай Гоцяна як скульптора часто набуває «артівського» характеру, оскільки митець не є прибічником певної ідеології та постійно декларує дотримання «законів толерантності». Це також посилює акцентування матеріалів та технік, які начебто промовляють не від імені автора, а паралельно із ним. Митець неодноразово проголошував важливість для скульптури, надавати простори інтерпретацій глядачам та аудиторіям, тим самим дозволяючи «відкривати нову реальність» і «навчити новому способу сприйняття світу» [6, с. 27].

У контексті аналізу творів «змішаної» техніки не можемо не згадати один із найпопулярніших прикладів китайської сучасної скульптури, який на сьогодні вже має хрестоматійний статус. Йдеться про скульптурну композицію Цай Гоцяна, яка увійшла до програми Венеціанської бієнале 1999 року «Двір для збору податків у Венеції». В основу твору покладена інша легендарна робота китайського скульптора 1960-х рр. Е Юйшаня та його учнів, створена у Сичуаньській академії образотворчих мистецтв у 1965 р. Класичний твір об'єднує понад 100 скульптур із глини і є типовим прикладом художньої мови соцреалізму.

Вперше спроба «оновити» композицію Е Юйшаня була здійснена ще в середині 1970-х рр., коли реставрована скульптурна група, виконана зі скловолокна, готувалася для першої презентації на Заході. У подальшому кожна експозиція цього проекту у США чи Європі додавала до матеріальної структури композиції технічні нововведення, які часто були рішеннями, що спрямовувались на

матеріальну реабілітації крихкої глини. Проте кожна реставраційні ідея залишала свої сліди у факторному та навіть формальному контекстах скульптурної групи. Наприклад, наприкінці 1990-х рр. втручання у каркасні рішення під час Франкфуртського книжкового ярмарку або доповнення із металопластику на експозиції у Нью-Йорку, загострили питання автентичності роботи Е Юйшаня, потрапивши на вістря дискусії щодо «змішаної техніки» сучасної китайської пластики.

Цай Гоцян, який займався останнім проектом в США, не мав наміру копіювати твір. Його завдання актуалізувались у контексті цілого спектру контроверсивних проблем: справжності чи оригінальності твору; можливостей та межі його копіювання в мистецтві; процесу творчості та руйнування – індивідуального та колективного тощо. Важливим стало і своєрідне зіткнення художніх ідей соцреалізму та постмодернізму, що спровокувала зміна базового матеріалу з глини на металопластик та скловолокно [2, с. 41-42].

Ще одну важливу проблему у розвитку інновації китайської скульптури, що пов'язана із викликами «змішаної техніки», виявляє Дж.Ван.

Ґрунтуючись на вивченні китайської традиційної скульптури, а також досліджуючи тенденції розвитку практик сучасного мистецтва, вчений розглядає матеріал та техніку його обробки як своєрідний сукупний «носій властивостей», яке безпосередньо не пов'язане з видимими основами матеріалу. Будь-який матеріал потенційно здатний «дихати» певним середовищем (природним або штучним), і таким чином «змінюватися в рамках своїх власних законів життя». Таким чином, значення матеріалу полягає у «розширенні простору художнього перформансу», а при необхідності – зміни художньої мови фізичного простору, в якій існує скульптура [7, p. 337].

На думку Дж. Вана, цей процес пов'язаний з певними естетичними характеристиками нових матеріалів у скульптурі, що відрізняються за своїми художніми характеристиками від традиційних. Серед таких він насамперед називає кілька типів текстури, вважаючи цей параметр одним із ключових у сучасному баченні актуальних пластичних технік.

Характеризуючи текстуру як прояв системи засобів виразності, Дж. Ван відзначає її залежність від фактури матеріалу та спектру технічних прийомів, які скульптор готовий застосувати для її виявлення. Головне завдання майстра – не змінювати характерні межі матеріалу, знайти його художню природу, аби повною мірою розкрити матеріальний потенціал. Для сучасних технік характерно використання кількох текстур, їх поєднання з метою збагатити естетику об'єкта або надати художній ідеї нового змісту (наприклад, коли м'який матеріал виглядає «твердим» і навпаки) [7, p. 337-338].

Так, Сюй Бін, один із найбільш креативних сучасних китайських художників, побудував своє творче кредо саме на взаємодії із текстурними властивостями нових матеріалів. За його словами, «відносини між матеріалами та художниками є головним джерелом натхнення», а самі матеріали можуть наперед визначити вектори розвитку форми та художньої ідеї твору [4, с. 230].

Його робота «Фенікс» дозволяє зрозуміти, наскільки важливою є поєднання візуальних якостей пластичного джерела з ідейним контекстом твору. Використовуючи реді-мейд та металеві «знайдені» об'єкти, Сюй Бін виключає їхній статус «сміття» (скульптура складається із залишків землерийного верстата, екскаватора, захисних шоломів, лопат, металевих бочок тощо). Ця скульптура має екологічний контекст, однак у своїй композиційно-пластичній основі вона відображає пошуки формальної сутності образу, що досягається мистцем за допомогою композиції фактур, форма та несподіваних ракурсів «об'єктної» природи привласнених речей. Все це породжує вкрай неочікувані ефекти сприйняття художньо-образної цілісності твору.

З точки зору Дж.Вана, текстурні властивості поширюються і на нетипові для традиційної пластики матеріали (пластмасу, «втомлений» метал, реді-мейд тощо). У цьому аспекті вчений пропонує принципи роботи з такими матеріалами, спираючись як на власний досвід, так і на дослідження

творчості сучасних китайських скульпторів. Серед них: 1) максимальне залучення натуральних художніх властивостей текстури матеріалу; 2) використання художнього «збагачення» штучних текстур за рахунок зміни різноманітних ефектів сприйняття матеріалу: шліфування, обробка лезами, ставка, штампування, фарбування, методи зварювання та ін.; 3) максимальне спрощення роботи з базовими текстурами; використання фактурного поверхневого методу обробки і при цьому недопущення практики бездумного «слідування за матеріалом» [7, с. 337].

Радикально новою тенденцією у китайській сучасній скульптурі стало впровадження у пластичну мову особливих «м'яких» матеріалів, що межують із повсякденними практиками та є артефактами з життя людей або «знайденими» об'єктами.

Наприклад, китайський художник Гу Венда у проекті «United Nations» використовувала для створення образного ефекту людське волосся, матеріал для гардин та силікон. Природно, що подібне поєднання матеріалу формує специфічну морфологію скульптурного висловлювання, що межує з інсталяцією та містить елемент перформативности.

Звернемось ще раз до думки Дж. Вана, який вважає, що для художньої мови сучасної китайської скульптури є характерним використання практик «присвоєння» матеріалу, і водночас – постійне апелювання до традиційного формоутворення та метафоричності висловлювання. Оцінюючи цей процес як, свого роду, «мутацію» скульптури, дослідник припускає подальше зіткнення стародавнього та нового на полі скульптурного матеріалу та техніки. На його думку, використання широкого спектру сучасних скульптурних матеріалів й надалі неминуче змінюватиме цілісність китайської художньої метафори. Це особливо помітно у межах тих проектів, де в якості матеріалу використані такі специфічні виражальні засоби, як аудіальна мова, текст, фотографія, діаграма, звук, світло, електрика та навіть «люди» в якості скульптурного матеріалу [7, с. 335-336].

На наш погляд, важливо у цьому процесі побачити ті вагомі зміни, що виникають на перетині європейських та китайських підходів у пошуку нової пластичної художньої мови. Якщо західноєвропейська традиція звертається до «почуття об'єму форми» [5, с. 466] як до ключової пластичної властивості, то китайська скульптура досліджує об'єм як такий. Це особливо помітно у деталюванні творів, де побудова складок, ліній тіла чи руху об'єктів інакше позначає загальне уявлення про форму. Зрештою, як підкреслює Цзин Юймін: «Технологія, матеріали та методи роботи є лише зовнішнім допоміжним фактором у процесі прориву в художній мові скульптури» [12, с. 8-11].

Висновки. Таким чином, розвиток сучасної скульптури Китаю засвідчує особливу увагу митців до проблеми пошуку нової пластичної мови. Важливі трансформації образної суті скульптурних творів упродовж кінця XX – початку XXI ст. стали можливими завдяки актуалізації нових матеріалів та технік. Впровадження у композиційно-пластичний мову потенціалу т.зв. нескульптурних матеріалів (пластмас, полімерів, реді-мейду тощо) збагатило естетику творів, додавши до їхньої внутрішньої образної суті актуальні виражальні засоби.

Важливим параметром розвитку сучасної китайської скульптури лишається діалог класичного та нового, який на початку XXI ст. набув масштабу повноцінного програмного пошуку актуальної художньої мови. У багатьох роботах класична пластична основа виконує роль своєрідного художнього фундаменту – основи, від якої скульптори починають творчі пошуки нового змісту (власне, пошуку художньо-образних, композиційно-пластичних, образно-символічних рішень). Важливу роль у цьому процесі відіграють нові матеріали, що поступово змінює традиційні підходи до формоутворення та пластичності скульптури, а також активує нові художні тренди.

