

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

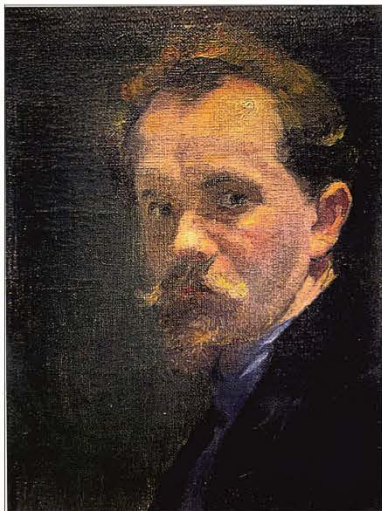
ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

№3

2020

1921-2021 НАЗУСТРІЧ ЮВІЛЕЮ АКАДЕМІЇ



Л. Й. Тракал. Автопортрет.
П. на карт., о. 22.5x12.
Приват. колекція (Харків)



Л. Й. Тракал. У парку.
П., о. 48x48. 1906.
Приват. колекція (Харків)

Тракал Ладіслав Йосипович (1873–1951) – чеський і український мистець, керівник харківської художньо-ремісничої майстерні декоративного живопису з 1899 р. Народився в Чехії. Основи мистецької професії здобував у чотирирічній празькій Художньо-промисловій школі. У 1897 – вересні 1921 р. жив і працював у Харкові, де у зв'язку з припиненням 1896 р. діяльності художньо-промислової школи М. Раєвської-Іванової, через утрату зору засновницею, відчувався нагальний попит у таких фахівцях. Автор проєктів оформлення і декоративного розпису низки престижних будівель у Харкові, де часом працював разом з учнями. Писав краєвиди, портрети, створював вишукані мініатюри. Заступник голови Товариства харківських художників. Брав активну участь у виставках ТХХ. Картини виконував у стилі модерн із посиленням символістським звучанням. У вересні 1921 р. через дії більшовицької влади в Україні вимушений був повернутися до Праги. Серед учнів Тракала – майбутній основоположник українського дизайну В. Єрмілов, реформатори театральної сцени Б. Косарев і Г. Цапок.

■ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Х·Д·А·Д·М

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

*Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine
Kharkiv State Academy of Design and Arts*

№ **3**

ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ
АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

*BULLETIN OF KHARKIV STATE
ACADEMY OF DESIGN AND ARTS*



ХАРКІВ 2020

Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Є. Котляра. Харків : ХДАДМ, 2020. Вип. 3. 136 с.

У збірнику публікуються матеріали наукових досліджень з історії, теорії та міждисциплінарного дискурсу в галузі образотворчого мистецтва й дизайну, наукові рецензії на монографії, на каталоги художніх проєктів та навчальні посібники. Вісник запрошує академічних науковців, пошукачів учених ступенів і звань та звертається до дослідників, викладачів і студентів з образотворчого мистецтва, візуальної культури й дизайну.

Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Ed. by Eugeny Kotlyar. Kharkiv: KSADA, 2020, Issue 3. 136 p.

The Bulletin publishes scholarly research on history, theory, and interdisciplinary discourse in plastic arts and contemporary design, reviews of monographs, exhibition catalogues and teaching aids. The periodical invites academic scholars and addresses the researchers, educators, and students of fine arts, visual culture and design.

Видається за рішенням Вченої ради Харківської державної академії дизайну і мистецтв (протокол № 5 від 19.05.2020 р.)

«Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв» внесений до переліку наукових видань у групу «В» з 13.03.2020 р.

Збірник є фаховим виданням з мистецтвознавства (Наказ МОН України № 747 від 13.07.2015 р.) й зареєстрований ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN 1993-6400 (Print), ISSN 1993-6419 (Online).

Видання представлено в міжнародних наукометричних базах:

- Index Copernicus з 2014 р. [<http://journals.indexcopernicus.com/+++++,p24783634,3.html>];

«Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв» реферується та відображується у базі даних «Наукова періодика України» [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=juu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=PREF=&S21COLORTERMS=0&S21STR=had]

Головний редактор:

Євген КОТЛЯР, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна)

Редакційна колегія:

Ірина БОНДАРЕНКО, кандидат архітектури, професор кафедри дизайну середовища, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна)

Віталій ЖЕРДСЬВ, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунку, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна)

Сергій КРАВЦОВ, кандидат архітектури, старший науковий дослідник Центру єврейського мистецтва, Єврейський університет в Єрусалимі (Ізраїль)

Ілля РОДОВ, доктор мистецтвознавства, професор кафедри єврейського мистецтва, Університет Бар-Ілан, Рамат-Ган (Ізраїль)

Людмила СОКОЛЮК, доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна)

Моніка ЧЕКАНОВСЬКА-ГУТМАН, кандидат мистецтвознавства, асистент кафедри мистецтва і культури, Варшавський університет (Польща)

Мар'яна ШЛАПАК, доктор архітектури, головний дослідник Інституту культурної спадщини Академії наук Молдови, член-кореспондент АН Молдови, Кишинів (Молдова)

Співробітники редакції:

Редактор українського тексту: **Оксана КРИГІНА**

Редактор англійського тексту: **Оксана БЛАГІНА**

Коректор: **Юлія ГРОСУ**

Комп'ютерна верстка: **Юлія МАСТЕРОВА**

Засновник та видавник: Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Свідцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації в Міністерстві юстиції України: серія KB № 22289-12189ПР від 23.05.2016 р.

Свідцтво про внесення до держ. реєстру суб'єкта видавничої справи ДК № 860 від 20.03.2002 р.

Оригінал-макет підготовлено редакційно-видавничим відділом ХДАДМ

Обкладинка (текст і підбір ілюстрацій): доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Людмила СОКОЛЮК

Відповідальний секретар:

Геннадій ШТАН, кандидат історичних наук, вчений секретар, начальник редакційно-видавничого відділу, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна)

Редактори відділів:

Олена ВАСІНА, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна)

Владислав КУТАТЕЛАДЗЕ, кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-дослідної роботи, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна)

Валентина ЧЕЧИК, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна)

Вячеслав ШУЛІКА, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва, Харківська державна академія дизайну і мистецтв (Україна)

Наукова рада:

Орест ГОЛУБЕЦЬ, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри художньої кераміки, Львівська національна академія мистецтв, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Україна)

Вілма ГРАДІНСКАЙТЕ, кандидат мистецтвознавства, головний куратор Литовського національного художнього музею, Вільнюс (Литва)

Вальдемар ДЕЛУГА, доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії мистецтва, Університет в Оставі (Чехія); голова наукової ради Польського інституту світового мистецтва (Польща)

Артур КАМЧИЦЬКИЙ, доктор мистецтвознавства, професор кафедри досліджень культурної ідентичності, Університет імені Адама Міцкевича, Познань (Польща)

Ольга ЛАГУТЕНКО, доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Україна)

Олександр СОБОЛЄВ, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор Харківської державної академії дизайну і мистецтв (Україна)

Малгожата СТОЛЯРСЬКА-ФРОНЯ, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри єврейських студій, Вроцлавський університет (Польща); доцент факультету культурології, Європейський університет Віадріна у Франкфурті на Одери (Німеччина)

Віта СУСАК, кандидат мистецтвознавства, експерт Українського культурного фонду (Україна), членкиня Швейцарського академічного товариства з вивчення Східної Європи (Базель-Штадт, Швейцарія)

Editor-in-Chief:

Eugeny KOTLYAR, PhD in Art Studies,
Professor at the Department of Monumental Painting,
Kharkiv State Academy of Design
and Arts (Ukraine)

Editorial Board:

Iryna BONDARENKO, PhD, Professor
at the Department of Environmental Design,
Kharkiv State Academy of Design and Arts (Ukraine)

Monika CZEKANOWSKA-GUTMAN, PhD,
Assistant Professor at the Department of Modern Art
and Culture at the University of Warsaw (Poland)

Sergey KRAVTSOV, PhD, Senior Researcher
at the Center for Jewish Art, Hebrew University
of Jerusalem (Israel)

Ilia RODOV, PhD, Professor at the Department
of Jewish Art, Bar-Ilan University, Ramat Gan (Israel)

Lyudmyla SOKOLYUK, Doctor in Art Studies,
Professor, Head of the Department of Art Theory
and History, Kharkiv State Academy of Design
and Arts (Ukraine)

Mariana ŞLAPAK, Dr hab., Chief Researcher of
the Institute of Cultural Heritage of the Academy
of Sciences of Moldova, Corresponding Member
of the Academy of Sciences of Moldova, Chisinau
(Moldova)

Vitalii ZHERDIEV, PhD, Associate Professor
at the Department of Drawing, Kharkiv State
Academy of Design and Arts (Ukraine)

Managing Editors:

Ukrainian text editor: **Oksana KRYGINA**

English text editor: **Oksana BLAGINA**

Proofreader: **Yuliia GROSU**

Layout: **Yuliia MASTIEROVA**

Founder and publisher: Kharkiv State Academy
of Design and Arts

Certificate of state registration of the print media
in the Ministry of Justice of Ukraine:
KB series No 22289-12189PR dated 23.05.2016

Certificate of entry into the State Register
of publishing business entities DK
No 860 dated 20.03.2002

The original layout was prepared by the Editorial
and Publishing Department of KSADA

Cover (text and selection of illustrations):
Doctor in Art Studies, Professor, Head of the
Department of Art Theory and History
of the Kharkiv State Academy of Design and Arts
Lyudmyla SOKOLYUK

Deputy Editor:

Gennadiy SHTAN, PhD, Scientific Secretary,
Head of the Editorial and Publishing Department,
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Ukraine)

Department Editors:

Valentyna CHECHYK, PhD, Associate Professor
of the Department of Art Theory and History, Kharkiv
State Academy of Design and Arts (Ukraine)

Vladyslav KUTATELADZE, PhD, Associate
Professor, Vice-Rector for Scientific Research,
Kharkiv State Academy of Design and Arts (Ukraine)

Vyacheslav SHULIKA, PhD, Associate Professor
of the Department of Restoration and Expertise
of Works of Arts, Kharkiv State Academy of Design
and Arts (Ukraine)

Olena VASINA, PhD, Associate Professor
of the Department of Design, Kharkiv State Academy
of Design and Arts (Ukraine)

Editorial Advisory Panel:

Waldemar DELUGA, Dr hab., Professor
of the Department of Art History, University of Ostrava
(Czech Republic), Chairman of the Scientific Council
of the Polish Institute of World Art (Poland)

Vilma GRADINSKAITE, PhD, Chief Curator
of the Lithuanian National Museum of Art, Vilnius
(Lithuania)

Orest HOLUBETS, Doctor in Art Studies, Professor,
Head of the Department of Art Ceramics, Lviv
National Academy of Arts, Corresponding Member
of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Artur KAMCZYCKI, Dr hab., Professor
at the Department of Cultural Identity Research,
Adam Mickiewicz University, Poznan (Poland)

Olga LAGUTENKO, Doctor in Art Studies, Professor,
Head of the Department of Art Theory and History,
National Academy of Fine Arts and Architecture,
Corresponding Member of the National Academy
of Arts of Ukraine (Ukraine)

Olexander SOBOLEV, PhD, Professor, Rector
of the Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Ukraine)

Małgorzata STOLARSKA-FRONIA, PhD, Associate
Professor at the Department of Jewish Studies
at the Wrocław University (Poland) and Collegium
Polonicum / Faculty of Cultural Studies at the Viadrina
University in Frankfurt/Oder (Germany)

Vita SUSAK, PhD, Expert of the Ukrainian Cultural
Foundation of Ukraine, member of the Swiss
Academic Society for the Study of Eastern Europe,
Basel (Switzerland)



УДК 74.01/.09
ID ORCID 0000-0002-8305-6813
DOI 10.33625/visnik2020.03.005

Надія ВЕЛИЧКО

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЗАСОБІВ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В КОНТЕКСТІ ДИЗАЙНУ КНИГИ

Величко Н. В. Тенденції розвитку засобів візуальної комунікації в контексті дизайну книги. У статті розглядаються етапи та фактори еволюції візуальних комунікацій, аналізуються основні принципи побудови такої комунікації. Показано особливості книги як комунікативного носія. У статті розкрито сучасні тенденції еволюції візуальних комунікацій, витоки їх генезису та історичні аналоги. Показано, що зміни в комунікаційних технологіях тісно пов'язані зі зміною принципів споживання інформації. Розкривається специфіка сучасного етапу розвитку комунікативного простору – інтерактивність, мультимедіа, гіпертекстуальність. Завдяки всім цим факторам у комунікативній культурі останніми роками відбувається розширення ролі візуального компонента та його більш активне використання як головного носія.

Проаналізовано сучасний комунікативний простір та показано тенденцію не лише до візуалізації. По-перше, відмінною рисою сучасних комунікацій є легкий доступ майже до будь-якої інформації, накопиченої людством. По-друге, загальне прискорення темпу життя зумовлює необхідність швидко вчитися та перевчатися, отримувати нові знання щодня, витрачаючи якомога менше часу. По-третє, існує звичка користувача інтерактивно реагувати на будь-який тип інформації. Це одна з найважливіших змін у принципах передачі та сприйняття інформації, яка залучає користувача до процесів сприйняття і робить його співавтором. У статті висвітлено, що візуальні комунікації

використовують не лише сучасні підходи, такі як гіпертекстуальність, мультимедіа та інтерактивність, а й традиційні методи художніх практик, такі як колір, композиція, формування тощо. Сучасні тенденції у візуальній комунікації – це переосмислення прийомів, властивих візуальному спілкуванню довгий час. Водночас відбувається взаємопроникнення методів, властивих комп'ютерним та друкованим ЗМІ. Продовжується розвиток методів передачі інформації, можлива поява нових форм, які можуть послужити темою для подальших досліджень.

Ключові слова: книга з тривимірними елементами, візуальна комунікація, дизайн книги, інтерактивність, візуалізація, інтерактивна книга.

Velichko N. Trends in the Evolution of Visual Communication in the Context of Book Design. The article reviews the stages and factors of evolution in visual communication. It also analyzes the basic principles in construction of such communication. Features of a book as a communicative carrier are reviewed.

The article reveals current trends of visual communication evolution, their origins and historical analogues. The author proves that changes in communication technologies are closely related to changes in the principles of information consumption. Modern features of communicative space development are revealed. They include interactivity, multimedia, and hypertextuality. Due to these factors, expansion of the role of the visual component and its more active use as the main carrier in the communicative culture keeps going on in recent years.

Analysis of the modern communicative space indicates not only the tendency to visualize. Firstly, a distinctive feature of modern communications is an easy access of almost any information accumulated by mankind. Secondly, general acceleration of the pace of life pushes to the need to learn and relearn, gain new knowledge every day, spending as little time as possible. Third, the user has a habit to respond to any type of information interactively. This is one of the most important changes in the principles of transmission and perception of information, which involves the user in the process of perception and makes him a co-author.

The present research shows that visual communication uses not only modern approaches, such as hypertextuality, multimedia and interactivity, but also traditional methods of artistic practices, such as color, composition, shaping, etc. Modern trends in visual communication feature redefining of the techniques inherent in visual communication for a long time. At the same time, there is a certain interpenetration of techniques inherent in computer and print media. The development of methods of information transfer is continuing. The emerging of new forms is possible, which may serve as a topic for further research.

Keywords: pop-up book, visual communication, book design, interactivity, visualization, interactive book.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Протягом усієї історії людство мало справу з різними методами передачі та накопи-

чення інформації. Одним із широко використовуваних був і залишається візуально-комунікативний спосіб. Різноманітні позначки, що несуть інформацію, знаходять на стінах найдавніших людських поселень. При цьому останніми десятиріччями відбуваються помітні зміни в системі візуальних комунікацій. Розвиток технічних засобів не тільки сприяє створенню нових підходів у способах відтворення інформації, але й змінює структуру її сприйняття та засвоєння користувачем, особливо молодшого покоління.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання візуалізації сучасного комунікативного простору привертають увагу дослідників з різних країн. Так, Елізабет Роулі-Жоліве у статті «Different Visions, Different Visuals: a Social Semiotic Analysis of Field-Specific Visual Composition in Scientific Conference Presentations» («Різні бачення, різні візуальності: соціально-семіотичний аналіз візуальної складової наукових досліджень») [19] звертається до теми візуальної комунікації при презентації результатів наукового дослідження. Авторка розглядає сучасні методи структурування інформації, методологію, візуальні ефекти, побудову взаємозв'язків між візуальною та змістовною частинами на прикладі природничих наукових дисциплін. Е. Роулі-Жоліве доходить висновку, що візуальна комунікація глибоко впроваджена в сучасну наукову діяльність і є невід'ємною частиною методології транслявання та збереження інформації в науковому середовищі.

Жан де Врі у статті «Newspaper Design as Cultural Change» («Дизайн газети як культурні зміни») [15] аналізує зміни, які відбуваються в дизайні газет і журналів у сучасних умовах. Автор доходить висновку, що зараз дизайн періодичних видань виходить за рамки розроблення універсального макета або правильної верстки великих обсягів тексту. Натомість проектування сучасного багатосторінкового видання включає в себе елементи роботи з інфографікою, вміння структуровано та швидко довести до глядача основну інформацію, тобто вимагає постійної роботи з дизайном кожної сторінки. При цьому Жан де Врі наполягає, що візуальна складова дизайну сьогодні нерозривно пов'язана зі змістовною складовою від самого початку роботи з текстом.

А. Дроздова у статті «Визуальность как феномен современного медиаобщества» («Візуальність як феномен сучасного медіасупільства») [3] розглядає вплив візуальної складової на всі ЗМІ. Цій самій темі присвячена стаття Л. Макарука «Візуалізація як характерна ознака сучасного англомовного газетного дискурсу» [8]. Н. Галімулліна у статті «Визуальная и вербаль-

ная рекламная коммуникация в полиэтническом регионе» («Візуальна й вербальна рекламна комунікація в поліетнічному регіоні») [2] розглядає особливості візуалізації рекламної сфери на прикладі Татарстану.

К'юї Лі у статті «Data Visualization as Creative Art Practice» («Візуалізація даних як творча мистецька практика») [17] досліджує трансформацію візуалізації даних зі сфери суто практичної до галузі творчої діяльності. Сучасні технології роботи з великими масивами даних, на думку автора, відкривають нові можливості для мистецтва, поєднуючи його з цифровими технологіями. Водночас вдала візуалізація інформації спрощує її сприйняття. Отже, через мистецькі практики, використання традиційних мистецьких засобів, таких як колір, композиція тощо, можна досягнути покращення сприйняття інформації в будь-якій сфері.

Р. Ленглер і М. Епплер у статті «Towards a Periodic Table of Visualization Methods for Management» («Періодична таблиця метода візуалізації в управлінні») [16] намагаються систематизувати існуючі методи візуалізації у вигляді періодичної таблиці. Автори аналізують та створюють критерії систематизації для 100 методів візуалізації і дають пропозицію щодо їх використання.

Багато уваги сучасні дослідники приділяють технічним аспектам забезпечення якості передачі візуальних даних. Так, «Journal of Visual Communication and Image Representation» («Журнал візуальної комунікації та представлення зображень») присвятив спеціальний випуск темі візуальної комунікації в епоху глобалізації [14], де розглянуто технічні аспекти запису, обробки, трансляції візуальних даних цифровими методами.

Цікава ця тема й українським дослідникам. О. Швед у статтях «Визуальная коммуникация в современном мире» («Візуальна комунікація в сучасному світі») [12] та «Инфографика как засіб візуальної комунікації в сучасній журналістиці» [13] розмірковує про вплив візуалізації на соціум, соціальну комунікацію, зокрема ЗМІ, та доходить висновку, що наразі значно зростає роль саме інфографіки у представленні інформації в новинарях.

У статті Я. Вискварки «Сутність та становлення візуальної мови графічного дизайну в Україні» [1] розглядаються процес і результат формування візуальної мови графічного дизайну в Україні, проаналізовано фактори, які вплинули на становлення візуальної мови українського дизайну, її особливості.

Тож ця тема є актуальною та злободенною. Більшість дослідників розглядає ці питання доволі широко або в контексті соціальних наук. Не

приділяється достатньо уваги еволюції у візуальній комунікації саме дизайну книги. При цьому треба зазначити, що відбувається великий вплив цих змін на дизайн книги як одного з традиційних носіїв візуальної комунікації. Таким чином, зміни у галузі візуальних комунікацій потребують розгляду в контексті дизайну книги.

Мета дослідження. Проаналізувати та систематизувати зміни, які відбуваються у сфері візуальної комунікації, зробити висновки щодо тенденцій їх подальшого розвитку.

Методи дослідження. Методологічну основу дослідження становить комплексно-історичний науковий підхід, відповідно до якого розвиток візуальних комунікацій у контексті дизайну книги розглянуто на підґрунті методів синхронного аналізу для встановлення тенденцій розвитку дизайну книг і взаємозв'язку цієї галузі дизайну зі змінами в дизайні візуальних комунікацій у цілому. Також був використаний мистецтвознавчий (образно-стилістичний) аналіз різних книжок.

Виклад основного матеріалу. Комунікативна взаємодія є однією з основних рушійних сил розвитку цивілізації. Людина витрачає на комунікативну діяльність близько 70 % свого часу [7]. «Під комунікацією (від лат. communicatio – єдність, передача, з'єднання, повідомлення) розуміємо в першу чергу процес обміну інформацією (фактами, ідеями, поглядами, емоціями тощо)» [6, с. 5]. Існує багато видів комунікації, які можна систематизувати за різними критеріями, як-от вербальна, невербальна; наукова, соціальна, особиста; аудіальна, тактильна, візуальна тощо. Одним із найважливіших каналів сприйняття інформації є візуальний. Даний факт пов'язаний з тим, що візуальне сприйняття є найбільш простим, фізіологічним видом сприйняття для людини. Візуальні об'єкти швидше формують асоціації, що сприяє кращому засвоєнню інформації та її запам'ятовуванню [2].

У будь-якій комунікативній системі можна виділити два компоненти: саму інформацію, зміст повідомлення, та його форму, носій інформації. Таким чином, розвиток систем візуальних комунікацій має також два компоненти. По-перше, це поліпшення візуального компонента, тобто прискорення й спрощення зчитування інформації через систему знаків і символів. По-друге, це удосконалення технічної складової, тобто форми носія, під впливом розвитку техніки й технології.

Еволюція в галузі комунікації завжди є не тільки наслідком розвитку засобів відтворення, а й відповіддю на соціальні та культурні зміни, які відбуваються в суспільстві. У кожний історичний період людство виробляло свою систему передачі інформації, максимально відповідну потребам

епохи. Часто це були суттєво різні завдання – від необхідності хоч якось передати інформацію або зберегти її якомога довше до потреби зацікавити, залучити, емоційно вплинути й спровокувати на певні дії. Відмінність цих завдань обумовлювала різні шляхи рішення й результати [5; 8].

На ранніх етапах розвитку цивілізації для передачі інформації використовувалися схематичні зображення, що перетворилися згодом на піктографічні системи, такі як руни, клинопис, ієрогліфи. Кожна піктограма була зображенням предмета або явища, які вона презентувала, тобто інформація була безпосередньо візуалізована в знаку. Такі наочні системи були доволі прості для сприйняття, але викликали неоднозначності трактування й зовсім не підходили для передачі складних наукових знань. З еволюцією пізнань людства про навколишній світ з'явилася необхідність збереження більш складного, образного, ненаочного знання. Це привело до появи й розвитку опосередкованого механізму передачі інформації, де знак не відповідав поняттю безпосередньо й не ніс змісту сам по собі – виникає буквенна система, передача вербальної інформації через знаки-літери [18].

Але поряд із візуально-вербальною системою розвивалась і невербальна, суто візуальна складова, така як ілюстрації, схеми, креслення, знаки, символи, фотографія тощо. У різні часи баланс вербальної та невербальної складових змінювався під впливом розвитку технологій, соціальних запитів і вирішував різні завдання – від суто технічних пояснень до емоційного залучання реципієнта.

Одним із найдавніших і найпоширеніших донині засобів зберігання й передачі інформації, тобто опосередкованої комунікації, є книга. Останніми десятиріччями технічна складова книжкової форми активно розвивається – виникають та еволюціонують засоби електронної передачі інформації, так звані електронні книги, також технічний розвиток сприяє вдосконаленню технології виготовлення традиційних паперових книг. Одночасно відбуваються суттєві зміни в самих принципах сприйняття інформації, візуалізація всього інформаційного простору. Усе це невідворотно відбивається у змінах форми та змісту книжкового носія.

Нові канали комунікації, які забезпечує в першу чергу інтернет, відіграють сьогодні провідну роль у повсякденному житті, відображаючи процес модернізації суспільства. Це зумовлює зміни способів взаємодії із засобами комунікації не тільки на рівні електронних носіїв, а й у повсякденному житті. Візуальність стає домінуючою складовою сучасного життя, со-

ціальної практики, самої ідентичності сучасної людини [3].

Розвиток інтернету приводить до розширення сфер використання візуальної комунікації. Візуальне спілкування відіграє все важливішу роль у суспільному житті, й ці тенденції будуть посилюватися, бо наступні покоління стають більш зануреними у візуалізований віртуальний світ. Зі зростанням якості та території охопту мобільного зв'язку зростає і ступінь звичності в постійному використанні інтернету без економії кількості переданих даних, тому візуальна передача інформації стає все більш поширеною [14].

Останніми роками зміни у візуально-комунікативному середовищі відбуваються дуже швидко та яскраво. У першу чергу вони зумовлені впливом електронних засобів інформації й глибокого проникнення в повсякденність електронних інтерактивних пристроїв. Постійна взаємодія споживача з таким обладнанням викликає зміни у патернах сприйняття інформації. С. Квіт [7, с. 154–155] виділяє наступні риси, притаманні сучасним електронним формам масових комунікацій:

- гіпертекстуальність. Гіпертекст – це «комп'ютерна текстова система, що пов'язує між собою різні електронні документи, забезпечуючи користувачеві перехід з одного на інший» [11]. Розвиненість цієї системи в інтернеті дозволяє знаходити зв'язки не просто між словами, а між поняттями та системами знань;
- інтерактивність. Це «можливість двостороннього або багатостороннього впливу один на одного в реальному часі незалежно від того, де територіально перебувають учасники» [4]. Інтерактивність в інтернеті набуває великого значення, дозволяючи комунікувати в режимі реального часу як окремим користувачам, так і групам, а також дозволяє залучати в систему зв'язку електронні бази даних, елементи анімації тощо;
- мультимедійність. Мультимедіа – це «контент, у якому одночасно представлена інформація в різних формах – звук, анімаційна комп'ютерна графіка, відеоряд» [11].

Через усі ці чинники в комунікативній культурі останніми роками триває розширення ролі візуальної складової, її більш активне використання як основного носія. Синтез вищезазначених проявів «інтернетизації» інформації приводить до нової якості її сприйняття та поширення [7].

Відповідно до цих тенденцій відбуваються зміни і в організації книги. Найпомітнішим є вплив візуальної складової в дитячих книгах. Це зумовлено декількома факторами. По-перше, дитяче сприйняття за своєю природою, особли-

во на ранніх етапах розвитку, активно функціонує саме у візуальному напрямку. По-друге, що пов'язано з першим, дитячі книжки традиційно мають активний візуальний ряд, іноді навіть без вербальної складової. Саме як дитяча – візуальна книга найбільш очікувано сприймається користувачами. По-третє, діти активно використовують електронні носії, та, не маючи раннього досвіду життя в менш візуалізованому оточенні, стають найактивнішими носіями прогресу й вимагають відповідних змін від предметів свого повсякденного користування.

Гіпертекстуальність наразі є найбільш складною в реалізації рисою для перенесення її з електронних носіїв до матеріального світу. Повсякденне використання цифрових технологій формує в читача звичку сприймати текст вибірково, самостійно обираючи необхідний фрагмент тексту за рівнем значення чи візуальної привабливості. З цим пов'язана трансформація книжкової форми, поєднання в сучасній книзі як аналогового, традиційного, так і сучасного цифрового компонента. Сучасні книги часто мають цифрову версію, яка все більше відрізняється від паперової, не копіюючи її, а беручи паперову книгу за основу, розширюючи та доповнюючи її за рахунок цифрового мультимедійного контенту.

До однієї з тенденцій, які витікають з цього, можна віднести розповсюдження друкованих QR-кодів, використовуваних, наприклад, у серії книг WOW-box. У цих книгах за допомогою сканування такого коду з мобільного телефона пропонується перейти на сторінку застосунку, який допоможе «оживити» окремі ілюстрації в книзі (Іл. 1).

Ця сама серія є яскравим прикладом напряму інтерактивності й мультимедійності у сучасній дитячій літературі. За допомогою застосунку та смартфона можна анімувати деякі ілюстрації на екрані, подивитися невеликі сценки, прослухати пісні та навіть пограти в ігри (Іл. 2, 3).

Інтерактивність у сучасних книжках реалізується не тільки завдяки використанню додатково електронних пристроїв, як у серії WOW-box. Дизайнери знаходять рішення щодо зміни самої форми книги для організації взаємодії її та читача. Одним із яскравих прикладів такої взаємодії можуть служити так звані «книжки з віконцями». Це книги, в яких за допомогою технології висічки, багатопланової ілюстрації та вибіркової поклейки організовані спеціальні області, котрі можна «відчиняти» та дивитися, як змінюється при цьому ілюстрація (Іл. 4). Така форма активності дуже схожа на активність, яку можна організувати в комп'ютерних іграх. При цьому дитина отримує навіть повніший «зворотний зв'язок», бо

відгук іде не тільки візуальним, але й тактильним і моторним каналами.

Усі зміни в технологіях комунікації тісно пов'язані зі змінами в принципах засвоєння інформації. Розглядаючи сучасний комунікативний простір, ми можемо виділити не тільки тенденцію до візуалізації. По-перше, особливістю сучасних комунікацій є легкодосяжність практично будь-якої інформації, накопиченої людством. При цьому слід зазначити полегшений пошук інформації через гіперпосилання, тобто відпадає необхідність навіть швидко переглянути великий обсяг тексту, відшуковуючи необхідне. По-друге, загальне прискорення темпів життя підштовхує до необхідності швидко вчитися та перевчатися, отримувати нові знання щодня, витрачаючи на це якомога менше часу. По-третє, виникає звичка користувача до інтерактивного відгуку будь-якого інформаційного масиву. Це одна з найважливіших змін у принципах передачі й сприйняття інформації, яка втягує користувача в процес сприйняття і робить його співавтором. В електронному інформаційному просторі кожний стає одночасно і джерелом, і приймачем повідомлення, існуючи в стані постійного зворотного зв'язку [5].

Як наслідок таких змін у користувача відпадає необхідність, а отже, й навичка читання та засвоєння великих обсягів одноманітного тексту, оскільки він може одержати доступ до необхідної інформації в будь-який момент. Для полегшення сприйняття великого обсягу інформації користувачем, що до цього не звик, сучасні візуально-комунікативні системи приходять до наступних рішень:

- дроблення інформації на невеликі підпункти. Цей прийом успадковується багато в чому з мультимедійного дизайну, який, у свою чергу, перейняв це з книжкового та плакатного дизайну;
- створення графічних підказок – іконок, значків тощо. Такий підхід сходить до прадавніх піктографічних форм писемності;
- графічна візуалізація великих масивів даних, що називається інфографікою. Метод дозволяє долати комунікативні бар'єри, в тому числі мовні, оскільки графічна інформація здебільшого не вимагає перекладу, легше сприймається (розпізнавання зображення найбільш притаманне людському мозку) і запам'ятовується. Таким чином, за допомогою інфографіки можна передати й запам'ятати більший обсяг інформації протягом меншого часу [9].

При візуалізації даних використовуються не тільки сучасні підходи, як-от гіпертекстуальність, мультимедійність та інтерактивність, а й традиційні методи художніх практик, такі як ко-

лористика, композиція, формоутворення тощо. Частково ці рішення можуть бути автоматизовані при обробці інформації в електронному вигляді, але закладення алгоритмів роботи такої системи вимагає участі спеціалістів із візуальної комунікації. При цьому якісна візуалізація великих обсягів інформації стає предметом не тільки – і навіть не стільки – естетики, як суто практичної, часом життєво важливої методики. Наприклад, при візуалізації даних медичних досліджень, систем управління великими технічними об'єктами на кшталт заводів або електростанцій – вибір відповідного кольорового кодування, вдале композиційне розміщення блоків інформації, побудова структури сприйняття є ключовими елементами, від яких залежить швидкість та правильність дій відповідних спеціалістів [17].

Ці тенденції також знаходять відгук у сучасному книжковому дизайні. При цьому схильність до використання інфографіки доповнюється вищеописаними тенденціями до інтерактивності та візуальності. Такі підходи використовуються не тільки в дитячій літературі, а й у серйозних наукових і науково-популярних книгах для дорослих.

Прикладом такої книги може служити «The Large Hadron Collider Pop-up Book: Voyage to the Heart of Matter» («Подорож до серця матерії»), видана за підтримкою CERN (Європейська організація з ядерних досліджень) та ESO (Європейська організація з астрономічних досліджень). Книга за допомогою спливаючих 3D-сцен розповідає історію експерименту ATLAS на Великому адронному колайдері, що в ньому залучено близько 3000 вчених з 38 країн світу. При цьому книга має подрібнене представлення інформації, кожна сторінка складається з невеликих розділів, які можна читати окремо. Використано багато елементів, котрі можна рухати, частину сцен читачеві пропонується зібрати власноруч (Іл. 5, 6).

Розповсюджена нині взаємодія із соціальними мережами також впливає на звичні моделі сприйняття інформації. Величезні масиви незв'язаного, різного за змістом, але одноманітного за оформленням тексту (дописи різних користувачів) стають причиною того, що зростає роль візуальних акцентів. Цей прийом навіть одержав власну назву в інтернет-культурі – «картинка для привертання уваги». Будь-яке цікаве повідомлення намагаються супроводити тематичною картинкою, часто анімованою. Соціальна мережа «Фейсбук» навіть увела можливість додавання фонового зображення для коротких повідомлень.

З одного боку, такі візуальні акценти привертають увагу й дозволяють певній інформації вирізнитись із загального ряду, з іншого боку –

різноманітність виразних засобів, що їх застосовують різні користувачі й рекламні групи, призводить до перевантаженості візуального ряду, занадто велика кількість виділень нівелює їхній зміст. Це ще одна проблема сучасної візуальної комунікації, яка потребує врахування при оформленні будь-якої комунікативної системи.

Професор статистики Едвард Тафті у своїх дослідженнях [20; 21] вводить поняття «дружньої» та «недружньої» до користувача графіки при візуалізації даних. «Дружня» графіка допомагає робити інформацію більш зрозумілою; «недружня», навпаки, заплутує користувача. Він віддає перевагу мінімалістичному представленню даних як найбільш зрозумілому та «дружньому», пояснюючи це тим, що всі зайві елементи, які не несуть інформації, треба виключати з комунікаційного процесу. Н. Сбітнева у статті «Графічний дизайн України початку III тисячоліття: проблеми та перспективи розвитку» [10] використовує поняття «візуальна екологія» стосовно до перевантаження сучасного візуального простору й необхідності спрощення візуального ряду, порівнюючи візуальне «забруднення» й забруднення повітря, води тощо.

Отже, на тлі загального перенавантаження інформаційного поля, постійного впливу на візуальний канал сприйняття інформації, яке призводить до «візуальної втоми», виникає можливість і навіть необхідність привертання уваги потенційного адресата через лаконічність, мінімалізм, чистоту й простоту подачі. Наприклад, легкий простий текст на білому тлі виділяється в сучасному міському середовищі або на сайті набагато більше, ніж різнобарвне складне зображення.

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших наукових розвідок. Сучасні тенденції у сфері візуальних комунікацій є переосмисленням прийомів, властивих візуальній комунікації здавна. При цьому спостерігається взаємопроникнення методик, притаманних комп'ютерним і друкованим засобам комунікації. Взаємовплив електронних і паперових носіїв інформації формує нові універсальні принципи побудови візуальної комунікації. Цей процес усе ще триває, але вже зараз можна зафіксувати кілька тенденцій, які існують у сучасній візуальній комунікації:

1. Впровадження у традиційні інформаційні носії елементів інтерактивності та анімації, додавання електронних версій паперових видань.
2. Дроблення інформації на невеликі легкосприйнятні блоки з установленням чіткої ієрархії між ними.
3. Використання зображень і піктограм для структурування тексту й розміщення акцентів.

4. Поширення інфографіки для полегшення сприйняття та запам'ятовування великих обсягів інформації.
5. Використання мінімалістичного дизайну, який набирає популярності на противагу перенавантаженню, що притаманне сучасному візуальному простору.

Розвиток методів передачі інформації триває, і є можливим виникнення нових її форм, що може послужити темою для подальших досліджень.

Література:

1. Вискварка Я. Сутність та становлення візуальної мови графічного дизайну в Україні. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. : Мистецтвознавство. Тернопіль, 2018. № 2. С. 234–242.
2. Галимуллина Н. Визуальная и вербальная рекламная коммуникация в полиэтничном регионе. *Молодой ученый*, 2013. № 11(58). С. 313–315. URL : <https://moluch.ru/archive/58/8238/> (дата звернення : 12.03.2020).
3. Дроздова А. В. Визуальность как феномен современного медиаобщества. *Дискуссия*, 2014. № 10(51). URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnost-kak-fenomen-sovremennogo-mediaobschestva> (дата звернення : 05.12.2019).
4. Живой англо-русский словарь по вычислительной технике, информационным технологиям и связи / сост. : Данилкин А. А., Самсонов А. В., Дмитриев А. С. ; под общ. ред. В. А. Дмитриева. URL: <http://www.morepc.ru/dict/term1102.php> (дата звернення : 12.11.2017).
5. Золотарев Д. Дизайн печатных изданий в интерактивной среде : дис. канд. искусствоведения : 17.00.06 / Поволжский государственный университет сервиса. Тольятти, 2011. 193 с.
6. Іваненко Т. Методичні рекомендації з дисципліни «Актуальні проблеми практики візуальних комунікацій» для студентів II курсу ОНСВО «Доктор філософії» спеціальності 022 Дизайн. Харків : ХДАДМ, 2019. 16 с.
7. Квіт С. Масові комунікації : підручник. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 206 с.
8. Макарук Л. Візуалізація як характерна ознака сучасного англomовного газетного дискурсу. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. Луцьк, 2012. № 6. С. 47–52.
9. Почепцов Г. Имиджелогия. Москва : Рефл-бук, 2016. 574 с.
10. Сбітнева Н. Графічний дизайн України початку III тисячоліття: проблеми та перспективи розвитку. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2011. № 6. С. 52–55.
11. Словник української мови on-line : [в 20 т.]. Томи 1–11 / НАН України, Укр. мов.-інформ. фонд ; [наук. керівник проекту : Широков В. А.]. [Київ] : [Наукова думка], 2015–2021. URL : <https://services.ulif.org.ua/expl/Entry/index?wordid=198202&page=632> (дата звернення : 20.05.2020).
12. Швед О. Визуальная коммуникация в современном мире. *Literature, language and culture influenced by globalization : Monograph*, Vol. 7 / ed. by L. Shlossman. Vienna : "East West" Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, 2015. P. 71–82.
13. Швед О. Інфографіка як засіб візуальної комунікації в сучасній журналістиці. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*: зб. наук. праць. Київ : Університет «Україна», 2014. № 30. С. 305–313.



Іл. 1. Остання сторінка обкладинки книги «Кіт у чоботях» з використанням QR-коду¹



Іл. 2. Книга «Аліса у Країні Див»²



Іл. 3. Інтерактивна гра «Знайди пару» у книжці «Кіт у чоботях»³

¹ Перро Ш. Кіт у чоботях : казка з допов. реальністю / пер. з фр. М. Марченко ; іл. М. Кошулінської ; під ред. Т. Стус ; авт. ідеї Е. Ахрамович. Харків : Vivat, 2020. 35 [4] с. : іл. (Світ чарівних казок) (Читай та грайся!). Для дітей: 6+.

² Керролл Л. Аліса в Країні Див : [Казка оживає з додатком Wonderland-AR] / худ. Є. Гапчинська. Харків : Ранок, 2018. 144 с.

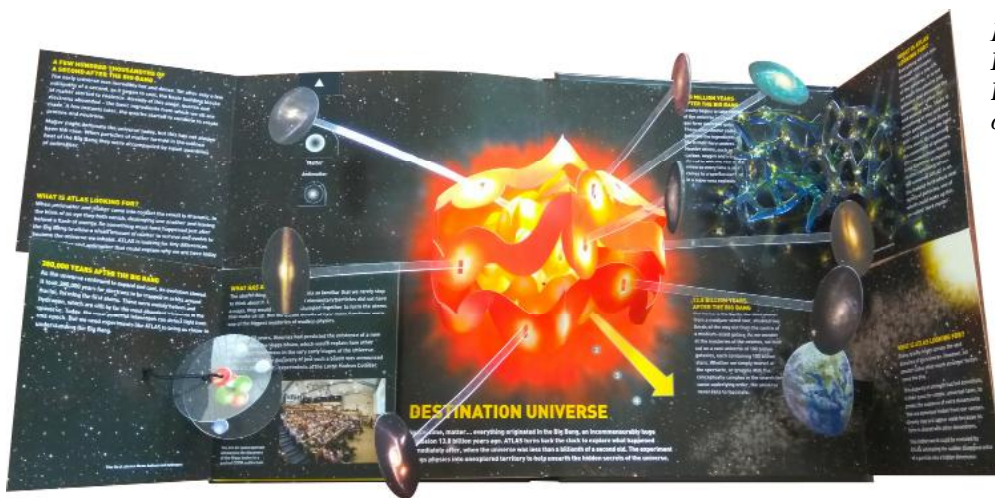
³ Перро Ш. Кіт у чоботях : казка з допов. реальністю. Харків, 2020. С. 23.



Іл. 4. С. Мішлен, А. Піу. Ілюстрації до книги «День народження Білочки»⁴



Іл. 5. Книга «The Large Hadron Collider Pop-up Book: Voyage to the Heart of Matter»⁵



Іл. 6. Книга «The Large Hadron Collider Pop-up Book: Voyage to the Heart of Matter»⁶

⁴ Мішлен С., Піу А. День народження Білочки : Книжка із сюрпризом. Харків : Віват, 2016. 16 с.

⁵ Sanders E., Radevsky A. The Large Hadron Collider Pop-up Book: Voyage to the Heart of Matter. Papadakis Publisher, 2013. (First edition 2009). С. 5–6.

⁶ Там само. С. 7–8.

14. Chen C. W., Ghanbari M., Ngan K. N. Special issue on visual communication in the ubiquitous era. *Journal of Visual Communication and Image Representation*. 2005. № 16, C. 393–396. DOI:10.1016/j.jvcir.2005.04.002
15. de Vries J. Newspaper Design as Cultural Change. *Visual Communication*. 2008. Vol. 7, no. 1. P. 5–25. DOI:10.1177/1470357207084862
16. Lengler R., Eppler M. Towards a periodic table of visualization methods for management. *Graphics and Visualization in Engineering (GVE '07) : Proceedings of the IASTED International Conference*, January 3–5, 2007, Clearwater, Florida, USA. [Calgary] : ACTA Press, 2007. P. 83–88.
17. Li Q. Data Visualization as Creative Art Practice. *Visual Communication*. 2018. Vol. 17, no. 3. P. 299–312. DOI:10.1177/1470357218768202
18. O'Grady W., Dobrovolsky M., Katamba A. *Contemporary Linguistics*. Essex : Pearson Education Limited, 2001. 596 p.
19. Rowley-Jolivet E. Different Visions, Different Visuals: a Social Semiotic Analysis of Field-Specific Visual Composition in Scientific Conference Presentations. *Visual Communication*. 2004. Vol. 3, no. 2. P. 145–175. DOI:10.1177/147035704043038
20. Tufte E. R. *The Visual Display of Quantitative Information*. 2nd ed. Cheshire, CT : Graphics Press, 2001[1983]. 200 p.
21. Tufte E. R. *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Cheshire, CT : Graphics Press, 1997. 158 p.
7. Kvit, S. (2008). *Masovi komunikatsii* [Mass communications]. Kyiv: Kyievo-Mohylianska akademiia. [In Ukrainian].
8. Makaruk, L. (2012). Vizualizatsiia yak kharakterna oznaka suchasnoho anhlomovnoho hazetnoho dyskursu [Visualization as an Distinctive Feature of Modern English Newspaper Discours]. *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Movoznavstvo*, 6, 49–50. [In Ukrainian].
9. Pocheptcov, G. (2016). *Imidzhelogiia* [Imageology]. Moscow: Refl-buk. [In Russian].
10. Sbitnieva, N. (2011). Hrafichnyi dyzain Ukrainy pochatku III tysiacholittia: problemy ta perspektvyv [Graphic design of Ukraine at the beginning of the III millennium: problems and prospects of development]. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, 6, 52–55. [In Ukrainian].
11. Shyrovkov, V. A. (Ed.). (2015–2021). *Slovnnyk ukrainskoi movy on-line* [Dictionary of the Ukrainian language on-line] (Vols 1–11). [Kyiv]: [Naukova dumka]. Retrieved from <https://services.ulif.org.ua/expl/Entry/index?wordid=198202&page=632> [In Ukrainian].
12. Shved, O. (2015). Vizualnaia komunikatsiia v sovremennom mire [Visual communication in contemporary world]. In L. Shlossman (Ed.), *Literature, language and culture influenced by globalization* (Vol. 7, pp. 70–82). Vienna: "East West" Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH. [In Russian].
13. Shved, O. (2014). Infografika yak zasib vizualnoi komunikatsii v suchasni zhurnalistytsi [Infographics as a mean of visual communication in contemporary journalism]. *Humanitarian education in technical universitites*, 30, 305–313. [In Ukrainian].
14. Chen, C. W., Ghanbari, M., & Ngan, K. N. (2005). Special issue on visual communication in the ubiquitous era. *Journal of Visual Communication and Image Representation*, 16(4–5), 393–396. doi:10.1016/j.jvcir.2005.04.002
15. de Vries, J. (2008). Newspaper Design as Cultural Change. *Visual Communication*, 7(1), 5–25. doi:10.1177/1470357207084862
16. Lengler, R. & Eppler, M. (2007). Towards a periodic table of visualization methods for management. In *Graphics and Visualization in Engineering (GVE '07). Proceedings of the IASTED International Conference*, January 3–5, 2007, Clearwater, Florida, USA (pp. 83–88). [Calgary]: ACTA Press.
17. Li, Q. (2018). Data visualization as creative art practice. *Visual Communication*, 17(3), 299–312. doi:10.1177/1470357218768202
18. O'Grady W., Dobrovolsky, M. & Katamba, A. (2001). *Contemporary Linguistics*. Essex: Pearson Education Limited.
19. Rowley-Jolivet, E. (2004). Different Visions, Different Visuals: a Social Semiotic Analysis of Field-Specific Visual Composition in Scientific Conference Presentations. *Visual Communication*, 3(2), 145–175. doi:10.1177/147035704043038
20. Tufte, E. R. (2001[1983]). *The Visual Display of Quantitative Information*. (2nd ed.). Cheshire, CT: Graphics Press.
21. Tufte, E. R. (1997). *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Cheshire, CT: Graphics Press.

References:

1. Vyskvarka, Ya. (2018). Sutnist ta stanovlennia vizualnoi movy hrafichnoho dyzainu v Ukraini [Essence and making visual language of the graphic design in Ukraine]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialisation: Art Studies*, 2, 234–242. [In Ukrainian].
2. Galimullina, N. (2013). Vizualnaia i verbalnaia reklamaia komunikatsiia v polietnichnom regione [Visual and Verbal Advertising Communication in a Multiethnic Region]. *Young Scientist*, 11(58), 313–315. Retrieved from <https://moluch.ru/archive/58/8238/>. [In Russian].
3. Drozdova, A. (2014). Vizualnost kak fenomen sovremenogo mediaobshchestva [Visualization as a phenomenon of a modern media society]. *Discussion*, 10(51). Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnost-kak-fenomen-sovremenogo-mediaobshchestva>. [In Russian].
4. Danilkin, A. A., Samsonov, A. V. & Dmitriev, A. S. (Eds.). (N. d.). *Zhivoi anglo-russkii slovar po vychislitelnoi tekhnike, informatsionnym tekhnologiiam i sviazi* [Living English-Russian Dictionary of Computing, Information Technology and Communication]. Retrieved from <http://www.morepc.ru/dict/term11102.php>. [In Russian].
5. Zolotarev, D. (2011). *Dizain pechatnykh izdaniy v interaktivnoi brede* [Design of printed publications in an interactive environment]. (PhD dissertation). Volga Region State University of Service, Togliatti, Russia. [In Russian].
6. Ivanenko, T. (2019). *Metodychni rekomendatsii z dystsypliny "Aktualni problemy praktyky vizualnykh komunikatsii" dlia studentiv II kursu ONSVO "Doktor filosofii" spetsialnosti 022 Dydzain* [Methodical recommendation]. Kharkiv: KhDADM.

УДК 76.01:681.655.1:027
ID ORCID 0000-0001-6403-1592
DOI 10.33625/visnik2020.03.014

Ольга ГАНОЦЬКА

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

ДИЗАЙН УПАКОВКИ: КОМУНІКАЦІЯ ЗІ СПОЖИВАЧЕМ

Ганочка О. В. Дизайн упаковки: комунікація зі споживачем. У статті розглядаються важливі питання, пов'язані з позиціонуванням бренду та дизайном упаковки товару. Візуальне сприйняття цього дизайн-продукту має вирішувати конкретні комерційні завдання. Сучасний ринок швидко розвивається, а упаковка розширює свої функції і стає багатофункціональною (екологічною, інтерактивною, ексклюзивною), покупці – дедалі вимогливішими. Проектування упаковки – послідовний процес, спрямований на позиціонування товару, сегментування цільової аудиторії, виявлення конкурентних переваг товару, створення точної дизайнерської концепції, що забезпечує індивідуальність, креативність і увагу до деталей. Розгляд процесу комунікації в сучасному дизайні упаковки є метою статті.

Дизайн упаковки – одна з найважливіших галузей дизайну візуальних комунікацій. Сьогодні можна зробити висновок, що упаковка виконує не тільки свою початкову функцію (захист, зберігання та транспортування товарів). Спілкування зі споживачем також є надзвичайно важливим аспектом, оскільки це ключовий момент при виборі стратегії дизайну упаковки для певної групи товарів. Надзвичайно важливо сформулювати точне повідомлення та донести його до цільової аудиторії. Комунікативна функція упаковки також безпосередньо пов'язана з естетичним сприйняттям і рекламою товару. Дизайнери повинні бути в курсі останніх світових тенденцій, оскільки саме обізнаність у нових тенденціях сприяє впровадженню новітніх креативних ідей у цій галузі. Усі ці нововведення дають змогу повністю розкрити ключовий образ дизайну упаковки.

Висунуті суспільством та ринком нові тенденції в цій галузі внесли зміни у функціональні особливості упаковки. Зараз велика увага приділяється комунікативному пакуванню, оскільки досить часто упаковка є фактором, що стимулює придбання товару. Вона здатна просувати бренд і товар, передавати певне уявлення про властивості продукту.

Ключові слова: дизайн візуальних комунікацій, бренд, дизайн упаковки, позиціонування, дизайн-концепція.

Hanotska O. Packaging Design: Communication with the Consumer. The article considers important issues related to brand positioning and product packaging design. Visual perception of this design product should solve a specific commercial task. Modern market is de-

veloping rapidly and packaging expands its functions and becomes multifunctional (ecological, interactive, exclusive). At the same time, buyers are becoming more demanding. Packaging design is a consistent process aimed at positioning the product, segmenting the target audience, identifying competitive advantages of the product, creating an exact design concept that provides individuality, creativity and attention to detail. The aim of the article is to consider the communication process in modern packaging design.

Packaging design is one of the most important directions in visual communication design. Today we can conclude that packaging performs not only its original function (protection, storage and transportation of goods). Communication with a consumer is also an extremely important aspect, because it is the key point when choosing a packaging design strategy for a particular product group. It is extremely important to form an exact message and convey it to the target audience. Communicative function of packaging is also directly related to aesthetic perception and advertising of the product. Designers must be aware of the latest world trends because they are the ones who contribute to the introduction of the latest creative ideas in this area. All these innovations make it possible to fully reveal the key image of packaging design.

New trends in the field of consumer packaging design put forward by the society and market have brought changes in functional features of packaging. Now much attention is paid to communication packaging, as packaging often appears the factor that stimulates the purchase of goods. It is able to promote brands and products depicted on it and to convey certain ideas about their properties.

Keywords: visual communication design, brand, packaging design, positioning, design concept.

Постановка проблеми. Дизайн упаковки є однією з найбільш важливих галузей у дизайні візуальних комунікацій. Упаковка виконує не тільки свою первинну функцію (захист, зберігання та транспортування товарів): надзвичайно важливим аспектом є комунікація зі споживачем, адже саме вона є ключовим моментом при виборі стратегії проектування упаковки для певної групи товарів. Саме упаковка є певною ланкою між виробником продукту та споживачем, вона не тільки надає інформацію про продукт, а й викликає бажання придбати певний товар. Надзвичайно важливим є формування влучного повідомлення та донесення його до цільової аудиторії.

Зв'язок роботи з важливими науковими або практичними завданнями. Стаття написана відповідно до плану науково-дослідних робіт кафедри графічного дизайну Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Виявленню специфіки комунікативної функції упаковки присвячено роботу І. Б. Босих «Комунікативні функції дизайну упаковки в маркетингових системах», де автор пропонує свою

концепцію визначення: «Комунікативні функції упаковки – це відмінні риси упаковки, що передають інформацію когнітивного, психологічного, емоційно-чуттєвого і сенсорного характеру за допомогою стилістичних маркерів... *Когнітивне* сприйняття упаковки відповідає за впізнавання продукту споживачем через семантику символів. *Психологічне* сприйняття викликає почуття задоволення від правильного вибору. *Емоційно-чуттєве* сприйняття викликає симпатію і почуття приналежності до особливої субкультури. *Сенсорне* сприйняття ідентифікує приналежність до єдиної продуктової лінійки» [1]. Тобто комунікація, закладена в рекламній упаковці, має в першу чергу привертати увагу споживача і надавати йому вичерпну інформацію про упакований продукт. Дане дослідження виявляє передумови формування типів комунікативних функцій у дизайні упаковки в маркетингових системах. При тому, що автор [1] дуже докладно розкриває сутність сучасної комунікації в дизайн-пакуванні, більше розкриваючи теми когнітивного, психологічного та емоційно-чуттєвого сприйняття, у нашій статті ми намагаємось більш широко представити аспекти саме сенсорного сприйняття повідомлення в дизайні упаковки, розглядаючи новітні розробки в цьому напрямку.

На аспектах візуалізації емоцій зупиняється у своїй роботі керуючий директор компанії ShopConsult by Umdasch GmbH Арндт Трайндл (Arndt Trayndl). Його розвідки в галузі нейромаркетингу дають прекрасний огляд дослідних робіт зі сфери візуального сприйняття в місцях продажу товарів, Арндт Трайндл вказує: «У період перенасичення ринку не товар як такий, а сприйняття товару є визначальним фактором у конкурентній боротьбі. Рецепт успіху для роздрібної торгівлі – саме якість візуального сприйняття. Щоб його поліпшити, необхідна інноваційна візуалізація емоцій» [6, с. 7]. Оскільки сьогодні в супермаркетах продаж товару фактично відбувається без участі людини-продавця, то роль саме продавця товару цілком покладена на упаковку. Наприклад, класик теорії дизайну упаковки Томас Хайн (Thomas Hine) вважає, що «взаємозв'язок між упаковкою та рекламою здається досить зрозумілим та фундаментальним: реклама відповідає за широке сповіщення споживача про товар, упаковка ж доносить “послання” та продає – говорячи образно, завершує угоду, – а крім того, в деяких випадках продовжує продавати і на етапі використання товару» [7, с. 168]. Сьогодні складно уявити товар без упаковки, та й сама вона висуває нові вимоги, а її комунікативна функція є однією з найважливіших. Ларс Валлентин (Lars Wallentin) вказує: «Дизайн упаковки має бути розроблений з ураху-

ванням естетичних міркувань, але набагато важливіше, щоб він створював реальну підставу для довіри (RTB, reason-to-believe). Ця мета досягається за допомогою форми, тексту, макету, кольорового рішення тощо» [2, с. 12]. Таким чином, питання комунікативної функції було неодноразово розглянуто дослідниками в основному з позицій маркетингу, психології та реклами. Однак існуючі матеріали не дають повного уявлення про процес комунікації в сучасному дизайн-проектуванні упаковки, що зумовило актуальність даної статті.

Мета статті – розглянути процес комунікації у сучасному дизайн-проектуванні упаковки.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У даний час споживча упаковка практично слугує невід'ємним атрибутом сучасної культури та покликана виховувати естетичний смак, культуру споживання і продажу товарів. Сам дизайнер – його світогляд, художньо-проектна культура – і створена ним упаковка також є продуктами навколишнього культурного середовища, яке пов'язане з традиціями і тенденціями історичного розвитку, впливає на сучасний культурний стан суспільства в цілому.

Сьогодні багато компаній стикаються з проблемами щодо підбору правильної стратегії в позиціонуванні бренду своєї продукції. Постає багато питань: як вирішити проблему з конкуренцією на ринку при великій різноманітності товарів, як виділити саме свій товар, як віднайти джерело для пошуку конкурентних переваг, щоб задовольнити вимогливого споживача. Існує три основних шляхи для створення бренду товару, а отже, й упаковки для нього. По-перше, це запуск нового бренду продукту або суббренду, по-друге, це редизайн бренду й упаковки, по-третє, це перегляд дизайну упаковки, коли він не відповідає вартості продукту. Іноді існує й така проблема, коли упаковка не в повному обсязі повідомляє про всі переваги певного продукту. Конкуренція на ринку України також зростає, сьогодні в більш вигірній ситуації на ринку є ті, хто має більший бюджет. Проте вирішити певні проблеми допомагає влучна концепція комунікації дизайн-проекту бренду та упаковки товару. Важливим питанням у процесі комунікації між упаковкою та споживачем стає вивчення цільової аудиторії задля того, щоб зайняти певну нішу та визначити певні критерії комунікації. Споживча поведінка з часом змінюється, дизайнер повинен відслідковувати ці зміни й корегувати дизайн-пропозицію стосовно певних перетворень. Це формує певні критерії для створення дизайну продукту. Щодо конкурентних переваг і знаходження свого місця на полиці товарів, то тут потрібно згадати про атрибути продукту: його зовнішній вигляд і

властивості, вартість продукту та бренду, етикетку або упаковку для продукту (форма упаковки, матеріал, з якого вона виготовлена, та додаткові пакувальні засоби), асортимент продукції; канали продажу. Усі ці атрибути тісно пов'язані між собою, й у процесі проектування дизайнер повинен враховувати також цілісність і читабельність інформації. Наприклад, відомим фактом є те, що на фронтальній частині упаковки або етикетки, за класичними канонами, 12 % займає зона бренду, 30 % – текстова інформація, яка має миттєво прочитуватись, 58 % – візуальне сприйняття (форма, колір, графічне рішення упаковки).

Загалом потрібно також зауважити, що комунікативна функція поділяється на три групи:

- ідентифікація продукту;
- інформація про продукт і його властивості;
- стимулювання продажу товару (заохочення, подарунків, додаткові переваги тощо).

Сучасний дизайн пакування, як показують останні тенденції міжнародних виставок, присвячених інноваційним питанням упаковки, щодо комунікації повинен бути спрямований на розвиток мультисенсорності. Наші почуття взаємно підсилюють одне одного, сьогодні ми розпізнаємо світ через сприйняття сенсорних стимулів. Окремий фрагмент інформації, який передається одночасно декількома каналами, сприймається набагато інтенсивніше, триває довше та глибоко відчувається в нашому мозку. Таким чином, для найбільш успішного впровадження комунікації, необхідно забезпечити взаємодію упаковки з органами чуттів людини: нюхом, смаком, зором, дотиком і слухом. Тому вчені й дизайнери всього світу вже намагаються знайти практичні та цікаві вирішення цього питання. Наприклад, вплив упаковки на органи нюху людини вивчили дослідники з Федеральної політехнічної школи Лозанни (Швейцарія). 2010 р. вони представили пластикову харчову упаковку, яка може визначити стиглість фруктів і овочів. В упаковку була інтегрована недорога «система нюху», яка реагує на стан товару в упаковці. Вона використовує сенсори для визначення температури, вологості й наявності етилену, що впливають на дозрівання фруктів і овочів. Уже 2019 р. італійська фірма Пір, що спеціалізується на виробництві упаковок для продовольчих продуктів, спільно з фірмою Radiobense та Туринським університетом (Італія) розробили так звану RFID-мітку, яка дозволяє оцінювати стан продуктів і повідомляти про нього на дисплей у режимі реального часу. Упаковка «Smart Ripe»¹ була представлена на виставці Макфрут в Італії у травні 2019 р. За словами пред-

ставника фірми Пір, високочутлива RFID-мітка, вбудована в упаковку, оцінює ряд діелектричних параметрів, які змінюються в міру дозрівання фруктів та овочів. Разом з тим також прогресує розроблення технології упаковки STIP: Smell & Taste Innovation in Packaging, призначення якої – усунення неприємного запаху захисного газу, що знаходиться в упаковці харчових продуктів.

Упаковці як засобу впливу на зорові й тактильні відчуття людини присвячено найбільшу кількість розробок. Варто сказати, що упаковка «має» не більше трьох секунд на привернення уваги потенційного споживача. За такий короткий час споживач устигне розглянути форму упаковки, зіставити побачене з рекламою і навіть прочитати найбільші літери. Задля успішного створення комунікації та просування товару на ринку, дизайнери повинні бути в курсі новітніх трендів у світі, оскільки саме тренди сприяють впровадженню новітніх креативних ідей у цій галузі. Тому хотілося б зупинитись на деяких суттєвих винаходах сьогодення. Технологія in-mould-labeling заснована на особливих властивостях ефектних пігментів MERCK у поєднанні зі спеціальною технологією, надає 3D-ефекту й дозволяє нанести логотип або малюнок, що відображає айдентику бренду, вирізняючи товар на полиці. Головна особливість технології IML – етикетка стає єдиним цілим з упаковкою, підробити продукт, декорований за допомогою даної технології, практично неможливо. Новітні технології друку – RGB-адитивний (багатошаровий) друк та віртуальне тиснення VE3D – були розроблені з метою надати при друці упаковці неповторної глибини кольору, яскравості та 3D-ефекту. Як вказує у своїй статті Наталя Власюк, «інновація, що зростає дуже швидкими темпами, є технологія голограми. У пакувальних тенденціях 2020 р. в голографічних ефектах будуть використовуватися унікальні матеріали з ефектом тиснення у сполученні зі спеціальними фарбами та методами друку» [3]. Усі ці інновації дають можливість більш повно розкрити ключовий образ дизайну упаковки, надати тактильного ефекту для більш чіткого сенсорного сприйняття.

Треба зауважити на тому, що споживач більшою мірою довіряє саме бренду товару, а не самому продукту. Будь-який бренд спирається на властивості продукту, тому позиціонування продукту має велике значення, адже споживач завжди купує вигоду для себе. Стратегія позиціонування бренду спирається на створену легенду, яка у свою чергу може бути традиційною, унікальною, іронічною, модною, душевною, ексклюзивною або з елементами ностальгії, це вже залежить від клієнтоорієнтованості. Також підтримкою бренду

¹ URL: <https://east-fruit.com/plodoovoshchnoy-biznes/tekhnologii/novaya-upakovka-izmeryaet-spelost-fruktov/>

може бути бренд-персонаж, який допомагає асоціювати себе з продуктом. Бренд-персонаж гарно запам'ятовується, надає корисні підказки про переваги продукту, може бути використовуваний як талісман або анімований герой. За зразок цього прийому можна розглянути проєкт студентки ХДАДМ Дар'ї Ржепишевської «Bon Bon» – комплекс упаковок для різних солодоців і кондитерських виробів. Це один із найбільш затребуваних сегментів на ринку харчової продукції. Основним споживачем зазначеної продукції є діти, тому дизайн даного комплексу яскравий, насичений, такий, що справляє враження. Важливу роль тут відіграє бренд-персонаж – смішний монстрик, котрий піднімає настрій як дітям, так і дорослим. Обране колірне рішення (шість основних кольорів) покликане пробудити в людині по-дитячому наївні емоції: жовтий є стимулюючий колір, виконує роль збудника нервової системи, а саме смакових рецепторів; коричнево-червоний – кольорова шоколадна асоціація; глибокий бірюзовий виконує роль контрастної холодної домінанти. Рухомі елементи пакувального комплексу привертають увагу та впливають на покупця не тільки на емоційному рівні, а й у сенсорному сприйнятті, оскільки для сучасного більш вимогливого споживача потрібні більш досконалі засоби комунікативного впливу на сенсорному рівні (Іл. 1).

Оскільки сьогодні споживач є важливою рушійною силою розвитку інновацій у дизайні упаковки, деякі зразки пакування завдяки цим розробкам стають більш привабливими для цільової аудиторії та несуть додаткове комунікаційне повідомлення. Щоби створити скляну пляшку, яка дозволяє споживачам контролювати кількість цукру у своєму напої, компанія Beatson Clark об'єдналася з британським брендом напоїв Kolibri Drinks², цукор зберігається в кришці такої пляшки, а не входить до складу рідини. Ідея виробника полягає в тому, щоб дозволити споживачам самим створювати ароматизовану воду, яка відповідає їх власним уподобанням. Додаткові переваги щодо вживання продуктів харчування можна отримати покупцями завдяки грамотно продуманій комунікації в дизайні упаковки. Тут слід згадати компанію Nestlé Cereals, що випустила на ринок Великобританії нову лінійку Breakfast To Go³, яка, за словами виробника, стане першою упаковкою, котра об'єднує в собі пластівці для сніданку й молоко. Упаковка містить контейнер із сухими сніданками, молоко та ложку, і це простий і зручний спосіб насолодитися улюбленим сніданком на роботі, саме так звучить рекламний слоган цієї компанії.

Подібний зразок комунікації зі споживачем розкрився в проєкті студента ХДАДМ Олега Павлікова «НЛО». Молочна та кисломолочна продукція, що випускається під цією маркою, призначена для харчування дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. Цільова аудиторія «НЛО» визначила й вибір символу торгової марки: це – життєрадісний інопланетянин Біо, що прикрашає собою упаковку, він викрадає земних корів, щоб на своїй планеті зробити з їх молока найсмачніші продукти харчування для дітей. Під маркою «НЛО» випускаються молоко, пластівці швидкого приготування, сирки, питні йогурти та йогурти з печивом. Мама не хапається за голову, придумуючи, що ж дати дітям до школи на сніданок або чим погодувати дитину, перш ніж бігти на роботу. Така продукція не складна у приготуванні і має досить доступну вартість для всіх верств населення (Іл. 2).

Комунікація також може проявлятися в ефекті несподіваності та інтриги, що притаманні зразкам упаковки, через які знову ж таки завдяки сучасним технологіям споживач може отримати естетичне задоволення. У рамках співпраці з постачальником упаковок Crown Holdings усевітньо відомий бренд Coca-Cola представив новий дизайн баночок Coke Red і Coke Zero⁴. Цікавою задумкою дизайну стало те, що на звичних червоних бляшаних банках нанесені різні малюнки термохромними чорнилами. При достатньому охолодженні напою прості білі малюнки перетворюються на різнокольорові ілюстрації. Технології використання термохромних чорнил уже понад тридцять років, вона застосовувалася переважно в лімітованих партіях товарів, проте Coca-Cola стала першою компанією, яка застосувала цю технологію в масовому виробництві.

Поширюються розробки у сфері «розумної» упаковки, про яку згадувалось у минулій статті [4]. Компанія Danone почала використовувати smart кришки на пляшках із мінеральною водою під іспанським брендом Font Vella. Пристрій під назвою Coach2O відслідковуватиме споживання води і розповідатиме користувачам про достатній рівень гідратації. Працює пристрій наступним чином: якщо його причепити на кришку пляшки, він записує в пам'ять об'єм спожитої води, а також нагадує людям про те, що пора вживати воду, за допомогою серії «спалахів»⁵.

Щодо багатофункціональності в дизайні пакуванні, то варто пригадати роботу студента ХДАДМ Єгора Горбачова «KALEIDO». У цілому ідея дизайну полягала в тому, щоби ство-

² URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aSPVuSE9NRI>

³ URL: <https://www.nestle-cereals.com/uk/en/brands/nestle-breakfast-to-go>

⁴ URL: https://mmr.ua/show/coca-cola_vypustila_banki_s_termohromnymi_chernilami_v_turtsii

⁵ URL: <http://www.latinspots.com/sp/grafica/board-coach20/20060>

рити молодіжний бренд, злегка імпульсивний, яскравий і енергійний. Також в основі концепту лежить ідея створення такої упаковки, яку після використання ще можна було б якимось чином використовувати, тому в даній роботі з'єдналися дві складові: пляшка (ємність) для напою та калейдоскоп, звідси назва «KALEIDO». Розгляньмо серію пляшок циліндричної форми, в яких знаходяться дзеркальні пластини, складені в рівносторонній трикутник. Кришка пляшки одночасно є лінзою, крізь яку можна дивитися всередину. Рухома нижня частина конструкції являє собою ємність із кольоровими елементами. Таким чином, пляшка енергетичного напою, спорожнівши, перетворюється на калейдоскоп і, відповідно, подовжує життя упаковки. Графічне рішення нагадує калейдоскопічні фрактали, завдяки чому у споживача виникає пряма асоціація з калейдоскопом. Елементи пляшки, що являють собою смужку кришки і нижньої рухомої частини, виконані з флуоресцентного пластику, котрий світиться в темряві, надаючи упаковці футуристичного вигляду. Кольорове рішення відповідає смаковим якостям напою, підкреслює енергетичність і яскравість смаку (Іл. 3).

Комунікацію про інновацію та екологічність можна простежити в новому концепті «розумної» упаковки виробника елітного шампанського Veuve Clicquot, оскільки цей проєкт інноваційний у декількох сенсах. Новостворена упаковка, по-перше, здатна зберегти температуру пляшки, по-друге, має зручну ручку для перенесення, а найголовніше – зроблена з екологічно чистого матеріалу (перероблений папір із сумішшю картопляного крохмалю). Новітній матеріал є високорентабельним і завдяки своїм властивостям досить просто приймає будь-яку форму⁶.

Із впровадженням дизайну в майже всі сфери життя ми не помічаємо, як віддаємо перевагу не лише вигідній ціні товару, але й його зовнішньому вигляду. Останні віяння західних трендів знайшли відгук і в українського споживача, використовуючи незвичайний підхід до просування товарів. А нові мультимедійні шляхи рекламування товарів роблять цю конкуренцію ще запеклішою. Поширюється й функція комунікації зі споживачем завдяки появі новітньої AR-технології – доповненої реальності. Наприклад, українське креативне агентство Reynolds&Reiner, яке дуже активно співпрацює з відомим брендом «Боржомі»⁷, запропонувало використати AR-технологію в лінійці сезонної святкової упаковки. AR Borjomi «оживляє» оленя на святковій етикетці фірмових

пляшок, де герой розповідає споживачеві, як користуватися мобільним застосунком, і пропонує записати інтерактивну листівку. У застосунку доступні три маски, з якими можна записати відеопривітання й одразу відправити через messenger або зберегти в пам'яті телефона.

Що стосується розроблення їстівної упаковки, можемо пригадати як приклад сумісну розробку дизайнера Енріке Луїса Сарді (Венесуела) та компанії «Lavazza» – «Чашка печива», яка одночасно є товаром і упаковкою, оскільки чашка виготовлена з печива, а внутрішня частина, з котрою контактує рідина, оброблена спеціальним цукром і працює як ізолятор, роблячи посуд водонепроникним. Це дозволяє випити з чашки гарячу каву, а потім поласувати розм'якшеним печивом.

У процесі навчання ми намагаємось не тільки забезпечити наших студентів набором класичних прийомів, що мають використовуватися при проєктуванні пакування, а й заохочувати майбутніх фахівців до пошуку нестандартних альтернативних рішень, намагатися експериментувати як з вибором матеріалу та технологіями виготовлення, так і з пошуками форм та графічного рішення упаковки. Навіть використовувати методи альтернативного рішення, гібридного дизайну. Гібридна ідея в дизайні – це суміш двох або більше раніше не пов'язаних між собою понять. Цей метод дозволяє створювати несподівані послідовності в мисленні або у формі, щоб віднайти найбільш вдале рішення стосовно комунікації зі споживачем. Задля досягнення цієї мети подібний шлях ми проходимо у практичній роботі з дисципліни «Проектування упаковки».

Висновки. Нові тенденції в галузі дизайну споживчої упаковки, висунуті суспільством і ринком, принесли зміни у функціональні особливості упаковки. Велика увага зараз приділяється комунікативній функції упаковки, оскільки досить часто спонукальним мотивом у придбанні товару стає упаковка, яка здатна прорекламувати бренд і товар, що в ній знаходиться, донести до споживача певний меседж про властивості певного бренду та товару. У цьому важливу роль відіграють елементи дизайну, що впливають на розробку й виготовлення споживчої упаковки. Комунікація спирається на стратегію позиціонування бренду та дизайну упаковки товару, на сегментування цільової аудиторії, на конкурентні переваги продукту. Комунікативна функція упаковки також тісно пов'язана з естетичним сприйняттям і рекламою продукту. Не менш важливим моментом сьогодні у впровадженні комунікативної функції є обізнаність у галузі інноваційних розробок технологій виготовлення та застосування матеріалів

⁶ URL: https://www.youtube.com/watch?v=y3xe9Kyzl0s&feature=emb_logo

⁷ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q9gx1gzos5k>



Іл. 1. Дар'я Ржепишевська. Дизайн пакувального комплексу «Bon Bon», 2019. Кер. доц. О. В. Ганоцька



Іл. 2. Олег Павліков. Дизайн пакувального комплексу «НЛО», 2018. Кер. доц. О. В. Ганоцька



Іл. 3. Єгор Горбачов.
Дизайн пакувального
комплексу
«KALEIDO», 2018.
Кер. доц. О. В. Ганоцька



в упаковці. Сьогодні великого значення набуває багатофункціональність упаковки, завдяки новітнім технологіям стає більш різноманітним спосіб передачі упаковкою інформаційного повідомлення. Наприклад, це вже не тільки візуальна інформація, а мультисенсорна – тобто насичення цієї інформації стереоефектами, голограмами, а також відеоповідомленнями завдяки додатковому впровадженню функції доповненої реальності в упаковці, коли споживач сприймає рухому картинку у супроводі звукових ефектів. Завдяки цьому поширюється кінетичний ефект комунікативної функції упаковки. Це також акустична передача інформації завдяки вмонтованим в упаковку голосовим пристроям і навіть ароматизація пакувальних матеріалів, завдяки чому споживач може сприйняти упаковку продукту завдяки органам нюху. Упаковка продукту може бути зорієнтована й на тактильні відчуття, виходячи за рамки уявлень про картон: наприклад, інноваційна комбінація методів може створити реалістичне відчуття шкіри або тканини. Оскільки в такому разі метою упаковки є створення приємних вражень ще до тієї миті, як продукт буде розпаковано та використано. Дуже прогресує сьогодні розробка їстівної упаковки, котра, на думку розробників, могла б дещо вирішити проблему утилізації пакування.

Таким чином, знання про лояльність людини до інформації від різних органів чуття можна активно використовувати в дизайні упаковки, вдосконалюючи комунікативну функцію. Для створення більш ефективного повідомлення потрібно використовувати різні канали комунікації. Що важливіша буде інформація, отримувана на рівні первісних інстинктів, то більше людина буде їй довіряти.

Література:

1. Босых И. Б. Коммуникативные функции дизайна упаковки в маркетинговых системах. 2015. URL : https://studentlib.com/raznoe-89459-kommunikativnye_funkcii_dizayna_upakovki_v_marketingovykh_sistemah.html (дата звернення : 10.11.2020).
2. Валлентин Л. Продающая упаковка. Первая в мире книга об упаковке как средстве коммуникации / перевод с англ. У. В. Сапциной. Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2012. 89 с. : ил.
3. Власюк Н. Тенденции дизайна упаковки продукции на 2020 год. 22.03.2020. URL : <https://marketer.ua/2020-packaging-design-trends/> (дата звернення : 08.11.2020)
4. Ганоцька О. В. Дизайн упаковки майбутнього: прогностичні тенденції розвитку. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2018. № 2. С. 14–21.
5. Кривошей В. Н. Упаковка в украинских реалиях. Львов : Украинская академия печати, 2017. 288 с. : ил.
6. Трайндрл А. Нейромаркетинг. Визуализация эмоций / пер. с нем. И. Гордеева. Москва : Альпина Бизнес Букс, 2007. 60 с.
7. Хайн Т. Тотальная упаковка. Тайная история и скрытые смыслы завлекательных коробок, бутылок и других емкостей / пер. с англ. И. Форорова. Москва : Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2017. 432 с. : ил.
8. Corrugated paper packaging & Structure design / edited by R. Mesa. London : Design media, 2018. 254 p.

References:

1. Bosykh, I. B. (2015). *Kommunikativnye funktsii dizaina upakovki v marketingovykh sistemakh* [Communication function of packaging design in marketing systems]. Retrieved from https://studentlib.com/raznoe-89459-kommunikativnye_funkcii_dizayna_upakovki_v_marketingovykh_sistemah.html. [In Russian].
2. Wallentin, L. (2012). *Prodaiushchaia upakovka. Pervaiia v mire kniga ob upakovke kak sredstve kommunikatsii* [Selling packaging. The world's first book on packaging as a means of communication]. Moscow : Mann, Ivanov i Ferber. [In Russian]. Original ed.: Wallentin, L. (2011). *The world's first book about packaging communication. Packaging sense*. Göteborg.
3. Vlasjuk, N. (2020, March 22). Tendentsii dizaina upakovki produktii na 2020 god [Product packaging design trends for 2020]. *Marketer*. Retrieved from <https://marketer.ua/2020-packaging-design-trends/>. [In Russian].
4. Hanotska, O. V. (2018). *Dyzain upakovky maibutnoho: prohnostychni tendentsii rozvytku* [Future Packaging Design: Prognostic Development Trends]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2, 14–21. [In Ukrainian].
5. Krivoshei, V. N. (2017). *Upakovka v ukrainskikh realiyakh* [Packing in Ukrainian realities]. Lviv: Ukrainskaya akademiya pechati. [In Russian].
6. Traindl, A. (2007). *Neiromarketing. Vizualizatsiia emotcii* [Neuromarketing. Emotion visualization]. Moscow: Alpina Biznes Buks. [In Russian]. Original ed.: Traindl, A. (2007). *Neuromarketing: die innovative Visualisierung von Emotionen*. Linz: Trauner.
7. Hine, T. (2017). *Totalnaia upakovka. Tainaia istoriia i skrytye smysly zavlekatelnykh korobok, butylok i drugikh emkosteii* [The total package: the secret history and hidden meanings of boxes, bottles, cans, and other persuasive containers]. Moscow: Izdatelstvo Studii Artemiia Lebedeva. [In Russian]. Original ed.: Hine, T. (1995). *The total package: the secret history and hidden meanings of boxes, bottles, cans, and other persuasive containers*. Boston; New York; Toronto; London: Little, Brown and Company.
8. Mesa, R. (Ed.). (2018). *Corrugated paper packaging & Structure design*. London: Design media.

УДК 7.01:72.012(043.2)
DOI 10.33625/visnik2020.03.021

Ксенія КАТРИЧЕНКО
ID ORCID 0000-0002-3380-8853

Олена ВАСІНА
ID ORCID 0000-0001-8575-0289

Світлана КРИВУЦ
ID ORCID 0000-0003-3916-7142

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

ГАРМОНІЗАЦІЯ ІНКЛЮЗИВНОГО СЕРЕДОВИЩА ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ ШКОЛИ НА ОСНОВІ КОНЦЕПЦІЇ «BIOPHILIC DESIGN»

Катріченко К. О., Васіна О. В., Кривуц С. В. Гармонізація інклюзивного середовища загальноосвітньої школи на основі концепції «Biophilic Design». За результатами аналізу наукових джерел визначено одну з головних концепцій сучасності у створенні дизайну загальноосвітніх шкіл, що змінює модель навчання учнів з особливим станом здоров'я. Розкрито зміст основних засобів пізнання природи в побудованому середовищі, запропонованих професором Єльського університету Стефеном Келлертом, серед яких необхідно визначити наступні: 1) безпосередній досвід природних явищ: природне світло, свіже повітря, вода та рослини; 2) опосередкований досвід природних стихій: використання природних матеріалів, природних формуючих елементів та зображень природи; 3) досвід простору та місця: перспектива обраного місця, організована складність місцевості, чіткі та видимі перехідні простори. Визначено, що при проектуванні сучасного дизайну школи зростає вплив виразних художньо-технологічних методів моделювання освітнього простору на основі принципу перетікання внутрішнього простору в зовнішній. Важливість проектування ландшафтних територій у відкритому просторі школи, які розташовані по її периметру, дозволяє дітям відчувати переваги індивідуального та групового навчання на природі, забезпечуючи при цьому відчуття захищеності в учнів із аутичним спектром. Таким чином, у ході дослідження було виявлено, що формування освітнього простору із запровадженням концепції біофільного дизайну дозволяє отримати наступні результати: 1) збільшення відвідуваності занять; 2) вищі результати засвоєння навчального матеріалу; 3) вищий рівень оцінок; 4) покращення норм поведінки; 5) зменшення рівня стресу; 6) підвищення рівня екологічної освіти через актуалізацію дії візуальних, тактильних, поведінкових та соціальних аспектів; 7) покращення творчої діяльності учнів; 8) активізацію розвитку суб'єктивного ставлення до природи та її

компонентів через впровадження моделі екологічно орієнтованого процесу навчання.

Ключові слова: дизайн навчального простору, концепція біофільного дизайну, інклюзивне середовище.

Katrichenko K., Vasina H., Kryvuts S. Harmonization of Secondary School Inclusive Environment Based on the Concept of "Biophilic Design". The analysis of scientific sources identifies one of the main concepts of modernity in secondary school design. This concept changes the model of teaching students with special health conditions. Professor Stephen R. Kellert from Yale university offered a study which revealed the content of the basic means of nature cognition in the constructed environment. They are as follows: 1) direct experience of natural phenomena (natural light, fresh air, water and plants); 2) indirect experience of natural elements (the use of natural materials, natural shaping elements and images of nature); 3) experience of space and place (perspective of the chosen place, organized complexity of the area, clear and visible transitional spaces). The influence of expressive artistic and technologically innovative methods on educational space modeling is determined to rise while designing a modern school. These methods are based on the principle of flowing the internal space into the external space. The importance of landscape areas designing in the school outdoor space located around the perimeter of the school, allows to feel the benefits of individual and group learning outdoors, giving a sense of protection to students with autism spectrum. Thus, the study revealed that, with the introduction of biophilic design concept, the formation of educational space allows to obtain the following results: 1) increase of attendance; 2) higher results in educational material assimilation; 3) higher level of assessment; 4) improvement of norms of behavior; 5) reducing of stress level; 6) raising of environmental education level through the actualization of the visual, tactile, behavioral and social aspects; 7) improving of creative activity of students; 8) active development of subjective attitude to nature and its components through the introduction of the model of ecologically oriented learning process.

Keywords: Learning space design, biophilic design concept, inclusive environment.

Постановка проблеми. Суттєві зміни у формуванні дизайну приміщень загальноосвітньої школи XXI ст. зумовили необхідність визначення та систематизації сучасних принципів їх побудови. Світоглядні трансформації щодо переходу до екологічно спрямованих концепцій набувають більш широкого розповсюдження та вимагають їх перегляду з урахуванням вимог учнів з особливим станом здоров'я. Опанування проектних задач на практиці на основі інклюзивного підходу потребують поглибленого аналізу основної концепції сучасності – «Biophilic Design».