Література:

1. Тарасов В., Ван В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI ст.: китайський мистецтвознавчий дискурс. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.* 2022. № 1. С. 109–118.
2. Davidson J. C. The body of the archive: Chineseness at the Venice Biennale (1993-2005). *Journal of Contemporary Chinese Art*. 2016. Vol. 3. №. 1-2. P. 27–46.
3. Luo J. A comparative study на матеріал application of traditional sculpture and contemporary sculpture. *2017 7th International Conference on Social Network, Communication and Education (SNCE 2017)*. Atlantis Press, 2017. P. 861–864.
4. Luo J. Latest Application of Mixed Media in Modern Sculpture. 2016 International Conference on Social Science, Humanities and Modern Education (SSHME 2016). Atlantis Press, 2016. P. 229–233.
5. Miao Z., Ling-ling P. Chinese Contemporary Sculpture Spiritual Based on Traditional Culture. *US-China Foreign Language*, 2015, Vol. 13, № 6. P. 464–469.
6. Rath A. Made in China : Implications of Authorship and Historical Studio Practices on Modern Chinese Art. Thesis is submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, East Asian Studies Stanford University, 2016. 61 p.
7. Wang J. X. Study on Sculpture Based on New Materials. *Applied Mechanics and Materials*. Trans Tech Publications Ltd, 2013. Vol. 340. P. 335–338.
8. Wedell-Wedellsborg A., Guo C. Contextualizing Cai Guo-Qiang. *Kontur.* 2010. Vol. 20. P. 9–18.
9. 夏晶阳. 中国现代雕塑艺术拓展材料技术的必要性. 湖北美术学院学报, 2009. 第1期. 第100–105页.
10. 庞茂琨, 黄宗贤, 孙振华, 黎明, 吕品昌, 龙翔, … & 唐勇. 守正创新: 新时代雕塑艺术的成就与展望学术研讨会. 当代美术家. 2020. 第1期. 第76–108页.
11. 徐腾飞. 中外当代艺术的新材料运用与跨学科趋势表达. 艺术与设计（理论版). 2021. 第1期. 第101–103页.
12. 景育民. 技术全球化背景下的雕塑 “在地” 思维. 当代美术家. 2020第2期. 第8–11页.
13. 李俊. 中国当代雕塑材料语言创新手法简论. 雕塑. 2015. 第1期. 第60–64页.
14. 王轶男, 张晓, & 董书兵. 现代金属雕塑实验教学的创新思考–以清华大学美术学院实验课程为例.实验技术与管理. 2024. 第41 (2) 期. 第228–234页.
15. 赵丽珺. «当代雕塑创作中的材料创新» 论坛综述.公共艺术. 2021. 年02期. 第78–83页.
16. 张楠, & 都伟.色彩在中国当代雕塑创作中的应用与发展. 美术大观. 2013. 年4期. 第65–69页.

References:

1. Van, V., & Tarasov, V. (2022). Katehoriia obraznosti v doslidzhenniakh obrazotvorchoho mystetstva Kytaiu druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI st.: kytaiskyi mystetstvoznavchyi dyskurs [The category of imagery in studies of Chinese fine arts in the second half of the 20th – early 21st centuries: Chinese art historical discourse]. Visnyk KhDADM, 1, 109–118 [in Ukrainian].
2. Davidson, J. C. (2016). The body of the archive: Chineseness at the Venice Biennale (1993–2005). *Journal of Contemporary Chinese Art*, 3 (1-2), 27–46.
3. Luo, J. (2017). A comparative study на матеріал application of traditional sculpture and contemporary sculpture. 2017 7th International Conference on Social Network, Communication and Education (SNCE 2017), Atlantis Press, 861–864.
4. Luo, J. (2016). Latest Application of Mixed Media in Modern Sculpture. 2016 International Conference on Social Science, Humanities and Modern Education (SSHME 2016). Atlantis Press, 229–233.
5. Miao, Z., & Ling-ling, P. (2015). Chinese Contemporary Sculpture Spiritual Based on Traditional Culture. US-China Foreign Language, 13 (6), 464–469.
6. Rath, A. (2016). Made in China : Implications of Authorship and Historical Studio Practices on Modern Chinese Art. Thesis is submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, East Asian Studies Stanford University, 61.
7. Wang, J. X. (2013). Study on Sculpture Based on New Materials. Applied Mechanics and Materials. Trans Tech Publications Ltd, 340, 335–338.
8. Wedell-Wedellsborg, A., & Guo, C. (2010). Contextualizing Cai Guo-Qiang. Kontur, 20, 9–18 [in China].
9. 夏晶阳. (2009). 中国现代雕塑艺术拓展材料技术的必要性. [The need to expand material technologies in contemporary Chinese sculpture art]. 湖北美术学院学报, (1), 100–101 [in China].
10. 庞茂琨, 黄宗贤, 孙振华, 黎明, 吕品昌, 龙翔, … & 唐勇. (2020). 守正创新: 新时代雕塑艺术的成就与展望学术研讨会. [Preserving Integrity and Innovation: Academic Seminar on Achievements and Prospects of Modern Sculpture]. 当代美术家, 1, 76–81 [in China].

11. 徐腾飞. (2021). 中外当代艺术的新材料运用与跨学科趋势表达. [Application of new materials and interdisciplinary trend expression in contemporary art at home and abroad]. 艺术与设计（理论版), 1, 101–103 [in China].

12. 景育民. (2020). 技术全球化背景下的雕塑 “在地” 思维. [«Local» thinking of sculpture in the context of technological globalization]. 当代美术家, 2, 8–11 [in China].

13. 李俊. (2015). 中国当代雕塑材料语言创新手法简论. [A brief discussion on innovative techniques of material language in contemporary Chinese sculpture]. 雕塑, 1, 60–64 [in China].

14. 王轶男, 张晓, & 董书兵. 现代金属雕塑实验教学的创新思考—以清华大学美术学院实验课程为例. [Innovative thinking on experimental teaching of contemporary metal sculpture – based on the example of the experimental course at the Academy of Fine Arts, Tsinghua University]. 实验技术与管理, 41(2), 228–234 [in China].

15. 赵丽珺. «当代雕塑创作中的材料创新» 论坛综述. [Summary of the forum «Material Innovations in the Creation of Contemporary Sculpture»]. 公共艺术, 6, 78–83 [in China].

16. 张楠, & 都伟. (2013). 色彩在中国当代雕塑创作中的应用与发展. [The use and development of color in modern Chinese sculpture]. 美术大观, 4, 65–69 [in China].

УДК 74:738.1(477)«19»
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.17

Школьна Ольга Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-7245-6010
dushaorchidei@ukr.net

Котлярчук Андрій Сергійович,
аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва
ORCID ID: 0009-0001-9944-9996
andriykiev@i.ua

ТВОРЧІСТЬ ХУДОЖНИКА БАРАНІВСЬКОГО І КОРОСТЕНСЬКОГО ЗАВОДІВ ВАРТАНА НАРІКЯНА ЗА АРХІВНИМИ ДЖЕРЕЛАМИ

Мета статті – розкрити віхи життя і етапи творчої діяльності видатного художника українського фарфору Вартана Міхрановича Нарікяна, зважаючи на його плідну діяльність 1930-х – 1960-х рр., відому за матеріалами колекцій музеїв та асортиментних кабінетів Баранівського фарфорового заводу та Коростенського фарфорового заводу, а також даними Художніх рад ВІАлегпрому та архівними матеріалами Києва. Основна ідея дослідження зводиться до унікального творчого почерку майстра, що вирізнявся високою культурою виконання і специфічною «ювелірною» філігранністю та досконалістю викінчених ідей і їх втілення. Інструментарій дослідження спиратиметься на сукупність принципів, підходів і методів. Зокрема, ґрунтуватиметься на принципі наукової достовірності та хронологічному принципі, мистецтвознавчому, дизайнерському та виробничому підходах; базуватиметься на онтологічному, герменевтичному, аксіологічному, історико-генетичному, історико-порівняльному, культуротворчому, соціо-культурному, методах регіоналіки, мікроісторії, методах типологізації, формально-стилістичному та методі мистецтвознавчого аналізу. Серед значущих завдань дослідження виокремлюється необхідність окреслити сутність творчого методу В. Нарікяна в галузі вітчизняного промислового мистецтва, потреба у визначенні кола відомих робіт означеного автора та повноцінного введення його імені до переліку імен найкращих фахівців українського фарфору-фаянсу ХХ століття, ім'я якого асоціюється із кращими взірцями унікальних авторських творів, деякі з яких йшли у серійне та масове виробництво у другій третині ХХ століття. Наведено дані щодо доробку майстра на двох ключових стилетворчих підприємствах галузі тонкої кераміки України у часи стрімкого розвитку мистецьких технологій 1930-х – 1960-х рр. Унаочнено найбільш цінні, знакові роботи автора. Розкрито позаідеологічний характер його діяльності, що вплинуло на відсутність державних нагород і відзнак, не зважаючи на «аристократизм» його творів і певну доконаність кожного проєкту оформлення сервізу, в котрих відчувалася рука вправного майстра із присмаком знання найдорожчих світових технік оформлення фарфору.

Ключові слова: *фарфор, рисунок, проєкт розпису сервізу, декор, Вартан Нарікян, В. і М. Трегубови, Україна, ХХ століття, Баранівський фарфоровий завод, Коростенський фарфоровий завод.*

Shkolna Olha, Kotlyarchuk Andrii. THE CREATIVITY OF THE ARTIST OF THE BARANIVSKY AND KOROSTEN PLANTS VARTAN NARIKIAN ACCORDING TO ARCHIVE SOURCES

The purpose of the article is to reveal the milestones of the life and stages of the creative activity of the outstanding Ukrainian porcelain artist Vartan Mikhranovych Narikyan, taking into account his fruitful activity in the 1930s – 1960s, known for the materials of museum collections and assortment cabinets of the Baraniv Porcelain Factory and the Korosten Porcelain Factory, as well as data from the Art Councils of VIAlegprom and archival materials from Kyiv. The main idea of the study boils down to the unique creative handwriting of the master, who was distinguished by a high culture of performance and a specific "jewelry" filigree and perfection of finished ideas and their implementation. The research toolkit will be based on a set of principles, approaches and methods. In particular, it will be based on the principle of scientific reliability and the chronological principle, art history, design and production approaches; will be based on ontological, hermeneutic, axiological, historical-genetic, historical-

© Школьна О. В., Котлярчук А. С., 2024

comparative, cultural, socio-cultural, methods of regionalism, microhistory, typology methods, formal-stylistic and art analysis methods. Among the significant tasks of the research, the need to outline the essence of the creative method of V. is singled out. Lamented in the field of domestic industrial art, the need to determine the circle of known works of the specified author and to fully include his name in the list of the best specialists of Ukrainian porcelain-faience of the 20th century, whose name is associated with the best examples of unique author's works, some of which went into serial and mass production in the second third of the 20th century. The data on the completion of the master at two key style-creating enterprises in the field of fine ceramics of Ukraine during the rapid development of artistic technologies in the 1930s – 1960s are given. The most valuable, iconic works of the author are visualized. The non-ideological nature of his activity was revealed, which affected the lack of state awards and distinctions, despite the «aristocracy» of his works and a certain perfection of each service design project, in which the hand of a skillful craftsman with a taste of knowledge of the world's most expensive porcelain design techniques was felt.