Актуальність дослідження зумовлена тим, що на сучасному етапі створення дизайну навчального простору питання взаємозв'язку при-

роди та дитини в процесі навчання майже не розглядаються науковцями з гуманітарних аспектів. Вибірковість розкриття проблеми наочно показує, що практика виконаних проєктів загально-освітніх шкіл не завжди враховує означені вище завдання, які вирішують питання інклюзивності та які рівною мірою стосуються об'єднання зусиль спеціалістів з різних напрямів діяльності: екологів, архітекторів, дизайнерів, учителів та ін. Таким чином, існує необхідність аналізу художньо-образного контексту з обраної тематики гармонізації інклюзивного середовища школи з визначенням результатів її психологічного впливу на учнів з проблемами здоров'я. Недооцінка значущості екологічної концепції, недостатня вивченість її аспектів і прийомів впровадження їх на практиці заважають формуванню соціально адаптованої особистості.

Мета дослідження. Основна мета дослідження полягає в систематизації наукового та методичного інструментарію щодо ефективної діяльності архітекторів і дизайнерів з формування навчального простору з урахуванням концепції біофільного дизайну. Акцент теоретичного обґрунтування обраної теми направлений на визначення чинників створення дизайну інклюзивного навчального простору, який враховує гармонійність, безпеку та можливості соціальної адаптації у відносинах учнів із природними компонентами в межах зовнішнього та внутрішнього просторів школи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різні аспекти екологічного напрямку в наукових працях умовно можна розділити на чотири групи: 1) систематизація теорії та практики екологічного напрямку в суміжних галузях знань (психології, ергономіки, теорії дизайну, соціології). Серед авторів слід назвати наступних: О. Генісаретський¹, Г. Кур'єрова², В. Даниленко³, О. Бойчук⁴ та О. Галушка⁴, К. Кондратьєва⁵, О. Боднар⁶, В. Свірко⁷,

Б. Бархін⁸, В. Папанек⁹ та ін.; 2) дослідження взаємозв'язку виробничої та проєктної діяльності з формуванням екологічного навколишнього середовища, серед авторів: М. Панкіна¹⁰ та С. Захарова¹⁰, Л. Джонес¹¹, Дж. Галопін¹²; 3) дослідження, що розкривають питання екологічного напрямку в освіті, автори: І. Бондаренко¹³, О. Васіна¹⁴, В. Прусак¹⁵ та ін.; 4) аспекти впливу природних компонентів на психологічний стан людини розглядали: О. Копитін¹⁶, В. Ясвін¹⁷. О. Копитін у статті «Концептуальні засади еко-арт-терапії» надає характеристики арттерапевтичних практик з позиції екологічного підходу [8]. Науковець позначає терміном «еко-арт-терапія» прояви даного підходу в контексті сучасних тенденцій більш активного втручання природних факторів до життєдіяльності людини. О. Копитін акцентує увагу на зв'язках екоарттерапії з середовищною психологією, на можливості використання творчої діяльності як засобу зміни ставлення людей до природи та їх необхідної взаємодії з природним середовищем.

Слід зазначити, що під впливом активізації питань екологічного світогляду за останні роки серед багатьох організацій та архітектурних студій провідних країн завдання визначення аспектів проєктної практики з урахуванням концепції біофільного дизайну вимагає теоретичного та проєктно-художнього переосмислення. Таким чином, попри наявність низки публікацій за означеною темою, відсутність окремого самостійного дослідження щодо формування навчального простору школи на основі концепції біофільного дизайну вказує на актуальність проблеми.

⁸ Бархін Б. Г. Методика архитектурного проектирования в системе архитектурного образования. Москва : Стройиздат, 1969. 224 с.

⁹ Папанек В. Дизайн для реального мира / пер. с англ. В. Северской. Москва : Д. Аронов, 2004. 416 с.

¹⁰ Панкина М. В., Захарова С. В. Экологический дизайн как направление современного дизайна. Определение понятия. *Современные проблемы науки и образования*. 2013. № 4. URL : <http://www.science-education.ru/article/view?id=9670> (дата обращения : 24.01.2020).

¹¹ Jones L. Environmentally Responsible Design: Green and Sustainable Design for Interior Designers. John Hoboken, NJ : Wiley & Sons Inc., 2008. 432 p.

¹² Gallopín G. C. Environmental and sustainability indicators and the concept of situational indicators. A systems approach. *Environmental Modeling & Assessment*. 1996. No. 1. P. 101–117.

¹³ Бондаренко І. В. Екологічний підхід у проектуванні середовища: вимоги та переваги використання модульних об'єктів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2011. № 4. С. 8–10.

¹⁴ Васіна О. В. Дизайн-мислення в контексті екологічної парадигми. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2016. № 6. С. 4–8.

¹⁵ Прусак В. Ф. Програма наскрізної екологічної підготовки студентів спеціальності «Дизайн» напрямку 0202 «Мистецтво». Львів : РВВ УкрДЛТУ, 2004. 10 с.

¹⁶ Копитин А. И. Концептуальные основы эко-арт-терапии. *Медицинская психология в России*. 2019. Т. 11, № 1. С. 4.

¹⁷ Ясвин В. А. Психология отношения к природе. Москва : Смысл, 2000. 456 с. : ил.

¹ Генісаретський О. І. Екологія культури: от ценностных ориентаций к проектной концептуалистике. *Генісаретський О. І. Теоретические и проектные проблемы. Екологія культури*. Москва : Всероссийский институт культурологии, 1991. С. 39–40.

² Кур'єрова Г. Г. Новая модель дизайна. Проектно-поисковые концепции второй половины XX века. Москва, 1993, 152 с.

³ Даниленко В. Я. Екологія мислення в дизайні. Харків : ХДАДМ, 2003. 320 с.

⁴ Бойчук О. В., Галушка О. О. Основні напрями розвитку еко-дизайну. *Становлення, розвиток і сучасні проблеми вищої художньої та промислової освіти в Україні : тези доповідей Всеукраїнської науково-методичної конференції*. Харків : ХХПІ, 1996. С. 28–29.

⁵ Кондратьева К. А. Дизайн и экология культуры. Москва : МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2000. 105 с.

⁶ Боднар О. Я. Актуальні проблеми сучасної теорії дизайну. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2005. Вип. 2. С. 22–27.

⁷ Основи ергодизайну / В. О. Свірко, О. В. Бойчук, В. М. Голобородько, А. Л. Рубцов ; Укр. НДІ дизайну та ергономіки, Харк. держ. акад. дизайну і мистец. Київ : НАУ, 2011. 300 с. : рис., табл.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Актуальною стратегією формування інклюзивного середовища сучасної школи є всебічне розкриття концепції «Biophilic Design», тобто концепції біофільного дизайну. Термін «біофілія» (Biophilic), що означає «любов до життя або до живих систем», уперше був запропонований німецьким соціальним психологом Еріхом Фроммом (Erich Seligmann Fromm) 1964 р. для описання потягу людини на психологічному рівні до всього живого та життєво важливого [15]. У подальшому термін «біофілія» набув розголосу в середині 1980-х рр. завдяки праці біолога, почесного професора Гарвардського університету Е. Вілсона (Edward Osborne Wilson), який прагнув до популяризації ідеї любові людини до природи та максимального зв'язку з нею [19]. Концепція біофільного дизайну є продовженням цієї ідеї, що зорієнтована на раціоналізацію архітектурних і дизайнерських ідей з урахуванням стану здоров'я учнів з особливими потребами через включення елементів живої природи в каркас архітектурних об'єктів.

Завдяки плідній праці професора Єльського університету, доктора Стефена Келлєрта, що був лідером у визначенні критеріїв біофільного дизайну та автором кількох книг, систематизовано три засоби пізнання природи в побудованому середовищі [6]:

- *безпосередній досвід природних явищ*: природне світло, свіже повітря, вода та рослини;
- *опосередкований досвід природних елементів*: використання природних матеріалів, природних формоутворюючих елементів і зображень природи;
- *досвід простору та місця*: перспектива обраного місця, організована складність місцевості, чіткі та помітні перехідні простори.

Аналіз матеріалу показав, що цілеспрямований характер дизайнерської діяльності дозволяє спеціалістам вирішувати питання естетичної значущості навчальних закладів із необхідністю врахування низки функцій, котрі зумовлені потребами учнів у налагодженні взаємозв'язку з природними компонентами. Серед основних функцій слід зазначити наступні:

- *естетична функція* дозволяє учням милуватися красою навколишнього природного середовища або внутрішнього простору, насолоджуватися запахами рослин тощо. Крім того, наявність природних елементів дозволяє школярам вийти за рамки повсякденності та розкрити свій емоційно-чуттєвий потенціал;
- *виховна функція* дозволяє розкрити творчий потенціал та загострити допитливість дитини;

- *пізнавальна функція* допомагає дитині в реалізації потреби спостереження за процесами змін у природі;
- *психотерапевтична функція* завдяки зоровому й тактильному сприйняттю природних компонентів впливає на зниження артеріального тиску в учнів із проблемами здоров'я, зменшення стану збудження та стресу, забезпечує відчуття захищеності;
- *реабілітаційна функція* активізує прагнення дітей до контакту з природними компонентами з метою заспокоєння, покращує дрібну моторику дитини;
- *функція соціалізації* відповідає за можливість налагодити позитивні стосунки з однолітками та дорослими.

Варто зазначити, що, за результатами досліджень спеціалістів (Едварда О. Вілсона [19], С. Келлєрта [17] та ін.), в умовах зростання техногенних процесів учні проводять менше часу в природних умовах. Останні роботи науковців свідчать про те, що відсутність контакту з природою сприяла зростанню захворювань аутичного характеру. Такі поведінкові розлади систематизовано Р. Лувом (Richard Louv) у книзі «Остання дитина в лісі» та визначено ним як «розлад дефіциту природи» [18].

У свою чергу, візуальний матеріал дослідження свідчить про те, що досвід проєктної творчості провідних сучасних архітекторів і дизайнерів, який характеризує впровадження концепції біофільного дизайну, вельми повчальний. У проєктному формоутворенні зростає вплив виразних художніх і технологічних інноваційних прийомів моделювання навчального простору на основі *принципу перетікання внутрішнього простору в зовнішній*. Проаналізуємо означені вище три засоби пізнання природи в побудованому навчальному закладі.

Наочним прикладом першого засобу (Іл. 1), в якому головним стає *безпосередній досвід природних явищ*, є дизайн приміщень школи Hazel Wolf (м. Сієтл), де стратегії експериментального *спонтанного навчання* пов'язані з постійним впливом реального природного оточення у вигляді:

- 1) композицій із природних компонентів у ландшафтному дизайні (дошового саду, острівців густої місцевої рослинності, наявності каміння);
- 2) формування «живої» композиції з рослин усередині приміщення.

Окрім ландшафтні зони, що розміщені по всьому периметру школи з урахуванням *прийому прямої трансляції природних компонентів місцевості*, дозволяють відчуті переваги індивідуального та групового навчання в природних умовах зовнішнього середовища, забезпечуючи при

цьому відчуття захищеності в учнів із аутичними розладами. Крім того, постійний зв'язок з природою відбувається завдяки наявності великих вікон. Стримана кольорова гама приміщень школи не заважає сприймати яскраві природні кольори рослин як зовні, так і всередині будівлі.

Інший засіб, а саме *опосередкований досвід природних елементів* вирішується на основі: 1) використання природних матеріалів; 2) природних формоутворюючих елементів; 3) графічних художніх творів, пов'язаних із тематикою природи. Даний засіб розглядає можливості втілення концепції біофільного дизайну через *прийом інтеграції штучних природних компонентів у внутрішній простір* школи. Наочним прикладом означеного вище способу є навчальний простір, розроблений компанією Demco Design Supervisor на основі *прийому функціональної доцільності* (Іл. 2а). Слід зазначити, що використання килимових покриттів із фактурними поверхнями, які нагадують природні рельєфи, мають важливий вплив на покращення тактильних показників для дітей зі слабким зором та виконують *психотерапевтичну функцію*, завдяки чому учні мають можливість відчувати себе більш захищеними. Не менш важливим стає й виконання покриттів для підлоги у природних кольорах із функціональним зонуванням – на індивідуальні та групові заняття. Крім того, запропонована спеціалістами (архітекторами та дизайнерами) різниця у фактурах покриттів для підлоги допомагає формуванню планувального рішення простору класу у відповідності до тематичних завдань. Покращення психологічного комфорту в дизайн-організації навчального простору автори проєкту досягають за рахунок створення фотографічних декоративних панно з реалістичним зображенням природних рослин, які підсилюють загальну композицію класу.

Приклад дизайну Марафонської початкової школи (Marathon Elementary School, штат Массачусетс) вказує на те, що результатом створення штучних природних елементів на основі *сценарного підходу* є також розкриття другого засобу концепції біофільного дизайну (Іл. 2б). Наявність стилізованих морських хвиль, що вдало запропоновані дизайнерами на підлозі, утворює невимущену атмосферу внутрішнього простору, де учні можуть відчувати себе активними співучасниками процесів, пов'язаних із «природним» оточенням. Означений вище підхід враховує дві *функції: реабілітації та соціальної адаптації*, які вкрай важливі для дітей із аутичними розладами.

Концепція створення навчального простору школи Орчард Гіллс (Orchard Hills, штат Каліфорнія) також декларує можливість використання штучних зображень природних елементів та форм (Іл. 2в). Загальна композиція навчального інклюзивного середовища запропонована в монохромній кольоровій гамі, де основним її акцентом є декоративне графічне панно на стінах, створене на основі *прийому збільшеного масштабу по відношенню до розмірів людини*. Яскравість елементів композиції та її професійна стилізація відображають *естетичну функцію*, яка допомагає перетворенню звичайного класу на сучасний навчальний простір, де учням комфортно перебувати та милуватися красою внутрішнього простору. Крім того, наявність графічних природних елементів, поєднаних між собою на основі *принципу гармонійності*, дозволяє дітям вийти за рамки повсякденності та сприймати створену атмосферу простору як цілісне візуально-комунікативне середовище. Тонально-колірне виконання запропонованих природних форм, що відображає ритм елементів, їх взаємне розташування відносно кожного кольору, а також яскравість і пропорційність структурних природних зображень допомагають розкрити образно-психологічні характеристики декоративного панно.

Третій засіб реалізації означеної концепції – *досвід простору та місця*, що включає наступні складові: зорову перспективу обраного місця, організовану складність місцевості, чіткі та помітні перехідні ландшафтні простори, – відображає *ідею єдності в множині*. У даному разі гуманізація предметно-просторового середовища базується на визначенні духовно-естетичних потреб школярів з урахуванням їх особливого стану здоров'я. Основним критерієм побудови зовнішнього простору є багатогранність природних елементів, які змінюють психоемоційне сприйняття запропонованих природних форм та образів з метою формування зорової просторової орієнтації. Композиційна єдність досягається через упорядкованість всіх природних елементів при формуванні особливої геометрії відкритого простору на основі *принципів універсального дизайну: принципу безпеки та комфортності*. Вони відіграють важливу роль у дизайн-організації території навчального закладу та сприяють створенню художньо-змістовної своєрідності об'єкта. Крім того, за результатами досліджень спеціалістів, безпосередній зв'язок із природою сприяє значному зниженню кількості серцевих захворю-

вань в учнів, поліпшенню їхнього настрою, покращенню когнітивних функцій та активному розвитку творчих здібностей.

Наочним прикладом успішної дизайн-організації навчального простору школи з урахуванням третього засобу концепції біофільного дизайну є Сеська середня школа (SESC, м. Ріо-де-Жанейро). Основною моделлю навчання в даному закладі є розвиток нових суб'єктивних навичок учнів через активне сприйняття перспективи зовнішнього простору на основі *принципу збереження місцевого ландшафту*. Характерний відкритий план місцевості є в даному разі інструментом для формування цілісної архітектурно-ландшафтної композиції середньої школи SESC. Прості геометричні архітектурні елементи будівлі школи органічно включені в контекст природного оточення. Використання великої кількості водного простору, світла (природного та штучного) допомагають руйнуванню в учнів відчуття замкненості. Усі означені вище аспекти виступають носіями *естетичної функції* концепції біофільного дизайну у формуванні даного шкільного закладу.

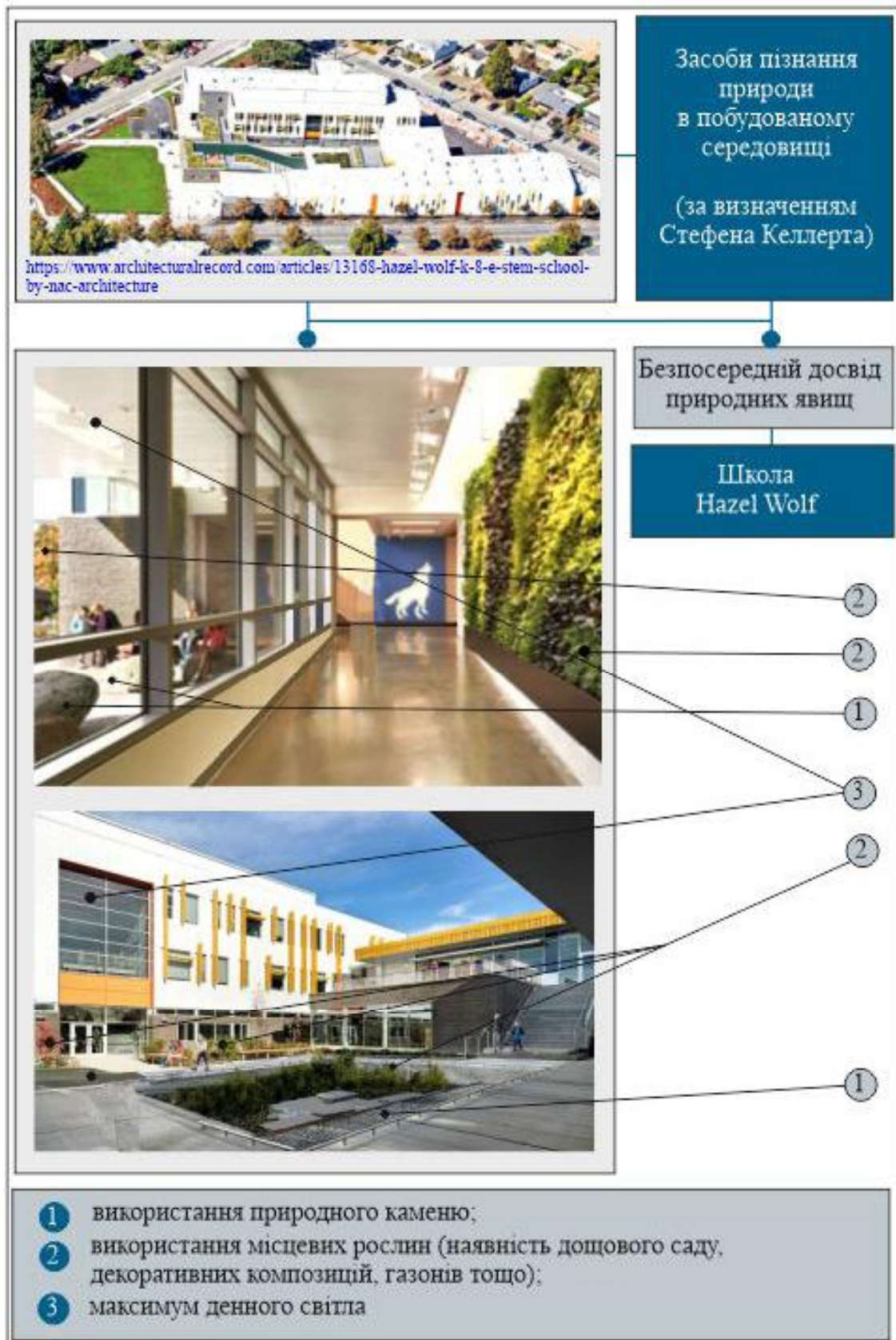
Висновки. Таким чином, навчальний простір сучасних загальноосвітніх шкіл, формування якого реалізується на основі концепції біофільного дизайну, допомагає отримати наступні результати: 1) збільшення відвідуваності занять; 2) вищі результати засвоєння навчального матеріалу; 3) вищий рівень оцінок; 4) покращення норм поведінки; 5) зменшення рівня стресу; 6) підвищення рівня екологічної освіти через актуалізацію дії візуальних, тактильних, поведінкових та соціальних аспектів; 7) покращення творчої діяльності учнів; 8) активізацію розвитку суб'єктивного ставлення до природи та її компонентів через впровадження моделі екологічно орієнтованого процесу навчання.

Усі означені вище чинники пов'язані зі впровадженням основних принципів універсального дизайну, прийомів побудови композиції навчального простору, психологічних принципів і функцій, які розкривають професійність авторських проектних пропозицій, що наочно відображені у табл. 1.

Перспективи подальших розвідок направлені на аналіз і систематизацію композиційних прийомів побудови інклюзивного середовища загальноосвітньої школи з урахуванням концепції «Biophilic Design».

Література:

1. Бойчук О. В., Галушка О. О. Основні напрями розвитку екодизайну. *Становлення, розвиток і сучасні проблеми вищої художньої та промислової освіти в Україні* : тези доп. Всеукр. наук.-метод. конф. Харків : ХХІІІ, 1996. С. 28–29.
2. Бондаренко І. В. Екологічний підхід у проектуванні середовища: вимоги та переваги використання модульних об'єктів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2011. № 4. С. 8–10.
3. Васіна О. В. Дизайн-мислення в контексті екологічної парадигми. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2016. № 6. С. 4–8.
4. Глазачев С. Н. Экологическая культура и образование в меняющемся мире. *Экологическая культура и образование: опыт России и Югославии* / под ред. С. Н. Глазачева, В. И. Данилова-Данильяна, Д. Ж. Марковича. Москва, 1998. С. 36–63.
5. Иовлев В. И. Архитектурное пространство и экология. Екатеринбург : Архитектон, 2006. 298 с.
6. Келлерт С. Девять основных ценностей природы и биофилия. *Любовь к природе*: материалы международной школы-семинара «Трибуна – 6» (5–7 декабря 1997 г.) / [сост. В. Е. Борейко]. Киев : Киев. эколого-культурный центр, 1997. С. 7–26.
7. Кондратьева К. А. Дизайн и экология культуры. Москва : Изд-во МГХПУ им. С. Г. Строгонова, 2000. 105 с.
8. Копытин А. И. Концептуальные основы эко-арт-терапии. *Медицинская психология в России*. 2019. Т. 11, № 1. С. 4. doi: 10.24411/2219-8245-2019-11040
9. Орлова О. О. Екологічний фактор формоутворення в дизайні : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 05.01.03 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2003. 20 с.
10. Панкина М. В., Захарова С. В. Экологический дизайн как направление современного дизайна. Определение понятия. *Современные проблемы науки и образования*. 2013. № 4. URL : <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=9670> (дата звернення : 03.11.2020).
11. Прусак В. Ф. Особливості екологічного світогляду майбутнього дизайнера в системі неперервної освіти. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Сер. : Педагогіка. 2011. № 2. С. 86–90.
12. Прусак В. Ф., Лук'янчук Н. Г. Екологічний дизайн : навч. посібник для студентів спеціальності 8.020210 «Дизайн» освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр». Львів : РВВ НЛТУ України, 2008. 134 с.
13. Уваров А. В. Экологический дизайн: опыт исследования процессов художественного проектирования : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.06 / [Место защиты : Моск. гос. худож.-пром. акад. им. С. Г. Строганова]. Москва, 2010. 17 с.
14. Ясвин В. А. Психология отношения к природе. Москва : Смысл, 2000. 456 с. : ил.
15. Fromm E. The heart of man: Its genius for good and evil. New York : Harper & Row, 1964. 156 p.
16. Hnatyshyn O., Kryvuts S. Models of realization of the concept of «Naturalness» in the interior design of hospitals for children. Theoretical and practical aspects of the development of the European Research Area : monograph / edited by authors. 4th ed. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2020. P. 1–19. <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-53-2-44>



Іл. 1. Безпосередній досвід природних явищ у дизайні інклюзивного середовища школи Hazel Wolf¹

¹ URL : <https://www.architecturalrecord.com/articles/13168-hazel-wolf-k-8-e-stem-school-by-nac-architecture>
(дата звернення : 03.11.2020).



Іл. 2. Опосередкований досвід природних явищ у дизайні інклюзивного середовища навчального простору²

² а) URL : <http://ed-spaces.blogspot.com/2019/07/2019-edspaces-classroom-design-behind.html> (дата звернення : 01.11.2020);

б) URL : <https://www.draws.com/portfolio/marathon-elementary-school/> (дата звернення : 01.11.2020); в) URL : <https://storycon.com/projects/orchard-hills-elementary-norwalk/> (дата звернення : 01.11.2020).



Табл. 1. Узагальнююча таблиця гармонізації навчального простору на основі концепції біофільного дизайну

17. Kellert Stephen R., Heerwagen J., Mador M. *Biophilic Design: The Theory, Science, and Practice of Bringing Buildings to Life*. Hoboken, NJ : Wiley, 2008. 432 p.
18. Louv R. *Last Child in the Woods: Saving Our Children from Nature-Deficit Disorder*. Chapel Hill, NC : Algonquin Books of Chapel Hill, 2005. 336 p.
19. Wilson Edward O. *Biophilia*. Cambridge, MA : Harvard UP, 1984. 157 p.

References:

1. Boichuk, O. V. & Halushka, O. O. (1996). Osnovni napriamy rozvytku ekodyzainu [The main directions of ecodesign development]. In *Stanovlennia, rozvytok i suchasni problemy vyshchoi khudozhnoi ta promyslovoi osvity v Ukraini* [Formation, development and modern problems of higher art and industrial education in Ukraine]. *Proceedings of the All-Ukrainian scientific and methodological Conference* (pp. 28–29). Kharkiv Art and Industry Institute, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
2. Bondarenko, I. V. (2011). Ekolohichniy pidkhid u proektuvanni seredovyshcha: vymohy ta perevahy vykorystannia modulnykh ob'iektiv [Ecological approach is in planning of environment: requirements and advantages of the use of module objects]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 4, 8–10. [In Ukrainian].
3. Vasina, H. V. (2016). Dyzaïn-myslennia v konteksti ekolohichnoi paradyhmy [Design thinking in the context of ecological (environmental) paradigm]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 6, 4–8. [In Ukrainian].
4. Glazachev, S. N. (1998). Ekologicheskaiia kultura i obrazovanie v meniaiushchemsia mire [Environmental culture and education in a changing world]. In S. N. Glazachev, V. I. Danilov-Danilian & D. Zh. Markovich (Eds.). *Ekologicheskaiia kultura i obrazovanie: opyt Rossii i Iugoslavii* [Environmental culture and education: the experience of Russia and Yugoslavia] (pp. 36–63). Moscow. [In Russian].
5. Iovlev, V. I. (2006). *Arkhitekturnoe prostranstvo i ekologiia* [Architectural space and ecology]. Ekaterinburg: Arkhitekton. [In Russian].
6. Kellert, S. R. (1997). Deviat osnovnykh tcennostei prirody i biofilii [Nine core values of nature and biophilia]. In V. E. Boreiko (Ed.). *Liubov k prirode* [Love for nature]. *Proceedings of the International school-seminar "Tribune – 6" (1997, December 5–7)* (pp. 7–26). Kiev: Kiev. ekologo-kulturnyi tcentr. [In Russian]. Original ed. : Kellert, S. R. (1996). *The Value of Life*. Washington: Island press/Sherwater books.
7. Kondrateva, K. A. (2000). *Dizain i ekologiia kultury* [Design and ecology of culture]. Moscow: Izd-vo MGKhPU im. S. G. Stroganova. [In Russian].
8. Kopytin, A. I. (2019). Kontseptualnye osnovy eko-art-terapii [Conceptual foundations of eco-art therapy]. *Medical psychology in Russia*, 11(1), 4. doi: 10.24411/2219-8245-2019-11040 [In Russian].
9. Orlova, O. O. (2003). *Ekologichnii faktor formoutvorennia v dizaini* [Ecological factor of creating forms in design]. Extended abstract of PhD dissertation. Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
10. Pankina, M. V. & Zakharova, S. V. (2013). Ekologicheskii dizain kak napravlenie sovremennogo dizaina. Opredelenie poniatiia [Environmental design as a trend in modern design. Definition of the concept]. *Modern problems of science and education*, 4. Retrieved from <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=9670>. [In Russian].
11. Prusak, V. F. (2011). Osoblyvosti ekolohichnoho svitohliadu maibutnoho dyzainera v systemi neperervnoi osvity [Forming of environmental outlook of the future designer in the system of continuous education]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Pedagogy*, 2, 86–90. [In Ukrainian].
12. Prusak, V. F. & Lukiychuk, N. G. (2008). *Ekolohichnyi dyzaïn* [Ecological design]. Lviv: RVV NLTU Ukrainy. [In Ukrainian].
13. Uvarov, A. V. (2010). *Ekologicheskii dizain: opyt issledovaniia protsessov khudozhestvennogo proektirovaniia* [Environmental Design: Experience in Researching Artistic Design Processes]. Extended abstract of PhD dissertation. Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy), Moscow, Russia. [In Russian].
14. Iasvin, V. A. (2000). *Psikhologiia otnosheniia k prirode* [Psychology of attitude to nature]. Moscow: Smysl. [In Russian].
15. Fromm, E. (1964). *The heart of man: Its genius for good and evil*. New York: Harper & Row.
16. Hnatyshyn, O. & Kryvuts, S. (2020). Models of realization of the concept of "Naturalness" in the interior design of hospitals for children. In Authors (Eds.) *Theoretical and practical aspects of the development of the European Research Area*. (4th ed.) (pp. 1–19). Riga, Latvia: Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-53-2-44>
17. Kellert, S. R., Heerwagen, J. & Mador, M. (2008). *Biophilic Design: The Theory, Science, and Practice of Bringing Buildings to Life*. Hoboken, NJ: Wiley.
18. Louv, R. (2005). *Last Child in the Woods: Saving Our Children from Nature-Deficit Disorder*. Chapel Hill, NC: Algonquin Books of Chapel Hill.
19. Wilson, E. O. (1984). *Biophilia*. Cambridge, MA: Harvard UP.

УДК 373:7.012:011.891:477:479.22
ID ORCID 0000-0001-5570-5233
DOI 10.33625/visnik2020.03.030

Владислав КУТАТЕЛАДЗЕ

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

РЕФОРМА НАЦІОНАЛЬНИХ СИСТЕМ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ НОВИХ СОЦІАЛЬНО- ЕКОНОМІЧНИХ УМОВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ. УКРАЇНА ТА САКАРТВЕЛО

Кутателадзе В. В. Реформа національних систем дизайнерської освіти в контексті нових соціально-економічних умов другої половини ХХ століття. Україна та Сакартвело. Розглянуто зміни в дизайнерській освіті другої половини ХХ ст., які відбувалися в Україні та в Сакартвело. Це був період формування моделей підготовки дизайнерів, у тому числі на етапі довузівської освіти. У роботі визначаються три концептуально-методологічні основи навчання. Розглядається початкова ланка дизайн-освіти на прикладах української та картвельської практик, які покликані забезпечувати виховання сприйнятливості до проявів матеріальної культури. Наступним є досвід професійної ланки підготовки фахівців середньої та вищої кваліфікації, підвищення кваліфікації, перепідготовки кадрів і функціонування наукових інституцій в обох державах. Визначено необхідну структуру для національних систем дизайнерської підготовки. Рубіж 1980–1890-х рр. є принциповим у переорієнтації цілей і завдань підготовки дизайнера, створенні оновленої його моделі. Саме в цей час застосовано принцип формування нового типу професійного мислення «дизайнера-універсала», що вирішує системні проблеми організації процесів життєдіяльності. Це зумовило появу альтернативних навчальних методик, одна з яких – концепція перспективної морфології. Зазначається, що через об'єктивні труднощі здійснити впровадження нової моделі фахівця в повній мірі не вдалося в обох державах. Але чітко визначилися контури її можливостей саме в тому, коли є варіанти вибору спеціалізації не за вузькогалузевим виробничим принципом, а за типом проблематики дизайнерського проектування.

Ключові слова: реформа, національні системи дизайнерської освіти, Україна, Сакартвело, модель «дизайнера-універсала».

Kutateladze V. The Reform of National Systems of Design Education in the Context of New Social and Economic Conditions of the Second Half of the 20th Century on the Example of Ukraine and Sakartvelo (Georgia). The changes in design education in the sec-

ond half of the 20th century that took place in Ukraine and Sakartvelo (Georgia) are considered in the article. This was the period of formation of training models for designers including the stage of pre-university education. Three conceptual and methodological foundations of learning are defined. The initial level of design education is considered on the examples of Ukrainian and Kartvelian practices, which are designed to provide education of susceptibility to manifestations of material culture. The next step is a survey of professional level that is training of secondary and higher qualification specialists, advanced professional training, retraining, and functioning of scientific institutions in both states. The required framework for national design training systems has been identified. The turn of the 1980–90s is fundamental in reorienting the goals and objectives of training of designers and creating an updated model. Just at that time the principle of a new type of professional thinking formation called “universal designer” was applied. It solved system problems of organizing daily aspects of living activity. This led to the emerging of alternative teaching methods, one of which being the concept of advanced morphology. It is noted that due to objective difficulties both states failed to implement a new model of specialists to the full extend. However, the contours of its capabilities are clearly defined, namely when there are options for choosing a specialization not on the basis of sector-specific industry principle, but according to the model of design issues.

Keywords: Reform, national systems of design education, Ukraine, Sakartvelo (Georgia), model of “universal designer”.

Постановка проблеми. Сьогодні виникає потреба в постановці проблеми щодо пріоритетів як дизайну в Україні, так і дизайну в Сакартвело¹ (напрямів проектування), виходячи зі стану національних економік. Це неможливо окреслити без розуміння їх базової ділянки з огляду на творення успішного дизайнерського майбутнього – дизайнерської освіти. У зв'язку з чим наш огляд почнемо з того, як це планувалося відтворити та які потрібно було зробити подальші кроки в цьому напрямку.

Зв'язок роботи з важливими науковими та практичними завданнями. Частина дослідження зазначеної загальної проблеми, що пред-

¹ Сакартвело – ендонім, дослівно перекладається як «держава картвелів», більш відома за екзонімом «Грузія». Назва походить від основного історико-географічного краю Картлі, який вважається колискою картвельської державності. На сьогодні деякі країни також використовують латинську назву «Георгія» (лат. Georgia). Термін «картвели» та/або «картвелці» (грузини) є етнічним, таким, що походить з XI ст. як позначення консолідації автохтонних народів, котрі мешкали на цих територіях. З цього терміна утворилася назва самої держави «Сакартвело».

У роботі збережено особливості звучання етнічних, топографічних, географічних термінів картвельськими мовами з урахуванням орфографії та алфавіту української мови. Застарілі та невірні форми назв автономних республік, країв тощо, наприклад «Аджарія», не використовуються, наважін пропонується їх картвельське звучання, наприклад «Аджара».

ставлена в цій статті, є логічним продовженням власної наукової проблеми автора «дизайн картвельської версії» [14], який логічно порівнювати з так званим дизайном української версії. Оскільки як перший, так і другий входили до складу дизайну СРСР, а зараз кожен з них – це галузь у пострадянських державах, що прагне до їх європейських версій розвитку. Звісно, що держави, які досліджуються, мали не зовсім схожі стартові економічні можливості, але більш схожим було їх прагнення до реформ саме у сфері дизайнерської освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вирішення теоретичної частини проблеми започатковано в попередніх публікаціях автора (див. збірки наукових праць Батумського університету мистецтв (2019, 2020)). Більш широке вивчення тенденцій дизайнерської освіти на теренах України, зокрема на етапі початкової дизайн-освіти, можна бачити в роботах О. Бойчука [2; 3; 4; 11] та І. Шмалька [5; 13]. Джерелом дослідження стала робота мистецтвознавця Е. Ціцшвілі, яка дала уявлення про становлення підготовки дизайнерів на теренах Сакартвело [12]. Більш широко представлено українську дизайнерську освіту на сучасному етапі, її якісні, оціночні характеристики у розвідках В. Даниленка [8; 9; 11]. У роботі Г. Щедровицького та О. Генісаретського [6] розглянуто термінологію з точки зору поняття проєктування як засобу навчання й виховання спеціалістів. Джерелом також став інформаційний ресурс мережі Інтернет, який уможливив представлення процесу довузівської підготовки, що мають осередки дизайнерської освіти.

Метою статті є визначення цілей, завдань, напрямків реформування, шляхів створення системи безперервної дизайн-освіти та концептуальної спрямованості вузівської методики підготовки дизайнерських кадрів в означений період в Україні та Сакартвело.

Виклад основного матеріалу дослідження. За відносно коротку історію свого розвитку світова система дизайнерської освіти в її загальному вигляді зазнала істотних трансформацій, не кажучи вже про перманентне включення окремих методичних нововведень у рамках національних шкіл підготовки. Щоразу завдання перетворення зводилися до знаходження рівноваги між програмною спрямованістю підготовки і новим рівнем соціально-культурних, економічних і технологічних запитів суспільства. Аналогічна потреба в реформуванні дизайнерської підготовки виникла одночасно і в Україні, і в Сакартвело. Основна мета полягала у створенні національних

систем безперервної дизайн-освіти, розгорнутої за максимально широкою схемою. Одним з найважливіших критеріїв ефективності такої системи мав стати фактор проникнення ідей проєктної культури в усі рівні суспільного життя.

Проєктна культура (або, як ще називають, «третя культура») є сьогодні рівноправною з культурами технічною і гуманітарною, втілює накопичений людством масив досвіду, навичок і розуміння процесів творчої діяльності, без якої не можливий соціально-економічний розвиток суспільства. Під таким кутом зору дизайн може розглядатись як необхідна складова частина освітньої галузі в цілому, оскільки він містить фундаментальні методи пізнання і перетворення світу. Відмінною особливістю саме дизайн-діяльності з властивою їй проблематикою предметної формотворчості завжди залишатиметься націленість на рішення, в першу чергу, естетичних властивостей об'єкта.

Ключове завдання реформи дизайнерської освіти полягає ще й в ідеї реалізації так званої випереджаючої освіти, суть якої полягає в тому, що вона має виступати авангардом проєктної культури, а не тільки слідувати в її фарватері. «Якщо дизайнерська освіта функціонує як необхідна ланка в системі проєктної культури, якщо вона при цьому виробляє такі зразки проєктної діяльності, котрі грають роль культурних лідерів, то сама собою відпадає необхідність прогнозувати і наздоганяти практику, що розвивається. Освіта сама виявляється в цьому разі одним із механізмів розвитку проєктної культури і її “живим” прогнозом» [10, с. 43]. До речі, як показує євроатлантичний досвід, багато промислових фірм у пошуках нових споживчих якостей виробів вдаються до послуг саме «вузівського дизайну», атмосфера котрого зазвичай створює проєктні рішення, що не мають стереотипних аналогів, але вирізняються оригінальністю ідей і свіжістю художнього образу. Така практика найбільш властива Великобританії, Німеччині, США, Італії, де модель дизайнерської освіти зорієнтована насамперед на соціальне замовлення прийдешнього дня [1].

Двоєдина мета формування нового типу проєктно-образного мислення фахівця, з одного боку, і зміцнення реальних, у тому числі зворотних, зв'язків навчання з практикою, з іншого боку, вимагають уважного підходу до вибору напрямку реформ. Як уже зазначалося, стратегічним принципом перетворення системи дизайнерської підготовки має стати принцип безперервності та розгалуженості професійної освіти.

Концептуально-методологічну основу навчання, на нашу думку, складала, швидше за все,

модель випереджаючої освіти з її найбільш характерними рисами:

- націленістю програм навчання на розвинений рівень соціально-культурних потреб суспільства;
- постановкою проєктних завдань прогностичної властивості з орієнтацією на екологічно чисті, безвідходні та інші прогресивні технології формоутворення;
- створенням умов для формування нового, «інтеграційного» типу професійного мислення дизайнера.

Очевидно, що принцип безперервності системи дизайнерської підготовки полягає в наявності, достатній насиченості та взаємопов'язаному функціонуванні всіх ланок процесу. Першою з них є ланка початкової дизайн-освіти. Саме вона покликана забезпечувати виховання сприйнятливості до проявів матеріальної культури, пізнання основ морфології живого предметного світу, загальнодоступних законів і методів формо- і кольороутворення. Реалізація цього етапу мала здійснюватись у максимально широкому діапазоні дошкільної, шкільної та позашкільної освіти. Створення гуртків предметно-художньої діяльності, «мінімузеїв», «бібліотек дизайну», включення в перелік обов'язкових шкільних предметів «Основ дизайну», «Історії промислового й образотворчого мистецтва» (за скороченою програмою) – один із можливих шляхів. Наступний полягає у відкритті спеціальних класів, гімназій і ліцеїв дизайну з поглибленим вивченням основ проєктно-художньої діяльності. Природно, для здійснення цих завдань потрібно відновити перепідготовку вчителів середніх шкіл з навчання основ дизайну, яка успішно здійснювалася в 1989–1991 рр. на базі кафедри дизайну тодішнього Харківського художньо-промислового інституту², що в Україні, та кафедри дизайну Тбіліської державної художньої академії, що в Сакартвело. Програма навчання вчителів (кафедра дизайну ХХПІ), спеціально розроблена для цих цілей, уповні придатна до використання і в нинішній ситуації. Вона структурно поділяється на два етапи (по два місяці протягом двох років) і розрахована на 752 навчальних години. У число дисциплін входять «Історія, теорія і методика дизайну», «Основи моделювання», «Основи проєктної графіки», «Проєктування», «Кольорознавство», «Комбінаторика», «Рисунок», «САПР», «Ергономіка», «Прикладна психологія», «Екологічні проблеми дизайну» тощо [11, с. 107–113]. Результатом навчання за такою програмою стало відкриття майже в двадцяти областях України спеціалізованих класів дизайну при середніх школах.

Картвельська модель підготовки вчителів основ проєктної культури залишилась у вигляді проєкту, але до бази в процесі перепідготовки все ж таки планувалося залучати те, що сучасним терміном позначається як дизайнеризоване прикладне мистецтво, котре має прадавню практику творення вжиткових речей.

Прикладом системного підходу до організації процесу початкової дизайн-освіти може служити досвід Харківської середньої школи № 159, на базі якої у вказані роки апробувалася спеціально розроблена кафедрою дизайну ХХПІ експериментальна програма «Школа дизайну». Вона впроваджувалася на двох рівнях: за скороченим шестирічним і повним одинадцятирічним циклами навчання. Структурно повний курс навчання основ дизайну також поділявся на два етапи: вступний (1–4 класи) і спеціальний (5–11 класи). Починаючи з найпростіших шкільних предметів «Образотворча грамота», «Моделювання», «Основи кольорознавства», учні повинні були надалі опанувати знання з дисциплін «Композиція», «Макетування» (5–9 класи), «Основи формоутворення» (9–10 класи), «Основи комплексного проєктування» (10–11 класи). Накопичені в результаті навчання знання й навички гарантували випускнику середньої школи достатню підготовленість до розгляду проблем матеріальної культури й розуміння практичних завдань дизайну на виробництві, виховували почуття естетичного смаку в оцінці якості промислових виробів і об'єктів середовища [5, с. 11–14; 13].

Подібною до української була картвельська модель, яка здійснювалася у лабораторії транспортно-дизайну (Тбілісі). Відрізнялася тільки тим, що це здійснювалося на базі позашкільної освіти. Процес підготовки в «Школі дизайну» передбачав виконання багатьох інноваційних проєктів з подальшим поданням їх на отримання патентів. Це було сміливим кроком, враховуючи те, що проєкти виконували школярі, по суті діти. Структурно процес опанування «Композиції», «Макетування», «Основ формоутворення», «Основ комплексного проєктування» відбувався саме в процесі розробки різних видів транспорту (міські та спортивні авто, буси, авто на сонячних батареях тощо). Тобто йшла активізація проєктно-образного мислення на майбутнє саме через виконання тринадцятирічними та чотирнадцятирічними школярами без аналогових об'єктів, як у відомих дизайн-студіях. Звичайно, повноцінно назвати цю роботу професійною не можна, зрозуміло, необхідне розуміння технологій, але закладались основи професійного мислення в процесі опановування основних категорій проєктної діяльності [7]. У цьому, власне, і полягає головна

² Нині Харківська державна академія дизайну і мистецтв.

мета початкової ланки системи безперервної дизайн-освіти, відновлення якої необхідно здійснювати і на сучасному етапі.

Наступні ланки припускають професійно глибші етапи освіти на рівні підготовки фахівців середньої та вищої кваліфікації. На кінець 1980-х – початок 1990-х рр. було накопичено достатній науково-методичний та практичний досвід організації функціонування цих ланок, були необхідні теоретичні обґрунтування для їх подальшого вдосконалення. Головна ж проблема полягала в їх украй недостатніх «виробничих потужностях», а простіше кажучи, у нестачі тоді вишів і технікумів дизайнерсько-ергономічного профілю. Єдиний на той час в Україні виш цього напрямку, Харківський художньо-промисловий інститут, і Київський художньо-промисловий технікум та в Сакартвело Тбіліська державна художня академія не в змозі були задовольняти потреби майбутньої ринкової економіки в дизайнерських кадрах.

Не краще йшли справи з завершальними ланками ланцюга безперервної дизайн-освіти, хоча декілька років поспіль вони складали предмет підвищеного до себе інтересу на пострадянському просторі. Йдеться про факультет підвищення кваліфікації, курси перекваліфікації, а також аспірантуру за науковою спеціальністю «Технічна естетика» (як вона називалась у ХХ ст.) Система підвищення кваліфікації та перепідготовки кадрів різних рівнів не тільки забезпечувала інтеграцію навчання з практикою, а й давала істотний імпульс підвищення якості продукції, що випускається, її конкурентоспроможності. Практикуючі дизайнери й ергономісти з різних регіонів держав, які розглядаються, в ході навчання відновлювали та розвивали традиційні прийоми й методи проектно-художньої діяльності. Тут же за допомогою спеціально розроблених завдань і дисциплін у модель професійного мислення «полоненого» дизайнера (таким терміном заведено позначати на Заході дизайнерів, які працюють на підприємстві) трансплантували передові ідеї зарубіжної та національної проектно-культури. Стагнаційний період економіки другої половини ХХ ст. «вимкнув» ці ланки із загального механізму підготовки. Разом з тим об'єктивні потреби економічного та культурного розвитку суспільства змусили найближчим часом «розконсервувати» їх, доповнивши напрямки й види перепідготовки новим переліком, а головне – змістом [3]. До цієї роботи так само, як і до створення спеціалізованої вченої ради з захисту дисертацій шуканого профілю, слід було залучити поряд із науково-педагогічними кадрами також провідних науковців Національного науково-дослідного інституту дизайну та ергономіки в Україні.

Інша ситуація складалась у Сакартвело, де після реорганізації Тбіліського філіалу ВНДІТЕ, який існував на правах Спеціального художньо-конструкторського бюро, так і не відбулось у ті часи відкриття національної наукової інституції дизайну та створення спеціалізованої вченої ради. Інша ситуація сьогодні: існує закон «Про дизайн», є щонайменш три потужні заклади, де викладається дизайн, крім Тбіліської державної художньої академії імені А. Кутателадзе, де питома вага дизайну серед інших спеціальностей велика, є ще Міжнародна школа дизайну (на правах факультету) на базі технічного університету (Тбілісі), де індастріал дизайн представлено досить активно, та Університет мистецтв у Батумі (Аджара), що має цілком дизайнерські спеціалізації (дизайн одягу, дизайн текстилю).

У повному вигляді структура національних систем дизайнерської підготовки повинна була мати наступні ланки: 1) початкове навчання основ дизайну; 2) середня спеціальна підготовка дизайнерів-техніків, виконавців, дизайнерів-стилістів; 3) вища спеціальна підготовка дизайнерів-проектантів, дизайнерів-системників, дизайнерів-дослідників; 4) поглиблена науково-теоретична підготовка у формі аспірантури, докторантури; 5) перепідготовка кадрів і підвищення професійної кваліфікації.

На рубежі 1980–1990-х рр. стало очевидно, що дизайн як особливий вид проектно-творчої діяльності повинен мати спеціалізований звід законів, положень і методів підготовки професійних кадрів, а не запозичувати їх, як раніше, з близьких сфер архітектурного і художньо-образотворчого напрямку. Сутність реформи вищої дизайнерської освіти, що розпочиналася того часу, полягала не тільки в зміні програм і структури навчального процесу, а й у принциповій переорієнтації цілей і завдань підготовки, створенні оновленої моделі фахівця [3, с. 9]. В основу такої моделі було покладено принцип формування нового типу професійного мислення дизайнера-універсала. На жаль, через об'єктивні труднощі перехідного періоду здійснити впровадження нової моделі фахівця в повній мірі не вдалось ані в Україні, ані в Сакартвело. Разом з тим цілком чітко визначилися контури і шляхи її реалізації на сучасному етапі. Зупинімося на розгляді їх особливостей трохи докладніше.

Перехід від старої моделі художника-конструктора, орієнтованого на так званий одиничний дизайн, до моделі «дизайнера-універсала», «дизайнера-інтегратора», що вирішує системні проблеми організації процесів життєдіяльності, зумовив появу альтернативних навчальних методик. Як одна з них пропонувалася концепція пер-

спективної морфології, що передбачає освоєння нових формотипів шляхом синтезу досягнень сучасної технології та організації процесу проєктування за методом прогнозування ідей. Така методика дозволяє ширше й розкутіше оперувати засобами художньо-образної виразності, повніше відображати стилістику початкового авторського задуму, не обмежуючись, як це буває в реальному житті, рутинними умовностями індустріальних технологій. Напрямок перспективної морфології створює заділ для формування якостей «дизайнера-універсала», в котрого умова соціального замовлення ототожнюється з потребою радикальних організаційно-структурних і проєктних перетворень, що виходять за звичні рамки пластичних і стилістичних новацій.

Оновлена модель фахівця зумовлює і зміщення акцентів у структурі організації навчального процесу. Так, у нинішній ситуації пропонується посилити принцип персоніфікації навчання, що дає значно більші можливості для розкриття і затвердження творчої індивідуальності студента. При цьому обов'язковою умовою є заміна поточно-групового характеру підготовки на індивідуально-профільний. Навчально-структурними одиницями оновленої форми підготовки виступатимуть уже не академічні групи, як це заведено в технічних вишах, а дизайн-студії, дизайн-майстерні, дизайн-бюро, тобто навчально-творчі колективи, об'єднані спільністю інтересів, поглядів і підходів до проєктування, прихильністю до певного з його напрямів. Студент отримає варіанти вибору спеціалізації не за вузькогалузовим виробничим принципом, як це практикувалося раніше, а за типом проблематики дизайнерського проєктування. Таким чином, здійсниться принцип, як це не парадоксально звучить, «універсальної спеціалізації», коли студент опанує спільне бачення проблем проєктної культури і специфічні методи їх вирішення.

Стосовно до потреб на рубежі 1980–1990-х рр. – та й на сьогодні – можна визначити п'ять основних навчально-методичних напрямів, що їх тип організації відповідає сучасним тенденціям світового дизайну. Відповідно до його внутрішніх процесів можна визначити, зокрема, такі спеціалізації, як «артдизайн», «концептуальний дизайн», «інженерний дизайн», «футуродизайн», «ергодизайн». При цьому студенти, що тяжіють до художньо-образних, прикладних методів творчості, знайдуть себе в «артдизайні» з його яскраво вираженою культурно-побутовою тематикою проєктування. Молодь, яка має більш досконалу технічну підготовку і схильності до конструкторсько-винахідницької роботи, отри-

має можливості розвивати свої навички в напрямі «інженерного дизайну». Ті, що навчаються на «концептуальному дизайні», стануть опановувати методологію системного проєктування, включаючись у розробку реальних дизайн-проєктів. Студенти-«футурологи» поринуть у процеси прогностичного моделювання ситуацій з об'єктами екологічної та інноваційної властивостей. Дизайнери-«ергономісти» братимуться за дослідження проблем взаємовідносин у ланцюгу «людина – машина – середовище», особливості антропоморфного формоутворення. У свою чергу, паралельне функціонування в рамках однієї дизайнерської установи настільки різних, але взаємодоповнюючих напрямів підготовки забезпечить здорове й необхідне в будь-якій сфері творчості суперництво.

Висновки. Таким чином, в Україні та Сакартвело існував потенціал дизайнерської освіти, що ще не розкритий достатньо, але має всі шанси розкритися. Тобто дизайнерська освіта в Україні та Сакартвело була у другій половині XX ст. достатньо розвинутою в професійному відношенні, мала достатній рівень щодо якості організації процесу навчання. І, як бачимо, найбільший внесок у тому, що проведені реформи не на повну силу здійснилися, давала економічна слабкість цих країн, котру вони мали того часу.

Україна та Сакартвело як незалежні цивілізовані держави європейського зразка не можуть не володіти конкурентоспроможною галуззю дизайну, достатньою для вирішення різноманітних завдань соціально-економічного та культурного розвитку. Очевидно, що для досягнення цих цілей знадобиться значний контингент професійних кадрів, що їх якість підготовки можливо забезпечити лише за умови відтворення повноцінної системи безперервної дизайн-освіти і проведення науково обґрунтованих, послідовних реформ у майбутньому.

Третє тисячоліття ознаменовано істотними досягненнями в області науково-технічного розвитку, отже, і якісним стрибком у розвитку світового дизайну. В умовах практично однакового рівня якості промислової продукції, вперед виступали тільки ті держави, котрі зробили ставку на досягнення принципово нових її споживчих властивостей, досягти яких без послуг дизайнерів просто неможливо.

Перспективи подальших наукових розвідок. Передбачається визначити співвідношення того, що було здійснено, з сучасними реаліями задля встановлення концептуальних шляхів підготовки дизайнерських кадрів, тих шляхів, які не відбулися, але є вкрай необхідними.

Література:

1. Аронов В. Теоретические концепции зарубежного дизайна. Москва : ВНИИТЭ, 1992. 122 с.
2. Бойчук А. К анализу современных тенденций дизайнерского образования. *Труды ВНИИС*. 1987. Вып. 50. С. 40.
3. Бойчук А. Разные судьбы. *Дизайн-аспекты*. 2000. Вып. 1. С. 8–12.
4. Бойчук А. Разные судьбы. *Дизайн-аспекты*. 2000. Вып. 2/3. С. 10–15.
5. Бойчук А., Шмалько И. Первые шаги в дизайне. *Техническая эстетика* 1990. Вып. 9. С. 11–14.
6. Генисаретский О. И., Щедровицкий Г. П. Методологическая картина дизайна [Программа науч.-иссл. лаб. общетеор. иссл. отдела теории и методов худ. констр. ВНИИТЭ. Архив ВНИИТЭ. Москва, 1965]. *Теоретические и методологические исследования в дизайне. Избранные материалы. Ч. 1 : Труды ВНИИТЭ*. Москва, 1990. С. 317–328. (Техническая эстетика ; вып. 61).
7. Грузинский дизайнер мирового уровня. *Geomigrant* : информационно-справочный портал о Грузии. 6.02.2015. URL : <https://www.geomigrant.com/2015/02/06/грузинский-дизайнер-мирового-уровня/> (дата звернення : 16.12.2020).
8. Даниленко В. Дизайнерська освіта України: перехід у нову якість. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 3. С. 4–10.
9. Даниленко В. Якість вищої дизайнерської освіти України: оціночні підходи. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 4. С. 4–8.
10. Сидоренко В. Ф. Модель опережающего образования. *Труды ВНИИТЭ. Сер. : Техническая эстетика*. Москва, 1986. Вып. 49 : Проблемы развития дизайнерского образования. С. 41–48.
11. Харьковская школа дизайна : Опыт подготовки дизайнеров в Харьковском художественно-промышленном институте / сост. : А. В. Бойчук, В. Я. Даниленко, А. Г. Устинов. Москва : ВНИИТЭ, 1992. 116 с.
12. Цицишвили Э. Дизайновое проектирование в Грузии. Тбилиси : Хеловнеба, 1985. 126 с.
13. Шмалько И. Формирование модели начальной подготовки в системе непрерывного дизайн-образования : автореф. дис. ... канд. искусствовед. / Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ). Москва, 1994. 20 с.
14. Kutateladze V. Georgian location of design in object mentality of Kartvelians. On definition of research tasks. *Culture and Art in Contemporary Context: proceedings of International Scientific Conferences*, 19–20 Octob. 2019, Batumi art state teaching University. Batumi, 2019. P. 144–149.

References:

1. Aronov, V. (1992). *Teoreticheskie kontseptsii zarubezhnogo dizaina* [Theoretical concepts of foreign design]. Moscow: VNIITE. [In Russian].
2. Boychuk, A. (1987). K analizu sovremennykh tendentsii dizainerskogo obrazovaniia [The analysis of modern trends in design education]. *Trudy VNIIS*, 50, 40. [In Russian].
3. Boychuk, A. (2000a). Raznye sudby [Different fates]. *Dizain-aspekty*, 1, 8–12. [In Russian].
4. Boychuk, A. (2000b). Raznye sudby [Different fates]. *Dizain-aspekty*. 2/3, 10–15. [In Russian].
5. Boychuk, A. & Shmalko, I. (1990). Pervye shagi v dizaine [First steps in design]. *Tekhnicheskaiia estetika*, 9, 11–14. [In Russian].
6. Genisaretskii, O. & Shchedrovitskii, G. (1990). Metodologicheskaiia картина dizaina [Methodological view of design]. *Trudy VNIITE. Ser.: Tekhnicheskaiia estetika*, 61(1), 317–328. [In Russian].
7. Gruzinskii dizainer mirovogo urovnia [World-class Georgian designer]. (2015, February 6). *Geomigrant*. Retrieved from <https://www.geomigrant.com/2015/02/06/грузинский-дизайнер-мирового-уровня/>. [In Russian].
8. Danylenko, V. (2017a). Dyainerska osvita Ukrainy: perekhid u novu yakist [Design education in Ukraine: transition to the new quality]. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, 3, 4–10. [In Ukrainian].
9. Danylenko, V. (2017b). Yakist vyshchoi dyainerskoi osvity Ukrainy: otsinochni pidkhody [Design education in Ukraine: transition to the new quality]. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, 4, 4–8. [In Ukrainian].
10. Sidorenko, V. (1986). Model operezhaiushchego obrazovaniia [The model of advanced education]. *Trudy VNIITE. Ser.: Tekhnicheskaiia estetika*, 49, 41–48. [In Russian].
11. Boychuk, A., Danilenko, V. & Ustinov, A. (Eds.). (1992). *Kharkovskaia shkola dizaina: Opyt podgotovki dizainerov v Kharkovskom khudozhestvenno-promyshlennom institute* [Kharkiv School of Design: Training experience of designers at the Kharkiv Art and Industrial Institute]. Moscow: VNIITE. [In Russian].
12. Tsitsishvili, E. (1985). *Dizainovoe proektirovanie v Gruzii* [Design projecting in Georgia]. Tbilisi: Khelovneba. [In Russian].
13. Shmalko, I. (1994). *Formirovanie modeli nachalnoi podgotovki v sisteme nepreryvnogo dizain-obrazovaniia* [Formation of a model of initial training in the system of continuous design education]. (Extended abstract of PhD dissertation). All-Russian Research Institute of Technical Aesthetics (VNIITE), Moscow, Russia. [In Russian].
14. Kutateladze, V. (2019, October). Georgian location of design in object mentality of Kartvelians. On definition of research tasks. In *Culture and Art in Contemporary Context. Proceedings of International Scientific Conferences of Culture and Art in Contemporary Context* (pp. 144–149). Batumi art state teaching University, Batumi, Georgia.

УДК 7.012:001.82](091)
ID ORCID 0000-0002-9677-7548
DOI 10.33625/visnik2020.03.036

Наталія СЕРГЕЄВА

Черкаський державний
технологічний університет

МЕТОДОЛОГІЯ ДИЗАЙНУ: ВІД НАДБАНЬ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ ДО ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ

Сергєєва Н. В. Методологія дизайну: від надбань історичного розвитку до проблем сучасного функціонування. У статті представлено загальний аналіз розвитку методології дизайну, який, торкаючись основних світових тенденцій, усе ж більше апелює до здобутків та проблематики дизайну країн пострадянського простору.

Мета даного осмислення сучасних проявів кризи методології дизайну ґрунтується на актуальності виконання методологією своєї важливої ролі забезпечення думкою й організації дизайнерської практики. Реалізація мети дослідження стала можливою завдяки використанню загальнологічних методів аналізу та синтезу, історичного методу, методів індукції та дедукції. У результаті дослідження з'ясовано, що здобутки методології дизайну СРСР, які були напрацьовані й апробовані протягом 60–80-х рр. XX ст., нині вітчизняною наукою залишилися майже не затребуваними. Натомість більш детальний аналіз дозволив виявити близькість їх сутнісного змісту із сучасними підходами у проектуванні, які були запропоновані після 1990-х рр. дослідниками та практиками західного дизайну. Зокрема йдеться про порівняння: підходу «Дизайн-програма» і принципів популярного на сьогодні так званого «Design Thinking»; концепції середовищного підходу й положень «Environmental design»; експериментів із формування емоційного образу в дизайні та поняття «Emotional design». Окрім констатації втрачених можливостей і часу, розірваних зв'язків наукової спадковості тощо, важливо з'ясувати причини появи цього стану. А також усвідомити, що разом із цілком об'єктивними обставинами ідеологічного, організаційного чи матеріального характеру існують ще й суб'єктивні, хоча й не менш суттєві чинники. Так, підсвідоме відчуття меншовартості щодо власного у поєднанні з надляляльним і безкритичним ставленням до чужого не сприятимуть ні розвитку національної моделі дизайну (в контексті глобалізації світового культурного простору), ні формуванню відповідно функціонуючої методології.

Ключові слова: методологія дизайну, дизайн-програма, дизайн-мислення, середовищний підхід.

Sergeieva N. Design Methodology: From the Achievements of Historical Development to the Problems of Modern Functioning. The research presents a general

analysis of the design methodology development, which deals with the main global trends, but still appeals more to the design property and problems of the post-Soviet countries.

The purpose of the present study is to analyze modern manifestations of the crisis in design methodology. It is based on the topicality of performance of its important role in providing thought and organizing design practice. The implementation of the research goal became possible owing to general logical methods of analysis and synthesis, the historical method, and methods of induction and deduction. The study found that the achievements of the USSR design methodology, which had been developed and tested in the 1960–80s of the twentieth century, have not become in demand in modern science. On the other hand, a more detailed analysis revealed the proximity of their essential content to modern design approaches, which had been proposed after the 1990s by researchers and experts of Western design. In particular, it is a question of comparison of the “Design-program” approach and the principles of so-called “Design-thinking”, which is popular nowadays; the concept of the environmental approach and the thesis of “Environmental design”; experiments on the emotional image formation in design and the concept of “Emotional design”. In addition to stating lost opportunities and time, broken ties of scientific heredity, etc., it is important to realize the reasons of this case. It is also essential to become aware that along with objective circumstances of ideological, organizational or material causes, there are also subjective ones, which are significant too. So, the subconscious feeling that your own values are more important than others will neither contribute to the development of a National Design Model (in the context of globalization of the world cultural space), nor to the formation of the functioning methodology accordingly. Particularly, when this feeling is combined with a super-loyal and uncritical attitude to other people's opinions.

Keywords: design methodology, design-program, design-thinking, environmental approach.

Постановка проблеми. З історії розвитку дизайну відомо, що на теренах колишнього Радянського Союзу дизайн (тоді ще під назвою «художнє конструювання») розпочав свій шлях самостійного виду професійної діяльності з 60-х рр. XX ст. Так, 1962 р. Державним комітетом СРСР з науки і техніки у відповідності до постанови Ради Міністрів СРСР № 394 «Про покращення якості продукції машинобудування і товарів культурно-побутового призначення шляхом впровадження методів художнього конструювання» було створено Всесоюзний науково-дослідний інститут технічної естетики (ВНДІТЕ). Уже до 1965 р. у ВНДІТЕ утворився потужний методологічний стрижень – група видатних мистецтвознавців, істориків, філософів і методологів.

Одним із найвідоміших методологів радянського дизайну того часу вважається Г. П. Щедровицький. До його визнаного внеску відносять: розробку *схемотехніки* як однієї з одиниць

дизайнерської мови; впровадження *методології системно-структурного аналізу* як сукупності прийомів та методів досліджень будь-яких системно-структурних об'єктів; напрацювання в *теорії діяльності, теорії мислення, семіотиці, теорії науки* [1]. У спільній із О. І. Генісаретським праці «Методологічна картина дизайну» Г. П. Щедровицький надав *характеристики основним функціям методології в дизайні*, які полягають: у здійсненні поєднання знань різних наукових галузей для формулювання і вирішення дизайнерських проблем; у створенні основи для побудови загальної «планмапи» науки про дизайн; у сприянні виокремленню та формуванню практики й теорії дизайну [12, с. 317–328]. Окрім цього, за переконанням Г. П. Щедровицького, основний принцип методологічного підходу як такого є тотожним принципу дизайнерського конструктивно-проектного підходу, а методологію науки в цілому складає своєрідний дизайн у сфері науки [12].

Тут варто зауважити, що виділення методології дизайну в окрему галузь діяльності не було випадковим. Дизайнерська методологія від початку передбачала власні ситуативні підходи та принципи. А оскільки дизайн за своєю природою завжди характеризувався неоднорідністю і містив багато дискусійних питань, які стосувалися сутності, змісту, меж та мови цієї художньо-проектної діяльності, то й відповіді на них часто породжувалися такими ж неоднозначними. Усе ж *прерогативою* методології дизайну можемо вважати те, що в ній відбувається не лише теоретична робота, а й її апробація на досвіді проектування конкретних предметів, за рахунок чого досягається певний стан рівноваги між теорією та практикою дизайну. *Складність* у формуванні сучасної методології дизайну полягає в постійному розширенні меж і міждисциплінарності останнього. Так, оскільки дизайн знаходиться на стику природознавства, гуманітарних та технічних наук, то й методологія дизайну має охоплювати ці різні системи мислення. А отже, супутнім, але вкрай важливим *завданням* методології дизайну постає синтез наявних у власному розрізненні різнорідних знань. Головним ускладненням (принаймні, у пострадянському варіанті) на шляху його вирішення виявилось те, що, незважаючи на суттєві обсяги методологічних напрацювань ХХ ст., вони стали малозатребуваними як в умовах зміни ціннісних орієнтацій нового часу взагалі, так і в результаті зміни ідеології державного курсу (та й самої держави) зокрема. Важливо зазначити, що дизайн у Радянському Союзі, невід'ємною частиною якого був і український дизайн, вибудовував власну «міфологему», яка тісно перепліталася з

великодержавними міфами і завдяки якій переважно й відбувалося становлення позицій професійної ідентичності.

Актуальність теми. Одними з найважливіших питань, які постали перед сучасним дизайном, є визначення актуальної методологічної ситуації та охоплення проблем, пов'язаних з професійною ідентичністю в дизайні. Важливо розуміти, що методологія дизайну виступає основоположним елементом, який дозволяє не лише скласти цілісне уявлення про дизайн, а й вибудувати послідовність змісту дизайнерської діяльності та відповідним чином скерувати процес розвитку дизайну в цілому. Тобто методологія для дизайну є ще й тим самим шляхом до мети, подолати який можливо за допомогою конкретних методів-кроків. Кроків реалізації певного дизайн-проекту, відображення індивідуального чи загального ставлення до оточення, культури, ідентифікації або ж формування системи естетично-проектного мислення як такого.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про усвідомлення важливої ролі теоретичного пласту як підґрунтя практичної діяльності з дизайну, проте й виявляє недостатність системної критичної думки, цілеспрямованого аналітичного руху в його методологічних питаннях. Переважно розгляд методології дизайну відбувається в контексті викладу методик опанування спеціалізованих дисциплін у дизайн-освіті; практичних порад з мережі Інтернет від практикуючих дизайнерів; опису-обґрунтування обраних методів до проведених наукових досліджень. Окрему позицію становлять англomовні й перекладені видання, які презентують сучасні аспекти дизайн-мислення та можливості його широкого методологічного застосування.

З огляду на це, до поглибленого розгляду автором були залучені: фундаментальні напрацювання О. І. Генісаретського [3], Л. О. Кузьмічова [6], Є. А. Розенблюма [9], В. Ф. Сидоренка [10; 11], Г. П. Щедровицького [12]; роботи сучасних дослідників у сфері історії й теорії дизайну О. О. Андросової [1], Г. В. Вершиніна [2], О. Б. Дружиніної [5], англomовні видання [13; 14; 15; 16; 17; 18; 19; 20; 21; 22], які надають безпосередню можливість порівняти сутності світових останніх методологічних тенденцій зі здобутками методології радянського дизайну 60–80-х рр. ХХ ст.

Мета статті – розглянути та узагальнити результати порівняльного аналізу щодо запропонованого підходу ВНДІТЕ «Дизайн-програма» і принципів поняття «Design Thinking», сформованої концепції середовищного підходу й положень «Environmental design», експериментів сту-

дії дизайну «Сенеж» із формування емоційного образу в дизайні та сучасного й поширеного на Заході поняття «Emotional design». А також звернути увагу на теоретичні напрацювання в дизайні СРСР 1980 – початку 1990-х рр., які в контексті обґрунтування сформульованих висновків можуть набути своєї актуальності й зараз.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У тексті дисертаційної роботи «Роль дизайн-програм ВНДІТЕ 1960–1980 рр. у проєктній культурі» (2019) мистецтвознавець О. Б. Дружиніна зазначає, що «на жаль, з багатьох причин більшість науково-методичних розробок, які успішно застосовувалися в СРСР і були високо оцінені західними фахівцями, зараз майже не використовуються ні в навчальному процесі, ні в проєктуванні» [5, с. 2]. Натомість, на її думку, теоретичні дослідження та методичні рекомендації, що стосуються взаємодії споживача і системного об'єкта проєктування, й досі залишаються актуальними, оскільки вони базувалися на даних антропометрії, фізіології, психофізіології тощо, які з часом майже не змінилися. Окрім цього, О. Б. Дружиніна переконує, що тогочасна дизайн-програма¹ і як поняття, і як зміст усебічного підходу до створення узгодженого предметно-просторового середовища є максимально наближеною до сучасного підходу західного дизайн-мислення².

Так, за одну з найважливіших характеристик програми системного об'єкта дизайну (поряд із багатокомпонентністю, багаторівневістю, інтегративною цілісністю, відкритістю, гнучкістю,

самоорганізацією, саморозвитком, керованістю) було визначено її антропоцентричність. «Гуманітаризація – це повернення до втраченої цілісності, до неподільності знання. Визнання його антропоцентричності. За цими проблемами ми починаємо бачити суто людські завдання. Починаємо розуміти, що наше знання, все наше знання сполучено з людиною, з особливостями її мислення і потребами, хай навіть духовними. Розуміємо, що наша чиста логіка, відкинута в залізний ящик комп'ютера, – це лише допоміжний технічний засіб, але не джерело знань» [8, с. 33]. Ця цитата з опублікованого 1979 р. тексту знаного радянського математика, філософа, методолога науки, дослідника аспектів еволюції та ймовірнісної теорії смислів В. В. Налімова відображає як методологічні настрої в дизайні, так і загальний науковий дух того часу. Таким самим принципово новим, орієнтованим на споживача, а не лише на можливості промислового виробництва підходом заявила про себе на початку 1990-х рр. методологія дизайн-мислення на Заході. Часто для підкреслення характерної риси цієї нової методології – посилення уваги до людини та її потреб – термін «Design Thinking» (дизайн-мислення) замінювався терміном «Human-centered design» (людиноцентричний дизайн). «Дизайн орієнтований на людину, він починається з її потреб. Проте це більше, ніж просто хороша ергономіка, розташування кнопок у правильному місці. Це передбачає розуміння культури і контексту ще до початку пошуку ідеї» – слова, які належать одному із засновників американської компанії «IDEO», основоположнику й натхненнику методології дизайн-мислення Т. Брауну [14].

Чимало спільного ми можемо віднайти й між проявами самого змісту окреслених підходів. Так, організація дизайн-програми ВНДІТЕ як загальної теоретичної моделі проєктної діяльності передбачала послідовну реалізацію наступних структурних блоків: *проблемно-цільового*, під час якого здійснювалися: аналіз, критика, можливість змін існуючої ситуації як трансформація соціально-культурної проблеми в цільову стратегію; *концептуального* – формулювання проєктно-художньої концепції формування системного об'єкта як відображення головної специфіки дизайн-програми: проблематизації цінностей, ідеалу образу життя, культурних взірців суспільства; *організаційно-управлінського* – формування стратегії проєктування об'єкта й діяльності щодо його впровадження у виробництво; *проєктно-конструкторського* – образного, функціонального, морфологічного та технологічного формування системного об'єкта [5]. Так само актуальними, такими, що набули свого першо-

¹ «Канон-програма, художня програма, дизайн-програма» – структура генезису типологічних форм культурно-художніх програм, запропонована В. Ф. Сидоренком, Л. О. Кузьмічовим та іншими радянськими дослідниками дизайну в середині – другій половині ХХ ст. [7; 10; 11]. Уперше термін «дизайн-програма» був введений у процесі роботи над проєктом «Електроміра» (1973–1979). В. Ф. Сидоренко запропонував його використання замість терміна «фірмовий стиль» як більш відповідний щодо відображення системної діяльності з розробки, впровадження й експлуатації проєкту; якісно нового підходу в дизайні, пов'язаного з переходом від проєктування окремих об'єктів до великих комплексів та систем [6].

² «Design Thinking» – термін, який з'явився з початком 1990-х рр. у деяких країнах Європи та Америці і став позначати комплексний підхід щодо розробки нових продуктів та послуг [16]. У ХХІ ст. він набув значної популярності, вийшов далеко за межі професії традиційного дизайну та став загальновживаним у сфері управління, бізнесу, політики тощо [13; 15; 18]. Лідером актуалізації методології дизайн-мислення, руху широкого впровадження дизайнерської інтуїції й методів дизайну щодо вирішення численних проблем і потреб людства вважається дизайнер, засновник першої дизайнерсько-консалтингової компанії «IDEO» Т. Браун. На сьогодні з методології дизайн-мислення видаються книги, проводяться тренінги, семінари, лекції. Вивчення дизайнерського мислення відбувається на окремому факультеті університету Stanford. Як навчальна дисципліна дизайн-мислення входить до освітніх програм відомої американської бізнес-школи Babson College. Дизайнери-практики долучаються до складу рад директорів великих компаній, застосовують принципи дизайн-мислення в найрізноманітніших організаціях.

чергового значення в методології дизайн-мислення, стали попередні дослідження ринкових ситуацій, вивчення їх дійсного стану та перспектив подальшого розвитку. Наприклад, відомо, що передпроектні дослідження в компанії «IDEO» розподіляються на три етапи: *рефреймінг* (reframing) – роботу проєктувальника з замовником стосовно формулювання єдиного розуміння проблеми, підходу та стратегії її вирішення; *пошукові дослідження* (exploratory research) – польові дослідження щодо розуміння життєвого циклу продукту, особливостей користувачів, учасників процесу виробництва та дистрибуції; *деск-дослідження* (desk research) – пошук пов'язаної з завданням інформації в інших джерелах. Узагальнена ж схема роботи над проєктом виглядає наступним чином: 1) *розуміння* (empathize) – погляд на проблему/ситуацію, що склалася, з позиції людей, які в ній опинилися; спостереження й аналіз їх поведінкових реакцій; 2) *фокус* (define) – систематизація зібраної на попередньому етапі інформації, її аналіз, виділення головного та конкретизація завдання; установлення зв'язків між різними складовими об'єкта, який досліджується; 3) *idei* (ideate) – напрацювання множини ідей (мозковий штурм), їх обговорення, відсіювання, тестування; 4) *прототипи* (prototype) – створення одного або декількох прототипів для відібраних на попередньому етапі ідей, їх модифікація та подальше вдосконалення; 5) *тести* (test) – отримання реакції потенційного споживача на розроблені варіанти вирішення завдання за рахунок застосування методів: опитування, інтерв'ю, тестування прототипу тощо. Зразок, який пройшов тестування, запускався у виробництво або ж увесь цикл повертався на початкову стадію досліджень і повторювався знову [16]. Також для тестування тих чи інших нових ідей компанія з проєктних інновацій «Frog Design» пропонує використовувати *метод програвання сценаріїв* (staging scenarios) або *метод сценарного моделювання* (storyboard) як імпровізоване моделювання будь-якої ситуації взаємодії [21]. *Творчий семінар* як метод спільної роботи розрізнених груп проєктувальників застосовує команда компанії «MJV Tecnologia & Innovation» [19; 20].

Не вдаючись до найдрібніших деталей порівняльного аналізу (його вже здійснила дослідниця О. Б. Дружиніна), зазначимо, що і передпроектні дослідження як усебічна оцінка ситуації, і встановлення та візуалізація зв'язків між різними частинами об'єкта розробки, і метод генерації ідей «мозковий штурм», і робота з прототипами та їх подальше тестування, і сценарний підхід моделювання та розробка «типології споживачів» за ознакою їх уподобань, належності до певної ві-

кової категорії тощо, і дотримання принципу досягання максимального споживчого різноманіття за умови мінімального виробничого ресурсу, і проведення творчих семінарів – усе це активно й успішно застосовувалося свого часу на етапах реалізації дизайн-програм ВНДІТЕ.

Ще одним недооціненим (на нашу думку) надбанням розвитку радянського дизайну в період з 60–80-х рр. ХХ ст. варто визнати формування *середовищного підходу*³, який, за словами О. І. Генісаретського, зароджувався саме як репліка по відношенню до екологічної проблематики часу. Екологія ж при цьому розумілася своєрідно – як збереження та відтворення природних, натуральних ресурсів людини. Будучи продовженням натуралістичного й природничо-наукового підходу до природного середовища, середовищний підхід у плані назви мав, швидше, метафоричне значення, оскільки мав на увазі «не стільки природне, скільки культурне, семіотичне середовище, яке наповнене різного роду знаками, символами і в якому людина здійснює осмислену й переживальну поведінку» [3]. Середовищний підхід у цьому сенсі став означенням нової естетичної дійсності та вираженням іншого, відмінного до цього часу естетичного трактування понять середовища. Введена при цьому О. І. Генісаретським домінуюча категорія *ситуації* стосувалася розгляду протиставлення понять: *середовище, ситуація, предмет*. Виявлена ієрархія їх відношень полягала в можливості ситуації здійснювати себе у предметах і можливості середовища здійснювати себе у цих ситуаціях. Ситуації могли розкладатися чи складатися із дрібніших ситуацій – але предмети ставали їх сутністю, найближчим до людини рівнем реалізації ситуацій. Отже, саме середовище вважалося найвищим нашаруванням рівня такого розгляду, яке не входило до жодної з ситуацій та було їх граничною масою.

Під поняттям ситуації розумілося те, в чому може переміщуватися та перебувати людина, куди вона може потрапляти та з чого виходити. Середовище ж – це те, в чому ми перебуваємо постійно, ситуація постійного місцезнаходження. На відміну від системного підходу, де функції розглядаються як взаємозалежні елементи організованості

³ Термін-калька з російської мови. У сучасному, дещо розмитому варіанті трактування – це «розгляд середовища як результату освоєння людиною її життєвого оточення», де діяльність і поведінка людини сприймаються як визначальний фактор, котрий пов'язує окремі елементи середовища у цілісність [4, с. 48]. Англomовні ж відповідники терміна («environmental design», «environmental approach in design») у своєму тлумаченні позначають суто екологічний дизайн – як процес вирішення оточуючих параметрів навколишнього середовища, «новий підхід у плануванні споживчих товарів та виробничих процесів, що є екологічно розумними, стійкими та здоровими як для людини, так і для нашого навколишнього середовища...» [22].

складної функціональної структури, функції у разі середовищного підходу розглядалися автономно. Класифікація ситуацій за функціональними ознаками безпосередньо пов'язувалася з людиною, її потраплянням, перебуванням і виходом із ситуації як просторової символіки середовища. Так, за своїми типами ситуації розподілялися на ті, що можуть: себе *транслявати* (і не залежати від факту перебування в ній людини), себе *анігілювати* (змінюватися від потрапляння в неї людини), себе *адаптувати* (відтворювати свій стан після виходу з неї людини); *бути продуктивними* (сприяти створенню нового змісту, з яким виходить з неї людина), *такими, що реалізуються* (сприяють утіленню чи перевтіленню смислового потенціалу людини, яка в неї потрапила), *бути віртуальними* (такими, що переслідують людину в її свідомій активній поведінці) тощо. Тож сутність і зміст поняття середовища полягали ще й у тому, що ситуації зберігаються в середовищі незалежно від того, потрапляє, перебуває чи виходить з неї людина. Приділення уваги звичайним просторовим уявленням людини, її внутрішньому світу, мисленню та свідомості, в межах середовищного підходу, дозволило дизайну надалі говорити про створення дійсності людського внутрішнього досвіду.

Зародження альтернативного (по відношенню до діяльності ВНДІТЕ) дизайну в межах експериментально-освітньої студії дизайну «Сенеж»⁴, активна й широка комунікація дизайнерів-практиків, науковців, педагогів наприкінці 1970-х – на початку 1980-х рр. привели до наростаючого переконання щодо недосконалості методології утилітарного дизайну. Відчуття майбутніх можливостей іншої естетики дизайну поступово вкорінювало усвідомлення тісного взаємозв'язку між наслідками/продуктами проектування та культурою в цілому. Так, за висловлюванням архітектора, художнього ідеолога й керівника багатьох проєктів сенежської студії Є. А. Розенблюма, «надзавданням» художнього

проектування є виявлення й формування культурних аспектів середовища. Це і є одним зі способів інтеграції гуманістичної та технічної складових сучасного світу й реальним шляхом перетворення утилітарних предметів і систем у середовище речей, яке матиме культурний зміст [9]. Є. А. Розенблюм запропонував *метод проєктного занурення в історичний, стильовий, літературний, документальний та інші контексти*, який уперше був успішно апробований під час розроблення експозиції тематичних залів Музею історії Росії ХХ ст. (Музей революції СРСР) у 1975–1976 рр. і представлений у формі візуальної розповіді та експозиційних метафор, що на рівні відчуття здатні *формувати емоційний образ історії*. Відповідно, надзвичайно вагомого значення набувала передпроектна стадія роботи – етап осмислення, фіксація фактів та ідей, ескізування, візуалізація, аналіз та синтезування, створення пошукових проєктів-метафор, які й призначалися для розуміння загальних принципів, ідеології й стилістики майбутньої розробки. Застосування «тактики досліджень» (на відміну від «тактики оформлення», за Є. А. Розенблюмом), пошук єдиного самобутнього рішення наближали роботу дизайнера до загальнокультурної й світоглядної дилеми «бути» чи «здаватися» (за Е. Фроммом). Так, «бути» – досліджувати, наближатися до сутності речей, проєктувати, а не «здаватися», тобто – оформлювати, стилізувати за рахунок формального підходу – стає свідомим і визначальним вибором.

Як слушно зауважує наш сучасник, мистецтвознавець, дослідник контексту в архітектурі, дизайні та мистецтві ХХ ст. Г. В. Вершинін, «починаючи з 1970-х “естетичних” років проектування все більше захоплювалось творенням “візуальних текстів”, розвитком комунікацій різного роду, в основі яких лежали прийоми поетики: метафори, порівняння, наділення форм властивостями інших матеріалів: прозорості, “історичності” й зістареності, прямими та опосередкованими деклараціями» [2, с. 253]. Підтвердження щодо переконання у здатності дизайнерів одночасно «читати» й «писати» в матеріальній культурі – розуміти, що говорить предмет, і створювати нові предмети, які втілюють нові повідомлення, Г. В. Вершинін знаходить у висловлюваннях В. Ф. Сидоренка. Так, на думку останнього, «проектуючи речі, дизайнери не обмежуються лише покращенням у проєктах споживчих властивостей речей, не лише створюють форми, а й передусім вибудовують комунікацію між людьми та матеріальним світом. У цьому проявляється особистий або загальнокультурний досвід, інтерпретація матеріальної та культурної спадщини, з'являється “доданий”

⁴ Центральна навчально-експериментальна студія Союзу художників СРСР – офіційна назва Дому творчості Союзу художників, який був заснований 1964 р. поблизу Сенежського озера. Директором студії стала Н. І. Тітова. Науковим керівником – К. М. Кантор. Художнім керівником – Є. А. Розенблюм. Керівниками семінарів – Є. А. Розенблюм та М. О. Конік (з 1975 р.). Постійними консультантами й учасниками семінарів були: К. О. Кондратьєва, О. І. Генісаретський, В. Р. Аронов, О. Г. Раппапорт та інші. За час існування студія випустила близько 2000 семінаристів. Розроблені проєкти: салону літака ТУ-144, колірно-графічної реновації території західносибірського металургійного комбінату (1974), Россельмашу (1974), КамАЗу (1974), Музею-квартири О. С. Пушкіна на Арбаті й «Пушкінської стежки» (1968–1975), міста Тихвіна (1973), старої частини Мінська (1975), старого Баку (1976), історичної частини міста і музею техніки в Барнаулі (1981), центру Коломни (1983) та багатьох інших. Завершилось існування студії «Сенеж» 1991 р. [2].