***Key words**: porcelain, drawing, service painting project, decor, Vartan Narikyan, V. and M. Tregubov, Ukraine, 20th century, Baranivka Porcelain Factory, Korosten Porcelain Factory.*

Постановка проблеми. Творчість визначного художника українського фарфору ХХ століття Вартана Нарікяна досі не стала предметом окремого дослідження. Причин тому кілька. Перша – це високохудожній характер ансамблів оформлення сервізів, у яких безпомилково впізнаються «іноземні» інтенції порцеляни преміум-класу, що було нібито не зовсім притаманним смакам «середнього класу» у Радянському Союзі. Друга – це повний позаідеологічний «штиль» творів автора, який не «вписувався» у звичні параметри доробку середньостатистичного майстра вітчизняної легкої промисловості другої третини ХХ століття. Третя – певна «закритість» родини митця від оточення і небажання дітей комунікувати з дослідниками, що вилилося в акцію «спалення» після смерті Вартана Міхрановича матеріалів, які лишилися по завершенні його земного шляху в спадкоємців.

Аналіз досліджень і публікацій. Найпершою згадкою біографічних відомостей художника Баранівського фарфорового заводу В. Нарікяна стали записи у блокноті П. Мусієнка, котрий досліджував діяльність підприємства та його провідних майстрів від початку ХХ століття [8]. Ці матеріали, що нині зберігаються в ЦДАМЛМ України, у подальшому послужили базою для автора низки статей Української радянської енциклопедії М. Лабінського, коли він видав під егідою Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України енциклопедичний словник «Художники України» 2006 р. Так, у вказаному виданні на С. 400 було вміщено короткі біографічні відомості про В. Нарікяна (правда, без дати смерті) [6, с. 400].

У книзі О. Школьної 2011 р. «Фарфор-фаянс України ХХ століття» на с. 20 написано: «В. Нарікян представив чайний сервіз "150 років від дня народження Шевченка"» [9, с. 210]. Цей ансамбль автор зробив на неофункціональній формі, до якої пасував розпис в червоно-чорній авангардовій гамі, виконаний у геометричному стилі відповідно до модних тенденцій тодішньої епохи. Авторка так пише про шевченкіану в творчості Вартана Міхрановича: «До ювілею геніального українця було приурочено чайний сервіз В. Нарікяна, де на кремовому тлі п'яти предметів автор зобразив профільне погруддя Кобзаря червоного кольору, а відчуттю святковості сприяє напис прізвища портретованого золоченням [10, с. 210]» [4, с. 1176].

Крім того, у монографії О. Школьної з історії українського фарфору-фаянсу 2013 р. неодноразово згадане ім'я окресленого митця як художника двох національних виробництв тонкої кераміки [10, с. 1–400]. 2023 р. Л. Карпінська-Романюк видала монографію з багатообіцяючою назвою «Український фарфор ХХ століття Коростенського фарфорового заводу», однак не дивлячись на те, що В. Нарікян був одним із ключових художників означеного виробництва, авторка не знайшла можливим присвятити його спадщині хоч кілька сторінок, або рядків [5, с. 1–280].

Але, крім перелічених відомостей, представлених у публікаціях, значна частина матеріалу про Вартана Міхрановича лишилася в архівах ЦДАВОВ України [7] та ЦДАМЛМ України [8].

Виклад основного матеріалу дослідження. Про дитинство і юність непересічного

художника українського фарфору XX століття Вартана Нарікяна (рис. 1) нічого не відомо.

Рис. 1. Фото Нарікяна Вартана Міхрановича

Хоча співставивши історичні факти, стає зрозумілим, що митець покинув Туреччину в добу вірменських погромів, що тривали від 1915 по 1923 роки. На той момент йому було від 9 до 17 років. Враження від людей, що стукають в двері, і хаосу довкола, Вартан Нарікян вже у дорослому віці приповідно передасть через розпис предметів чайного сервізу на Баранівському фарфоровому заводі (рис. 2). Вірмен фізично знищували в означений час в Османській імперії, або депортували, із ними разом страждали понтійські греки й ассирійці.

До речі розпис саме цього предмету від чайного сервізу у подальшому дозволить ідентифікувати ще один твір Вартана Міхрановича, що зберігався на 2000-ні рр. в музеї Коростенського фарфорового заводу. Це ваза для других страв (форма 1950-х), декорована в стилістиці ар деко з мотивом пейзажу в резерві та східними яскравими візерунками по поверхні посудини. Унікальна для післявоєнного часу палітра барв може свідчити на користь того факту, що художник привіз керамічні фарби з попередніх місць роботи – Бордо або Афін і періодично користувався ними впродовж наступних понад двадцять років (рис. 3).

Рис. 2. Один з його підписаних різновидів розпису із чоловічками в орієнтальних одежах (автобіографічні мотиви хаосу перед депортацією з Османської імперії) з виробництва БФЗ

Рис. 3. Непідписана ваза для супу або других страв з Коростенського фарфорового заводу, розписана в стилістиці ар деко, має палітру з тих само фарб, що і на підписній В. М. Нарікяном формі з Баранівки зі сценами депортації вірмен в Османській імперії

Перший біограф майстра Пантелеймон Мусієнко, котрий був знайомим із ним особисто, обачливо про закордонний досвід праці митця на визначних «капіталістичних» підприємствах, нічого не зазначав, називаючи його «самоуком». Бо інакше б Вартану Нарікяну «пришили» статтю за шпигунство і розстріляли, що в Радянському Союзі 1930-х рр. спіткало багатьох керамістів і художників, особливо тих, які працювали з вишуканими матеріалами. Адже відомо про переслідування і розстріли бойчукістів та необхідність переховуватися в означені роки Михайла Жука, котрого друзі в останній момент посадили на потяг і допомогли виїхати з України.

Але прослідкувавши віхи життєвого шляху В. Нарікяна, знані за довідково-енциклопедичними відомостями, представленими Миколою Лабінським у статті «Нарікян Вартан Міхранович», що вийшла друком 2006 р. в Інституті проблем сучасного мистецтва НАМ України, напрошуються певні висновки.

Так, до національно-визвольних змагань кінця 1910-х років син останнього власника Баранівського фарфорового заводу грека Миколи Гріпарі (помер 1928 р. в Афінах) – Петро Гріпарі навчався і працював у французькому Ліможі. І по завершенні трансформаційних процесів у суспільному устрої УРСР чомусь саме на Волинь, саме на це підприємство приїхав працювати майстер, ім'я якого пов'язане з навчанням і досвідом праці на французькому заводі порцеляни у Бордо та грецьким виробництвом фарфору в Афінах [6, с. 400].

Вказані не такі розголошені підприємства, як Севр чи Ліможу, однак судячи з культури виконання перших творів майстра на Баранівці, що зберігалися у музеї виробництва до 2000-х рр., він на час прийняття на завод, досконало володів французькими техніками гільйошування, пат-сюр-пат, а також цирування із використанням золота (рис. 4). Також філігранний малюнок і впевненість руки майстра у пензлевому розписі свідчить на користь підтвердження досвіду щодо багаторічних професійних вправ на фарфорі до приходу на Баранівку і підтверджує думку про всебічну обізнаність в культурі розпису тонкої кераміки.

Насамперед, це прочитується по декору чайного сервізу БФЗ з кобальтовим криттям і розписом квіткових гірлянд золотою фарбою, наслідуючи пізні традиції ар деко. Наявний у приватних колекціях, він датований 1950-м роком. Аналогічний був представлений й у музеї підприємства на 2000-ні роки. А також по кавовому сервізу, оформленому розписом пав'ячими перами і вічками, що розглядався на Художній раді ВІАлегпрому 1951 року (про що збереглися відповідні записи в архіві ЦДАВОВ України).

У подальшому майстрові регулярно на Художніх радах Укрфарфорфаянстресту та

Рис. 4. Нарікян В. М. Розпис предметів чайних сервізів виробництва Баранівського фарфорового заводу з кобальтовим криттям, золотими гірлянами і дармовисами до 1954 р. Вплив французького ар деко

Рис. 5. Нарікян В. М. Розпис предметів кавового сервізу з пав'ячими перами виробництва Баранівського фарфорового заводу до 1954-го р.

Укрпромфарфору висловлювали прохання виконувати розробки декору виробів Баранівки дещо спрощеними, аби вони не виглядали занадто «аристократичними» для вітчизняних пролетарів. Адже дійсно за культурою виконання високохудожніх малюнків автора інколи створювалося враження, що він проєктував їх, спираючись на вимоги до тонкостінних сервізів Венсенну та Севру, що розроблялися для королівських покоїв Версалю чи персонально для маркізи де Помпадур або Людовіка XV. Особливо вражає його культура виконання пат-сюр-пат (рис. 6).

Ще один кавовий сервіз, що зберігався в музеї Баранівського фарфорового заводу початку XXI століття, прикрашений у червоно-чорній гамі в стилі шінуазрі з тоненькими вусиками золотих смужок розпису штибу гільйоше за «трофейною» модою повоєнних 1940-х – 1950-х рр. (рис. 7). Він також наводить на думку, що автор розробив декор, подібний якому міг виконувати на «імпортних» виробництвах перед тим. Адже орієнтальне бачення було властиве художнику за походженням. Позаяк вірмени, або як їх називали «вірменські греки» були великою діаспорою Стамбулу ще з часів, коли місто становило славу Візантійської імперії і мало назву Константинопіль.

Враховуючи, що митець народився 10 лютого 1906 р. в Османській імперії (тепер землі Туреччини) [8; 6, с. 400] і коли створювалися радянські республіки Кавказу його не потягнуло на історичну батьківщину своїх предків-вірмен, можна припустити, що він зацікавився Україною після знайомства з представниками династії грецького консула в Одесі Миколи Гріпарі [11]. Останній володів до революції Баранівським виробництвом порцеляни та винаймав в оренду кілька років Городницьке (обидва в межах колишніх виробництв Юзефа Чарторийського і його найманих управителів де Мезерів на Волині).

Враховуючи, що за даними Миколи Лабінського Вартан Нарікян мешкав у Радянському Союзі від 1932 року, а на Баранівському фарфоровому заводі працював упродовж 1933–1954 років, тобто фактично одразу по переїзду [6, с. 400], він міг застати на підприємстві робітників, котрі ще працювали за старих власників Гріпарі. І, навіть, можливо, допомагали останнім виїжджати (погрузивши банк форм і приладдя для розпису в гроби під видом небіжчиків) у буремні роки національно-визвольних змагань [2].