продукт – особисте бачення традицій і цінностей, власне ставлення до попереднього досвіду, власний світогляд» [2, с. 330].

Тогочасні прагнення використати отримані знання, вийти на новий рівень дизайнерської й загальнокультурної (в межах СРСР) освіти не були поодинокими. «Проблеми досліджень і розвитку проєктної культури дизайну» (О. І. Генісаретський, 1988), «Дизайн і проблеми перебудови освіти» (О. Л. Діжур, 1987), «Типова програма з дисципліни “Технічна графіка і основи дизайну: 9–10 класи”» (Ю. Ф. Катханова, 1990), «Школа: зерна дизайну – ростки культури» (Т. В. Костенко, 1985), «Про програму цілеспрямованого вдосконалення і розвитку систем дизайнерської освіти» (Л. О. Кузьмичов, В. Ф. Сидоренко, 1986), «Дизайнерська модель культури» (В. І. Пузанов, 1989), «Від традиційної парадигми освіти до нової» (В. М. Розін, 1990), «Дизайн як загальноосвітня дисципліна (по слідах пошукової програми Королівського коледжу мистецтв)» (В. Ф. Сидоренко, 1994), «Модель “випереджаючої” освіти» (В. Ф. Сидоренко, 1986), «Освіта: образ культури» (В. Ф. Сидоренко, 1989) – це лише невеликий перелік назв праць, опублікованих у період із 80-х до початку 90-х рр. ХХ ст.

Надаючи характеристику особливостям дизайну і розгубленому стану щойно звільненого від союзних зв'язків радянського суспільства, Г. В. Вершинін акцентує увагу на умовах глобалізації та швидкої монетизації людських відносин, у яких ми всі тоді водночас опинились. «Після краху СРСР диктат регламентів щез. Разом з ним виявився вільним і дизайн: ВНДІТЕ та його філіали, система СХКБ⁵. Руйнувалися підприємства, які стали об'єктами приватизації, – часто лише для вкладення коштів та подальшого перепродажу. Вітчизняні товари були визнані застарілими, неефективними, непрогресивними – неважливо, про що йшлося: про космічний корабель-автомат “Буран” чи трикотажний кардиган. Планова економіка замінилася стихійною, псевдоринковою. Етика самовіддачі й слугування вищим інтересам – егоїзмом та самолюбством» [2, с. 304]. Тож вітчизняна продукція швидко замінилася імпоротною, яка мала більш привабливий вигляд та була більш різноманітною за своїми формами, матеріалами, функціями. З'явився новий, не доступний до цього часу тип дизайну – розроблення приватного інтер'єру, який спирався вже лише на

індивідуальні бажання та матеріальні можливості замовника. Утім, такими самими, орієнтованими на подібний «економічно-замовницький» чинник виживання виявилися і вже далеко не системні розробки об'єктів дизайну графіки, середовища, одягу. Не додавала впевненості фаховим дизайнерам і необхідність швидкої переорієнтації інструментарію роботи – представлення результатів і сам процес проєктування переходили в новий, виключно «комп'ютерний» формат. Традиційні освітні центри/школи дизайну занепадали – розорявалася матеріальна база, закривалися майстерні, звільнялися кадри. Кількість нових – стрімко збільшувалася за рахунок відкриття численних філіалів, факультетів, кафедр. Осмислені до цього ідеї розвитку фахової та відкритої загальної освіти через широке усвідомлення основ проєктування замінювалися формальним підходом від орієнтованих на європейськість, ринок і підприємництво освітніх управлінців.

Сучасні дослідники дизайну в країнах, що належали до СРСР, визнають ситуацію тривалої кризи методології дизайну та серед її основних характерних ознак наводять наступні: розшарування професійної дизайнерської спільноти і, як наслідок, розмивання меж професії; збільшення проявів розмитих і непевних висловлювань та суджень, що наближує дизайн до наукоподібності та псевдонауковості; підміна понять і нестійкість термінологічної мови дизайну; відсутність усталених зв'язків між теоретиками дизайну й іншими науковими спільнотами; перетворення дизайнерів із «винахідників» на «штампувальників» – зниження загального рівня творчого, концептуального й інноваційного аспектів проєктного мислення; перевага реалізації можливостей у професійній практичній сфері діяльності «на потребу дня» тощо [1].

Безумовно, окреслені прояви методологічної кризи сьогоденного дизайну не є винятково тотальними. Як в Україні, так і в Росії, і в Білорусі тощо є низка прізвищ відомих світу й унікальних дизайнерів-практиків, науковців. Поступово до єдиних типових вимог за різними напрямками дизайну приходять освітні програми численних навчальних дизайн-осередків, доводиться до необхідного технічного й технологічного рівня їх матеріальна база. Проте сама методологія формування фахівця з дизайну й досі переважно орієнтується не на те, «що зробити» і «навіщо зробити», а на те, «як зробити», «як зробити так, щоби сподобалось». І це саме та межа, за якою знаходиться розуміння того, що «будь-який дизайн зароджується поза дизайном». Це так само вірно, як те, що «читач є автор» чи «глядач – автор». І формування здатності до охо-

⁵ «СХКБ» – спеціальні художньо-конструкторські бюро; створені з 1962 р. державні організації з дизайн-проєктування, які виконували завдання щодо розроблення проєктів для всіх видів промисловості з метою оновлення вітчизняної промислової продукції. Були організованими в мережу з представництва у найбільших містах радянських республік, здійснювали функцію узагальнення й поширення передового досвіду в галузі художнього конструювання.

плення об'єму та змісту цього «прочитаного» й «побаченого», якості до вимог того, чим бажає оточити себе людина і що саме вона буде вважати для себе неприйнятним, починається набагато раніше, ніж відведені для цього дисципліни вищої чи передвищої фахової освіти.

Висновки. Вивчення історії становлення та розвитку методології для дизайну є таким самим необхідним, як і опанування генези будь-якої іншої науки. А враховуючи окреслені тісні соціально-культурні взаємозв'язки формування й функціонування методології дизайну, важливо не лише орієнтуватись у відповідних етапах та її загальних тенденціях, а й враховувати притаманні певному історичному періоду, регіону чи державному устрою особливості.

Так, у методологічному плані дизайну все, з чим починали утворені на початку 1990-х рр. з радянських республік незалежні держави (зокрема й Україна), виявилось єдиним і спільним теоретичним спадком. Разом із численними внутрішніми та зовнішніми змінами дизайну, здавалося, мала б відповідно змінюватися та розвиватися і його методологія. Проте певний стан економічного, соціокультурного і передусім ідеологічного метаморфозу виявився несумісним як із продовженням уже існуючих методологічних напрацювань у дизайні, так і з визначенням їх нового концептуального бачення. Тож, окрім суто економічних та організаційних об'єктивних пояснень, затяжна криза методології дизайну в Україні містить суттєву, хоч і досить суб'єктивну складову відторгнення й меншовартості всього, що було зроблено раніше й так чи інакше пов'язане з «ненависним і неправильним радянським минулим». Натомість те, що стосувалося західних світоглядно-культурних стереотипів і похідних від них форм, образів, функцій, технологій, принципів, життєустроїв тощо, почало характеризуватися високим ступенем лояльності й подекуди межувати з повною відсутністю критики та критичного осмислення, що в подальшому унеможливило формування власних виражених позицій думки.

Сучасне співвіднесення досліджень підтверджує, що радянська теоретична і практична база дизайну, закладена у 1960–1980-х рр., не була достатнім чином осмислена. А отже, й на сьогодні ми позбавлені змоги самостійно перевірити на життєздатність і адаптувати наші здобутки або ж, принаймні, знати, що більшість західних методологічних «новацій» запропонована й апробована (хоч і в дещо інших умовах) нами значно раніше.

Розроблена протягом 1970-х рр. колективом ВНДІТЕ методика роботи над комплексними проєктами під умовною назвою «Дизайн-програма»

і запропонований компанією «IDEO» на початку 1990-х підхід «Дизайн-мислення» (Design Thinking), обґрунтована О. І. Генісаретським концепція середовищного підходу (кінець 1970-х рр.) як екологічно-культурного акценту ситуації проєктування і сучасні положення «Environmental design», успішно апробовані експерименти з формування емоційного образу в сенезьких проєктах Є. А. Розенблюма (1970–1980-ті рр.) і поняття «Emotional design», розглянуте Дональдом А. Норманом (D. Norman, 2004), – яскравий, але далеко не вичерпний перелік прикладів схожих за своїми сутнісними ознаками концептуальних явищ у методології дизайну з кардинально відмінним ступенем вітчизняної наукової уваги.

Найбільшим же загальним методологічним упущенням мусимо визнати тривалу «зупинку» в нашому усвідомленні необхідності комплексного підходу до перезавантаження всіх рівнів освіти, широкого впровадження культури естетично-проєктного мислення, на якому разом зі своїми однодумцями та послідовниками обґрунтовано наполягав В. Ф. Сидоренко і до якого зараз дійшли західні передові освітні центри, що включають опанування дизайн-мислення до своїх освітніх курсів.

Література:

1. Андросова А. О. Генезис отечественной методологии дизайна. *Академический вестник УралНИИпроект РААСН*. Екатеринбург, 2009. № 2. С. 98–101.
2. Вершинин Г. В. Лекции по истории дизайна. Тюмень : Институт дизайна (Тюменский филиал УралГАХА), 2018. 338 с.
3. Генісаретський О. І. Средовой подход в дизайне и архитектуре: содержание и основные моменты : Выступление в Союзе архитекторов УССР 22.08.1978. URL : <http://prometa.ru/olegen/6/0/> (дата звернення : 23.01.20).
4. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / под общ. ред. Г. Б. Минервина, В. Т. Шимко. Москва : Архитектура-С, 2004. 288 с.
5. Дружинина О. Б. Роль дизайн-программ ВНИИТЭ 1960–1980 годов в проектной культуре : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.06 / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. Москва, 2019. 264 с. Рукопись.
6. Кузьмичев Л. А., Щелкунов Д. Н. Дизайн-программа ВО «Союзэлектроприбор». *Техническая эстетика*. 1981. № 9. С. 1–4.
7. Методика художественного конструирования. Дизайн-программа / ред. кол. : Л. А. Кузьмичев, В. Ф. Сидоренко, Д. Н. Щелкунов. Москва : ВНИИТЭ, 1987. 171 с.
8. Налимов В. В. Печаль по утерянной целостности. *Знание – сила*. 1979. № 6. С. 31–33.
9. Розенблюм Е. А. Художественное проектирование: Стратегия и тактика. *Декоративное искусство СССР*. 1989. № 9. С. 29–33.
10. Сидоренко В. Ф., Кузьмичев Л. А. Дизайн-программа как тип культурно-художественной программы. *Труды ВНИИТЭ. Сер. : Техническая эстетика*. Москва, 1980. Вып. 25: Эстетические проблемы художественного конструирования комплексных объектов. С. 9–34.

11. Сидоренко В. Ф. Принципы классификации и типологизации дизайн-программ. *Труды ВНИИТЭ. Сер.: Техническая эстетика*. Москва, 1982. Вып. 36: Проблемы формирования дизайн-программ. С. 8–23.
12. Шедровицкий Г. П. Избранные труды. Москва: Школа культурной политики, 1995. 800 с.
13. Berger A. *Systemic Design Can Change The World*. Amsterdam: Sun Architecture, 2009. 62 p.
14. Brown T. Tales of creativity and play [video]. *Serious Play 2008 Conference*. May 2008. URL: https://www.ted.com/talks/tim_brown_tales_of_creativity_and_play (дата звернення: 15.11.20).
15. Brown T. Designers – think big! [video]. *TED Global 2009 Conference*. July 2009. URL: https://www.ted.com/talks/tim_brown_designers_think_big/transcript (дата звернення: 15.11.20).
16. Cross N., Dorst K., Roozenburg N. Research in design thinking: proceedings of a workshop meeting held at the Faculty of Industrial Design Engineering, Delft University of Technology, the Netherlands, May 29–31, 1991. Delft: Delft University Press, 1992. 215 p.
17. Kolko J. *Well-Designed: How to Use Empathy to Create Products People Love*. Boston, MA: Harvard Business Review Press, 2014. 224 p.
18. Martin R. L. *The design of business: Why design thinking is the next competitive advantage*. Boston, MA: Harvard Business Press, 2009. 208 p.
19. Help center redesign of a movie streaming service. URL: <https://www.mjvinnovation.com/case-studies/redesign-streaming-service-center/> (дата звернення: 17.11.20).
20. How a global telecom company became a market leader in SIM card activation time using Design Thinking. URL: <https://www.mjvinnovation.com/case-studies/design-thinking-telecom-leader/> (дата звернення: 17.11.20).
21. Frog Design Inc. *Wikipedia: the free encyclopedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Frog_Design_Inc. (дата звернення: 15.11.20).
22. Encyclopedia. *Encyclopedia.com*. URL: <https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/environmental-design> (дата звернення: 07.11.20).
- design programs 1960–1980 in the design culture]. (PhD dissertation). Stroganov Moscow State University of Arts and Industry, Moscow, Russia. [In Russian].
6. Kuzmichev, L. A. & Shchelkunov, D. N. (1981). Dizain-programma VO "Soiuzelektropribor" [Design program of VO "Soyuzelektropribor"]. *Tekhnicheskaya estetika*, 9, 1–4. [In Russian].
7. Kuzmichev, L. A., Sidorenko, V. F. & Shchelkunov, D. N. (Eds.). (1987). *Metodika khudozhestvennogo konstruirovaniia. Dizain-programma* [Artistic design technique. Design program]. Moscow: VNIITE. [In Russian].
8. Nalimov, V. V. (1979). Pechal po uteriannoi tselostnosti [Sorrow for the lost integrity]. *Znanie – sila*, 6, 31–33. [In Russian].
9. Rozenblium, E. A. (1989). Khudozhestvennoe proektirovanie: Strategiya i taktika [Artistic Design: Strategy and Tactics]. *Dekorativnoye iskusstvo SSSR*, 9, 29–33. [In Russian].
10. Sidorenko, V. F. & Kuzmichev, L. A. (1980). Dizain-programma kak tip kulturno-khudozhestvennoi programmy [Design program as a type of cultural and artistic program]. *Trudy VNIITE. Ser.: Tekhnicheskaya estetika*, 25, 9–34. [In Russian].
11. Sidorenko, V. F. (1982). Printsipy klassifikatsii i tipologizatsii dizain-programm [Principles of classification and typology of design programs]. *Trudy VNIITE. Ser.: Tekhnicheskaya estetika*, 36, 8–23. [In Russian].
12. Shchedrovitskii, G. P. (1995). *Izbrannye trudy*. Moscow: Shkola kulturnoi politiki. [In Russian].
13. Berger, A. (2009). *Systemic Design Can Change The World*. Amsterdam: Sun Architecture.
14. Brown, T. (2008). Tales of creativity and play [Video]. *Serious Play Conference*, May 2008. Retrieved from https://www.ted.com/talks/tim_brown_tales_of_creativity_and_play.
15. Brown, T. (2009). Designers – think big! [Video]. *TED Global Conference*, July 2009. Retrieved from https://www.ted.com/talks/tim_brown_designers_think_big/transcript.
16. Cross, N., Dorst K. & Roozenburg, N. (1992). *Research in design thinking. Proceedings of a workshop meeting held at the Faculty of Industrial Design Engineering*, Delft University of Technology, the Netherlands, May 29–31, 1991. Delft: Delft University Press.
17. Kolko, J. (2014). *Well-Designed: How to Use Empathy to Create Products People Love*. Boston, MA: Harvard Business Review Press.
18. Martin, R. L. (2009). *The design of business: Why design thinking is the next competitive advantage*. Boston, MA: Harvard Business Press.
19. MJV. (N. d.)a. Help center redesign of a movie streaming service. Retrieved from <https://www.mjvinnovation.com/case-studies/redesign-streaming-service-center/>.
20. MJV. (N. d.)b. How a global telecom company became a market leader in SIM card activation time using Design Thinking. Retrieved from <https://www.mjvinnovation.com/case-studies/design-thinking-telecom-leader/>.
21. *Frog Design Inc*. Retrieved November 15, 2020 from Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Frog_Design_Inc.
22. Encyclopedia. (N. d.). *Encyclopedia.com*. Retrieved from <https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/environmental-design>.

References:

1. Androsova, A. O. (2009). *Genezis otechestvennoy metodologii dizayna* [Genesis of domestic methodology of design]. Ekaterinburg: Akademicheskii vestnik Ural-NIIproekt RAASN. [In Russian].
2. Vershinin, G. V. (2018) *Leksii po istorii dizayna* [Lectures on the history of design]. Tyumen: Institut dizayna (Tyumenskiy filial UralGAHA). [In Russian].
3. Genisaretskii, O. I. (1978). *Sredovoi podkhod v dizaine i arkhitekture: sodержanie i osnovnye momenty* [Environment approach in design and architecture: content and highlights] [Speech at the Union of Architects of the Ukrainian SSR on August 22, 1978]. Retrieved from <http://prometa.ru/olegen/6/0/>. [In Russian].
4. Minervina, G. B. & Shimko, V. T. (Eds.). (2004). *Dizain. Illiustrirovannyi slovar-spravochnik* [Design. Illustrated Dictionary-Directory]. Moscow: Arkhitektura-S. [In Russian].
5. Druzhinina, O. B. (2019). *Rol dizain-programm VNIITE 1960–1980 godov v proektnoi kulture* [The role of VNIITE



УДК 75.036.4(477)“19/20”
ID ORCID 0000-0002-7471-1679
DOI 10.33625/visnik2020.03.044

Іванна ПАВЕЛЬЧУК

Київський національний університет
технологій та дизайну

ФОРМУВАННЯ ПОСТІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ОЛЕГА ГАРАГОНИЧА

Павельчук І. А. Формування постімпресіоністичної тенденції у творчій практиці Олега Гарагонича. У роботі досліджується мистецький досвід періоду 1980–2000-х рр. Індивідуальний живописний стиль О. Гарагонича формувався на межі 1980–1990-х рр. під враженням від масштабного таланту відомого українського живописця Йосипа Бокшия (1891–1975), чия ужгородська майстерня майбутній постімпресіоніст відвідував декілька років поспіль. Не отримавши системної академічної освіти, він експериментував з новими формальними засобами відтворення. Насамперед пейзажист почав розробляти нові динамічні ракурси композиції, залучивши до ландшафтною презентації фрагмент високогірної магістралі, що надало краєвиду відчуття сучасності. Звивисті карпатські дороги підказали митцеві зигзагоподібну структуру композиції, що будувалася на засадах полярної динаміки. У краєвидах О. Гарагонича середини 1980-х рр. посилювалася контрастність теплих і холодних кольорових градацій та інтенсивність барв. Домінування чистих кольорів гармонійно поєдналось із простими формами, що орієнтувалися на гострокутний трикутник. Оновлене ліричне відчуття краєвиду відтворилося найпростішими художніми засобами: декоративним орнаментом, логікою композиційних акцентів, чіткістю силуетів, реалізувавшись у серії плернерних образів 2000-х рр. У пошуках нової візуальної лексики уява О. Гарагонича випереджала тогочасні образотворчі технології станкового жи-

вопису. Розроблений у 1980-х рр. авторський стиль візуально нагадує цифрові презентації Photoshop. В авторському синтезі кольору та форми О. Гарагонича розкрився інтегральний зв'язок між природою формального хроматичного живопису і конструктивною природою дизайну. Століття тому на цю образотворчу залежність звернув увагу Р. Фрай у своїй книзі «Візія і дизайн».

Ключові слова: закарпатська мистецька школа, краєвид, формальний живопис, синтез, український постімпресіонізм.

Pavelchuk I. The Formation of the Post-Impressionist Trend in the Creative Practice of Oleh Harahonych.

The article examines the artistic experience during the period of 1980–2000. Oleh Harahonych's individual painting style was formed at the turn of the 1980s and 1990s under the influence of a large-scale talent of the famous Ukrainian painter Yosyp Bokshay (1891–1975). O. Harahonych visited Bokshay's Uzhhorod workshop several years in a row. Having escaped the system-defined academic education, the post-impressionist-to-be was experimenting with the new formal means of reproduction. Being primarily a landscapist, the painter began to develop new dynamic angles of the composition, involving the fragments of a high-altitude highway in presentation of his works, which ensured that his landscapes obtained a sense of modernity. Winding Carpathian roads suggested to the artist a zigzag structure of the composition, which was based on the principles of polar dynamics. In O. Harahonych's landscapes of the mid-1980s, the contrast of warm and cold color gradations and intensity of colors enhanced. The dominance of pure colors harmoniously combined with simple shapes that focused on an acute triangle. The renewed lyrical sense of the landscape was reproduced by the simplest artistic means which included decorative ornaments, logic of compositional accents, and clarity of silhouettes. It was realized in a series of plein-air images of the 2000s. In search of new visual means, Oleh Harahonych's imagination was ahead of the visual technologies of easel painting of that time. Developed in the 1980s, the author's style visually resembles the digital presentations in Photoshop. The author's synthesis of color and form reveals an integral connection between post-impressionism and design, which Roger Fry called "Vision and design" in his book a century ago.

Keywords: Transcarpathian art school, landscape, formal painting, synthesis, Ukrainian post-impressionism.

Постановка проблеми. Публікацію присвячено дослідженню постімпресіоністичної тенденції у творчій практиці мукачівського пейзажиста Олега Гарагонича (1952–2014). Мистецькі погляди художника формувались у фаховому середовищі Ужгорода напередодні доби Незалежності. Географічна близькість закарпатського кола митців до культурних здобутків Європи позитивно позначилася на радикальному оновленні образотворчих стандартів живопису впродовж усього ХХ ст. Європеїзації мистецьких смаків в ужгородському мистецькому середовищі вельми сприяла виставкова та педагогічна діяльність

видатних українських живописців А. Ерделі та Й. Бокшая, які увійшли в історію українського образотворчого мистецтва як засновники художньої освіти в закарпатському регіоні. Долаючи стереотипи локального провінціалізму, згадані речники української культури вивели живописні традиції Закарпаття на сучасний міжнародний рівень. Поставлена у публікації проблема зумовила вирішення низки завдань: комплексно простежити і теоретично осмислити специфіку індивідуального мистецького росту О. Гарагонича в період 1980–2000-х рр., розкрити сюжетно-тематичні доміанти у жанрі краєвиду, проаналізувати особливості формування індивідуальних художніх прийомів, узагальнити й типізувати ідейно-художні та формально-практичні властивості авторського постімпресіоністичного синтезму. Сам факт наслідування паризьких традицій ар нуво в різних мистецьких осередках України вельми важливий для усвідомлення послідовно-спадкового характеру української школи колоризму і в загальноукраїнському, і в локально-регіональному масштабі.

Зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями. Запропонована до друку стаття є фрагментом дисертаційного дослідження «Постімпресіонізм в українському живописі ХХ – початку ХХІ ст.: історичні витоки, джерела інспірацій, специфіка розвитку», що захищалась на правах рукопису. Проблематика роботи узгоджена з темою наукових досліджень і планом підготовки наукових кадрів кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв, здійснюваних у науково-дослідному відділі, «Західні теорії та українське мистецтвознавство ХХ ст.: інтелектуальні інновації, особливості методології, мистецтвознавчий дискурс» (реєстр. номер 0111U005313, ДБ № ІТМ 02-2010).

Історіографія проблеми. Проблема адаптації постімпресіоністичного живопису ар нуво в багатонаціональному культурному середовищі Європи ХХ ст. в сучасному науковому дискурсі висвітлена нерівномірно. Оскільки зазначене мистецьке явище історично виникло у Франції, то цілком природно, що найбільший сегмент наукової літератури стосується саме французького мистецтва кінця 1880-х – початку 1900-х рр. і належить іноземним фахівцям [36; 37; 38; 39; 40; 41; 42; 43; 44; 45]. Теоретичним підґрунтям даної публікації послуговували класичні теорії європейських знавців постімпресіонізму: німецького історика мистецтв Ю. Мейєра-Грефе, який започаткував історіографію постімпресіонізму [42], британського мистецтвознавця Р. Фрая, який увів дефініцію «постімпресіонізм» [38], німецького художника Ф. Бюргера, який упровадив практику

контroversійного аналізу методом формальних зіставлень [37], австрійського історика мистецтв Ф. Новотни [43], американського художника та мистецтвознавця Е. Лорана [41], американського історика мистецтва Дж. Ревалда [44] та італійського мистецтвознавця Л. Вентурі [3]. З іншого боку, при написанні статті опрацьовувалися дослідження сучасних іноземних мистецтвознавців: угорського вченого Л. Берецького [39], польського науковця Л. Коссовського [40] і британського вченого Дж. Б. Буллена [36].

Науковий дискурс, присвячений проблемі адаптації традицій французького постімпресіонізму в образотворчому мистецтві України ХХ ст., був започаткований у вітчизняному мистецтвознавстві наприкінці 2000-х рр. Уперше питання абсорбації постімпресіоністичної тенденції в практиці українських художників ХХ ст. було порушено в дослідженнях авторки 2007–2010-х рр. [26; 27], що згодом увійшли до кандидатської дисертації [28]. У згаданих наукових розвідках уперше обґрунтовувався позачасовий механізм транскультурних інспірацій, не обмежених ні географією, ні історією, ні національністю реципієнта. Художній твір розглядався як інформативний контент «вічних» ідей, а живопис – як позачасове «вчення», котре можна освоїти та використати по-новому у своєму часі [28, с. 1–5].

Актуальність започаткованого дослідження підтвердили наступні наукові розвідки Д. Горбачова й О. Найдена, опубліковані в окремому підрозділі «Народницький реалізм за доби постімпресіонізму» у п'ятому томі «Історії української культури» (2011) [11, с. 359]. Дискусійність окремих положень згаданої праці не спростовує той факт, що в ній уперше відзначено впливи французького постімпресіонізму на живопис піонерів українського модерну, зокрема на пошуки О. Мурашка, А. Маневича, М. Бурачка, творчість котрих раніше розглядали винятково як імпресіоністичну [11, с. 359–367].

Серед нечисленних публікацій, присвячених поширенню французького постімпресіонізму в українському мистецтві ХХ ст., вирізняється стаття «Борачок Северин: маляр-постімпресіоніст» Г. Стельмащук, опублікована у виданні «Українські митці у світі: матеріали до історії українського мистецтва ХХ століття» (2013) [31, с. 87–93]. У праці стисло проаналізовано етапи творчого становлення художника-емігранта, підкреслено його приналежність до угруповання польських капістів, згадано ключові виставкові проекти кінця 1920-х – 1930-х рр. Стаття супроводжується кольоровими ілюстраціями мистецьких творів С. Борачка, що сьогодні зберігаються у приватних колекціях Франції, Німеччини та США. Згадані

публікації про поширення постімпресіоністичного живопису в українському образотворчому мистецтві ХХ ст. послуговували теоретичним підґрунтям для системного дослідження мистецького доробку О. Гарагонича.

Поглибленому розумінню місцевої мистецької атмосфери посприяли наукові реляції сучасних мистецтвознавців, присвячені історії заснування закарпатської живописної школи. У дослідженні використовувалися матеріали Л. Біксей, зокрема публікація «Історія Закарпатської школи живопису» (2009) [2] та вступне слово до каталогу «Мистецтво Закарпаття» (2005) [21]; стаття В. Кудлача «Закарпатська школа: лінія наступності» (2011) [17]; праці Б. Кузьми «Мистецькі дороги Закарпаття. Закарпатській організації НСХУ – 55» (2007) [18] та «Традиції і сучасність Закарпатської школи живопису» (2009) [19]; робота С. Куц «Закарпатська школа» (2011) [20]; статті І. Небесника [22; 23; 24]; публікація М. Приймича «Ще раз про Закарпатську школу малярства» (2001) [30] та інтерв'ю з ним, записане в Ужгороді у лютому 2011 року [29]; стаття А. Чейпеш «Формування Закарпатської школи живопису» (2015) [34].

Виняткове значення для нашого дослідження мав особистий архів О. Гарагонича, що його митець передав на зберігання авторці за декілька років до своєї передчасної смерті [1; 2; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 12; 13; 14; 15; 16; 32; 33; 35]. До згаданого архіву увійшли замітки про виставкову діяльність митця в Україні [12; 13] та поза її межами [32; 33; 35], опубліковані інтерв'ю періоду 1990–2000-х рр. [1; 14; 15], кольорові репродукції картин О. Гарагонича 1995–2010-х рр. (Іл. 6–11) [16], персональний каталог творів, виданий в Ужгороді 2007 р. [7], особисті світлини художника (Іл. 12) [9]. Неабияке значення для всебічного розуміння творчого поступу О. Гарагонича мали його власні рукописи «Біографія» [6] та «Творче кредо» [10]. Вивчення живописного доробку художника в його творчій майстерні упродовж 2011–2013-х рр., записи бесід, здійснені авторкою в Мукачеві 2012 р. [8], та матеріали особистого архіву митця [1; 2; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 12; 13; 14; 15; 16] визначили джерельну базу даного наукового дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Серед репрезентантів українського постімпресіонізму доби Незалежності оригінально виділяється творчість українського пейзажиста О. Гарагонича, який народився в Мукачеві [6, арк. 1]. Початкову середню освіту майбутній митець здобув у місцевій середній школі, продовжив навчання в Ужгородському музичному училищі (1967–1971) [7, с. 1]. Майбутній постімпресіоніст

звернувся до живопису наприкінці 1960-х рр. під враженням від масштабного таланту Й. Бокшая, майстерню якого він відвідував декілька років поспіль [8, с. 1]. У творчому досвіді О. Гарагонича талант музиканта органічно синтезувався з любов'ю до живопису: «Музика і живопис – це два крила одного великого птаха – мистецтва», – коментував художник свою творчу позицію [10, арк. 1].

Живописний стиль мукачівського митця формувався в 1980-х рр. У той період пейзажист експериментував з хроматичним діапазоном палітри та шукав нові динамічні ракурси композиції [8]. Зразком тогочасних живописних шукань є етюд «На перевалі» (1983), який формує уявлення про візуальні орієнтири митця [10, арк. 1]. Передусім О. Гарагонич увів у ландшафтну репрезентацію фрагмент високогірної магістралі. Фрагмент із трасою художник почав використовувати не випадково, заклав у цей невербальний меседж символічний підтекст, що надавав відчуття сучасності [8, с. 2]. По-друге, звивисті карпатські дороги підказали митцеві своєрідну зигзагоподібну структуру композиції, якою він послуговувався й надалі [8, с. 3]. Пейзажист відзначив принцип полярної динаміки, коли напрям траси розгортався в один бік, а сюжет із гірськими бескидами – у протилежний. Концепція зигзагоподібної репрезентації надавала ландшафту напруження [25, с. 22].

При цьому окреслені масиви гірських схилів орієнтували на впровадження формальних декоративно-площинних засобів. Принцип антитези рефлекторно позначився на підборі кольорів, що чергувалися завдяки підкресленому контрасту теплого й холодного і темного та світлого [8, с. 3]. Хоча О. Гарагонич не пройшов систематичного академічного вишколу, у його краєвидах початку 1980-х рр. домінують натуральні відтінки, які зазвичай використовують у живописі художники-реалісти [10, арк. 1]. Тож, незважаючи на індивідуальний характер мистецької освіти, художник не уник загальнопоширених стереотипів. Через скромний заробіток від занять у Мукачівській школі мистецтв № 1, де митець викладав упродовж 1974–1998 рр., він писав олійними фарбами на картоні, а не на полотні [8, с. 3].

На межі 1980–1990-х рр. живописна палітра майстра збагатилась яскравими хроматичними пігментами: кобальтом синім і фіолетовим, кадмієм жовтим і помаранчевим, турецькою синьою, смарагдовою зеленою. Збільшилася загальна тепло-холодна контрастність колірної архітектури. Поряд із яскравим колоритом живописець почав використовувати великі масиви чистого білого кольору, якими він прописував гребені

хвиль у струмках («Весна. Блакитна вода», 1990), верхівки білосніжних гір («Березень. Під вечір», 1994) (Іл. 2), фрагменти хмарин («Хатина у Строкату», 1992) (Іл. 3). Торжество ясних барв гармонійно поєдналося з невимушеністю простих форм, силуети яких були орієнтовані на трикутну форму [7, с. 4].

На початку 1990-х рр. у ландшафтній репрезентації О. Гарагонича природні панорами синтезувалися з архітектурними сюжетами гірських селищ: «Вечір у Синяку» (1992) (Іл. 4), «Хатина у Строкату» (1992) (Іл. 3), «Весна в Гукли-вому» (1993). У цих краєвидах утілено творче амплу художника-постімпресіоніста: «Вважаю себе співцем рідного краю. Тому тематика мого малярства – рідна природа, неповторна краса карпатського краю» [4, арк. 1]. Щоб увиразнити форму об'єкта, художник моделює поверхню відповідно до її природної динаміки: вертикальними мазками – дахи, горизонтальними розтушовуваннями – гірські левади, нейтральним лісируванням – небесне тло [8, с. 2]. Дерев'яні будиночки з характерними для житла верховинців гонтовими покрівлями пейзажист представляє фронтально, масштабним планом, як правило, з верхньої точки огляду. При цьому виникає ефект панорамної репрезентації.

У сюжеті «Весна у Скотарському» живописна імпресія О. Гарагонича значно посилилася. Колорист почав апелювати до розширеного діапазону хроматичних пігментів: кобальт синій світлий, церулеум, ультрамарин темний, лазурна, ясно-блакитна. Приміром, гонтовий дах, написаний кобальтом фіолетовим, підкреслено злагодженим контрастом світлого й темного на тлі яскраво-бірюзових гір. При цьому відтінки соковитої літньої зелені – трава, кущі, крони дерев – вирізняються глибокою насиченістю. Живопис мукачівського постімпресіоніста засвідчує, що він був ознайомлений із закономірностями симультанних взаємодій, котрих неможливо досягти випадково, так би мовити, завдяки професійному інстинкту [8, с. 1]. Приміром, клумба з квітами біля будинку, прописана ультрамарином фіолетовим, починає «світлитися» на тлі насиченого зеленого кольору газону, відтвореного трав'яною зеленою. Водночас мазки берлінської лазурі, що ними відтворено струмок біля дороги, оптично «розчиняються» на тлі глибокого кобальту синього, яким написано тіні водойми.

Нові оптичні можливості, котрі відкривалися пейзажистові в процесі щоденної роботи, він одразу впроваджував у інші тематичні сюжети. Зокрема на підставі згаданих колірних комбінацій були створені краєвиди з водоймами: «Весна. Блакитна вода» (1990), «Вечір у Синяку» (1992)

(Іл. 4), «Дерева над водою» (1994) (Іл. 5). Зауважимо, що інтерпретації весняно-літніх сюжетів відрізнялися більшою пластичною живописністю та диференційованими фактурами, аніж, приміром, сюжети, присвячені зимі й осені. Художній образ зими митець позбавляв будь-яких вторинних деталей (Іл. 10). Причому засніжені узгір'я відтворював у нетрадиційній для зимового колориту колірній гамі: через флуоресцентні рожеві, червоні та помаранчеві барви («Надвечір», 2006) (Іл. 9). Рожевий сніг і червоні гори створювали новий святковий імідж казкової зими, що водночас вражав своєю художньою переконливістю. Яскраві силуети Карпатських гір розгорталися в дальній перспективі у вигляді формального кристалоподібного орнаменту, що репрезентував новочасний парафраз класичної декоративно-площинної стилізації («Срібна зима», 1995) (Іл. 6), «Зимовий вечір» (2001).

Серед зимових сюжетів О. Гарагонича оригінально вирізняються поетичні краєвиди-метафори перехідних природних станів від одного сезону року до іншого або різних періодів доби. Процес трансформації від глибокої осені до ранньої зими змальовано в картині «Срібна зима» (Іл. 6). Основою хроматичного задуму є світло-тональний контраст: яскраві помаранчеві кольори осінніх карпатських узгір'їв ефектно виділяються на тлі білих засніжених схилів гір. Поетичний стан пробудження природи від зимового сну змальовано в краєвиді «Березень. Під вечір» (1994) (Іл. 2). Інтерпретація сюжету «Березень» вирізняється ліризмом і витонченою гамою кольорів. На першому плані етюду автор відтворює яскраві промені сонячного світла, що перетворюються на грайливий, майже абстрактний візерунок на тлі блакитних і фіолетових тіней. На другому плані кобальтом синім змальовано дзеркало гірської ріки, яку замикають рожеві схили гір на третьому плані. Гірський рельєф сприяв упровадженню формальної ритмізованої клиноподібної композиції, в якій трикутна площа однієї гори перекривалася згори трикутною площиною наступної гори, формуючи декоративно-площинний орнамент.

Як розповідав художник, йому подобалося змальовувати перехідні стани доби, особливо передвечірні сюжети, що на них останні промені сонця розчинялись у зимових сутінках: «Вечірні промені» (1992), «Зимовий вечір» (2001), «Надвечір» (2006), «Весняний вечір» (2010) (Іл. 10) [8, с. 2]. Сонячне проміння, що згасало, уособлювало стан зникання надії. Так через природні стани О. Гарагонич відтворював власні переживання, які не хотів виразити словами. Самотній художник вважав своїм другом і вчителем приро-

ду, щедрю та відкриту, котра завжди була поряд, і згадував у своєму «Творчому кредо»: «Учитель – природа! Якщо художник з нею на “ти”, вона відкріє багато секретів. Від живописної картини має йти імпульс доброти, радості й того щастя, якого так часто не вистачає в житті» [10, арк. 1].

Декада 2000–2010 рр. належить до періоду зрілої творчості О. Гарагонича (Іл. 7–11). У краєвидах цього десятиліття образотворчі властивості попереднього часу посилюються, форми кристалізуються, звільняючись від залишків випадкової достовірності. Хоча пейзажист створював картини переважно на природі, його художня інтерпретація все більше орієнтувалася на художнє міфотворення, а не на реальну натуру. Сучасне поетичне відчуття краєвиду реалізується найпростішими художніми засобами: декоративним орнаментом, логікою хроматичних акцентів, чіткістю форм. Простота художнього втілення повсякчас хвилювала мукачівського пейзажиста. «Картина ніколи не повинна пахнути потом художника. Вона має бути написана просто, свіжо й легко», – коментував О. Гарагонич своє розуміння мистецтва [32]. Тож своєрідний живописний стиль художника сформувався під впливом його професійного розуміння фахових чеснот.

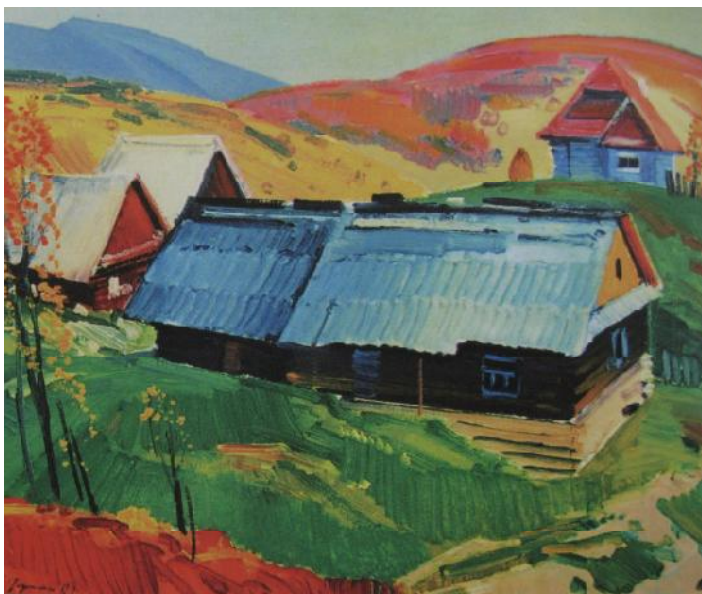
Серед образів, створених в останню декаду творчої діяльності О. Гарагонича, виділяються настроєві краєвиди «Осінь. Ясний день» (2003) (Іл. 7), «Осінь. Гірський струмок» (2005) (Іл. 8), «Урочище. Весна» (2005), «Осінь. Зарослий берег» (2008), «Весняний вечір» (2010) (Іл. 10), «Гірське село» (2010) (Іл. 11), які своєю елегантною простотою можуть конкурувати з найкращими взірцями японської гравюри. Образ природи, відтворений у пантеїстичному ракурсі, є центральним мотивом творчості О. Гарагонича, що споріднює його пошуки з японським мистецтвом. При цьому достовірно відомо, що мукачівський пейзажист ніколи не цікавився культурою країн Сходу [8, арк. 2]. Відхід художника від європейської парадигми антропоцентризму рефлекторно розкривається через відсутність людини в його пейзажних репрезентаціях, натяки на присутність верховинців передано через змалювання їхнього житла (Іл. 1, 3, 11).

Окрему сторінку творчості репрезентує плідна виставкова діяльність О. Гарагонича, що розпочалася 1974 р. в гуртовій художній виставці ужгородських митців [5, арк. 1]. За своє недовге творче життя митець узяв участь у 35-ти всеукраїнських виставках 1991–2007-х рр. та організував вісім персональних проєктів (1979, 1985, 1989, 1997, 1998, 1999, 2007, 2008) [7, с. 1]. Увагу українських шанувальників сучасного живопису привернула масштабна персональна виставка,

підготовлена Закарпатською організацією Національної спілки художників України й експонована в Мукачівській картинній галереї 2007 р. [7, с. 1]. На огляд публіки було вперше представлено 104 образи середніх та великих розмірів [там само]. До експозиції увійшли ліричні краєвиди-враження, що належать до зрілої постімпресіоністичної творчості пейзажиста: «Осінь тиша» (2000), «Урочище. Весна» (2005), «Золота пора» (2005), «Осінь. Гірський струмок» (2005), «Надвечір» (2006) [7, с. 30–36]. Упродовж 2008 р. персональний проєкт О. Гарагонича «Живопис закарпатської землі» експонувався в трьох містах Словаччини: Братиславі, Попрадї та Жилїні, викликавши інтерес місцевої преси [1; 15; 32; 33; 35]. Яскраві декоративні образи О. Гарагонича запам'ятались європейській аудиторії, про що свідчать назви публікацій О. Філіппова: «Живопис як космічне поле, де ростуть різні квіти» [32], «Коли з картин сяє сонце» [33]. Проєвропейську зорієнтованість мукачівського пейзажиста помітив місцевий критик О. Штефаньо в статті «3 картин видно зовсім іншу живописну культуру» [35]. Опрацювання тогочасних публікацій підводить до висновку, що теоретично неідентифікований, але оригінальний живопис О. Гарагонича привертав постійну увагу широкого кола українських та іноземних шанувальників мистецтва [1; 15; 32; 33; 35].

Висновки і перспективи подальших досліджень. Дослідження творчого доробку 1980–2010-х рр. О. Гарагонича дало підстави зробити висновок, що український художник дотримувався тих самих концептуальних підстав образотворення, які були властиві французьким постімпресіоністам XIX–XX ст. На початку 1990-х рр. центральною темою його творчості став узагальнений неоромантичний краєвид-враження. Відхід від реалістичного споглядання натури одразу переорієнтував живопис О. Гарагонича у бік метафоричних узагальнень. Митець завжди змалював сюжет з верхньої точки огляду, як це робили майстри укїйо-е, а за ними – французькі постімпресіоністи. Також О. Гарагонич послуговувався силуетною концепцією зображення, формальним колоритом, орнаментальним принципом репрезентування, узагальненими простими формами.

У пошуках власної живописної лексики уява О. Гарагонича навіть випереджала образотворчі технології майбутнього. Розроблений у 1980-ті рр. авторський стиль сьогодні нагадує візуальну репрезентацію, створену завдяки цифровим технологіям графічного дизайну. Зокрема засіб різнофактурного відтворення листя скупченням точок-мазків або накладання однотипних мазків-штрихів для імітації вражень про траву нагадують технології, які сьогодні використовую-



Іл. 1. О. Гарагонич. На Верховині. 1989. Оргаліт, олія.
60 × 70 см. Місцезнаходження невідоме



Іл. 2. О. Гарагонич. Березень. Під вечір. 1994.
Оргаліт, олія. 60 × 80 см.
Місцезнаходження невідоме



Іл. 3. О. Гарагонич. Хатина у Строкато́му.
1992. Оргаліт, олія. 80 × 60 см.
Місцезнаходження невідоме



Іл. 4. О. Гарагонич. Вечір у Синяку. 1992. Оргаліт, олія.
60 × 66,5 см. Місцезнаходження невідоме

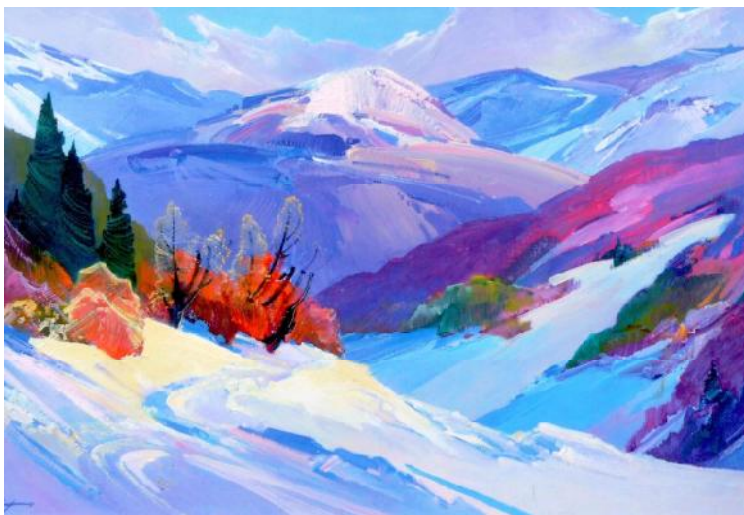
ють у піксельній графіці Photoshop (Іл. 5, 8, 10). Сучасний застосунок для мобільних телефонів Prisma дозволив перетворювати реалістичні фотографічні зображення на стилізовані художні образи. Перехід від реального до уявного, що розвивався в історії мистецтва століттями, сьогодні здійснюється за 15 секунд.

У далекі 1980-ті О. Гарагонич покладався на власні емпіричні враження. У 2011 р. мукачівський пейзажист не користувався комп'ютером,

а ходив малювати природу з натури. За концептуальним задумом митця, колірна форма мала сама по собі визначати художній зміст. У художньому баченні О. Гарагонича розкрився інтегральний зв'язок між природою формального хроматичного живопису і конструктивною природою дизайну. Століття тому цю образотворчу залежність підкреслив Р. Фрай, назвавши свою книгу про народження постімпресіонізму «Візія і дизайн» [38]. Проаналізовані у даній статті твори



Лл. 5. О. Гарагонич. Деревя над водою.
1994. Оргаліт, олія. 58,5 × 68,5 см.
Місцезнаходження невідоме



Лл. 6. О. Гарагонич. Срібна зима. 1995. Оргаліт, олія.
80 × 120 см. Місцезнаходження невідоме



Лл. 7. О. Гарагонич. Осінь. Ясний день. 2003. Оргаліт,
олія. 58,5 × 78,5 см. Місцезнаходження невідоме



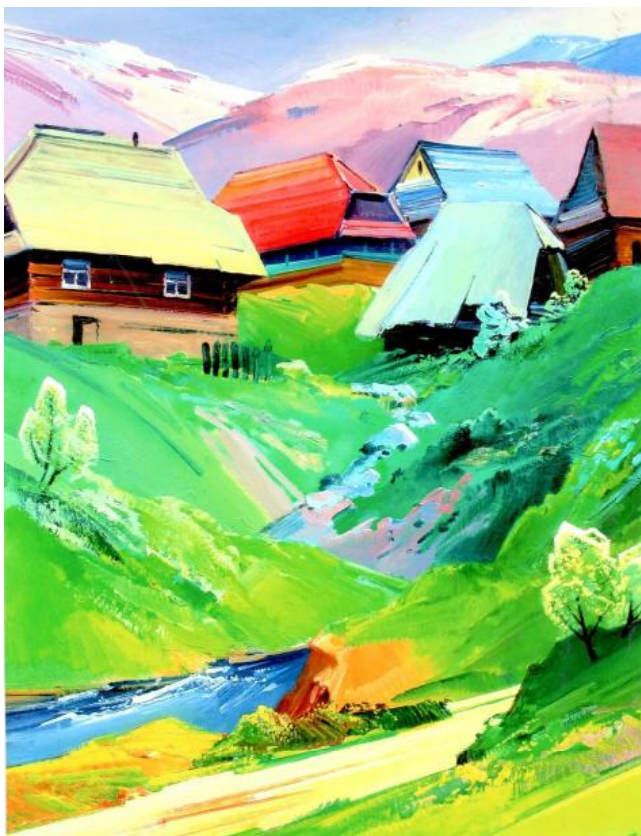
Лл. 8. О. Гарагонич. Осінь. Гірський
струмок. 2005. Оргаліт, олія. 90,5 × 80 см.
Місцезнаходження невідоме



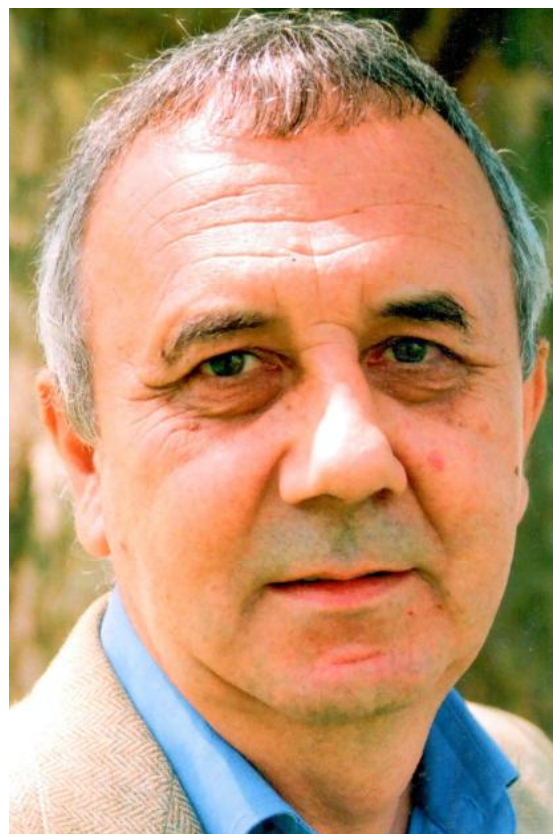
Лл. 9. О. Гарагонич. Надвечір. 2006. Оргаліт, олія.
58,5 × 78,5 см. Місцезнаходження невідоме



Лл. 10. О. Гарагонич. Весняний вечір. 2010. Оргаліт, олія.
58,5 × 68,5 см. Місцезнаходження невідоме



Іл. 11. О. Гарагонич. Гірське село. 2010. Оргаліт, олія. 120 × 90 см. Місцезнаходження невідоме



Іл. 12. О. Гарагонич. Світлина. 24.05.2005. 20 × 15 см. Особистий архів О. Гарагонича

належать до оригінальних взірців українського постімпресіонізму доби Незалежності. Самобутній живопис мукачівського пейзажиста привертає увагу органічним зв'язком постімпресіонізму та дизайну – зв'язком, що раніше не виявлявся так самоочевидно в практиці інших представників українського постімпресіонізму. Вивчення індивідуальних мистецьких практик представників українського постімпресіонізму доводить повноцінну історичну приналежність українського живопису ХХ ст. до світової культурної спільноти. Установлено, що український постімпресіонізм утверджує етнічну самобутність вітчизняної культури, активізуючи націєтворчі дезидерати української соборності на тлі масової глобалізації ХХІ ст. Наступні дослідження можуть розвиватися в таких напрямках: поширення постімпресіоністичних традицій у практиці монументального мистецтва; український постімпресіонізм у художній пропедевтиці й візіях сучасних закарпатських митців.

Література:

1. Андрійчук В. Його живопис випромінює дивовижну красу, або В Словаччині вміють цінувати справжнє мистецтво. *Панорама*. 2008. 13 верес. (№ 34). Ксерокопія. Приватний архів Олега Гарагонича. 1 арк.
2. Біксей Л. Історія Закарпатської школи живопису. *Закарпаття*. 2009. № 1. С. 22–29.
3. Вентури Л. От Мане до Лотрека. Москва : Изд-во иностр. лит., 1958. 132 с.
4. Гарагонич В. Гори мене ваблять, з ними люблю розмовляти. *Сільські Вісті*. 2002. 18 верес. Ксерокопія. Приватний архів Олега Гарагонича. 1 арк.
5. Гарагонич В. У світлі образів Олега Гарагонича. *Ріо-Інформ*. 1998. № 64. Ксерокопія. Приватний архів Олега Гарагонича. 1 арк.
6. Гарагонич О. Біографія [Рукопис]. [до 2011]. *Приватний архів Олега Гарагонича*. 1 арк.
7. Гарагонич Олег. Живопис : каталог / [вступ. ст. Біксей Людмила]. Ужгород : Ужгород. міська друк., 2007. Друк. Приватний архів Олега Гарагонича. 38 с.
8. Гарагонич О. Інтерв'ю з художником [Рукопис] / бесіду вела І. Павельчук. Мукачєво, 2012. 3 с.
9. Гарагонич О. : світлина. 20 × 15 см. 24.05.2005. *Приватний архів Олега Гарагонича*.
10. Гарагонич О. Творче кредо [Машинопис]. [до 2011]. *Приватний архів Олега Гарагонича*. 1 арк.
11. Горбачов Д. О., Найдєн О. С. Течії, види, жанри в історичному контексті. *Історія української культури : у 5 т. / редкол. : М. Г. Жулинський (гол.), М. П. Бондар (відп. секр.) та ін.* Київ : Наук. думка, 2011. Т. 5, кн. 1 : Українська культура ХХ – початку ХХІ ст. С. 359–383.
12. Дулішкович О. До ювілею Олега Гарагонича. *Угор. держ. русин. вісн.* 2002. № 4. Ксерокопія. Приватний архів Олега Гарагонича. 1 арк.

13. Дулішкович О. Живопис – це музика кольору. *Старий Замок*. 2007. 28 черв. (№ 24(835)). Ксерокопія. Приватний архів Олега Гарагонича. 1 арк.
14. Дяченко Н. «Войовничий» оптимізм Олега Гарагонича. *Срібна земля*. 1998. 11 квіт. (№ 14(274)). Ксерокопія. Приватний архів Олега Гарагонича. 1 арк.
15. Дяченко Н. «Живопис – як ревнива коханка...», – каже художник-сонцелюб. *Срібна Земля*. Ужгород, 2007. № 34(589), 13–19 верес. Ксерокопія. Приватний архів Олега Гарагонича. 1 арк.
16. Кольорові репродукції 1995–2010-х років з особистими коментарями автора. *Приватний архів Олега Гарагонича*. 14 арк.
17. Кудляч В. Закарпатська школа: лінія наступності. *Артанія*. 2011. № 3. С. 56–61.
18. Кузьма Б. Мистецькі дороги Закарпаття. Закарпатській організації НСХУ – 55. *Образотворче мистецтво*. 2007. № 1. С. 36–39.
19. Кузьма Б. Традиції і сучасність Закарпатської школи живопису. *Закарпаття*. 2009. № 1. С. 32–37.
20. Куш С. Закарпатська школа (Й. Бокшай, А. Ерделі). *День*. 2011. 10 черв. С. 24 : іл.
21. Мистецтво Закарпаття. Каталог творів із фондів музею / ЗОХМ ім. Й. Бокшай; авт. вступ. ст. Л. Біксей. Ужгород : Шарк, 2005. 198 с. : іл.
22. Небесник І. І. Закарпатська художня школа в боротьбі з дилетантством і міщанськими смаками у мистецтві. *Вісник Львівської академії мистецтв*. 1999. Вип. 10 : [присвяч. 70-річчю Еммануїла Миська]. С. 67–74.
23. Небесник І. І. Художня школа Закарпаття у період Другої світової війни (1939–1945). *Ерделівські читання : міжнар. наук.-практ. конф., присвяч. 60-річчю створення першого худож. навч. закл. на Закарпатті (Ужгород, 9–10 берез. 2006 р.)*. Ужгород : Гражда, 2006. С. 10–21. (Вісник ЛНАМ ; спецвип. 2).
24. Небесник І., Голомідова Н. Взаємозв'язки національних художніх шкіл на Закарпатті протягом кінця XIX – першої половини XX ст. *Ерделівські читання : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Ужгород, 7–9 трав. 2009 р.)*. Ужгород : Вид-во В. Падяка, 2009. С. 78–87. (Вісник ЛНАМ ; спецвип. 8).
25. Павельчук І. А. Постімпресіонізм в українському живописі XX – початку XXI століття : історичні витоки, джерела інспірації, специфіка розвитку : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв, 2020. 36 с.
26. Павельчук І. Розвиток постімпресіонізму в українській абстракції. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2007. Вип. 4. С. 183–200.
27. Павельчук І. Тенденції постімпресіонізму в українській абстракції кінця XX – початку XXI вв. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2008. № 3. С. 106–117.
28. Павельчук І. А. Художні моделі реактивації абстрактного живопису в Україні (1980–2010) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2010. 20 с.
29. Приймич М. Інтерв'ю з проректором Закарпатської академії мистецтв [Рукопис] / бесіду вела І. Павельчук. Мукачеве, 2011. 5 с.
30. Приймич М. Ще раз про Закарпатську школу малярства. *Образотворче мистецтво*. 2001. № 4. С. 43–44.
31. Стельмашук Г. Борачок Северин: маляр-постімпресіоніст. *Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва XX століття* / авт.-упор. Г. Стельмашук. Львів : Апіріорі, 2013. С. 87–93.
32. Філіппов О. Живопис як космічне поле, де ростуть різні квіти. *Старий замок*. 2007. 13–19 верес. (№ 35(846)). Ксерокопія. Приватний архів Олега Гарагонича. 1 арк.
33. Філіппов О. Коли з картин сяє сонце. *Старий замок*. 2008. 4–10 верес. (№ 34(895)). Ксерокопія. Приватний архів Олега Гарагонича. 1 арк.
34. Чейпеш А. І. Формування Закарпатської школи живопису. *Образотворче мистецтво*. 2015. № 2. С. 20–21.
35. Штефаньо О. З картин видно зовсім іншу живописну культуру. *Срібна земля*. 2008. 11–17 верес. (№ 32(637)). Ксерокопія. Приватний архів Олега Гарагонича. 1 арк.
36. Bullen J. B. *Continental Crosscurrents: British Criticism and European Art 1810–1910*. Oxford ; New York : Oxford Univ. Press, 2005. 297 p.
37. Burger F. *Cézanne und Hodler : Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*. München : Delphin-Verlag, 1913. 176 S.
38. Fry R. *Vision and Design*. London : Chatto & Windus, 1920. 290 p. : ill. URL : <https://archive.org/details/vision-design00fryr/page/n8/mode/2up>. Назва з екрана (дата звернення : 15.04.2013).
39. Hungarian National Gallery. *Masters and Masterpieces : album / pref. : Lorand Bereczky ; ed. Zsuzsa Rappai*. Budapest : GMN Repro Studio, 2007. 216 s. : ill.
40. Kossowski Ł., Martini M. *Wielka fala. Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice*. Warszawa : Pol. Inst. Studiów nad Sztuką Świata ; Toruń : Tako, 2016. 356 s. (Źródła do Dziejów Sztuki ; t. 3).
41. Loran E. *Cézanne's composition : analysis of his form with diagrams and photographs of his motifs text*. London : Univ. of California Press, 1959. 144 p. : ill.
42. Meier-Graefe J. *Impressionisten : Guys – Manet – Van Gogh – Pissarro – Cézanne*. München ; Leipzig : R. Piper & Co, 1907. 212 S.
43. Novotny F. *Cézanne*. Vienna : Phaidon, 1937. 20 p. : 126 pl.
44. Rewald J. *Post-Impressionism : From Van Gogh to Gauguin*. London : Secker & Warburg, 1978. 430 p.

References:

1. Andriichuk, V. (2008, September 13). Yoho zhyvopys vyprominiuie dyvovyzhnu krasu, abo V Slovachchyni vmiiut tsinuvaty spravzhnie mystetstvo [His paintings radiate amazing beauty, or in Slovakia they know how to appreciate real art]. *Panorama*, 34. Copy in possession of Oleh Harahonych. [In Ukrainian].
2. Biksei, L. (2009). Istoriia Zakarpatskoi shkoly zhyvopysu [History of the Transcarpathian school of painting]. *Zakarpattia*, 1, 22–29. [In Ukrainian].
3. Venturi, L. (1958). *Ot Mane do Lotreka* [From Manet to Lautrec]. Moscow : Izd-vo inostr. lit. [In Russian]. (First edition : Venturi, L. (1950). *Da Manet a Lautrec: Manet, Degas, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cézanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec*, Del Turco, Firenze).
4. Harahonych, V. (2002, September 18). Hory mene vabliat, z nymy liubliu rozmovliat [Mountains attract me, I like to talk to them]. *Silski Visti*. Copy in possession of Oleh Harahonych. [In Ukrainian].
5. Harahonych, V. (1998). U svitli obraziv Oleha Harahonicha [Garagonych V. In the light of the images of Oleg Garagonych]. *Rio-Inform*, 64. Copy in possession of Oleh Harahonych. [In Ukrainian].
6. Harahonych, O. (before 2011). [Biography]. Private archive of Oleh Harahonych. [In Ukrainian].
7. Biksei, L. (Author of introductory). (2007). *Harahonych Oleh. Zhyvopys* [Harahonych Oleh. Painting] [Catalog]. Uzhhorod : Uzhhorod. miska druk. Copy in possession of Oleh Harahonych. [In Ukrainian].
8. Harahonych, O. (2012). [Interview] [Manuscript] / Interviewer: I. Pavelchuk. Mukachevo. [In Ukrainian].
9. Harahonych O. Photo. 20 × 15 cm. [Image]. (2005, May 24). Private archive of Oleh Harahonych.
10. Harahonych, O. (before 2011). [Creative credo] [Typescript]. Private archive of Oleh Harahonych. [In Ukrainian].

11. Horbachov, D. O. & Naiden, O. S. (2011). Techii, vydy, zhanry v istorychnomu konteksti [Currents, types, genres in the historical context]. In M. H. Zhulynskiy, M. P. Bondar (Eds.). *Istoriia ukrainskoi kultury* (Vols 1–5, vol. 5(1)) (pp. 359–383). Kyiv: Nauk. dumka. [In Ukrainian].
12. Dulishkovych, O. (2002). Do yuvileiu Oleha Harahonycha [To the anniversary of Oleh Harahonych]. *Uhor. derzh. rusyn. visn.*, 4. Copy in possession of Oleh Harahonych. [In Ukrainian].
13. Dulishkovych, O. (2007, June 28). Zhyvopys – tse muzyka koloru [Painting is music of color]. *Staryi Zamok*, 24(835). Copy in possession of Oleh Harahonych. [In Ukrainian].
14. Diachenko, N. (1998, April 11). “Voiovnnychi” optymizm Oleha Harahonycha [“Militant” optimism of Oleh Harahonych]. *Sribna zemlia*, 14(274). Copy in possession of Oleh Harahonych. [In Ukrainian].
15. Diachenko, N. (2007, September 13–19). “Zhyvopys – yak revnyva kokhanka...” – kazhe khudozhnyk-sontseliub [“Painting – as a jealous mistress...” – says the sun-loving artist]. *Sribna Zemlia*, 34(589). Copy in possession of Oleh Harahonych. [In Ukrainian].
16. *Kolorovi reproduksii 1995–2010-kh rokiv z osobystymy komentariamy avtora* [Colored reproductions of 1995–2010 years with special comments from the author]. Private archive of Oleh Harahonych. [In Ukrainian].
17. Kudlach, V. (2011). Zakarpatska shkola: liniia nastupnosti [Transcarpathian school: line of succession]. *Artaniia*, 3, 56–61. [In Ukrainian].
18. Kuzma, B. (2007). Mystetski dorohy Zakarpattia. Zakarpatskii orhanizatsii NSKHU – 55 [Art roads of Transcarpathia. Transcarpathian organization NSHU – 55]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 1, 36–39. [In Ukrainian].
19. Kuzma, B. (2009). Tradytzii i suchasnist Zakarpatskoi shkoly zhyvopysu [Traditions and modernity of the Transcarpathian school of painting]. *Zakarpattia*, 1, 32–37. [In Ukrainian].
20. Kushch, S. (2011, June 10). Zakarpatska shkola (I. Bokshai, A. Erdeli) [Transcarpathian school (Y. Bokshay, A. Erdeli)]. *Den*, p. 24. [In Ukrainian].
21. Biksei, L. (Author of introductory). (2005). *Mystetstvo Zakarpattia. Katalog tvoriv iz fondiv muzeiu* [Art of Transcarpathia. Catalog of works from the museum funds]. Uzhhorod: Shark. [In Ukrainian].
22. Nebesnyk, I. I. (1999). Zakarpatska khudozhnia shkola v borotbi z dyletantstvom i mishchanskymy smakamy u mystetstvi [Transcarpathian Art School in the struggle against dilettantism and bourgeois tastes in art]. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 10, 67–74. [In Ukrainian].
23. Nebesnyk, I. I. (2006). Khudozhnia shkola Zakarpattia u period Druhoi svitovoi viiny (1939–1945) [Art School of Transcarpathia during the Second World War (1939–1945)]. In *Erdeli's Lectures. Proceedings of All-Ukrainian scientific and practical conference* (2006, March 9–10). Transcarpathian Artistic Institute, Uzhhorod (pp. 10–21). Uzhhorod: Grazhda. [In Ukrainian].
24. Nebesnyk, I. & Holomidova, N. (2009). Vzaiemozviazky natsionalnykh khudozhnykh shkil na Zakarpatti protiahom kintsia XIX – pershoi polovyny XX st. [Relationships of national art schools in Transcarpathia during the end of the 19th – first half of the 20th]. In *Erdeli's Lectures. Proceedings of All-Ukrainian scientific and practical conference* (2009, May 7–9). Transcarpathian Artistic Institute, Uzhhorod (pp. 78–87). Uzhhorod: Vyd-vo V. Padiaka. [In Ukrainian].
25. Pavelchuk, I. A. (2020). *Postimpresionizm v ukrainskomu zhyvopysi XX – pochatku XXI stolittia: istorychni vytoky, dzherela inspiratsii, spetsyfika rozvytku* [Post-impressionism in Ukrainian painting of the XX – beginning of XXI centuries: Historical origins, sources of inspirations, specifics of development]. Extended abstract of doctoral dissertation. Lviv National Academy of Arts, Lviv. Ukraine. [In Ukrainian].
26. Pavelchuk, I. (2007). Rozvytok postimpresionizmu v ukrainskii abstraktsii [Development of post-impressionism in Ukrainian abstraction]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 4, 183–200. [In Ukrainian].
27. Pavelchuk, I. (2008). Tendencii postimpresionizma v ukrainskoi abstraktsii kontca XX – nachala XXI vv. [Post-Impressionist tendencies in Ukrainian abstraction of the late XX – early XXI centuries]. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, 3, 106–117. [In Russian].
28. Pavelchuk, I. A. (2010). *Khudozhni modeli reaktyvatsii abstraktnoho zhyvopysu v Ukraini (1980–2010)* [Art Models of Reactivation of Abstract Painting in Ukraine (1980–2010)]. Extended abstract of PhD dissertation. Kharkiv state academy of design and arts, Kharkiv. Ukraine. [In Ukrainian].
29. Pryimych, M. (2011). [Interview] [Manuscript] / Interviewer: I. Pavelchuk. Mukachevo. [In Ukrainian].
30. Pryimych, M. (2001). Shche raz pro Zakarpatsku shkolu maliarstva [Once again about the Transcarpathian school of painting]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 4, 43–44. [In Ukrainian].
31. Stelmashchuk, H. (2013). Borachok Severyn: maliar-postimpresionist. In H. Stelmashchuk (Ed.). *Ukrainski myttsi u sviti. Materialy do istorii ukrainskoho mystetstva XX stolittia* (pp. 87–93). Lviv: Apriori. [In Ukrainian].
32. Filippov, O. (2007, September 13–19). Zhyvopys yak kosmichne pole, de rostut rizni kvity [Painting as a cosmic field where different flowers grow]. *Staryi zamok*, 35(846). Copy in possession of Oleh Harahonych. [In Ukrainian].
33. Filippov, O. (2008). Koly z kartyn siaie sontse [When the sun shines from the paintings]. *Staryi zamok*, 34(895). Copy in possession of Oleh Harahonych. [In Ukrainian].
34. Cheipesh, A. I. (2015). Formuvannia Zakarpatskoi shkoly zhyvopysu [Formation of the Transcarpathian school of painting]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 2, 20–21. [In Ukrainian].
35. Shtefano, O. (2008). Z kartyn vydno zovsim inshu zhyvopysnu kulturu [The paintings show a completely different picturesque culture]. *Sribna zemlia*, 32(637). Copy in possession of Oleh Harahonych. [In Ukrainian].
36. Bullen, J. B. (2005). *Continental Crosscurrents: British Criticism and European Art 1810–1910*. Oxford ; New York : Oxford Univ. Press.
37. Burger, F. (1913). *Cézanne und Hodler : Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*. München : Delphin-Verlag. [In German].
38. Fry, R. (1920). *Vision and Design*. London : Chatto & Windus. Retrieved from <https://archive.org/details/vision-design00fryr/page/n8/mode/2up>.
39. Rappai, Z. (Ed.). (2007). *Hungarian National Gallery. Masters and Masterpieces* [Album]. Budapest : GMN Repro Studio.
40. Kossowski, L. & Martini, M. (2016). *Wielka fala. Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice*. Warszawa : Pol. Inst. Studiów nad Sztuką Świata ; Toruń : Tako. [In Polish].
41. Loran, E. (1959). *Cézanne's composition: analysis of his form with diagrams and photographs of his motifs text*. Berkeley: University of California Press.
42. Meier-Graefe, J. (1907). *Impressionisten : Guys – Manet – Van Gogh – Pissarro – Cézanne*. München ; Leipzig : R. Piper & Co. [In German].
43. Novotny, F. (1937). *Cézanne*. Vienna : Phaidon.
44. Rewald, J. (1978). *Post-Impressionism : From Van Gogh to Gauguin*. London : Secker & Warburg.

УДК 77:316.647
ID ORCID 0000-0002-2186-2932
DOI 10.33625/visnik2020.03.054

Тетяна ПАВЛОВА

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

ПЕРША ПУБЛІЧНА ВИСТАВКА ГРУПИ «ВРЕМЯ» В ХАРКОВІ: МАНІФЕСТ НОВОГО АРТМЕДІУМУ

Павлова Т. В. Перша публічна виставка групи «Время» в Харкові: маніфест нового артмедіуму. Певна лібералізація життя, що супроводжувала соціальний клімат «відлиги», сприяла утворенню в Україні нових, більш адекватних реальності напрямків розвитку художньої культури, хоча вони й не були підтримані владою. Їхня життєздатність в усьому залежала від відповідних альтернативних угруповань, які з'являлися тоді. З такою програмою виступає авангардна харківська «сімка», коло фотомистців, котрі 1971 р. об'єдналися у групу «Время»: Юрій Рупін, Євгеній Павлов (засновники), Борис Михайлов, Олег Мальований, Геннадій Тубалев, Олександр Супрун, Олександр Ситниченко; пізніше приєднався Анатолій Макієнко. То був час квартирних виставок і слайд-шоу. У 1983 р. група «Время» організувала виставку в Харківському будинку вчених, спираючись на його ліберальну виставкову політику й інтелектуального глядача. Попри те, що на відкритті виставки зібрався натовп, виставку закрили вже наприкінці першого дня. На відкритті було проведено конференцію: група довірила Юрію Рупіну викласти її концепцію, зокрема «теорію удару». На виставці, котра стала помилкою в політиці такої централізованої інституції, як Харківський будинок учених, фотографія постає не верифікаційним сервісом, а потужним артмедіумом, тому дуже важливо, що в бекграунді виставки була культурна локація музейного рівня, це стало наступним кроком після нонконформістських акцій Вагріча Бахчаняна та вуличних виставок у Харкові середини 1960-х. Група «Время» маніфестувала фотографію як нову силу впливу, з котрою вже не можна було не рахуватись, – і зафіксувала важливий історичний факт. Вступаючи в зону публічного конфлікту, вона зміцнювала досягнуті позиції: право на індивідуальність, свободу художнього жесту, втручання у сферу фотографічного мімесису.

Ключові слова: фотографія, нонконформістська група «Время», виставка в Харківському будинку вчених (1983).

Pavlova T. The First Public Exhibition of the “Vremya” Group in Kharkiv: a New Art Medium Manifesto. A certain liberalization of life accompanied the period known as Khrushchev's thaw. It contributed to the formation of the new directions in artistic culture of Ukraine. Although they were not supported by the authorities, these directions were more in line with

reality. Their viability depended entirely on the corresponding alternative groupings which appeared at that period. Such program was presented by the avant-garde Kharkiv “seven”, the photographers who united in the group “Vremya” in 1971. The group included Yu. Rupin and Ye. Pavlov (the founders), B. Mikhailov, O. Maliovany, H. Tubalev, O. Suprun, and O. Sytnychenko, and A. Makienko, who joined later. That was the time of apartment exhibitions and slide shows. In 1983, this group organized a show at Kharkiv House of Scientists, relying on its liberal exhibition policy and intelligent viewers. Despite the crowd, which gathered for the opening of the exhibition, the show was closed at the end of the first day. The opening included the press line-up where the group entrusted Yuri Rupin to present the concept of the group, in particular, the “impact theory”. The exhibition became a serious mistake in the policy of such a centralized institution as Kharkiv House of Scientists. Photography appeared as a powerful art medium, not as a mere verification service. Therefore, it was very important that the background of the exhibition included a museum-level cultural location, which was the next step after Vagrich Bakhchanyan's nonconformist actions and street exhibitions in Kharkiv in the mid-1960s. The “Vremya” group manifested photography as a new force of influence, which could no longer be ignored. An important historical fact was recorded because the group entered the zone of public conflict. At the same time, they consolidated the achieved positions such as the right to individuality, freedom of artistic gesture, and intervention in the field of photographic mimesis.

Keywords: photography, nonconformist group “Vremya”, exhibition in Kharkiv House of Scientists (1983).

Постановка проблеми. У статті поставлено проблему найраннішої в українському мистецтві маніфестації фотографії як нового медіуму соціальних і художніх комунікацій. У процесі дослідження доведено, що ця подія відбулася на виставці групи «Время» 1983 р. в Харківському будинку вчених і це стало передумовою створення феномена, який дістав визнання й увійшов в історію як харківська школа фотографії.

Історичне дослідження харківського культурного локусу засвідчує, що певні його мобілізації передують змінам в українському суспільстві. Сплески активності цього «сейсмографа» мають свою хронологію та імена. Усі пам'ятають Розстріляне відродження часів Першої столиці (1919–1934) з її авангардним мистецтвом, з розвитком науки, зокрема фізики, теоретичний відділ якої у фізико-технічному інституті очолював славнозвісний Лев Ландау. Період 1970–1980-х рр. пов'язаний із загальноновизнаним тригером харківської фотографії. Нині ми не можемо не відзначити актуалізації цього феномена в серії експозицій, що досягла кульмінації в роботі міжнародної кураторської групи PinchukArtCentre (Бйорн Гельдгоф, Алісія Нок, Мартін Кіфер [4]) «Заборонений образ» (2019). На цій виставці

було представлено чимало робіт нонконформістської групи «Время» (1971), історія якої є основоположною для харківської школи фотографії (Борис Михайлов, Олег Мальований, Юрій Рупін, Євгеній Павлов, Геннадій Тубалев, Олександр Супрун, Олександр Ситниченко, Анатолій Макієнко). І ця історія фіксує момент трансформації статусу нонконформістської групи, яка оголосила свої позиції на кшталт художнього маніфесту.

Історіографія проблеми. Дискурс на тему харківської школи фотографії створено авторкою цієї розвідки, учасницею подій, що постають у центрі уваги дослідження. Відкривши феномен харківської школи фотографії в 1980-х рр., авторка опублікувала у вітчизняних та закордонних виданнях низку статей з теми. Нині харківська фотографія здобула міжнародне визнання. Однак у ті роки її тріумф не сприймався як досягнення Харкова, унікального культурного центру, чи навіть ширше – як досягнення України. Цей феномен увійшов тоді до світового культурного простору під загальником «іншої російської фотографії» [19] попри те, що мав яскраво локальний характер. Перші розвідки були сконцентровані на постаті Бориса Михайлова. І попри те, що вони привернули увагу до цього мистця, в них не було помічено обшину всього явища, глибоко закоріненого в авангардній культурі Харкова 1920-х рр. Утім, саме завдяки культуртрегерству Б. Михайлова вже наприкінці 1980-х рр. вийшли декілька видань (передусім Х. Еерікяйнена [15] та А. Розенгрен [22]), де були опубліковані роботи інших харківських авторів. У 1993–1997 рр. завдяки низці всеукраїнських і міжнародних симпозіумів із сучасного мистецтва, організованих Мартою Кузьмою в Центрі сучасного мистецтва в Києві, вітчизняне мистецтвознавство піднеслося на новий щабель. Саме в цьому контексті авторкою було презентовано доповіді про осередок харківської фотографії (з наступною публікацією у виданнях Центру). Після успішної конференції, присвяченої Б. Михайлову, куди були запрошені іноземні дослідники його творчості (зокрема Маргарита і Віктор Тупіцини, Дайяна Ньюмайєр) і де Тетяна Павлова доповіла про харківську фотографію, було видано за редакцією Брігіт Коле монографію «Boris Michailov» [14], до якої увійшли розвідки закордонних науковців. Деякі з них побіжно згадували інших харківських фотографів. І лише Марта Кузьма спробувала окреслити харківський контекст Б. Михайлова ¹ [18, р. 163–164]. Апелюючи до В. Беняміна, Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Лакана, науковці залучали значний теоретичний ресурс

у дослідженні художньої практики Михайлова [23]. Однак вони розглядали її ізольовано, не торкаючись специфічного контексту, з якого вони постали, лишаючи осторонь надзвичайно цікаве харківське середовище, його історію й фактологію. Натомість цей контекст, історичне розгортання феномена в часі постало в кандидатській, а згодом у докторській дисертації, в низці публікацій авторки [11; 20; 21]. Тепер харківський локус було розглянуто в історичному ракурсі. З метою спрямування фокусу уваги на цьому аспекті, 18–21 серпня 2020 р. в Харкові було організовано Міжнародну наукову конференцію, присвячену харківській школі фотографії (кураторка Т. Павлова), за участю А. Нарушіте, Т. Шершня, О. Петровської, А. Мазура та інших [16].

Останнім часом явище цієї школи фотографії дедалі більше привертає увагу молодих дослідників, які звертаються до її історії [2; 7; 8], однак виставка групи «Время» в Будинку вчених 1983 р. ще не поставала об'єктом мистецтвознавчого аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Вибухова сила, акумульована групою «Время», в публічній сфері вперше реалізувалася у виставковій акції 1983 р. в Харківському будинку вчених. Це була перша легальна виставка групи, що мала дуже гучний резонанс. Справжня інтеграція феномена в українську культуру тільки починалася, попри те, що «глуха слава» супроводжувала радикальну групу ще від часів її заснування 1971 р. Саме ця виставка, в аурі скандалу й епатажу, ввела групу «Время» та її маніфест – «теорію удару» – до публічного простору музейного статусу. Але чому саме Будинку учених? Яке значення мала його топика?

Інституція, створена Всеукраїнським комітетом сприяння вченим 1925 р., була спадщиною столичного періоду Харкова (1919–1934). З перенесенням столиці до Києва проєкти світового масштабу, що продовжили розпочату «архітектоні» Держпрому [13] магістраль інновацій, були заморожені (Театр масового музичного дійства братів Весніних тощо). Численні інституції припинили існування без фінансової підтримки. Але цього не сталося з Будинком учених, який був свідком пасіонарної історії УФТІ з легендарним Львом Ландау. У 1934 р. установа облаштувалася у меморіальному будинку академіка архітектури Олексія Бекетова (вул. Жон-Мироносиць, 10). Це спеціальне приміщення – камертон еkleктичної неокласики харківської архітектури з цитатою відомого портика каріатид Ерехтейона (пізніше втраченою) на фасаді та реплікою барочного плафона (розпис Миколи Уварова) (Іл. 1). За іронією долі фасад будівлі став пророчим: його прикрашають путті, комічно представлені в

¹ Закономірно, розвідка М. Кузьми, попри посилання на «базового дослідника харківської фотографії Т. Ілюшину» (Т. Павлову), містить неминучі помилки, зокрема група «Время» визначається як створений Б. Михайловим фотокооператив.

ролі «різноробочих», які фактично передбачили еру «шарашок» і «колгоспів» і в радянські часи стали долею наукового персоналу.

Цей бюргерський особняк із затишним садком, репрезентативними вітальнями й маленькими вишуканими спальнями архітектор Олексій Бекетов побудував 1897 р. для своєї родини. Будинок, з його «трапезною» в орнаментах і павичах, у поміркованій версії модерну (розпис Михайла Пестрикова), зберіг артистичну ауру, яка не зникла й майже за століття (Іл. 2).

Однак ідея неординарної виставки зародилася в іншому локусі оновленої соціальної інфраструктури – у фотоклубі «Семафор» при Палаці культури залізничників (пам'ятник конструктивістської архітектури 1920-х). Методистом при «Семафорі» був Віктор Зільберберг, який пізніше відіграв помітну роль у розвитку фотографічних комунікацій Харкова. Клуб відвідували відомі тепер фотографи: Валентина Білоусова, Геннадій Маслов, Володимир Оглоблін, Михайло Педан та ін. Євгеній Павлов розповідає: «У 1981-му я залишив кінооператорську роботу й повернувся до фотографії. Свого часу, пішовши до армії, а потім виїхавши на навчання до Києва, я, на відміну від моїх друзів з групи “Время”, не вичерпав потреби у фотоклубному житті. Тому, коли Сергій Подкоритов розповів мені про існування клубу “Семафор”, одразу відгукнувся на можливість повернутися до такого спілкування. На одній із зустрічей у клубі ми з Володимиром Оглобліним заговорили про групу “Время”, назрілу актуальність її виставок. Оглоблін, зі своїм незмінним ентузіазмом щодо пропаганди фотографії, подав ідею використати новий майданчик – Будинок учених – і взявся обговорити це з Володимиром Бисовим, лідером молодіжної секції фізиків, який мав вплив на його виставкову політику. І вже в контактах із Бисовим, який був знайомий з Борисом Михайловим та Олегом Мальованим, ідея виставки групи “Время” остаточно утвердилася» [9].

У 1960-х фізики знову отримали порівняно більший ресурс соціальної свободи. «Ми тоді нічого не боялися», – згадує Володимир Бисов. На цій хвилі, під егідою всеосяжної космічної теми, у Будинках учених та науково-дослідних інститутах Москви виставлявся навіть абстрактний живопис. Наприкінці 1950-х – на початку 1960-х рр. на виставках із Європи і США, в московському парку «Сокольники» можна було побачити твори американських абстракціоністів (Готліба, Поллока, Ротко, де Кунінга), абстрактну паризьку школу й сюрреалістів (Кляйна, Сулажа, Мат'є, Дюбюффе, Магрітта, Тангі). На художні напрями colour fields, ташизм або сюрреалізм (уособлюваний на той час Сальвадором Далі) реакція мистецьких кіл відчувалася в усьому світі. Але з цьо-

го боку залізної завіси уривчасту інформацію про них можна було отримати хіба що з випадкових джерел на кшталт часопису «Америка». Художники-абстракціоністи стали улюбленою мішенню радянських карикатуристів.