З-поміж сервізів Вартана Нарікяна, виконаних на найбільш давньому після Корця виробництві столового посуду Волині, у Баранівці,

Рис. 6. Нарікян В. М. Розпис предметів кавового сервізу з пав'ячими перами і використанням пат-сюр-пат (тісто по тісту – прийом частого декорування французького фарфору) виробництва Баранівського фарфорового заводу до 1954-го р. В цих роботах відчувається використання іноземної палітри керамічних фарб

є «Золота осінь», «16 радянських республік», «Дружба народів» (всі розроблені упродовж 1940-х – 1950-х рр.). Етапним для майстра став ансамбль «300 років возз'єднання» (1954) (рис. 7) [6, с. 400], після якого його запросили посилити художню частину другого найбільш національного виробництва вітчизняної порцеляни в Коростені (теж Житомирської області).

У 1950-х на Баранівському фарфоровому заводі на одну Художню раду Главку Фарфор-фаянс-тресту (а їх могло бути по чотири на рік, по одному на кожен квартал) Вартан Нарікян (прізвище якого писали то Нарікьян, то Нарік'ян, то Нарекян) подавав по 9 взірців оформлення посуду, з яких відхилялося не більше 10% й стільки ж відправляли на «зменшення трудомісткості». При цьому пропонувався ним здебільшого ручний розпис у комбінації з криттям, частіше з золотомісткими фарбами – кобальтом і золоченням, протравкою (так називали цирування), рідше з геометризованим орнаментом.

Окремі малюнки (штибу мотиву гостролиста, пав'ячого пір'я (рис. 5-6), зеленого криття з цируванням) у цей час майстер відпрацьовував на формах чашок № 39, дульовській і ломоносовській, а сам розпис пропонувався під номерами (кшталту № 1 – № 9) [7]. Пізніше на виробництві декор, розроблений ним, міг переноситися й на інші види форм.

Наступний період праці митця тривав (згідно інформації М. Лабінського) від 1956 по 1970 рік. На Коростенському фарфоровому заводі автор розробляв також не лише чайні та кавові, а й столові сервізи. Вартан Міхранович Нарікян тут запропонував розпис унікальних ансамблів творів

Рис. 7. Нарікян В. М. Розпис предметів кавового сервізу виробництва Баранівського фарфорового заводу до 1954-го р. (до 300-річчя возз'єднання України…). Кавовий сервіз з криттям кобальтом і селеном та розписом гільоше – золотим химерним вусиком а-ля шінуазрі останній з доробку художника на Баранівці (1954 р.)

«Хліб» (1956) (рис. 8) та «Золотий колос» (1960-ті рр.) (рис. 9).

Останній вказаний сервіз золотими літерами вписаний в історію вітчизняного високохудожнього фарфору. Саме він, напевно, справив дивовижне враження на юне подружжя Валентини і Миколи Трегубових, що разом з непересічною Ангеліною Ждановою поповнили склад художньої частини підприємства у 1950-х рр.

Надалі Валентина Михайлівна говорила: «Фарфор без кобальту ніщо, фарфор без пурпуру ніщо, фарфор без золота ніщо» [2]. Бо в цьому творі опуклим золотом штибу патсюр-пат (маса-на-масу або тісто-на-тісто) були рельєфно нанесені візерунки мотивів колосків на густо прокриті кобальтом форми посуду. Нещодавно (влітку 2024 р.) за цей шедевр на маркетплейсі Olx просили 50 тис гривень.

У 1960-ті рр. Вартан Міхранович розробив ще кілька епохальних сервізів на Коростені. З-поміж них варто згадати ансамблі «150 років від дня народження Тараса Шевченка», близько 1964 р., та «Електрифікація» (датований 1968). Деякі підписані ним сервізи 1960-х рр. не зберегли назви. До прикладу розпис чайного сервізу з тракторцями (рис. 10). Крім них, пензлю майстра належать візерунки низки декоративних ваз, та штофів 1960-х – 1970-го рр., а також сувеніру під назвою «Зірка» (остання значуща робота на підприємстві – 1970 р.) [6, с. 400].

Аналіз сюжетів творів митця свідчить про те, що він ніколи не розробляв декор з образами вождів і партійних діячів, хоча приділяв увагу дружбі народів і єднанню інтернаціональних родин в межах шістнадцяти республік Радянського Союзу (автобіографічна тема). У доробку майстра осібне місце займає звернення до розробки орнаментів, яким автор часто сповіщав яскравого східного колориту, «осяював їх», як на своїй історичній батьківщині, а також силуетних авангардних рисунків, споріднених з лінією розвитку модерного мистецтва початку XX століття, зокрема Георгія Нарбута [12; 13].

Рис. 8 і 9. Нарікян В. М. Філігранний розпис предметів столових сервізів «Хліб» і «Золотий колос» / «Колосок» (1957 р. і близько 1957 р.) з рельєфним золотом на післявоєнних «трофейних» формах 1950-х років Коростенського фарфорового заводу. Фарфор, кобальтове криття, розпис золотою фарбою

Художника Вартана Нарікяна на Коростенському фарфоровому заводі відносили до так званого першого покоління митців разом з Г. Малицьким, В. Лапіним, І. Ткаченком, В. Ущаповським, А. Архірєєвим, А. Ждановою, В. і М. Трегубовими та ін. [1] (принагідно

Рис. 10. Нарікян В. М. Підписний розпис керамічними фарбами під трафарет і аерограф чайного сервізу з тракторцями КФЗ 1963 р., виконаний в стилістиці неофункціоналізму на відповідній футуристичній чайній формі

автор висловолює подяку пані Тамарі Медині й Ірині Мамонтовій за доступ у свій час до матеріалів архіву виробництва та музею підприємства).

Дату і місце смерті (30 грудня 1971 р. у Коростені, де залишилася мешкати його родина) визначного українського художника фарфору оприлюднили представники вірменської діаспори на сайті https://www.ask-oracle.com/birth-chart/q119215343/. Відомо, що творчістю майстра активно цікавилася доктор мистецтвознавства зі Львова Ірина Гаюк [3]. Можливо саме вона долучилася до написання цього матеріалу на шпальтах всесвітньої мережі інтернет.

Висновки. Творчість Вартана Міхрановича Нарікяна (Нарекяна) становить унікальну сторінку вітчизняного фарфору. Митець долучився до галузі в часи, коли згущалися хмари над Михайлом Бойчуком та школою його учнів, результатом чого стало ціле покоління «Розстріляного Відродження» української інтелігенції.

Східне походження в даному випадку митцю, котрий від 1933 р. працював у складі художньої частини на той час «найбільш національного» Баранівського фарфорового заводу, дозволяло без оглядки використовувати мотиви екзотичних пав'ячих пер, квітів, і навіть під цим соусом доволі «буржуазні» візерунки гірлянд з дармовисами, виконані в стилістиці ар деко, настільки ж бездоганні, наскільки й аристократичні (з'явилися в банку декорів підприємства саме з початку

1930-х рр., і далі були запозичені як взірці для наслідування на сусідні заводи галузі так званої Волинської групи).

Перший біограф майстра – геніальний Пантелеймон Мусієнко, що сам належав до когорти бойчукістів, але якимось чудом вижив, працюючи на «пролетарські» запити суспільства на виробництвах вітчизняної фарфоро-фаянсової царини та зображуючи сцени сільського життя, розуміючи небезпеку, вочевидь, дав поради Вартану Міхрановичу щодо позиціонування себе як художника, пов'язаного із інтернаціоналізацією мистецтва, без вип'ячування інформації про свій досвід праці на заводах тонкої кераміки у Бордо (Франція) й Афінах (Греція).

З останніми вказаними центрами була пов'язана родина попередніх власників Баранівського фарфорового заводу Миколи і Петра Гріпарі, тому ймовірним було знайомство означеного митця з представниками цієї династії ще у період його життя і праці за кордоном. Відповідно, у більшості джерел до 2000-х рр. Вартан Міхранович Нарікян фігурував як «художник-самоук», що зберегло йому життя.

Митець розробив цілий напрям оформлення посуду на Барінівці, який увиразнив доробок цього підприємства у найбільш скрутні для галузі роки і на два десятиліття лишався у його художній частині, як неформальний лідер цього заводу. Він розробляв тут оформлення чайних, кавових і (менше) столових сервізів, а також лікерників. Візитною карткою його творчого почерку стало поєднання золотомістких фарб у декорі. Саме він ввів до низки своїх проєктів оздоблення фарфорових сервізів криття густим кобальтом тоді ще недосконалої за кольором і товщиною порцеляни виробництва, щедро прикрашаючи вироби вільним ручним розписом золотом і керамічними фарбами.

Його ансамблі оформлення мерехтіли веселкою барв зі східним колоритом і відповідною «сонячністю» малюнку, дивували вишуканими поєднаннями химерних ліній і ажурів, ніби спроєктованих при цьому для королівської родини Версалю. Висока культура виконання та уроджене відчуття смаку дозволяли художнику, що мав неповторний самобутній авторський почерк, пропонувати українському споживачу і стилізовані орієнтальні малюнки шінуазрі, і вже на Коростені, силуетні лапідарні варіації оздоблення, що вторили ідеям Георгія Нарбута. Спадщина Вартана Нарікяна золотими літерами вписана в історію вітчизняного фарфору, в якому однаково прекрасними були і його звернення до теми «Золотого колосу» нашої країни, яка завжди була житницею, і оспівування спадщини нашого пророка Тараса Шевченка.

Література:

1. Архів Баранівського фарфорового заводу.

2. Архів Школьної О. В. Польові дослідження Ольги Школьної щодо Баранівського і Коростенського фарфорових заводів.

3. Вартан Міхранович Нарікян [енциклопедичні довідки про діячів вірменської діаспори України]. URL: https://www.ask-oracle.com/birth-chart/q119215343/ (дата звернення: 21.11.2024).

4. Івашків Г. Шевченкіана в українській кераміці. *Народознавчі зошити*. 2014. № 6 (120). С. 1165–1188.

5. Карпінська-Романюк Л. Український фарфор XX століття Коростенського фарфорового заводу. Київ: Фамільна друкарня Huss, 2023. 280 с.: іл.

6. Нарікян Вартан Міхранович. Словник художників України / відпов. ред. М. П. Бажан. Київ : Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1973. 272 с.

7. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 4989. Виробничо-технічний відділ. Оп. 1. Спр. 201. Протоколи засідань художньої ради треста за 1951 р. 20 лютого – 28 листопада 1951 р. На 33 арк. Арк. 10.

8. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Фонд 990, Мусієнко Пантелемон Никифорович, український радянський мистецтвознавець.

9. Школьна О. Фарфор-фаянс України XX століття. Київ: Інтертехнологія, 2011. 400 с.: іл. (с. 20)

10. Школьна О. Фарфор-фаянс України XX століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси. Книга 2. Частина 1. Додатки. Історія виробництв. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі. Київ: День Печати, 2013. 400 с.: іл.

11. Школьна[я] О. Баранівський фарфоровий завод епохи Гріпарі (кінець XIX – початок XX століть). Матеріали родинних архівів і колекцій: Баранівський фарфор в епоху Гріпарі / сост. О. Тарханова, О. Гріпарі. [Женева], 2011. С. 58–105.

12. Щербань П., Щербань О. Глиняна Шевченкіана. *Вісник ЛНАМ*. Вип. 25. С. 157. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/25/17.pdf (дата звернення: 21.11.2024).

13. Щербань А., Щербань О. Шевченкіана у глиняних виробах. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2013. Вип. 13. С. 83–93. URL: https://um.etnolog.org.ua/zmist/2013/83.pdf (дата звернення: 21.11.2024).

References:

1. Arkhiv Baranivskoho farforovoho zavodu [*Archives of the Baranivka Porcelain Factory*] [in Ukrainian].

2. Arkhiv Shkolnoi O. V. Polovi doslidzhennia Olhy Shkolnoi shchodo Baranivskoho i Korostenskoho farforovykh zavodiv [*Archive of Shkolna O. V. Field research by Olga Shkolna on the Baranivka and Korosten porcelain factories*] [in Ukrainian].

3. Vartan Mikhranovych Narikian [entsyklopedychni dovidky pro diiachiv virmenskoi diaspory Ukrainy] [*Vartan Mikhranovych Narikyan [encyclopedic information about figures of the Armenian diaspora of Ukraine*]]. Retrieved from: https://www.ask-oracle.com/birth-chart/q119215343/ (date of application: 21.11.2024) [in Ukrainian].

4. Ivashkiv, H. (2014). Shevchenkiana v ukrainskii keramitsi [*Shevchenkian in Ukrainian ceramics*]. *Narodoznavchi zoshyty – Ethnographic notebooks*. № 6 (120). P. 1165–1188 [in Ukrainian].

5. Karpinska-Romaniuk, L. (2023). Ukrainskyi farfor XX stolittia Korostenskoho farforovoho zavodu [*Ukrainian porcelain of the 20th century from the Korosten Porcelain Factory*]. Kyiv: Familna drukarnia Huss, 280 p.: il. [in Ukrainian].

6. Narikian Vartan Mikhranovych. Slovnyk khudozhnykiv Ukrainy / vidpov. red. M. P. Bazhan [*Vartan Mikhranovych Narikyan. Dictionary of Artists of Ukraine / editor-in-chief M. P. Bazhan*] (1973). Kyiv: Holovna redaktsiia Ukrainskoi radianskoi entsyklopedii, 272 p. [in Ukrainian].

7. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy. F. 4989. Vyrobnycho-tekhnichnyi viddil. Op. 1. Spr. 201. Protokoly zasidan khudozhnoi rady tresta za 1951 r. 20 liutoho – 28 lystopada 1951 r. Na 33 ark. Ark. 10 [*Central State Archive of the Higher Bodies of Power and Administration of Ukraine. F. 4989. Production and Technical Department. Op. 1. Ref. 201. Minutes of meetings of the artistic council of the trust for 1951. February 20 – November 28, 1951. On 33 sheets. Sheet 10*] [in Ukrainian].

8. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy. Fond 990, Musiienko Pantelemon Nykyforovych, ukrainskyi radianskyi mystetstvoznavets [*Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. Fund 990, Musienko Pantelemon Nikiforovych, Ukrainian Soviet art critic*] [in Ukrainian].

9. Shkolna, O. (2011). Farfor-faians Ukrainy XX stolittia [*Porcelain-faience of Ukraine of the 20th century*]. Kyiv: Intertekhnolohiia, 400 p.: il. (p. 20) [in Ukrainian].

10. Shkolna, O. (2013). Farfor-faians Ukrainy XX stolittia: infrastruktura haluzi, promyslova ta ekonomichna polityka, orhanizatsiino-tvorchi protsesy. Knyha 2. Chastyna 1. Dodatky. Istoriia vyrobnytstv. Tablytsi. Reiestr imen providnykh maistriv haluzi [*Porcelain and faience of Ukraine in the 20th century: industry infrastructure, industrial and economic policy, organizational and creative processes. Book 2. Part 1. Appendices. History of production. Tables. Register of names of leading masters of the industry*]. Kyiv: Den Pechaty, 400 p.: il. [in Ukrainian].

11. Shkolna[ya], O. (2011). Baranivskyi farforovyi zavod epokhy Hripari (kinets XIX – pochatok XX stolit). Materialy rodynnykh arkhyviv i kolektsii: Baranivskyi farfor v epokhu Hripari / sost. O. Tarkhanova, O. Hripari [*Baraniv Porcelain Factory of the Gripari Era (late 19th – early 20th centuries). Materials from family archives and collections: Baraniv Porcelain in the Gripari Era / compiled by O. Tarkhanov, O. Gripari*]. [Zheneva], P. 58–105 [in Ukrainian].

12. Shcherban, P., & Shcherban, O. Hlyniana Shevchenkiana. [Shevchenkiana Clay]. *Visnyk LNAM – Bulletin of the LNAA.* Vol. 25. P. 157. Retrieved from: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/25/17.pdf (date of application: 21.11.2024) [in Ukrainian].

13. Shcherban, A., & Shcherban, O. (2013). Shevchenkiana u hlynianykh vyrobakh [Shevchenkiana in clay products]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii – Ukrainian art history: materials, research, reviews*. Vol. 13. P. 83–93. Retrieved from: https://um.etnolog.org.ua/zmist/2013/83.pdf (date of application: 21.11.2024) [in Ukrainian].

УДК 745.5:355.66(477)]:355.35(477)(091)
DOI https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.18

Юрова Тетяна Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
викладач кафедри поведінкових наук та військового лідерства
Інституту морально-психологічного забезпечення
Національної академії сухопутних військ
імені гетьмана Петра Сагайдачного
ORCID ID: 0000-0003-0400-0852
taniushka_j@ukr.net

СИНТЕЗ НАЦІОНАЛЬНОГО ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДИЗАЙНУ У «ПРОЕКТІ ПАППА ДЕ ЯНОШІ» ПОЛЬОВОГО ОДНОСТРОЮ ГАЛИЦЬКОЇ АРМІЇ

Тема формування військової уніформи в кожній країні викликає інтерес, як у сфері декоративно-прикладного мистецтва, в контексті моделювання одягу, так і в історичному ключі з необхідністю аналізу трансформації напрацювань та надбань минулого в сьогодення. Україна зараз переживає період національного відродження, коли значна частина українців замислюється над своїм історичним походженням, хоче відчувати зв'язок поколінь у своїй боротьбі за незалежність, свою Батьківщину та культуру. Питання історичної спадщини в однострояхє актуальним для України та її Збройних Сил у зв'язку з докорінною реформацією та переходом у новий якісний стан, де в уніформі нової армії незалежної держави втілюються не лише функціональні вимоги сучасного бою, а й національні уніформістські традиції.

Одним із численних варіантів українського однострою періоду національних змагань є проект представлений на затвердження НКДА (Начальній Команді Галицької Армії) у березні 1919 р. начальником штабу 2 корпусу підполковником Паппа де Яноші, який історики і назвали його ім'ям. Хоча цей проект і не був реалізований, він заслуговує на увагу як зразок творчого синтезу європейського військового костюма з елементами української національної колористики та символіки. Синтез українських історичних надбань в галузі проектування однострої з традиціями дизайну військового вбрання країн НАТО спостерігається і в сучасній польовій, а особливо у парадній уніформах українського війська.

Мета статті – дослідити у художньо-історичному контексті проект даного однострою, який ще ніколи не був опублікований у наукових фахових виданнях, та проаналізувати його місце та роль у створенні нової уніформи ЗС України.

Ключові слова: *військова уніформа, проект однострою, дизайн одягу, Галицька Армія, Збройні Сили України, національна символіка.*

Yurova Tetiana. SYNTHESIS OF NATIONAL AND EUROPEAN DESIGN IN THE "PAPPA DE JANOSHI PROJECT" OF THE FIELD UNIFORM OF THE GALITIC ARMY

The topic of military uniform development in each country generates interest in various fields, from decorative and applied arts to clothing design, as well as in a historical context, necessitating an analysis of how past developments and achievements transform into the present. Ukraine is currently experiencing a period of national revival, during which many Ukrainians reflect on their historical roots and seek a connection between generations in their struggle for independence, homeland, and culture. The question of historical legacy in military attire is relevant for Ukraine and its Armed Forces amid a deep reform and transition to a new level, where the uniform of the new army of an independent state embodies not only the functional requirements of modern combat but also national uniform traditions.

One of the numerous variants of Ukrainian uniforms from the period of national struggle is the project submitted for approval to the MCGA (Main Command of the Galician Army) in March 1919 by Lieutenant Colonel Papp de Janosi, Chief of Staff of the 2nd Corps, who gave his name to the uniform as historians referred to it. Although this project was never implemented, it is noteworthy as a creative synthesis of European military attire with elements of Ukrainian national colors and symbolism. The synthesis of Ukrainian historical uniform heritage with NATO military attire design traditions can also be observed in the modern field, and especially ceremonial, uniforms of the Ukrainian military.

The purpose of this article is to explore, in an artistic-historical context, this particular uniform project, which has never before been published in professional academic journals, and to analyze its place and role in the creation of the new uniform for the Armed Forces of Ukraine.