У Харкові поле впливу фізиків на «кліматичні» зміни в холодній війні з модернізмом було не таке потужне. Але висока планка, піднята УФТІ та Ландау, попри репресії зберігалася. І в 1960-ті рр. тут також спостерігається несподіваний альянс фізиків із зацілілими авангардистами 1920-х, як-от, приміром, Василем Єрміловим, опалу котрого могли ігнорувати такі світила, як радіофізик Олександр Усиков [12].

Рятівний альянс, який у популістському трактуванні став мало не соцмаганням «ліриків і фізиків», був союзом експериментаторів у науці та мистецтві. Фізикам дали зелене світло навіть попри зачумлену сталінськими чистками гуманітарну сферу. І новими культуртрегерами у Харкові стали молоді брати-фізики Володимир Бисов і Володимир Саленков. Відіграла свою роль і кон'юнктура боротьба за молодь, до якої долучилася адміністрація Харківського будинку вчених. У 1981 р. Бисов і Саленков створили Клуб молодих вчених «Пульсар», що являв собою мережу клубів, учасниками котрих були фотографи, театральні, поети, барди, – такий собі аналог сьогодинішнього «Фейсбуку», як повідомляється у спогадах Бисова [3].

Попри «коротке замикання», яким закінчилася подія 1983 р. в Харкові, вона зафіксувала точку неповернення, репрезентуючи проєкт оновлення всієї сфери культури. Саме в такому значенні – як генератор нового змісту в іншій конфігурації художньої комунікації – постала фотографія. Селекція робіт, відібраних групою для експозиції, з урахуванням цензурних міркувань, не віддзеркалювала актуального стану. На цей час були вже створені перші фотоартбуки Бориса Михайлова («В'язкість», «Кримський снобізм», 1982) зі впровадженням у них особистого і навіть інтимного шару написів, а також «Психоз» (1983) Євгенія Павлова, які чимдалі більше розширювали сферу суб'єктивних досліджень людини і соціуму. З огляду на величезний пласт, уже напрацьований групою «Время», відібрані для експозиції роботи не були надто провокативні. Хіба що незвичним для глядача став відеоряд «накладень» у слайд-показі Михайлова і «небезпечна», за словами організатора виставки Володимира Бисова, павлівська «Скрипка», яка в ореолі тригерної теми хіпі виводила на кін нових героїв у всій наготі, в буквальному розумінні цього поняття. Проте, стверджуючи свою естетичну платформу, група наражалася на публічний конфлікт, водночас зміцнюючи досягнуті позиції: право на індивідуальність, свободу художнього жес-

ту, втручання у сферу фотографічного мімесису. А що ж було показано?

Фотографії Бориса Михайлова – пейзажі Харкова вирізнялися геть іншим статусом жанру. Зняті на кольоровій плівці, вони були позбавлені класичних цінностей чорно-білої фотографії, так само як і «маскультурних» штампів фотографії кольорової. Свіжі враження від мови кольору, якою заговорив світлопис, поглиблював влаштований Б. Михайловим сеанс показу слайдів, що став кульмінацією події. Це була його серія «накладень» (або «бутербродів»: слайд + слайд), що вже понад десять років розбухував уяву фотокола надзвичайними можливостями розширеного бачення. Поєднання двох слайдів створювало парадоксальні зображення, актуалізуючи ресурси підсвідомості приголомшених глядачів (Іл. 3).

Тут слід зазначити, що, крім клейового монтажу, важливе місце в художній практиці групи «Время» того часу займали саме «накладення», що являють собою монтаж двох слайдів. Слайди 1970–1980-х років є цінним архівом творчої думки двох десятиліть, який інтенсивно й екстенсивно брав участь у художньому процесі – головним чином, у вигляді клубних чи квартирних слайд-показів. І він же практично не існував у вигляді фотовідбитків. Але основне коло творчих робіт Бориса Михайлова, Олега Мальованого, Євгенія Павлова 1970–1980-х рр. становлять саме слайди, відомі сьогодні як «накладення». Популярність даного технічного прийому в ці роки у харківських фотохудожників пояснювалася притаманним йому ефектом «оверлепінгу» [11, арк. 76]. За визначенням Рудольфа Арнхейма, цей прийом наділяє зображення модусом «приховування» і водночас «підсилення гармонії і дисгармонії», «взаємопроникнення через взаємні зміни». Оверлепінг «показує напруження між протилежними тенденціями в соціальних відносинах і потребою в захисті особистості» [1, с. 114–116]. Усе це цілком відповідало як критичним концепціям, так і характеру образно-стилістичної мови їхніх творів.

На виставці в Будинку вчених експонувалися роботи Олександра Ситниченка, виконані в естетиці «прямої фотографії», котра для нього була еквівалентом «правди» як нічим не стримувана пряма мова (Іл. 4). Інший тип репрезентації представляли не позбавлені прихованих підтекстів та іронічних кодів знімки Г. Тубалева (Іл. 5). Були далекі від стереотипних портретів «благородної старості» (зі світлом на обличчі та руках) «старі» Олександра Супруна. І попри те, що Супрун був найбільш лояльним з усієї групи автором, його роботи також мали приховану деформацію. Енергія деконструкції, що лежить в основі колажу як техніки, розпізнається в наділених величезною сугестією «Конваліях» («Весна в лісі»,

1975) (Іл. 6). Колажні експерименти були представлені також роботами Олега Мальованого: це знакова чорно-біла серія монтажів «Гравітація» з її сюрреалістичними апокаліптичними конотаціями. На виставці експонувалися його кольорові хіти і особливо виразна «Фреска» (Іл. 7), яка демонструвала експерименти автора з кольором. Участь у роботі Михайлова як моделі надавала гострої афектації, невіддільної від його характеру. До речі, михайлівська іконографія становить особливий розділ харківської фотографії.

Заявлена на виставці в «Гравітації» (1975) Олега Мальованого, «Ночі» (1974) і «Тривозі» (1973) Юрія Рупіна тілесна тема особливо гостро прозвучала в чоловічих ню: в посиленому ширококутною оптикою («Горизонт» і «Оріон») десятикадровому наративі серії Є. Павлова «Скрипка» (весна 1972) і соляризований версії «Лазні» Ю. Рупіна (літо 1972) (Іл. 8, 9). Щодо неї Рупін висловлював невдоволення з приводу того, що був змушений вдатися до камуфлювання відвертої фалічної атрибутики (за допомогою ретуші при контратипуванні), щоб уникнути заборони публічної демонстрації цих робіт. В агресивних інтонаціях чоловічої наготи на виставці звучав виклик. Могло скластися враження, що разом із одягом відкидалася репресивна норма радянського суспільства – з його демаскулінізацією та дефемінізацією.

Неординарна подія в Харківському будинку вчених – виставка фоторобіт – зібрала величезну кількість глядачів. Вона стала можливою в тій дезінтеграції радянського суспільства, що запанувала після смерті чергового вождя. На виставці, яка стала компромісом і помилкою в політиці такої централізованої інституції, як Харківський будинок учених, фотографія постає не верифікаційним сервісом, а потужним артмедіумом, гідним залів ТАТЕ в Лондоні та МоМА в Нью-Йорку й Парижі (що пізніше підтвердили знамениті експозиції Бориса Михайлова). Тому дуже важливим є те, що в бекграунді виставки була культурна локація музейного рівня. Це був наступний крок після нонконформістських акцій Вагрича Бахчаняна і вуличних виставок у Харкові середини 1960-х. Тоді в Харкові багато галасу наробила провокативна модерністська артакція Бахчаняна – «дрипінг» на харківському заводі «Поршень» і виставка «Під аркою» (травень 1965), захована подалі від ока КДБ в глибині двору на Сумській вулиці, за висловленням Едуарда Лимонова, в місці, більш відповідному для прогулянки ув'язнених, аніж для виставки [5] (учасниками були художники зі студії Олексія Щеглова: В. Бахчанян, В. Ландкоф, В. Григоров та ін.)

В ореолі публічної акції 1983 р. група «Время» маніфестувала фотографію як нову силу впливу, з якою вже не можна було не рахуватися. Обгово-

рення проходило в конференц-залі, прикрашеному класичним декором (з безглуздо вписаним у нього барельєфом Леніна). На сцені сиділи: Юрій Рупін, Олександр Супрун, Олег Мальований, Анатолій Макієнко, Геннадій Тубалєв, Борис Михайлов, Олександр Ситниченко, Євгеній Павлов (Іл. 10). У залі (бекетівська вітальня з роялем) було повнісінько глядачів, серед яких – і топові художники міста: Євген Джолос-Соловйов, Віталій Куликов, хоча вони й не брали участі в дебатах; практично в повному складі – наступне покоління харківських фотографів, які тільки ставали бранцями нового артмедіуму. На знімках бачимо й найбільш активного спікера в залі – Геннадія Котовського.

Фотосесія Віктора Кочетова – це майстерний репортаж і унікальний колективний портрет групи «Время». Окремий сюжет становить серія знімків із Юрієм Рупіним, де він символічно кидає виклик «статуй командора» – ленінському барельєфу на стіні. Канонічні зображення з героями, що апелюють до портрета або статуї Ілліча, зазвичай стверджували ідіому «вірності справі Леніна, яка живе й перемагає». Портрет «вождя», зазвичай у центрі стіни, мав незмінно центральне значення в картинах і фотографіях того часу. Натомість у знімках В. Кочетова ця констеляція втратила ієрархічний порядок, порушивши закони радянської іконографії. Діалог профілів акцентував зухвалість моменту. Але з симпатією Віктор Кочетов відзняв зал, який в основному заповнили однодумці. Там були художники: Євген Джолос-Соловйов, Віталій Куликов, Леонід Константинов, Володимир Стариков, Олег Грунзовський, Олександр Коцарев. Фотографи (і їх дружини): Герман Дрюков, Сергій Подкоритов, Володимир Бисов, Вадим і Софія Свет, Михайло Педан, Сергій Солонський, Леонід і Нонна Песіни, Роман і Світлана Пятковки, Анатолій Кузнецов, Леонід Мадієвський, Юрій Ворошилов, Віктор Зільберберг, Борис Редько, Ігор Манко, Валентин Таранець, Володимир Серебряний, Михайло Перпер, Сергій Победін, Олександр Роднянський, Сергій Якушин, Геннадій Котовський, Анатолій Шевандін. На одному зі знімків фоторепортажу відображено жіночий тил групи «Время», просто навпроти сцени: Світлана Макієнко, Олена Рупіна, Тетяна Павлова.

Тим часом як у конференц-залі, під «недремним оком» Ілліча, група «Время» досить впевнено виводила свій дискурс, у кабінеті адміністрації йшла боротьба за телефон: директорка намагалася викликати КДБ. Винуватці події – активісти Клубу молодих вчених Володимир Бисов і заступник директорки – рятували ситуацію, вириваючи з її рук слухавку. На першому ж поверсі з партизанською швидкістю чийсь турботливі руки знімали зі стін фотографії та пакували їх в авто, яке підігнав хтось із друзів. Кульмінація надала події сюрреалістич-

ного забарвлення: здивовану директорку підвели до спорожнених стін першого поверху, демонструючи цілковиту відсутність складу злочину. Таким чином, втручання КДБ пощастило уникнути.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Досліджувана подія містить суголосний лотманівському контрапункт «культури і вибуху» [6]. Він прочитується у стислості відпущеного часу, присвоєнні події предиката скандалу й епатажу. Стратегема інтервенції на територію Будинку вчених містила всі ключові напрями нонконформістської групи: нову поетику «поганої якості» в соціальних ландшафтах Б. Михайлова та його «накладання», що докорінно змінювали модус фотографії, а ширше – мистецтва як такого, гіперреальні колажі О. Супруна та О. Мальованого; огрублену ФДП-методом реальність у світлинах А. Макієнка; маскулітний виклик «Скрипки» С. Павлова й «Лазні» Ю. Рупіна; закодовану іронію знімків Г. Тубалєва і «наготу» прямих фотографій О. Ситниченка. Аналізуючи склад виставки, слід зазначити, що автори усвідомлювали той виклик, який містили їхні роботи, – вони нехтували дозволені й недозволені норми пристойності. Установлювали нові критерії смішного й серйозного, новий «репертуар знаків». Це, безумовно, означало захоплення території. Тож хіба можна було сподіватися на мирне вирішення того давно назрілого конфлікту, який фотографи виносили в публічний простір? Скандал, котрий стався в самому осередді науки й культури, пояснює гіперболічний масштаб, знаковість події, важливої для загальної ситуації в культурі, назрілої як необхідність радикальних змін, що реалізувалися в ланцюговій реакції подій так званої перебудови. Але тоді, в 1983 р., це була перша усвідомлена й артикульована маніфестація опозиційної контркультури, котру стверджувала фотографія як новий, надзвичайно актуальний медіум соціальних і художніх комунікацій. Саме креативний потенціал, згенерований цією виставкою, створив субкультурний стиль, що дістав визнання й увійшов в аналі історії як харківська школа фотографії. Подальше дослідження історії розвитку феномена допоможе досягнути його в усій унікальній сутності.

Література:

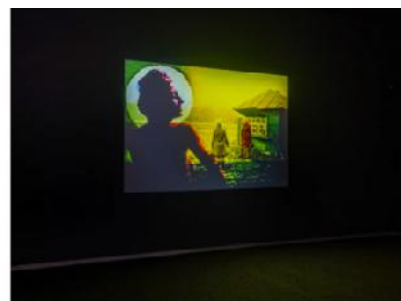
1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие : монография / сокр. пер. с англ. В. Н. Самохина, общ. ред. и вст. ст. В. П. Шестакова. Москва : Искусство, 1974. 198 с.
2. Бернар-Ковальчук Н. Зірка Олега Мальованого в каламуті пізнорадянської естетики. *Kharkiv Photo Forum* : каталог / [куратор конференції, наук. ред. текстів Т. Павлова], упоряд. : В. Бавикіна та М. Горбацький. Харків, 2020. С. 52–61.
3. Бисов В. Інтерв'ю з художником [Рукопис] / бесіду вела Т. Павлова. Харків, 11 червня 2019. 2 с.
4. Запрещенное изображение [выставка 28 июня – 27 декабря 2019 года] / кураторы Бйорн Гельдхоф, Мартин Ки-



Іл. 1. Харківський будинок учених. Міський особняк, побудований арх. О. Бекетовим 1897 (за участю В. Кричевського) для своєї родини. Первісний вигляд



Іл. 2. М. Пестриков. Розписи трапезної, Харківський будинок учених



Іл. 3. Борис Михайлов. Накладення (Вчорашній бутерброд). Експозиція виставки «Заборонене зображення». 2019. Куратори: Бйорн Гельдхоф, Мартін Кіфер, Алісія Нок. PinchukArtCentre, Київ. Реконструкція слайд-шоу Бориса Михайлова (кінець 1960-х – початок 1970-х) ¹

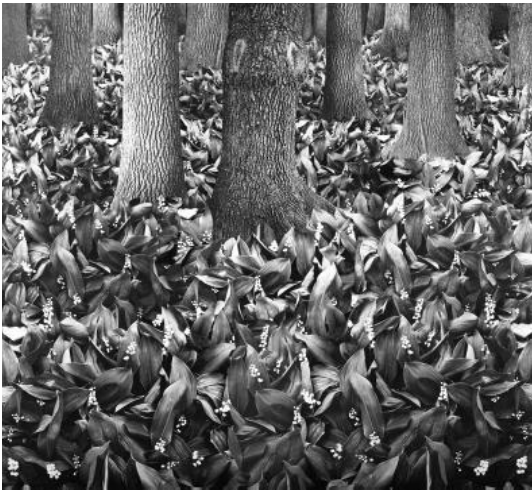


Іл. 4. Олександр Ситниченко. Портрет друга. 1970-ті. Срібно-желатиновий друк. Grynyov Art Foundation



Іл. 5. Геннадій Тубалєв. Без назви. 1970-ті. Срібно-желатиновий друк. Grynyov Art Foundation

¹ Фотографії надані PinchukArtCentre © 2019. Фотограф: Максим Білоусов. URL: <http://new.pinchukartcentre.org/borys-mykhailov-ru>



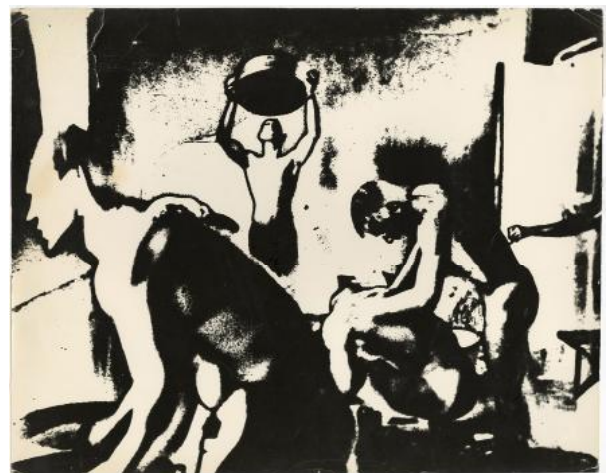
Іл. 6. Олександр Супрун. Весна в лісі. 1975.
Фотоколаж, срібно-желатиновий друк.
Архів Павлович



Іл. 7. Олег Мальований. Фреска. 1973.
Фотомонтаж.
Grynyov Art Foundation



Іл. 8. Євгеній Павлов. Із серії «Скрипка». 1972. Срібно-желатиновий друк. Grynyov Art Foundation



Іл. 9. Юрій Рупін. Лазня. 1972. Фотографія. Музей Харківської школи фотографії (MOKSOP). Саме така інверсія зображення як результат контратипування була представлена на виставці 1983 р.



Іл. 10. Конференція на виставці групи «Время» в Харківському будинку вчених. 1983. На сцені зліва направо: Юрій Рупін, Олександр Супрун, Олег Мальований, Анатолій Макієнко, Геннадій Тубалєв, Борис Михайлов, Олександр Ситниченко, Євгеній Павлов. Фото Віктора Кочетова. З колекції Музею Харківської школи фотографії (MOKSOP)

- фер, Алисия Нок. *PinchukArtCentre*. 2019. URL : <http://new.pinchukartcentre.org/ru/exhibitions/the-forbidden-image> (дата звернення : 30.11.2020).
5. Лимонов Э. Молодой негодяй. Санкт-Петербург : Амфора, 2002. 368 с.
 6. Лотман Ю. Культура и взрыв. Москва : Гнозис : Прогресс, 1992. 272 с.
 7. Однов'юн В. Балтійські та українські фотографії: соціальні взаємозв'язки, візуальні інспірації. *Kharkiv Photo Forum* : каталог / [куратор конференції, наук. ред. текстів Т. Павлова], упоряд. : В. Бавикіна та М. Горбаський. Харків, 2020. С. 122–124.
 8. Осадча О. Відшукуючи фотографію-як-мистецтво: теоретичні погляди Юрія Рупіна в контексті офіційного дискурсу фотографії пізнорадянського періоду. *Kharkiv Photo Forum* : каталог / [куратор конференції, наук. ред. текстів Т. Павлова], упоряд. : В. Бавикіна та М. Горбаський. Харків, 2020. С. 62–67.
 9. Павлов Є. Інтерв'ю з художником [Рукопис] / бесіду вела Т. Павлова. Харків, 10 червня 2019. 1 с.
 10. Павлова Т. Об однодневной выставке группы «Время» в харьковском Доме ученых. 03.08.2020. *Your Art*. URL : <https://supportyourart.com/columns/vremya-vystavka/> (дата звернення : 03.11.2020).
 11. Павлова Т. В. Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття (на матеріалі пейзажного жанру) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Харківська держ. академія культури. Харків, 2007. 219 арк. + 171 арк. дод. : рис. Рукопис.
 12. Усиков О. Я. Лист до В. Д. Єрмілова від 18.06–31.07.1959 // ЦДАМЛМУ. Ф. 337. Оп. 1. Од. зб. 174.
 13. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда : в 2 кн. Кн. 1 : Проблемы формообразования. Мастера и течения. Москва : Стройиздат, 1996. 708 с.
 14. Michailow B. Unwollendete Dissertation. Zurich; Berlin : New York, 1998. 220 S.
 15. Eerikainen H., Taneli E. Toisin Nakijat. Helsinki, 1988. 116 s.
 16. Kharkiv Photo Forum : каталог / [куратор конференції, наук. ред. текстів Т. Павлова], упоряд. : В. Бавикіна та М. Горбаський. Харків, 2020. 207 с.
 17. Boris Michailov / edited by B. Kolle. Stuttgart : Octagon, 1995. 175 p.
 18. Kuzma M. Instigation and revilement: the mechanisms in Boris Mikhailov's photography. *Boris Mikhailov* / edited by B. Kolle. Stuttgart : Oktagon, 1995. P. 163–168.
 19. Mrazkova D., Remes V., Jeffrey I. Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers. London : Thames and Hudson, 1986. 176 p.
 20. Pavlova T. The Realm of Flora. *Imago*. 2001. No. 12. P. 46–54.
 21. Pavlova T. Ukrainian photography 1970–2000. *The History of European photography*. Vol. 3, book 2 / edited by Václav Macek. Vienna ; Bratislava : The Central European House of Photography, 2016. P. 765–791.
 22. Rosengren A. Fotografi tran Harkov i Ukraina, CCCR: B. Mihailov, S. Bratkov, V. Krei, J. Pavlov, M. Pedan, R. Pjatkovka. Stockholm, 1990. 36 p.
 23. Tupitsyn V. Mercury Barrier: Boris Mikhailov in the Context of Russian Photographic discourse. *Boris Mikhailov* / edited by B. Kolle. Stuttgart : Oktagon, 1995. P. 143–154.
 3. Bysov, V. & Pavlova, T. (2019, June 11). *Interview by V. Bysov* [Manuscript]. Kharkiv. [In Russian].
 4. Geldkhof, B., Kifer, M. & Nok, A. (Curators). (2019). *Zapreshchennoe izobrazhenie* [Forbidden Image] [Exhibition 2019, June 28 – December 27]. *PinchukArtCentre*. Retrieved from <http://new.pinchukartcentre.org/ru/exhibitions/the-forbidden-image>. [In Russian].
 5. Limonov, E. (2002). *Molodoi negodjai* [A young scoundrel]. Saint Petersburg: Amphora. [In Russian].
 6. Lotman, Iu. (1992). *Kultura i vzryv* [Culture and explosion]. Moscow: Gnozis: Progress. [In Russian].
 7. Odnoviun, V. (2020). *Baltiiski ta ukrainski fotohrafy: sotsialni vzaiemovziazky, vizualni inspiratsii* [Baltic and Ukrainian art photographers: social intersections and visual inspirations]. In T. Pavlova, V. Bavykina & M. Horbatskyi (Eds.). *Kharkiv Photo Forum* (pp. 122–124). Kharkiv. [In Ukrainian & English].
 8. Osadcha, O. (2020). *Vidshukuiuchy fotohrafiiu-iak-mystetstvo: teoretychni pohliady Yuriia Rupina v konteksti ofitsiinoho dyskursu fotohrafiiu-piznoradianskoho periodu* [Searching for photography-as-art: theoretical views of Jury Rupin in the official photographic discourse of the late soviet period]. In T. Pavlova, V. Bavykina & M. Horbatskyi (Eds.). *Kharkiv Photo Forum* (pp. 62–67). Kharkiv. [In Ukrainian & English].
 9. Pavlov, Ye. & Pavlova, T. (2019, June 10). *Interview by Ye. Pavlov* [Manuscript]. Kharkiv. [In Russian].
 10. Pavlova, T. (2020, August 3). *Ob onodnevnoi vystavke gruppy "Vremia" v kharkovskom Dome uchenykh* [About the one-day exhibition of the group "Vremia" in the Kharkov House of Scientists]. *Your Art*. Retrieved from <https://supportyourart.com/columns/vremya-vystavka/>. [In Russian].
 11. Pavlova, T. (2007). *Fotomystetstvo v khudozhnii kulturi Kharkova ostannoi tretyny XX stolittia (na materialii peizazhnogo zhanru)* [Photography in the artistic culture of Kharkiv of the last third of the twentieth century (on the material of the landscape genre)]. (Unpublished PhD dissertation). Kharkiv State academy of Culture, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
 12. Usykov, O. Ya. (1959, June 18 – July 31). *Lyst do V. D. Yermilova* [Letter to V. D. Ermilov]. (Fund 337, inventory 1, storage unit 174), Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine. Copy of author. [In Russian].
 13. Khan-Magomedov, S. O. (1996). *Arkhitektura sovetskogo avangarda* (Vols 1–2) [The architecture of the Soviet avant-garde] (Vol. 1). Moscow: Stroizdat. [In Russian].
 14. Michailow, B. (1988). *Unwollendete Dissertation*. Zurich; Berlin ; New York. [In German].
 15. Eerikainen, H. & Taneli, E. (1988). *Toisin Nakijat*. Helsinki. [In Finnish].
 16. Pavlova, T., Bavykina, V. & Horbatskyi, M. (Eds.). (2020). *Kharkiv Photo Forum* [Catalog]. Kharkiv. [In Ukrainian & English].
 17. Kolle, B. (Ed.). (1995). *Boris Michailov*. Stuttgart: Octagon.
 18. Kuzma, M. (1995). *Instigation and revilement: the mechanisms in Boris Mikhailov's photography*. In B. Kolle (Ed.). *Boris Mikhailov* (pp. 163–168). Stuttgart: Oktagon.
 19. Mrazkova, D., Remes, V. & Jeffrey, I. (1986). *Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers*. London: Thames and Hudson.
 20. Pavlova, T. (2001). *The Realm of Flora*. *Imago*, 12, 46–54.
 21. Pavlova, T. (2016). *Ukrainian photography 1970–2000*. In V. Macek (Ed.). *The History of European photography* (In 3 vols, vol. 3(2), pp. 765–791). Vienna; Bratislava: The Central European House of Photography.
 22. Rosengren, A. (1990). *Fotografi tran Harkov i Ukraina, CCCR: B. Mihailov, S. Bratkov, V. Krei, J. Pavlov, M. Pedan, R. Pjatkovka*. Stockholm. [In Swedish].
 23. Tupitsyn, V. (1995). *Mercury Barrier: Boris Mikhailov in the Context of Russian Photographic discourse*. In B. Kolle (Ed.). *Boris Mikhailov* (pp. 143–154). Stuttgart: Oktagon.

References:

УДК 745/749:477.54
ID ORCID 0000-0002-9564-8672
DOI 10.33625/visnik2020.03.062

Людмила СОКОЛЮК

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

ХУДОЖНЬО-РЕМІСНИЧА МАЙСТЕРНЯ ДЕКОРАТИВНОГО ЖИВОПИСУ ЛАДІСЛАВА ТРАКАЛА В ХАРКОВІ (1899–1921)

Соколюк Л. Д. Художньо-ремісничка майстерня декоративного живопису Ладіслава Тракала в Харкові (1899–1921). У статті здійснено спробу, спираючись на нові архівні документи, виявлені в центральному державному історичному архіві РФ в Санкт-Петербурзі, окреслити діяльність харківської художньо-ремісничої майстерні декоративного живопису, очоленої 1899 р. чеським мистцем Ладіславом Тракалом. Розкрито, що чотирирічна художньо-промислова школа в Празі, закінчена Тракалом 1896 р., не мала тоді статусу вищого мистецького закладу. Приїхавши до Харкова і очоливши майстерню, що розмістилась у будинку, заповіданому полковником Бородаєвським Харківському товариству поширення в народі письменності, Тракал потрапив на добре підготовлений ґрунт завдяки попередній діяльності в місті школи Раєвської-Іванової. Наголошено, що після того, як перша в Російській імперії жінка – мисткиня з європейським рівнем художньої освіти і дипломом Санкт-Петербурзької академії мистецтв, у зв'язку зі втратою зору, 1896 р. змушена була припинити викладання в заснованій нею самою в Харкові ще 1869 р. художньо-промисловій школі, потреба в місті у фахівцях такого профілю не зникла. А оскільки в Харкові розгортався будівельний бум, то декоратори, зокрема й Тракал, були затребувані часом. І в майстерні його, хоч і не такій багатoproфільній, як школа Раєвської-Іванової, з користю для справи було залучено багато що з педагогічної системи засновниці художньо-промислової освіти в Харкові. Тракал надавав учням основи початкової освіти, необхідні майбутнім майстрам з декоративного розпису. Розкрито, що на відміну від Раєвської-Іванової, яка більше 27 років безкоштовно викладала у своїй приватній школі, аби закласти в Харкові міцні основи художньо-промислової освіти, Тракал показав себе досить діловою людиною: він включився у виконання високооплачуваних замовлень, відкрив власну приватну студію. Разом з тим, добре володіючи російською мовою, він легко увійшов у художнє життя Харкова, досить розвинуте завдяки діяльності школи Раєвської-Іванової та її учнів, активно виступав на різноманітних виставках. Картини Тракала були виконані в стилі модерн із посиленням символістським звучанням. Утім, наскільки вони були яскравими і самобутніми, необхідно ще

дослідити. Так само подальшого вивчення потребує значення внеску у розвиток таланту деяких учнів Тракала інших мистецьких закладів, де вони продовжували навчання.

Ключові слова: художньо-промислова освіта в Харкові, школа Раєвської-Іванової, художньо-ремісничка майстерня Ладіслава Тракала, педагогічна система, художнє життя, модерн, символізм.

Sokolyuk L. Ladislav Trakal's Art and Craft Workshop of Decorative Painting in Kharkiv (1899–1921). The article attempts to outline the activities of Kharkiv art and craft workshop of decorative painting, headed by a Czech creator Ladislav Trakal in 1899. The introduction of some new archival documents into scientific circulation showed that there was a close connection between the pedagogical system of Rayevska-Ivanova's school, founded in 1869, and Trakal's decorative-handicraft workshop. The 4-year industrial art school in Prague, which Trakal graduated from in 1896, did not have the status of a higher art institution at that period of time. When Trakal arrived in Kharkiv and headed the decorative-handicraft workshop, which was housed in an edifice that Colonel Borodaevsky devised to Kharkiv Society for the Dissemination of Literacy, Trakal got on a well-worked ground, which was prepared by Rayevska-Ivanova. In 1869 this outstanding person, the first woman-artist with a European level education and a diploma from St. Petersburg Academy of Arts in Russian Empire, founded an industrial art school in Kharkiv. Later, in 1896 she was forced to leave teaching at her school due to a complete loss of vision. However, the need for specialists of this profile did not disappear. Kharkiv was experiencing a real construction boom, and decorators, one of whom Trakal was, were in great demand. Although Trakal's workshop did not become as multidisciplinary as Rayevska-Ivanova's school, it used a lot of the pedagogical system developed by the founder of industrial art education in Kharkiv, to its advantage. Trakal's workshop gave its students an initial industrial art education, prepared them for the activity in decorative painting. Unlike Rayevska-Ivanova who taught free of charge in her private school for more than 27 years, trying to lay solid foundation of industrial art education in Kharkiv, Trakal turned out to be a rather enterprising person. He successfully completed highly paid orders for the decoration of buildings in Kharkiv and also opened his own private studio. Having a good command of Russian, Trakal easily entered Kharkiv's artistic life. He actively participated in exhibitions, where he showed his paintings, made in the Art Nouveau Style with an enhanced symbolist sound. However, the question remains about how bright and original this artist was in comparison with artists from other Ukrainian cities (M. Zhuk, Yu. Mykhailiv, M. Sapozhnikov). Similarly, the contribution of other art institutions to the development of some of Trakal's students who eventually became famous masters, also requires further studying.

Keywords: Industrial art education in Kharkiv, Rayevska-Ivanova's school, Ladislav Trakal's art and craft workshop of decorative painting, pedagogical system, artistic life, modern, symbolism.

Постановка проблеми. Особливістю розвитку художньої культури в Харкові стало досить раннє звернення в цьому слобожанському місті, порівняно з іншими українськими регіонами, до художньо-промислового типу мистецької освіти. Харківська школа з таким напрямом була створена ще 1869 р. уродженкою Слобожанщини, першою на теренах усієї величезної Російської імперії жінкою-мисткинею Раєвською-Івановою, яка отримала диплом у Санкт-Петербурзькій академії мистецтв, а основи професії – під час навчання в Італії та в Німеччині. Розбудовуючи педагогічну систему своєї школи з орієнтацією на європейський рух мистецтв і ремесел, засновниця харківської школи малювання створювала власні посібники, надаючи особливого значення тим, що призначалися для вивчення елементів орнаментів та побудови орнаментальних композицій як безпосередньо учнями школи, так і ремісниками спеціальних курсів, діючих при школі, бо з орнаменту й розпочинався стиль модерн, який ширився Європою. За більш ніж чверть століття роботи приватної школи малювання Раєвської-Іванової в Харкові надзвичайно багато було зроблено і самою засновницею, і її учнями для створення оновленого модерного образу міста та розвитку його художнього життя.

Утім, втрата мисткинею зору змусила її передати свій навчальний заклад разом з усім методичним фондом у відомство міського підпорядкування, а це, у свою чергу, – до втрати в мистецькій освіті Харкова і художньо-промислового профілю. Проте потреба міста в таких фахівцях не зникла і, певною мірою, знайшла продовження в діяльності художньо-ремісничої майстерні декоративного живопису, очоленої Ладіславом Тракалом, який приїхав із Праги і потрапив на добре підготовлений ґрунт для втілення власних намірів і прагнень. Раєвська-Іванова увійшла до складу попечительної ради цієї майстерні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Перша докладна наукова монографія, присвячена діяльності приватної школи малювання Марії Раєвської-Іванової в Харкові, вийшла друком зовсім недавно [15]. І так само недавно, за три місяці до того, була опублікована книга харківського колекціонера Я. Скульського про творчу і педагогічну діяльність Ладіслава Тракала [14]. Презентація цієї книги в Харківському художньому музеї супроводжувалася виставкою творчих робіт керівника художньо-ремісничої майстерні декоративного живопису в Харкові у 1898–1921 рр., виявлених і придбаних Я. Скульським у нащадків Тракала в Празі. Дане видання включає досить великий і невідомий в українському мистецтвознавстві фактичний матеріал, що розкриває і особ-

ливості Тракала як творчої особистості, і його участь у художньому житті Харкова на новому історичному етапі, і разом з цим дивні думки про те, що наче з освіченої Європи у глухий провінційний закуток відсталої Російської імперії, де й не чули про модерн (так Я. Скульський уявляє собі тодішній Харків!), приїхав справжній реформатор, для якого попередня діяльність школи Раєвської-Іванової в місті навряд чи мала якусь значення [14, с. 39]. Утім, документи, виявлені нами в центральному державному історичному архіві РФ у Санкт-Петербурзі [12; 13], що включають і звіти самого Тракала, а також публікації періодичної преси свідчать про тісний зв'язок між традиціями, закладеними школою Раєвської-Іванової, і системою викладання у художньо-ремісничій майстерні Ладіслава Тракала, що діяла у Харкові в кінці XIX ст. – 1920-х рр.

Мета статті. На основі введення нових архівних документів і матеріалів періодичного друку простежити зв'язок педагогічної системи харківської художньо-промислової школи Раєвської-Іванової й художньо-ремісничої майстерні декоративного живопису під керівництвом Ладіслава Тракала, а також розкрити роль керівника й учнів цієї майстерні в художньому житті Харкова перших двох декад XX ст. та особливості творчої діяльності самого Тракала.

Виклад основного матеріалу дослідження. 1 грудня 1898 р. Харківським товариством поширення в народі письменності була відкрита майстерня декоративного живопису імені полковника М. О. Бородаєвського. Вона була створена «через... потребу в художньо-промисловій освіті та внаслідок повної відсутності в Харкові компетентних декораторів з відповідною художньою і технічною підготовкою» [12, арк. 6]. Будинок цієї школи, що зберігся до сьогодні (нині це вул. Свободи, 26), належав полковнику М. О. Бородаєвському і за його заповітом перейшов у розпорядження міського товариства поширення в народі письменності. Ціна будівлі складала «не менше 100 000 рублів», і на доходи від неї мала утримуватись чоловіча школа «з навчанням будь-якої майстерності» [8, с. 69]. Обрано було декоративний розпис. Фахівці у цій справі в місті були заангажовані часом, як і взагалі майстри художньо-промислової сфери, вихованням котрих у Харкові більше чверті століття опікувалася перша на теренах Російської імперії жінка-мисткиня Марія Раєвська-Іванова, заснувавши школу малювання з таким рідкісним на той час напрямом професійної освіти. Долучившись до європейського руху мистецтв і ремесел, ця подвижниця не лише підготувала приблизно 900 фахівців у декоративно-прикладній сфері, а й опікувалася підвищенням

професійної кваліфікації місцевих ремісників відповідно до завдань часу, поставлених перед мистецтвом добою модерну. Про підготовку ремісників у різних художніх галузях (ковальство, столярна справа, вишивка тощо) в школі Раєвської-Іванової йдеться у нашій науковій монографії [15].

Утім, втративши зір, засновниця харківської малювальної школи 1896 р. вимушена була передати її у відомство міста, що супроводжувалось погіршенням стану художньо-промислової освіти в Харкові. На початок ХХ ст. в місті у різних кустарних майстернях працювали більше 22 тисяч ремісників [3, с. 17]. І вони не мали можливості пройти професійну школу. Питання про надання допомоги ремісникам з боку професійного мистецтва набувало все більшої гостроти і вимагало розв'язання не лише в масштабах Харкова. Воно обговорювалося на різних з'їздах (мистців, зодчих, діячів народної освіти), на сторінках центрального і місцевого періодичного друку¹.

З відродженням народних промислів, що занепадали, пов'язана діяльність таких видатних діячів російської культури, як Поленови, Якунчикова. В Україні організаторами кустарних художніх промислів виступили Анастасія Семиградова, яка 1909 р. в с. Скопці на Полтавщині (нині с. Веселинівка Баришівського р-ну Київської обл.) разом з Євгенією Прибильською створила кустарний центр, що спеціалізувався в першу чергу на вишивці та килимарстві, та Наталія Давидова, яка 1910 р. заснувала художню майстерню в с. Вербівка на Київщині (нині Кам'янський р-н Черкаської обл.) й розвивала живопис голкою в мистецтві вишивки, залучивши до співпраці авангардистів Олександру Екстер та Казимира Малевича. Їхня самовіддана діяльність на цій ниві відображена в науковій праці Т. Кара-Васильєвої та Г. Коваленка [4, с. 16, 29]. Продовженням зазначеного дослідження став каталог виставки, укладачами якого виступили ці два автори і В. Костюкова [7, с. 34, 53].

Спроби якось вплинути на розв'язання проблеми поширення художніх знань прикладної сфери звертають на себе увагу і в культурі Харкова. У кінці ХІХ ст. в місті працювала жіноча професійна школа з навчальною майстернею рукоділля А. Ільяшевої-Менчиц [2]. Утім, усе більшій популярності набувала ремісничка майстерня імені полковника М. О. Бородаєвського, що під-

порядковувалася Міністерству народної освіти, а з 1908 р., ставши майстернею після затвердження нового уставу, – Міністерству торгівлі та промисловості, у віданні якого перебували навчальні заклади художньо-промислового типу різних щаблів.

Плата за навчання в майстерні була порівняно невисокою. У 1901 р., наприклад, як вказувалось у звіті, вона складала менше шести рублів з учня за рік². Навчалися тут майбутні фахівці з малярно-декоративної справи. Приймалися хлопчики, не молодші 12 років. Як правило, це були діти з малозабезпечених сімей міського люду або селян, що досить часто не мали ніякої освіти.

На чолі харківської майстерні декоративного живопису став випускник художньо-промислової школи³ у Празі⁴ Ладіслав Тракал (1873–1951). Він вступив до цієї школи 19-річним юнаком після закінчення 1892 р. празької гімназії і пройшов чотирирічний курс навчання [14, с. 12, 37].

Поки Ладіслав Тракал настійливо опановував основи професії майстра декоративного живопису, пражанин Альфонс Муха вже підкорював Париж. Свій прорив на високому європейському рівні він здійснив на початку 1895 р., підіймаючи утилітарне мистецтво на рівень таких самих високих вимог, що до того ставилися перед живописом. На виконану тоді Альфонсом Мухой літографовану афішу для театру «Ренесанс» Сари Бернар у Парижі навіть сьогодні знову і знову посилаються як на перший приклад довершеної концепції плаката і незрівнянного особистісного стилю автора.

Тоді ж, на початку 1890-х, кинулися підкорювати Париж і двоє амбітних та талановитих учнів Яна Матейка з Кракова, які до того встигли попрацювати з маестро над оновленням поліхромії Маріацького костелу (Краків). Повернувшись 1893 р. на батьківщину, на цьому відтинку величезної території імперії вони демонстрували повне опанування принципів мистецтва *ар нуво* – нового декоративного стилю, що народжувався в Парижі та Брюсселі, поширюючись Європою й охоплюючи все нові європейські міста. Художньо-промислова освіта ставала ознакою часу,

¹ Див. статті в місцевій пресі [1; 2; 9; 10; 11; 16]; проблеми поширення в народі художніх знань, включаючи й художню промисловість, присвячена також стаття Є. К. Р-на (Єгора Кузьмича Рєдіна. – Л. С.), основоположника харківської мистецтвознавчої школи, вже у першому числі друкованого органу Товариства заохочення художників, яким був журнал «Мистецтво і художня промисловість», що виходив у Санкт-Петербурзі у 1898–1903 рр. [6, с. 131].

² На 1 січня 1902 р. у школі навчалися 24 учні, від яких за навчання було отримано 136 руб. 50 коп. [13, арк. 10, 25 зв.].

³ Була відкрита 1885 р. Нині це Вища школа прикладного мистецтва.

⁴ Прага на той час входила до складу Австро-Угорської імперії. У столичному Відні вирішувалися проблеми співіснування різних народів – в основному німців і угорців, як і словаків, чехів та інших слов'ян; зустріч настільки різноманітних культур і перетворювала місто на культурну лабораторію, де проводилися найрізноманітніші експерименти. Одним із них можна вважати створений 1897 р. Густавом Клімтом віденський «Сецесіон» – товариство вільних художників, прибічників нового мистецтва, які сміливо відкидали різноманітні умовності, канони і традиції офіційного мистецтва.

намагаючись розв'язати проблему «L'art pour tous» («мистецтво для всіх»). Саме під такою назвою в архіві авторки цієї статті зберігається низка таблиць з текстами французькою мовою із зображенням предметів утилітарного мистецтва (стілців, художніх тканин, взірців ковальського ремесла) з печаткою школи Раєвської-Іванової, які використовувались у системі викладання засновницею цього навчального закладу в українському Харкові.