Key words*: military uniform, uniform project, clothing design, Galician Army, Armed Forces of Ukraine, national symbolism.*

© Юрова Т. М., 2024

Вступ. З проголошенням 9 жовтня 1918 р. в українських етнічних землях Австро-Угорської імперії Української держави (з 13.11.1918 – ЗУНР), на порядок денний постало питання створення збройного захисту молодої республіки. Це завдання виконало Розпорядження ДСВС (Державного Секретаріату Військових Справ), яке затвердило організаційно-штатну структуру нової Галицької Армії та оголосило мобілізацію чоловіків віком від 18 до 35 років [1]. Створенням власного військового одностроюзайнявся Письменничний відділ ДСВС на чолі з його керівником Іваном Боберським. Серед численних проектів, представлених на розгляд творчої групи, певний інтерес викликає «Проект Паппа де Яноші», в якому простежуються спроби адаптації уніформи армії Австро-Угорської імперії до українського військового вбрання. В остаточному варіанті однострій Галицької Армії було затверджено Розпорядженням XLVI ДСВС від 22 квітня 1919 р. «Про однострій Українського війська Західної Області Української Народної Республіки» [2, с. 1–7].

Матеріали та методи. У процесі дослідження було вивчено та проаналізовано архівні документи ЦДАВО України (Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України), зокрема опрацьовано матеріали архівного фонду № 2188 НКДА Західної області УНР за період 1918–1920 рр. [3, арк. 70–80], публікації істориків-уніформістів та фахівців у сфері українського одностроюа також проекти та документи, що стосуються створення сучасної військової уніформи ЗС України за період після 2014 р. Для проведення дослідження було залучено загальнонаукові та спеціальні методи: метод аналізу та синтезу для ознайомлення та створення блоку інформаційних джерел, аналітичний метод для обробки архівних документів та наукових праць із зазначеної теми, культуролого-мистецтвознавчий метод для визначення змісту художнього наповнення матеріалу, що вивчається, історико-генетичний метод для дослідження історії розробки та практичної реалізації проектів уніформи, порівняльний метод для зіставлення проектів минулого з сучасними одностроями.

Аналіз попередніх досліджень. Вибрана тематика синтезу національного та європейського в українській одностроїта його символіці відображена у дисертаційних дослідженнях істориків Віктора Карпова [4], Костянтина Анісімова [5], Миколи Чмира [6], Леоніда Кривізюка [7], але вони не торкалися конкретно змістово-мистецької сторони цього проекту уніформи. Першу згадку та загальну інформацію про цей проект зробили у своїй науково-популярній публікації Чмир, Є. Пінак та С. Музичук, опублікувавши з невеликим текстовим супроводом 2 ескізні аркуші з 14 архівних сторінок [8, с. 28]. Загальний короткий опис «Проекту Паппа де Яноші» та авторську реконструкцію одностроюна основі проекту зробила у кандидатській дисертації авторка серед огляду та аналізу проектів одностроїв Галицької Армії [9, с. 64–65, 138–139]. На сьогоднішній день даний проект та його аналіз поки що не були опубліковані в науковій літературі, хоча становлять інтерес в історичному, мистецтвознавчому та уніформістському плані.

Результати. Незважаючи на те, що цей архівний документ перебуває у вільному доступі, проблемою у його вивченні стало те, що він викладений нерозбірливим почерком австрійським діалектом німецької мови початку ХХ ст. Авторці довелося звернутися за допомогою у перекладі та розшифровці до лінгвістів з Австрії, щоб отримати можливість у його дослідженні. Але навіть і у цьому випадку, на жаль, не всі слова були прочитані (Рис. 1).

Аналіз документа дозволяє констатувати, що творча група 2-го Галицького корпусу запропонувала взяти за базову модель одностроюГА уніформу англійців кольору хакі (кашкет, френч, галіфе, шинель, чоботи з натуральної шкіри для персоналу всіх родів військ, рукавички з коричневої вовни для всього особового складу взимку, а для офіцерів – з коричневої шкіри ще й влітку) [3, арк. 71–73].

Крій англійського френча із закритим коміром-стійкою та чотирма накладними

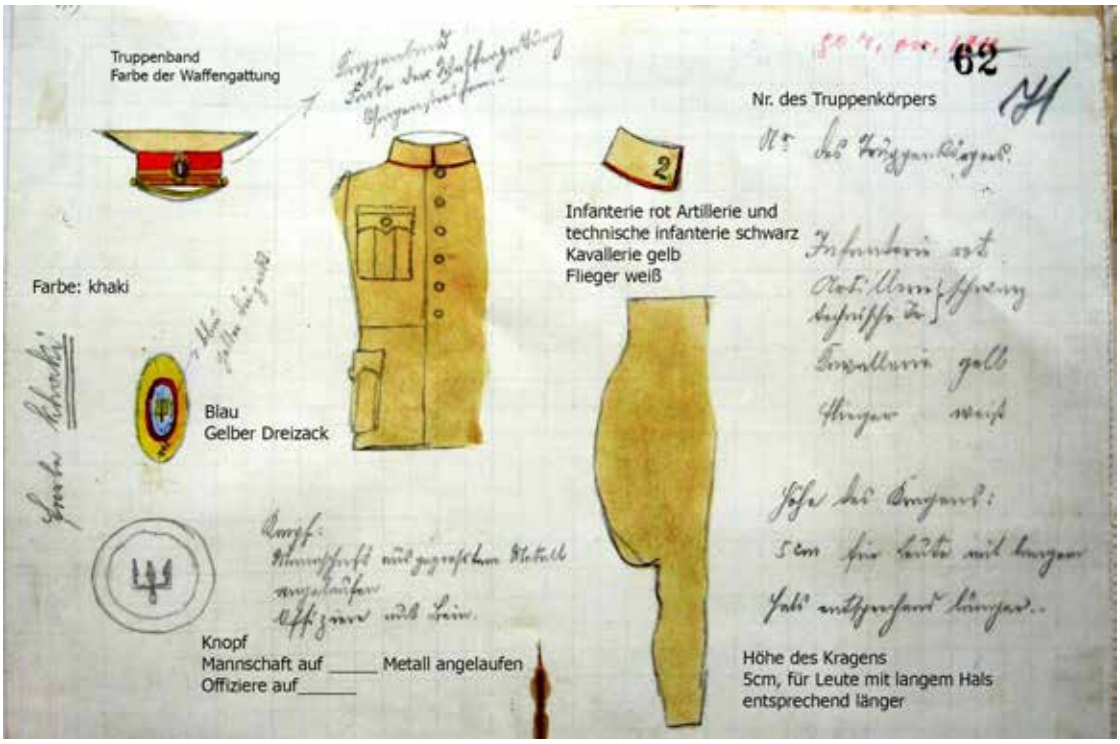


Рис. 1. Приклад розшифрування австрійськими лінгвістами тексту архівного аркушу з ескізом та анотацією [3, арк. 71]. Світлина авторки

кишенями, що застібалися на ґудзики, був скопійований проектантами повністю. Але щодо військової символіки, вона була унікальною: а) Національний Герб – Тризубець, як емблема геральдичної державної приналежності в однострої, містився на кокарді кашкета англійського зразка, пряжці ременя, та у офіцерів (старшин) – на темляку («шабельній портупеї») шаблі або палаша, що відповідало канонам уніформістики західноєвропейських армій; особливість проекту кокарди в тому, що золотистий тризуб на блакитному тлі мав чомусь овальну червону окантовку, що ніколи, ні раніше, ні пізніше, не зустрічалося у національній українській символіці; б) національна жовто-блакитна символіка була введена в елементи уніформи: в кокарді, в рангах сержантів та офіцерів у вигляді жовтого шовкового галуна з блакитною смужкою посередині та в тасьмі темляка холодної зброї; вона була ненав'язливою, але чітко ідентифікувала належність військовослужбовця до українського війська; в) колір окілля кашкету відповідав хроматичній символіці роду військ; г) цифровка на комірі у металевому виконанні вказувала номер військової частини; ґ) розташування металевих емблем, як символів військової спеціальності, передбачалося по обидва боки коміра; д) рангове маркування на обшлагах рукавів мундира позначалося за флотськими зразками.

Примітно, що однією з вимог командування ГА щодо створення символіки та маркерів однострою була їхня унікальність та відсутність подібності з військовим одягом Російської імперії. Так, розміщення рангів (знаків розрізнення) на мундирі було обумовлене вже під час постановки завдань творчим проектним групам: виключення в уніформі будь-яких погонів, бо «вони на Україні ділають як червона хуста на вола» [10, с. 152–153, 157].

Це стало вагомим імпульсом для креативної діяльності проектантів. В результаті, як й інші, подані на розгляд комісії НКДА проекти, ця розробка продемонструвала нові підходи у створенні художньо-знакової системи однострою Галицької Армії. У ній «листівки» або «пружки» (нашивки), що символізували знаки ранги, розташовувалися на обшлагах рукавів. У генералів замість зірок передбачалися розетки. (Рис. 2, 5).

Рис. 2. Проект польового однострою, символіки та рангів офіцерів Галицької Армії. 1. Ранги офіцерського складу: а) прапорщик, б) лейтенант, в) старший лейтенант; г) капітан; ґ) майор; д) підполковник; е) полковник; є) генеральські знаки розрізнення з розеткою замість зірки, петлиця з 5 листків дуба на комір, пряжка ременя з Тризубцем і лампаси на галіфе. Фрагменти архівного документу [3, арк. 75, 75 зв., 77, 80]. 2. Базовий френч англійський офіцерський суконний M1-081-U та штани-галіфе (сучасна реконструкція). 3. Кокарда з Гербом-Тризубцем. Фрагмент архівного документу [3, арк. 71]. 4. Майор, начальник зв'язку 2 піхотного полку 2 Галицького корпусу у польовому обмундируванні зі штатною зброєю (реконструкція авторки)

Як відомо, у створенні художньої виразності образу воїна велику роль відіграє колірна композиція, яку в монохромний польовий однострій проекту привносили приладові кольори, що маркують роди військ. Вони дуже скромно позначалися на окіллі кашкету, «вилогах» (петлицях) шинелі та окантовці коміра, стаючи кольоровими акцентами в іміджі військового персоналу.

Особливістю проекту є те, що він зрікався системи маркування військових частин за кольором приладового сукна (погони, комір, обшлаги рукавів), яка існувала в Австро-Угорській армії. Відповідно до штатної структури в імператорських збройних силах напередодні Першої світової війни налічувалося 27 угорських і 27 німецьких полків, кожен з яких мав свій колір приладового сукна [11, с. 22–23]. Це вносило неймовірну плутанину в ідентифікацію військовослужбовців, підрозділів та частин, оскільки запам'ятати таке багатоцвіття було просто нереально.

Проектанти звели все хроматичне маркування до 8 кольорів, поклавши в основу системи розпізнавання ототожнення за кольорами родів військ та військових спеціальностей. Хоча запропонована система і не була затверджена, цей принцип маркування було реалізовано в уніформі Галицької Армії та сучасних ЗС України (табл. 1).

Таблиця 1

Порівняльний аналіз кольорів приладового сукна, відповідно до родів військ, «Проекту одностроюПаппа де Яноші», затвердженого одностроюГалицької Армії та сучасної уніформи ЗС України

Рід військ	**Проект Паппа де Яноші одностроюГалицької Армії [3, арк. 71, 74]**	**Затверджений однострій Галицької Армії [2, с. 5–6]**	**Сучасна уніформа ЗС України (Накази МО України від 20.11.2017 № 606 та від 04.11.2020 № 398) [12, 13]**
Генеральний штаб	Темно-блакитний оксамит	Яскраво-червоний оксамит	Степ (світло-оливковий) та за родом військ
Вищий командний склад	Світло-блакитний оксамит	Малиновий оксамит	Степ (світло-оливковий) та за родом військ. Президентський полк: малина (пурпур)
Піхота	Червоний	Темно-синій	Степ (світло-оливковий)
Артилерія	Чорний	Вишнево-червоний	Полум'я (яскраво-червоний)
Кіннота	Жовтий	Жовтий	–
Авіація	Білий	Білий	Грозове небо (сіро-синій)
Інженери та техніки	Чорний	Темно-жовтий	По роду військ, де проходять службу
Сапери. Телеграфісти (зв'язківці)	Чорний	Попелястий	
Військові лікарі	По роду військ, де проходять службу	Чорний	
Ветеринари		Кавовий	
Фінансисти (рахункові старшини)	Темно-синє сукно	Ясно-зелений	
Інтенданти	Вишнево-червоний оксамит	Темно-зелений	
Військові капелани	Чорний	Фіолетовий	Однострій – підрясник темно-оливкового кольору

Нововведенням стала також пропозиція розміщувати фахове маркування (металеві емблеми приналежності до військових спеціальностей) не лише з обох боків коміра. Для артилеристів, загальна емблема яких розташовувалась на комірі, були ще передбачені нагрудні овальні металеві знаки з деталізацією приналежності до видів артилерійських систем (мінометна піхотно-гарматна батарея, польові гаубиці, важкі пушки, найважчі пушки, гірська артилерія).

Всього було розроблено 11 варіантів емблем, у тому числі для артилеристів, саперів та інженерів («піонерів»), залізничників, зв'язківців (телеграфістів та телефоністів), кулеметників та лікарів («золотий жезл ескулапа») (Рис. 3). Як не дивно, але в проекті не представлені емблеми для таких основних видів збройних сил, як піхота, кіннота та авіація. Можливо, що проект не було завершено або його частина була втрачена.

Демократичність уніформи, властива європейським арміям, виявлялася в тому, що відмінності в польових одностроях між рядовим, сержантським, офіцерським і вищим командним складом у цьому проекті стосувалися лише особистої зброї, рангів, деяких аксесуарів та оздоблення елементів уніформи, таких, як жовтий шнур на кашкеті офіцерів замість підборідного ремінця у рядового та сержантського складу. Однотонні для всіх штани-галіфе нової уніформи з двома врізаними кишенями з обох боків заправлялися у шкіряні коричневі чоботи, які також пропонувалися для всього персоналу.

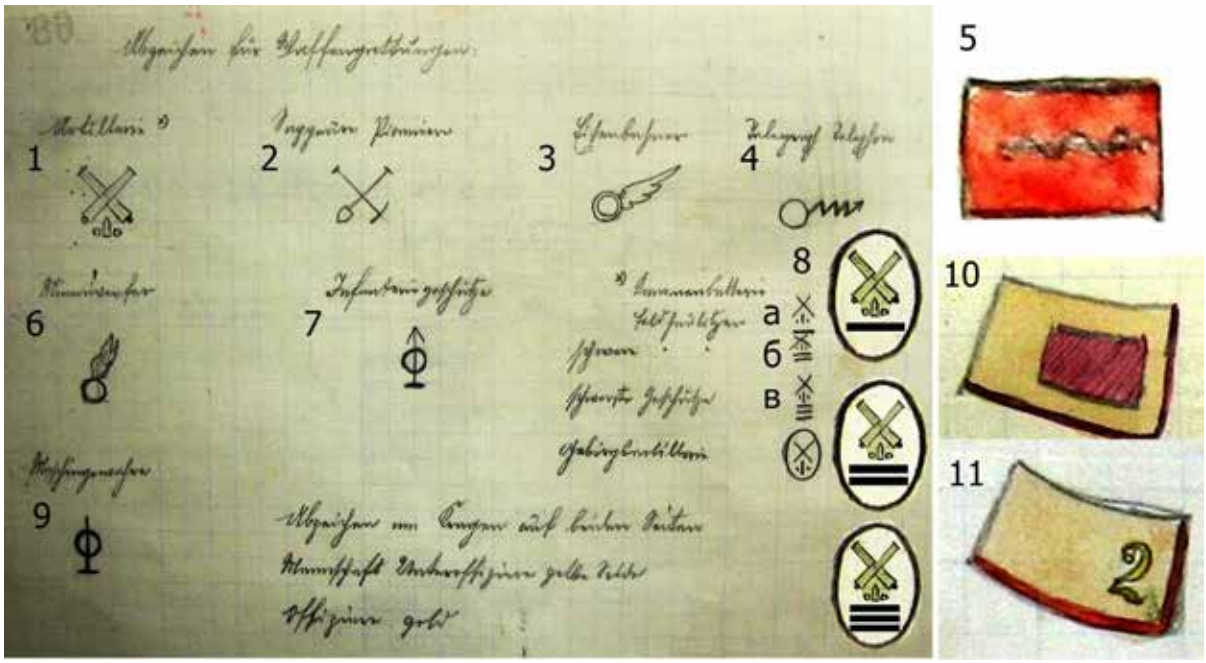


Рис. 3. Маркери (емблеми) військових спеціальностей в «Проекті одностроюПаппа де Яноші»: 1. Артилеристи. 2. Сапери та інженери («піонери»). 3. Залізничники. 4. Зв'язківці (телеграфісти та телефоністи). 5. Лікарі. 6. Міномётники піхотно-гарматної батареї. 7. Артилеристи (польові гаубиці). 8. Нагрудні знаки артилеристів: а) важкі пушки, б) найважчі пушки, в) гірська артилерія. 9. Кулеметники. 10. Розташування петлиці на комірі шинелі. 11. Цифровка належності до військової частини. Фрагменти архівного документу [3, с. 71, 74, 77 зв.]

Це ж стосувалося і короткої шинелі, подібної до австрійської, але з чотирма кишенями (дві косі врізані нагрудні і дві бічні із зовнішнім клапаном). Шинель з бічним запахом застібалася на внутрішні гачки, мала капот, драгунську складку і хлястик ззаду, широкі обшлаги на рукавах без знаків розрізнення (на відміну від мундиру). Приналежність до роду військ та військової спеціальності позначалася маленькими кольоровими петлицями з відповідною емблематикою, які розташовувалися з обох боків відкладного коміру (Рис. 4).

Особистою зброєю офіцерського складу пропонувалися пістолети, палаші чи шаблі, штатною зброєю піхотинців – традиційна гвинтівка з багнетом, а для почесної варти та тилових формувань передбачалися лише шаблі. Всім вершникам покладалися шпорі на чоботи.

Висновки. В історії створення уніформи українського війська незалежної держави «Проект одностроюПаппа де Яноші» посідає значуще місце. Незважаючи на те, що в повному обсязі він не був прийнятий як базова уніформа Галицької Армії, такі його принципові підходи до художнього маркування війська, як нарукавна рангова система, хроматичне рішення ідентифікації за родами військ та військовими спеціальностями, введення власної емблематики були враховані при формуванні національного одностроюяк у період визвольних змагань 1918-1920 рр., так і у мистецтві створення військової уніформи в наші дні.

Велике значення в історичному та мистецькому контексті має і факт вдалого синтезу європейського та національного у військовій формі одягу. Це дозволило, використовуючи провідні для того часу європейські уніформістські здобутки, успішно демонструвати національну ідентичність в образі озброєного захисника свободи та незалежності України, що відтоді стало традицією в українській уніформістиці.

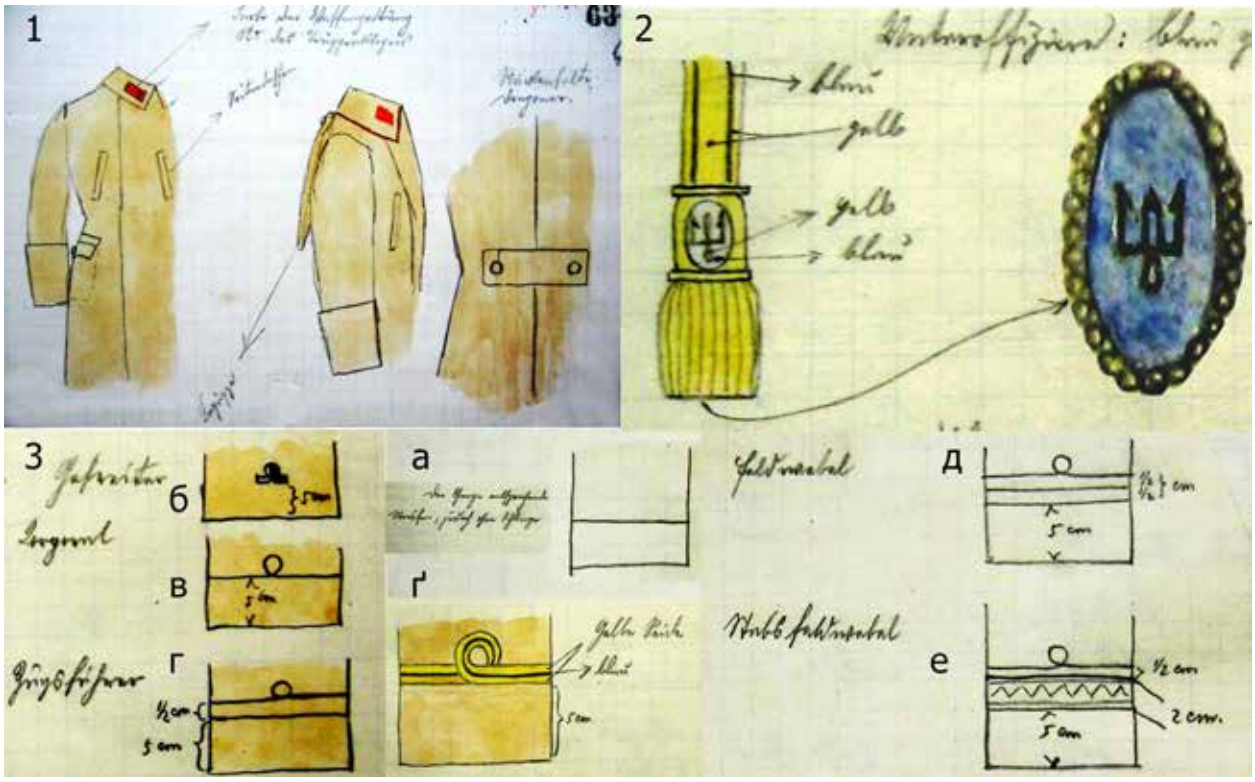


Рис. 4. Шинель, елементи національної символіки та ранги рядового, сержантського та унтерофіцерського складу у «Проекті одностроюПаппа де Яноші»: 1. Польова шинель персоналу ГА. 2. Національна символіка у жовто-блакитній тасьмі та значка шабельної портупеї. 3. Знаки розрізнення на обшлагах рукавів: а) солдати та інші небойові категорії; б) єфрейтор; в) сержант; г) сержант – командир відділення (цугфюрер); ґ) шовковий галун сержанта з блакитною смужкою посередині; д) фельдфебель; е) штабсфельдфебель. Фрагменти архівного документу [3, с. 72, 76, 76 зв., 78]

Література:

1. Енциклопедія українознавства: Словникова частина: [в 11 т.] / *Наукове товариство імені Шевченка*; гол. ред. проф., д-р Володимир Кубійович. Париж – Нью-Йорк: *Молоде життя*, 1955–1995. ISBN 5–7707–4049–3. Т. 9. С. 3433.

2. Розпоряд XLVI з 22 квітня 1919. *Вісник Державного Секретаріату Військових Справ.* 1919. Ч. 11. С. 1–7.

3. ЦДАВО України. Ф. 2188 Начальна Команда Галицької Армії Західної області Української Народної Республіки, м. Чортків. 1918–1920 рр. *Оп. 1. Спр. 36. Оперативні зведення військових груп про хід воєнних дій та розпорядження Начальної Команди Галицької Армії про розташування військ. Відомості про кількість особового складу та бойовий, продовольчий стан ІІІ корпусу Галицької Армії, 29 березня – 1 квітня 1919 р.,* 113 арк.

4. Карпов В. Історичні витоки української військової символіки та її розвиток в незалежній Україні: *дис. Доктора іст. наук: спец. 07.00.01*. Переяслав–Хмельницький, 2015. 467 с.

5. Анісімов К. Одностроїї Збройних Сил України періоду національних змагань 1917–1920 рр.: *дис. Канд. іст. наук : спец. 07.00.01* / Костянтин Вікторович Анісімов. Донецьк, 2002. 199 с.

6. Чмир М. В. Символіка Збройних Сил України 1917–1920 рр. : *автореф. дис. Канд. іст. наук : спец. 07.00.06* / Микола Васильович Чмир. К., 2006. 17 с.

7. Кривизюк Л. П. Вишкіл та виховна робота в українських військах періоду визвольних змагань 1917–1920 рр.: *дис. канд. іст. наук: спец. 20.02.22* / Леонід Петрович Кривизюк. Львів, 2001. 196 с.

8. Чмир М. Галицька Армія 1918–1920. / Микола Чмир, Євген Пінак, Сергій Музичук ; [Координатор проекту і ред. Сергій Музичук]. Рівне: Видавець Олег Зень, 2008. 80 с. *(Бібліотека журналу «Однострій». Серія «Українські формування ХХ століття. Організація, уніформа, символіка»).*

9. Юрова Т. Однострій українських вояків від Першої до Другої світової війни: *Монографія* / Тетяна Юрова. Київ: Видавець О. Філюк, 2016. 398 с.

10. Боберський І. Щоденник. 1918–1919 рр. / Іван Боберський / Упоряд. Ю. А. Мицик. К.: «КМ Академія», 2003. 260 с.

11. Jung P. The Austvo–Hungarian Forces im World War 1 (2) 1916–18 (Osprey MAA 3№ 397) / Peter Jung, Darko Pavlovic. London: Osprry publishing, 2004. 48 p.

12. Наказ МО України від 20.11.2017 № 606 «Про затвердження Правил носіння військової форми одягу та знаків розрізнення військовослужбовцями Збройних Сил України, Державної спеціальної служби транспорту та ліцеїстами військових ліцеїв».

13. Наказ МО України від 04.11.2020 № 398 «Про затвердження Змін до Правил носіння військової форми одягу та знаків розрізнення військовослужбовцями Збройних Сил України, Державної спеціальної служби транспорту та ліцеїстами військових ліцеїв».

References:

1. Enciklopediya ukrayinoznavstva: Slovnikova chastina: [Encyclopedia of Ukrainian studies: Dictionary part] / *Naukove tovaristvo imeni Shevchenka* ; gol. red. prof., d-r Volodimir Kubijovich. Parizh – Nyu-Jork : Molode zhittya, 1955–1995. – ISBN 5–7707–4049–3. T. 9. P. 3433 [in Ukrainian].

2. Rozporyad XLVI z 22 cvitnya 1919 [Order XLVI of April 22, 1919]. *Visnik Derzhavnogo Sekretariatu Vijskovih Sprav.* 1919. Ch. 11. P. 1–7 [in Ukrainian].

3. CDAVO Ukrayini. F. 2188 Nachalna Komanda Galickoyi Armiyi Zahidnoyi oblasti Ukrayinskoyi Narodnoyi Respubliki, m. Chortkiv. 1918–1920. Op. 1. *Spr. 36* [TsDAVO of Ukraine. F. 2188 Initial Command of the Galician Army of the Western Region of the Ukrainian People's Republic, Devils 1918–1920 Op. 1. Ref. 36]. *Operativni zvedennya vijskovih grup pro hid voyennih dij ta rozporyadzhennya Nachalnoyi Komandi Galickoyi Armiyi pro roztashuvannya vijsk. Vidomosti pro kilkist osobovogo skladu ta bojovij, prodovolchij stan III korpusu Galickoyi Armiyi, 29 bereznya – 1 kvitnya 1919 r.,* 113 ark [in Ukrainian].

4. Karpov, V. (2015). Istorichni vitoki ukrayinskoyi vijskovoyi simvoliki ta yiyi rozvitok v nezalezhnij Ukrayini : dis. Doktora ist. nauk: spec. 07.00.01 [Historical origins of Ukrainian military symbolism and its development in independent Ukraine: dissertation. Dr. Hist. Sciences]. Pereyaslav–Hmelnickij, 467 p. [in Ukrainian].

5. Anisimov, K. (2002). Odnostroyi Zbrojnih Sil Ukrayini periodu nacionalnih zmagan 1917–1920: *dis. Kand. ist. nauk: spec. 07.00.01*. Doneck. 199 p. [in Ukrainian].

6. Chmir, M. V. (2006). Simvolika Zbrojnih Sil Ukrayini 1917–1920: *avtoref. dis. Kand. ist. nauk: spec. 07.00.06*. [Uniform formations of the Armed Forces of Ukraine during the period of national competitions 1917–1920: diss. Cand. history Sciences]. Kyiv.17 p. [in Ukrainian].

7. Krivizyuk, L. P. (2001). Vishkil ta vihovna robota v ukrayinskih vijskah periodu vizvolnih zmagan 1917–1920: *dis. Kand. ist. nauk: spec. 20.02.22*. [Training and educational work in the Ukrainian troops during the period of liberation struggles 1917–1920: diss. Ph.D. history Sciences]. Lviv. 196 p. [in Ukrainian].

8. Chmir, M. (2008). Galicka Armiya 1918–1920. [Galician Army 1918–1920]. Rivne. Vidavec Oleg Zen. 80 p. *(Biblioteka zhurnalu «Odnostrij». Seriya «Ukrayinski formuvannya HH stolittya. Organizaciya, uniforma, simvolika»).* [in Ukrainian].

9. Yurova, T. (2016). Odnostrij ukrayinskih voyakiv vid Pershoyi do Drugoyi svitovoyi vijni: Monografiya [Uniformity of Ukrainian soldiers from the First World War to the Second World War]. Kiyiv: Vidavec O. Filyuk. 398 p. [in Ukrainian].

10. Boberskij I. Shodennik. (2003). 1918–1919 [Bobersky I. Diary. 1918–1919] / Uporyad. Yu. A. Micik. K.: «KM Akademiya», 260 p. [in Ukrainian].

11. Jung, P. (2004). The Austvo–Hungarian Forces im World War 1 (2) 1916–18 (Osprey MAA 3№ 397) / Peter Jung, Darko Pavlovic. London: Osprry publishing, 48 p.

12. Nakaz MO Ukrayini vid 20.11.2017 № 606 [Order of the Ministry of Defense of Ukraine dated November 20, 2017 No. 606] «Pro zatverdzhennya Pravil nosinnya vijskovoyi formi odyagu ta znakiv rozriznennya vijskovosluzhbovcyami Zbrojnih Sil Ukrayini, Derzhavnoyi specialnoyi sluzhbi transportu ta liceyistami vijskovih liceyiv» [in Ukrainian].

13. Nakaz MO Ukrayini vid 04.11.2020 № 398 [Order of the Ministry of Defense of Ukraine dated 04.11.2020 No. 398] «Pro zatverdzhennya Zmin do Pravil nosinnya vijskovoyi formi odyagu ta znakiv rozriznennya vijskovosluzhbovcyami Zbrojnih Sil Ukrayini, Derzhavnoyi specialnoyi sluzhbi transportu ta liceyistami vijskovih liceyiv» [in Ukrainian].

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 5, 2024
Issue 5, 2024

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *І. М. Чудеснова*
Комп'ютерне верстання *А. О. Філатов*

Підписано до друку 10.12.2024 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 20,0. Зам. № 0125/047.
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.