Такий досить широкий екскурс в історію окремих надзвичайно яскравих проявів творчих зусиль видатних представників руху мистецтв і ремесел у Європі зламу XIX і XX ст., що залишилися в історії під назвами «сецесіон», «ар нуво», «сецесія», «югендстиль» чи «модерн», було зроблено не випадково. Саме на такому тлі чіткіше простежується роль багатопрофільної художньо-промислової школи, створеної у Харкові ще 1869 р., тобто серед перших на європейських теренах.

Працька Художньо-промислова школа, де у 1892–1896 рр. навчався Ладіслав Тракал, заснована лише 1885 р., тобто більш ніж на 15 років пізніше від школи Раєвської-Іванової у Харкові. Чи була вона унікальною – і наскільки – в контексті європейського художнього руху мистецтв і ремесел? Яків Скульський, автор вищезгаданої книги про Ладіслава Тракала, вважає, що, пройшовши чотирирічний курс навчання в художньо-промисловій школі, Ладіслав Тракал отримав звання професора й академічного художника, а «таке звання в ті роки в Чехії могли видавати два виші: Працька Академія мистецтв і працька Художньо-промислова школа» [14, с. 37]. Залишається спитати автора, ким і коли ця школа була віднесена до розряду вищих навчальних закладів. У Російській імперії, наприклад, де на той час, окрім Імператорської академії мистецтв у Санкт-Петербурзі, діяли декілька художньо-промислових училищ, Училище живопису, скульптури й архітектури в Москві, численні приватні студії, майстерні, курси тощо, лише Імператорська академія мистецтв мала статус вищого навчального закладу. Більше того, згідно з віками усталеною академічною естетикою, незалежно від лояльності її adeptів до нових мистецьких течій, як, наприклад, у Мюнхенській академії, незмінним залишалося ставлення академічної професури до декоративно-прикладного мистецтва, утилітарних дизайнерських форм як до більш низьких мистецьких проявів у порівнянні з архітектурою, скульптурою, живописом.

З початку 1870-х рр. деякі старі мистецькі школи в Європі дійсно отримують статус вищих навчальних закладів. Серед них – нинішній Угор-

ський університет образотворчих мистецтв (1871) і Академія образотворчих мистецтв у Відні (1872). На початку XX ст. до цього списку доєднується Краківська академія красних мистецтв (1900), і лише в кінці 1917 р. свій перший вищий навчальний заклад було створено в Україні – нинішню НАОМА. Що ж до Празької художньої академії, то статус вищої навчальної школи вона отримала лише 1926 р., коли Ладіслав Тракал, після досить успішної діяльності у Харкові в ролі керівника художньо-ремесничої майстерні декоративного живопису, вже повернувся до Праги – у зв'язку з воєнними діями, розв'язаними більшовиками на українських землях. Працька Художньо-промислова школа з чотирирічним терміном навчання, яку закінчував Тракал 1896 р., лише за півстоліття (1946 р.) отримала новий статус Вищої школи прикладного мистецтва, а наступного року навчання в ній було подовжено до п'яти років. То на якій підставі Яків Скульський формує свій висновок про вищу художньо-промислову освіту Ладіслава Тракала, важко уявити.

На той час діяли зовсім інші принципи. Художня освіта, яку здобували чимало з учасників руху мистецтв і ремесел, включаючи надзвичайно талановитих, таких, як, наприклад, Густав Клімт, була надто відносною. З точки зору учасників нового руху, завданням художника є вміння копіювати і розвивати стилі, створені раніше. Тому античність, ренесанс, бароко старанно вивчались і слугували основою для виникнення стилю, представники якого звертаються до історичних і алегоричних тем. Це і вимагалось від декоратора найпрестижніших тогочасних будівель. І хіба не це ми бачимо, розглядаючи навчальні рисунки Ладіслава Тракала, починаючи від античної оголеної фігури екорше в динамічному ракурсі й далі продиляючись рисунки оголених натурників у різних рухах, портрети невідомих, виконані під час навчання в художньо-промисловій школі в Празі, а також фрагменти настінних альфрейних розписів [14, іл. 2–33].

Саме ці знання були необхідні декораторам, які після закінчення школи мали працювати в архітектурі. І не можна не погодитися з автором книги щодо досить високого професійного рівня виконання завдань. Вочевидь, випускники школи залучалися муніципальною владою Праги до виконання різноманітних замовлень і зробили свій внесок у створення сецесійного образу міста – образу, що добре зберігся до сьогодні в розписах, мозаїках, вікнах на сходинах, ліпнині тощо. Утім, Ладіслава Тракала, який завдяки братові вільно володів російською мовою [14, с. 39], доля поєднала з Харковом, де після втрати зору Раєвською-Івановою і передачі 1896 р. її приватної школи

місту, відчувалася гостра потреба у фахівцях типу Ладіслава Тракала. У 1897 р. він переїжджає до Харкова, а 1 березня 1899 р. вже призначений керівником художньо-ремісничої майстерні декоративного живопису.

Як вважає автор монографії, присвяченої Ладіславу Тракалу, «у Харкові в кінці XIX – на початку XX століття, впритул до 1910-х, художників, які б працювали у стилі модерн і символізм, не було. Ладіслав Тракал стояв біля витоків формування модерну і символізму на території всієї підросійської України» [14, с. 39]. У такому разі залишається пошкодувати, що Яків Скульський оминув увагою конкурсні роботи учнів школи Раєвської-Іванової, виконані в стилі модерн ще на початку 1880-х рр. і нагороджені відповідними комісіями. Нині ці роботи зберігаються в науковій бібліотеці Харківської державної академії дизайну і мистецтв [15, іл. 183–204].

Таким чином, переїхавши до Харкова й очоливши у грудні 1898 р. художньо-ремісничу майстерню при місцевому товаристві поширення в народі письменності, випускник празької Художньо-промислової школи Ладіслав Тракал (1873–1951) потрапив на добре оброблений ґрунт, що впродовж більше чверті століття створювала засновниця художньо-промислової освіти в Харкові Марія Раєвська-Іванова, яка на цей час утратила зір, але продовжувала боротьбу за подальший художній розвиток міста. Подвижниця входила до складу попечительної ради майстерні, і новий керівник мав пряму можливість із великою користю для справи застосувати багато чого з досвіду її школи. Про шанобливе ставлення самого Тракала до Раєвської-Іванової свідчать ужиті ним заходи з приводу увічнення його майстернею пам'яті засновниці художньо-промислової освіти в Харкові після смерті Марії Дмитрівни у грудні 1912 року: у школі «помістили її портрет, заснували премію її імені для учнів старших (третьох, четвертих) класів за найкращі самостійні роботи з декоративного живопису, і щорічно звільняли 5 учнів від плати за навчання» [14, с. 84]. І пише про це сам автор книги про Ладіслава Тракала – Яків Скульський, але не надає цим фактам ніякого значення. Утім, виявлені нами документи в центральному державному історичному архіві РФ у Санкт-Петербурзі, зокрема про відрахування коштів на перетворення декоративно-рисувальної школи імені Бородаєвського у Харкові (1906–1907) [12] та про декоративно-рисувальну школу імені полковника Бородаєвського в Харкові (1902–1915) [13], що включають і звіти самого Тракала, свідчать про пряму спадкоємність багатьох принципів викладання та методичних прийомів, які раніше застосовувались у школі Раєвської-Іванової, в педаго-

гічній системі художньо-ремісничої майстерні декоративного живопису.

Одразу привертає увагу прагнення керівника цього навчального закладу, який приїхав із Праги і досить енергійно взявся до справи, закласти міцні основи загальної художньої підготовки учнів, котрі в процесі навчання мали опанувати ремесло настінного декоративного розпису. Від учнів вимагалось, згідно з архівними даними, «добре малювати, володіти вільно циркулем і лінійкою, вміти при нагоді попрацювати стекою, оскільки ліплення часто стикається з живописом» [13, арк. 140 зв.]. Схоже ставлення до ролі ліплення простежувалось і в системі викладання у школі Раєвської-Іванової. Програма з рисунку в майстерні Тракала включала вивчення плоскої та об'ємної форми і в цілому закінчувалася малюванням з геометричних тіл, а для найбільш здібних, тих, хто готувався для вступу в училище, – з гіпсових голів.

Як художні, так і загальноосвітні предмети, що так само вивчались у майстерні, мали підпорядкований характер по відношенню до головного – декоративного живопису, майстрами якого повинні були стати учні. Цей предмет викладав сам Тракал. Особлива увага зверталася на практичний бік справи, включаючи загальноосвітні предмети. Так, на уроках російської мови, поряд з граматиною, проводилося практичне письмо-водство, а на уроках арифметики, окрім елементарних правил, викладалось рахівництво, щоб учні могли грамотно «скласти заяву на роботу, кошторис на підряд або рахунок на виконану роботу» [13, арк. 140 зв.].

Особлива увага приділялась орнаменту як основі прикладного мистецтва. Учні ознайомилися з ним усебічно, теоретично і практично, малювали, ліпили, створювали, починаючи з найпростіших візерунків і закінчуючи складними орнаментальними композиціями. Тут став у пригоді багаторічний досвід Раєвської-Іванової, зокрема заведена в неї практика створення орнаментів на основі вивчення довкілля. Виходячи з цього принципу, учні майстерні робили замальовки місцевих плодів, овочів, тварин, гілок дерев, листя, візерунків на крильцях метеликів, оперення птахів, використовуючи потім цей матеріал при створенні орнаментальних композицій. Велике значення надавалось малюванню візерунків з виробів народних майстрів: вишивок, тканин, писанок, майоліки й ін. Характерне для них поєднання ліній, барв учні повинні були вміти передати у своїх творах. Саме про це йдеться у звіті керівника майстерні Ладіслава Тракала до Санкт-Петербурзької академії мистецтв [13, арк. 139 зв.–141].

У класі ліплення, виходячи з тих самих архівних даних, орнаменти або їх мотиви відтворювалися в різному виконанні: у високому й низькому рельєфах, з натури, з фотографії чи власними замальовками [13, арк. 141]. У класі декоративного живопису учні поступово переходили від простіших завдань і створювали складні орнаментальні композиції, опановуючи одночасно різні засоби акварельного, клейового (темperi) й олійного живопису.

Програмою з креслення передбачалося практичне опанування навичок, необхідних вихованцям у їхній майбутній практичній діяльності, – з геометричного і проєкційного креслення, перспективи і теорії тіней. За спогадами одного з колишніх учнів майстерні Бориса Косарева, обсяг знань, які давала з цього предмету майстерня, не поступався програмі середньої художньої школи і після вступу до Харківського художнього училища він був звільнений там від його вивчення⁵.

У діяльності майстерні можна знайти, окрім уже вказаних вище, ще чимало позитивних моментів, які пов'язують її з традиціями школи Раєвської-Іванової. Але головним серед них слід визначити ставлення до натури як до основи професійної підготовки для художника будь-якого профілю, в тому числі й майстра декоративного розпису. В одному зі звітів Тракала до Санкт-Петербурзької академії мистецтв прямо було сказано: «На уроках малювання переслідувалося виключно малювання з натури як визнаний найкращий метод викладання» [13, арк. 6].

Як і в школі Раєвської-Іванової, в майстерні великого значення надавалося формуванню зорової пам'яті учнів, яких привчали «малювати так, щоб усі вивчені форми... (вони. – Л. С.) уявляли в голові та могли малювати абсолютно правильно на пам'ять» [13, арк. 6 зв.]. З метою розвивати відчуття масштабу «ті групи тіл, що їх малювали з натури, учні повторювали на пам'ять у меншому розмірі» [13, арк. 7].

Чимало робилося заради збереження національної своєрідності в роботах випускників, що було відзначено на Всеросійській художньо-промисловій виставці в Києві 1913 р. [13, арк. 245]. І в цьому знову-таки простежується зв'язок із системою викладання в школі Раєвської-Іванової, яка настійливо опікувалася збереженням національної своєрідності в роботах учнів, закарбувавши свої погляди з даної проблеми у відомому висловлюванні про те, що Малоросія, як тоді називали Україну, «має свої самостійні художні мотиви. Її вишивки, тканини, гончарні вироби заслуговують не менше уваги, ніж її пісні. Зібрані й збережені,

вони збільшують собою скарбницю національного мистецтва, послужать до подальшого розвитку нашої художньої промисловості» [15, с. 43]. З урахуванням такого завдання в майстерні формувалася бібліотека, що придбавала чимало необхідних посібників і найкращих видань, які з'являлися тоді й уможливлювали ознайомлення з культурною спадщиною українського народу.

Зберігався принцип поступовості в проходженні учнями програми. Про це йшлося у відгуку фахівців, які відвідали одну з виставок учнівських робіт, відзначивши «цілісність системи викладання і сувору послідовність у заняттях з перших кроків до випускних робіт» [13, арк. 158]. Про виставку повідомлялось у статті «Десятиліття декоративно-рисувальної школи Харківського товариства письменності», розміщеній у місцевій газеті «Утро» 21 квітня 1909 р. [5, с. 3]. Окрім учнівських робіт, тоді було показано й альбом, який відображав послідовний хід занять [14, с. 73]. Схожий висновок щодо послідовності занять у майстерні Тракала зробила академічна комісія 1902 р., заявивши, що ця школа «є видатною на всіх сходах навчання» [12, арк. 2].

Як і раніше Раєвська-Іванова, керівник майстерні не обмежувався вузькою спеціалізацією учнів, прагнучи дати їм більш широку художню підготовку. Так, на виставці 1908 р. були представлені взірці учнівських робіт, що включали тарелі з розписом, випалення і живопис по дереву, живопис по тканинах (сдвabu, шовку, оксамиту) та ін. [13, арк. 39], тобто вихованці майстерні Тракала продовжували виконувати те, що раніше робили учні школи Раєвської-Іванової. І це було не лише даниною традиції. Такої різнобічності вимагала сама епоха з її прагненням синтезу мистецтв.

У деяких досягненнях майстерня пішла далі школи Раєвської-Іванової. Зміцнився зв'язок з практикою. Обов'язковою стала літня робота учнів на будівництві під керівництвом Тракала. Звання майстра декоративного живопису надавалося тільки після закінчення навчання і трьох років практичної діяльності. Одним з таких випускників, який 1909 р. закінчив повний чотирирічний курс навчання і отримав звання підмайстра, був майбутній основоположник українського дизайну Василь Єрмілов (1894–1967) [14, с. 75].

Сам Тракал показав себе як енергійний і вмілий керівник. Уже на третьому році роботи майстерні було порушено клопотання про виділення їй державної грошової допомоги як такої, що добре зарекомендувала себе на академічному конкурсі й отримала схвальний відгук видатного російського мистця О. М. Бенуа, котрий на той час був інспектором з художньої частини при Міністерстві фінансів і відвідав у Харкові май-

⁵ З бесіди авторки статті з Б. В. Косаревим узимку 1982 р.

стерню Тракала [12, арк. 2]. Перед Міністерством фінансів було порушено питання про видачу цьому навчальному закладу «допомоги в розмірі 20 000 рублів для зведення спеціального будинку і щорічної субсидії в розмірі 3000 рублів на утримання його» [13, арк. 20].

Надії на матеріальну допомогу не справдилися, але Тракал продовжував вести справу енергійно, учні робили успіхи, майстерня розвивалася. Якщо в 1899 р. (другий рік роботи майстерні) тут навчалися 17 хлопчиків, то на початок 1914 р. показник виріс у чотири рази [13, арк. 3, 137]. Збільшилась і кількість педагогів. Окрім Тракала тут деякий час викладала випускниця школи Раєвської-Іванової О. П. Романенко, випускник Харківського художнього училища М. К. Перов, а також відомий у Харкові художник-педагог, який отримав освіту в Санкт-Петербурзькій академії мистецтв і був членом попечительної ради художньо-ремісничої майстерні декоративного живопису, – К. П. Пинсєв [13, арк. 42 зв., 134–135 зв.]. Про зростання майстерні свідчать і результати конкурсів. У 1902 р. вона була удостоєна похвали академічної комісії на XX конкурс учнівських робіт, на 3-му технічному з'їзді в 1903 р. – почесного відзиву, а в 1913, взявши участь у Всеросійській художній виставці в Києві, отримала золоту медаль [12, арк. 2; 13, арк. 137].

Не можна не погодитися з Яковом Скульським у тому, що, прибувши до Харкова на початку 1898 р., чеський художник активно впливається в художнє життя міста [14, с. 30], тобто автор книги про Ладіслава Тракала і не заперечує, що таке життя існувало. Але, впевнений у тому, що насправді майстерня стала «зарубіжним аналогом Художньо-промислової школи в Празі» [14, с. 43], Я. Скульський дуже далекий від думки, що над створенням художнього середовища Харкова до того часу більш як чверть століття працювала перша художниця на теренах Російської імперії, одна з найосвіченіших жінок свого часу, мисткиня з європейською освітою і знанням мов Марія Раєвська-Іванова. Завдяки саме її самовідданим багаторічній праці у місті й було створено відповідне художнє середовище, до якого входили не лише майстри станкового мистецтва, а й фахівці прикладних форм, затребуваних часом і підготовлених її школою, а саме: помічники архітекторів, іконописці, ретушери у фотографів, креслярі, ілюстратори періодичних видань, декоратори вистав, формувальники декоративної ліпнини тощо, а також ремісники (різних профілів), які підвищували при школі свій професійний рівень. Цим і забезпечувався синтез мистецтв, до якого спрямовувала свої устремління доба модерну.

Якщо Раєвська-Іванова 27 років безкоштовно викладала у заснованій нею школі і свідомо відмовлялася від платних уроків, аби «започаткувати у Харкові ґрунтовну художню освіту» [15, с. 44], то Ладіслав Тракал показав себе досить діловитою людиною. Окрім викладання в майстерні, він мав свою приватну студію, що працювала тут же, в будинку, подарованому полковником Бородаєвським [14, с. 74], виконував надзвичайно дорогі замовлення, зокрема оформлення й декоративний розпис найпрестижнішого в місті «Гранд-Отелю Проспер» (1909), де зупинялися високопосадовці та проходили вечори харківської знаті [14, с. 75–77], зміг придбати для себе в Харкові два будинки [14, с. 54].

Разом з тим, Ладіслав Тракал відповідно до закладеної Раєвською-Івановою традиції продовжував брати активну участь у художньому житті міста, демонструючи на виставках Товариства харківських художників, започаткованого учнем Раєвської-Іванової Олександром Виезжевим, свої символістські твори. Утім, наскільки вони були яскравими й неповторними у порівнянні з роботами мистців-символістів, що експонували свої твори в інших українських містах, зокрема Ю. Михайліва в Києві, М. Жука в Чернігові, М. Сапожнікова в Катеринославі (нині м. Дніпро), ще залишається недослідженим питанням. Протягом багатьох років Ладіслав Тракал брав активну участь у діяльності Товариства харківських художників, був заступником голови, роль якого виконував знову-таки мистець-педагог зі школи Раєвської-Іванової М. Пестриков. На початку 1919 р. Тракал приєднується до членів ТХХ, які намагаються сформувати нове художнє об'єднання – «Союз мистецтв» і влаштовують виставку робіт, але ідеологічне втручання радянської влади виявилось несумісним з його подальшою діяльністю.

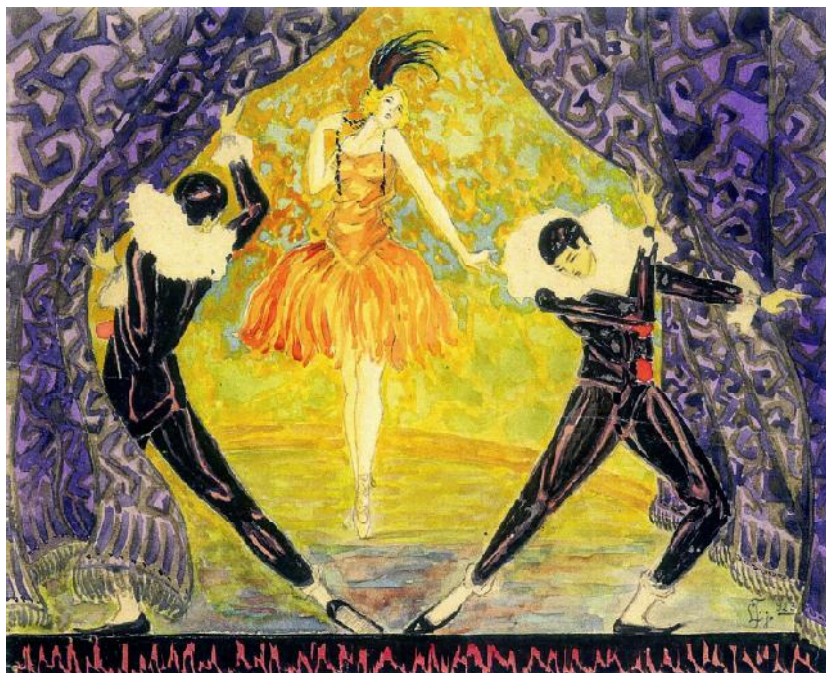
Активно працюючи творчо і демонструючи на виставках свої картини, Ладіслав Тракал був далеко не єдиним серед харківських художників, що працювали в цей період у модерній стилістиці. Досить назвати хоча б Михайла Ткаченка – колишнього учня Раєвської-Іванової, який мешкав у Парижі і, щорічно приїжджаючи до Харкова, писав тут етюди, а потім у французькій столиці показував на вернісажах створені на їхній основі полотна, будучи при цьому звільненим від того, щоби представляти попередньо свої роботи спеціальному журі, як визнаний у Франції український мистець. Та картина Ладіслава Тракала притаманне й посилене символістське звучання, що вирізняло його серед харківських мистців (Іл. 1, 2, 3, 4).



Іл. 1. Л. Тракал. Озеро. Етюд. 1906. Карт., о. 19,4 × 25,4. ХХМ



Іл. 2. Л. Тракал. Портрет Л. Л. Тракала
з сигарою. Поч. 1910-х. Карт., наст. 0,3 × 50,1



Іл. 3. Л. Тракал. Театр. Ар деко. Пап., акв. 19,4 × 15,1



Іл. 4. Л. Тракал. Радіють. Північна стіна домової церкви друкарні О. Юзефовича. Ескіз фрески. 1918. Карт., паст. 52,8 × 52,3

За кількістю підготовлених фахівців майстерня Тракала значно поступалася школі Раєвської-Іванової. Утім, багато в чому розвиваючи її традиції, майстер зробив досить помітний внесок у розвиток художньо-промислової освіти і декоративного мистецтва в Харкові. Початкову мистецьку освіту в нього отримали відомі потім харківські мистці, зокрема Василь Єрмілов, Борис Косарев, Георгій Цапок, Петро Супонін, Микола Міщенко та ін. Косарев особливо тепло відзивався про навчання у Тракала. Вочевидь, він як викладач був ще й чуйною людиною, любив своїх учнів, сприяв розвитку їхніх здібностей, запрошуючи до участі у виставках, виконанні замовлень з розпису харківських будівель. Утім, вищеназвані учні продовжили навчання або в Харківському художньому училищі, або ж в інших мистецьких закладах, де далі відбувалося їхнє формування. Про це йтиметься в наступному дослідженні.

Невдовзі така успішна діяльність майстерні була призупинена, а тоді й зовсім зупинилася, як і художнього училища в місті, у зв'язку з початком військових дій Першої світової війни, а далі й державного перевороту 1917 р. в Російській імперії. Сам Тракал у вересні 1921 р. повернувся до Чехословаччини. Але тут він потрапив у далеко не таку благодатну обстановку, як у Харкові: на батьківщині вже розгорнувся рух чеських футуристів, для яких модерн вважався пройденим етапом, і наступні творчі здобутки Тракала були набагато скромнішими, ніж в українському Харкові.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, введення нових архівних документів і матеріалів періодичного друку показало, що між педагогічною системою приватної художньо-промислової школи, заснованої 1869 р. Раєвською-Івановою, і художньо-ремісничої майстерні декоративного живопису, що запрацювала в Харкові під керівництвом Ладіслава Тракала з 1899 р., існував тісний зв'язок. Це підтверджується документами з центрального державного історичного архіву в Санкт-Петербурзі, що включають і звіти самого Тракала.

Уперше показано, що Ладіслав Тракал, приїхавши з Праги до Харкова, потрапив на добре підготовлений ґрунт і це було здійснено засновницею художньо-промислової освіти в Харкові, першою на теренах усєї Російської імперії жінкою-мисткинею з європейською художньою освітою і дипломом Санкт-Петербурзької академії мистецтв Раєвською-Івановою. 1896 р. вона вимушена була залишити викладання в школі у зв'язку зі втратою зору.

Розкрито, що випускник 1896 р. чотирирічної пражської Художньо-промислової школи (яка тоді не мала статусу вищого навчального мистецького закладу), приїхавши з Праги до Харкова й очоливши художньо-ремісничу майстерню декоративного живопису, надавав своїм учням початкову професійну освіту, готуючи їх до діяльності фахівців з декоративного розпису, затребуваних тоді в місті. Дехто з учнів Тракала (які з часом стали відомими мистцями) продовжили навчання в інших художніх навчальних закладах.

Показано, що, на відміну від Раєвської-Іванової, яка більше 27 років безкоштовно викладала у своїй приватній школі, відмовляючись від платних уроків, аби встигнути закласти в Харкові міцний фундамент мистецької освіти, – Тракал був досить діловою людиною. Він успішно звертався до виконання високооплачуваних замовлень з декоративного оформлення харківських будівель, відкрив власну платну студію.

Добре знаючи російську мову, Тракал легко ввійшов у контекст місцевого художнього життя, основи якого вже були закладені діяльністю школи Раєвської-Іванової та її учнів. Майстер брав активну участь у роботі Товариства харківських художників, демонстрував свої модерні картини, що мали посилене символістське звучання. Утім, відкритим залишається питання, наскільки він був яскравим і самобутнім у порівнянні з українськими мистцями-символістами, серед яких – М. Жук, Ю. Михайлів, М. Сапожніков. Подальшого дослідження потребує і вивчення питання щодо продовження професійної освіти учнями майстерні Тракала в інших мистецьких навчальних закладах та роль останніх у розвитку талантів декого з тих учнів, які стали видатними діячами українського мистецтва.

Література:

1. А. Художественно-промышленное преобразование Украины. *Утро*. 1907. 12 сент.
2. Агафонов Е. Выставка ученических работ местных профессиональных курсов А. Н. Ильешевой-Менчиц. *Утро*. 1908. 25 марта.
3. Бондаренко Б. А. Каменная летопись. История градостроительства и архитектуры Харькова : путеводитель. [Изд. 2-е, доп. и перераб.]. Харьков : Прапор, 1978. 72 с., 32 ил.
4. Відроджені шедеври : книга-альбом / авт. текстів : Т. Кара-Васильєва, Г. Коваленко ; упоряд. Т. Кара-Васильєва. Київ : Новий друк, 2009. 88 с.
5. Десятилетие декоративно-рисовальной школы Харьковского общества грамотности. *Утро*. 1909. 21 апр. С. 3.
6. Е. К. Р-н. Художественная хроника (Харьков). *Искусство и художественная промышленность*. 1898. № 1. С. 131.

7. Живопись иглой. Художники авангарда и искусство вышивки : каталог / сост. : Т. Кара-Васильева, Г. Коваленко, В. Костюкова. Киев : Новый друк, 2018. 112 с. : ил.
8. Исторический обзор деятельности Харьковского Общества распространения в народе грамотности, 1869–1909 / [сост. А. А. Дидрихсон]. Москва : Тип. Т-ва И. Д. Сытина, 1911. 261 с.
9. Местная хроника. Декоративная школа. *Южный край*. 1906. 1 апр.
10. Н. М-ев. Всероссийская художественно-промышленная выставка и съезд. *Харьковские губернские ведомости*. 1902. 9 марта.
11. Распространение ремесленных знаний в деревне (Съезд заведующих ремесленных училищ). *Харьковские губернские ведомости*. 1913. 19 авг.
12. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 565 (Департамент государственного казначейства). Оп. 8. Спр. 30434 (Об отпуске средств на преобразование декоративно-рисовальной школы имени Бородаевского в Харькове). 1906–1907.
13. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 789 (Академия художеств МИДв). Оп. 12. Спр. 3-18 (О декоративно-рисовальной школе имени полковника Бородаевского в Харькове). 1902–1915.
14. Скульский Я. М. Ладислав Тракал. Художник и педагог. Харьков : ФЛП Панов А. Н., 2020. 160 с., 303 ил.
15. Соколюк Л. Школа Раєвської-Іванової: Мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина XIX – початок XX ст.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2020. 248 с., 311 іл.
16. Художественно-промышленное образование. *Харьковские губернские ведомости*. 1900. 4 апр.
5. Desyatiletie dekorativno-risovalnoi shkoly Kharkovskogo obshchestva gramotnosti. (1909, April 21) [Decade of the decorative and drawing school of the Kharkov Literacy Society]. *Utro*, p. 3. [In Russian].
6. E. K., R-n (1898). Khudozhestvennaya khronika (Kharkov) [Artistic chronicle]. *Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost*, 1, p. 131. [In Russian].
7. Kara-Vasileva, T., Kovalenko, G. & Kostyukova, V. (2018) *Zhivopis igloi. Khudozhniki avangarda i iskusstvo vyshivki* [Needle painting. Avant-garde artists and the art of embroidery] [Catalogue]. Kiev: Novyi druk. [In Russian].
8. Didrikhsen, A. A. (1911). *Istoricheskiy obzor deyatelnosti Kharkovskogo Obshchestva rasprostraneniya v narode gramotnosti, 1869–1909* [Historical overview of the activities of the Kharkov Society for the dissemination of literacy among the people, 1869–1909]. Moscow. [In Russian].
9. Mestnaya khronika. Dekorativnaya shkola [Local chronicle. Decorative school]. (1906, April 1). *Yuzhnyi krai*. [In Russian].
10. N. M-ev. (1902, March 9). *Vserossiiskaya khudozhestvenno-promyshlennaya vystavka i sezd* [All-Russian Art and Industry Exhibition and Congress] *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
11. *Rasprostranenie remeslennykh znaniy v derevne* (Sezd zaveduyushchikh remeslennykh uchilishch). (1913, August 19). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
12. Russian State Historical Archive. Fonds 565 (Department of State Treasury), Inventory 8, Case 30434 (Ob otpuske sredstv na preobrazovanie dekorativno-risovalnoi shkoly imeni Borodayevskogo v Kharkove) [On the release of funds for the transformation of the decorative and drawing school named after Borodayevsky in Kharkiv]. 1906–1907.
13. Russian State Historical Archive. Fonds 789 (Academy of Arts of the Ministry of the Imperial Court), Inventory 12, Case Z-18 (O dekorativno-risovalnoi shkole imeni polkovnika Borodayevskogo v Kharkove) [About decorative and drawing school named after Colonel Borodayevsky in Kharkiv]. 1902–1915.
14. Skulskii, Ya. M. (2020). *Ladislav Trakal. Khudozhnik i pedagog* [Ladislav Trakal. Artist and teacher]. Kharkov : FLP Panov A. N. [In Russian].
15. Sokolyuk, L. (2020). *Shkola Raievskoi-Ivanovoi: Mystetsko-promyslova osvita u Kharkovi (druha polovyna XIX – pochatok XX st.)* [Raievskaya-Ivanova's school. Artistic and industrial education in Kharkiv (the second half of the 19th – early 20th century)]. Kharkiv : Vydavets Oleksandr Savchuk. (In Ukrainian).
16. *Khudozhestvenno-promyshlennoe obrazovanie* [Artistic and industrial education]. (1900, April 4). *Kharkovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].

References:

УДК 748+738.3]:7.092-029(4+477)
ID ORCID 0000-0002-9016-6615
DOI 10.33625/visnik2020.03.073

Зоя ЧЕГУСОВА

Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
імені М. Т. Рильського НАН України

«МИСТЕЦТВО ВОГНЮ» УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ПРОЦЕСУ (НА ПРИКЛАДІ НАЦІОНАЛЬНИХ І МІЖНАРОДНИХ ВИСТАВОК- КОНКУРСІВ З ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ І СКЛА)

Чегусова З. А. «Мистецтво вогню» України в контексті європейського художнього процесу (на прикладі національних і міжнародних виставок-конкурсів з художньої кераміки і скла). У статті подано розгорнутий аналіз здобутків українських художників, які працюють у ділянці «мистецтва вогню», зокрема професійної кераміки і скла, привертаячи пильну увагу в загальному мистецькому процесі 1980–2010-х рр. Утрати художньої промисловості в Україні 1990-х не припинили пошуків митців у напрямку осучаснення декоративної образності й нестандартних підходів до матеріалів в індивідуальній авторській творчості митців цієї царини. Знаходженню нових шляхів розвитку «мистецтва вогню» значно сприяли європейські та світові бієнале й трієнале декоративного мистецтва, де відбувається обмін досвідом роботи майстрів різних художніх напрямів і мистецьких шкіл. Такі заходи й виявилися найпотужнішим стимулом для активізації творчості й посилення експериментальної роботи над творами виставкового характеру українських художників на зламі ХХ–ХХІ ст. Відомі українські майстри кераміки і скла починають опановувати надбання художників інших країн, що сприяло урізноманітненню формальних прийомів українських митців декоративного мистецтва, привело до народження багатоманітних творів-концептів, інсталяцій, складних просторових композицій. Авторка розвідки ретельно розглядає і національні виставки-конкурси, всеукраїнські імпрези та симпозіуми, які допомогли впровадженню новітніх художніх ідей і технологій майстрів «мистецтва вогню».

Дана розвідка актуалізована глобалізаційними процесами, що відбуваються в цивілізації. Констатуючи певні виклики, які ставить перед вітчизняною культурою доба глобалізації, авторка дослідження водночас знаходить аргументи на користь її позитивних наслідків для мистецтва. На думку авторки статті, стрімке входження українських художників кераміки і скла на зламі ХХ–ХХІ ст. у

світовий контекст не викликає небезпеки розчинення в ньому, зважаючи на характер професійного декоративного мистецтва України, яке сприймається як потужна галузь у сфері національної культури з притаманними їй ознаками автентичної духовної генетики, як динамічна рівновага тисячолітніх традицій і сучасної образотворчості. Глобалізація, як це не парадоксально, вважає авторка, породжує і зворотний процес: спрямовує українських митців до пошуків архетипів своєї культури, повертає до національної історичної спадщини, стимулює до збереження національної самобутності, внаслідок чого «мистецтво вогню» перетворюється на важливий чинник національно-культурної ідентифікації. У контексті проблематики професійного декоративного мистецтва і під кутом зору національно-культурної ідентифікації в умовах глобалізаційних процесів в Україні такий аспект дослідження «мистецтва вогню» у мистецтвознавчій науці розглядається вперше.

Ключові слова: доба глобалізації, «мистецтво вогню» України, художня кераміка, гутне скло, міжнародні бієнале, національні виставки, національно-культурна ідентичність.

Chegusova Z. “Art of Fire” of Ukraine in the Context of European Artistic Process (Exemplified by National and International Competitive Exhibitions of Ceramic Art and Glass Art). The article presents a detailed analysis of achievements of Ukrainian artists working in the field of “art of fire”, in particular professional ceramics and glassworks, while attracting close attention in the general artistic process of the 1980s to 2010s. Losses of the art industry in Ukraine in the 1990s did not stop the artists from searching the ways to streamline decorative imagery, as well as non-standard approaches to materials in the individual work of artists in this field. European and global biennials and triennials of decorative art considerably contributed to finding new ways of the “art of fire” development. During such events masters of various artistic trends and schools exchanged their experience. And that proved to be the most powerful stimulus for both intensification of creativity and strengthening experimental activities in exposition works of Ukrainian artists at the turn of the 20th and 21st centuries. Since then, Ukrainian masters of ceramics and glassworks have begun mastering the heritage of artists from other countries, which contributed to the diversification of formal techniques of Ukrainian artists of decorative art. This, in its turn, has led to the emergence of various conceptual works, installations, and complicated spatial compositions. The author also carefully considers national competitive exhibitions, all-Ukrainian presentations and symposia, which helped to introduce the latest artistic ideas and technologies of the “art of fire” masters. This study is actualized by globalization processes taking place in civilization. Stating specific challenges posed by the globalization to national culture, the author, at the same time, finds arguments in favor of its positive effects on art. A rapid entry of Ukrainian ceramic and glass artists into the global context at the turn of the 20th – 21st centuries, does not bring about a danger of dissolving in it, given the nature of professional decorative art of Ukraine. The “art of fire” is perceived as a powerful branch in the field of national

culture with its inherent features of authentic spiritual genetics, as a dynamic balance of centuries-old traditions and modern fine arts. It is paradoxical, the author believes, that globalization generates the opposite process as well: it directs Ukrainian artists to search for archetypes of their own culture, returns to their national historical heritage, and stimulates the preservation of national identity, as a result of which the "art of fire" becomes an important factor of national and cultural identification.

In the context of professional decorative art problems and from the viewpoint of national and cultural identification in the conditions of globalization processes in Ukraine, such an aspect of studying the "art of fire" within the field of art history science is considered for the first time.

Keywords: *era of globalization, "art of fire" of Ukraine, ceramic art, blown glass, international biennials, national exhibitions, national and cultural identity.*

Постановка проблеми. Європа і світ у цілому виявляють досить активну зацікавленість авторськими мистецькими роботами, що виконані з матеріалів, з якими людство працює тисячоліття. Глина, скло, вовна, дерево – матеріали, які знали ще далекі прашури українців: трипільці, скіфи, стародавні слов'яни. З давніх-давен специфіка декоративно-прикладного мистецтва, зокрема «мистецтва вогню», виявляється в тому, що воно найближче до людини: первісна його функція – бути важливою частиною архітектурно-просторового середовища, тому й на початку ХХІ ст. ця царина залишається однією з головних галузей пластичних мистецтв.

Зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями. Одним із завдань цієї статті є дослідження особливостей розвитку професійного декоративного мистецтва України в умовах світових глобалізаційних процесів, і, що не менш важливо, акцентування його ролі у формуванні такого визначного чинника в діючих парадигмах нової реальності суспільства, як національно-культурна ідентичність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зазначимо, що дослідження проблем, пов'язаних із поняттями «національна ідентичність» і «культурна ідентичність», традиційно вважалося прерогативою гуманітаристики: філософії, педагогіки, етнології, культурології, психології, соціології, але не мистецтвознавства. Проблематика української національно-культурної ідентичності є предметом дослідження численних вітчизняних науковців-гуманітаріїв, з-поміж яких – В. Андрущенко, І. Бех, В. Воронкова, В. Горський, К. Журба, М. Козловець, С. Кримський, М. Михальченко, Р. Поліщук, М. Попович, М. Розумовський, Н. Скрицька, В. Табачковський, О. Титар, Д. Шевчук, В. Шейко та ін.

Переважає більшість учених трактує поняття «національна ідентичність» як здатність нації сприймати себе єдиним цілим, а також як почуття приналежності людини до однієї держави або однієї нації – з її традиціями, мовою, культурою. Під національною ідентичністю в найзагальнішому вигляді розуміють відчуття колективної належності до конкретної національної спільноти, її культури, вважає дослідник М. Козловець [4, с. 57]. Близьким є й поняття «культурна ідентичність», тобто потреба навертання до свого коріння, зв'язок з культурою свого народу та предків, укоріненість на своїй Батьківщині, незалежно від громадянства.

Уже в середині 2010-х рр. глобалізація сприймається як невідворотний процес, що пронизує майже всі сфери соціального життя сучасного громадянина світу (економічну, політичну, культурну), і Україна не є винятком: вона має відповідати на потужні виклики глобалізації, яка, з одного боку, створює нові можливості для матеріального і духовного розвитку, а з другого, здатна загрожувати нівелюванням, уніфікацією національних культур [10].

Мета дослідження. Усупереч цьому об'єктивному ствердженню, метою даної розвідки є пошук аргументів на користь позитивних наслідків доби глобалізації для сучасного українського мистецтва, зокрема можливості вписати його в мозаїку світової культури.

Виклад основного матеріалу. Визнаємо, що прикрим явищем доби глобалізації в Україні були численні приклади недбалого ставлення до культурних набутків попередніх десятиліть. У той час як у ділянці художньої промисловості продовжували працювати багато віртуозних майстрів з оригінальним творчим мисленням, відбувається закриття всіх славетних підприємств-гігантів керамічної, фарфорової, фаянсової, скляної промисловості, внаслідок чого ця галузь занепадає. Водночас фінансова скрута, різка зміна соціально-економічних умов і втрат художньої промисловості в Україні у 1990-х рр. не сповільнили пошуків художників декоративного мистецтва в їх індивідуальній авторській творчості.

У цьому значно допомогли мистецькі бієнале і трієнале декоративного мистецтва: престижні виставки-конкурси, що постійно організовуються у світі й виявилися потужним стимулом для творчості українських майстрів професійної кераміки та художнього скла.

Особливо широке розповсюдження отримали масштабні бієнале кераміки. Так, багато десятиліть діє найпотужніше в Європі Бієнале кераміки у м. Фаєнца в провінції Равенна в Італії, організоване Міжнародним музеєм кераміки, що заснований 1908 р. в цьому місті. Уперше про-

ведений у Японії 1989 р. Міжнародний конкурс декоративного мистецтва і ремесел (зокрема кераміки) з нагоди столітньої річниці муніципального міста Канасави теж успішно продовжує своє життя. Від 1992 р. стали популярними всесвітні конкурси керамістів у Тайпеї в Тайвані, де запроваджено нагороду «Золотий приз». Усе більш помітною подією стали фестивалі керамічного мистецтва в багатьох невеличких містах Франції, хоча найвідоміші виставки-конкурси, безсумнівно, проходять у Вальорисі, що завдячує своєю славою кераміці Пабло Пікассо.

Українські майстри декоративного мистецтва почали активно шукати нових шляхів розвитку в добу глобалізації – від 1980-х рр., не тільки відштовхуючись від національних традицій, а й виходячи з надбань художників інших країн [11]. У 1990-ті рр. взаємообмін мистецькими досягненнями стає ширшим завдяки багатьом міжнародним конкурсам-виставкам по всьому світу, в яких наші художники-прикладники регулярно беруть участь: у всесвітніх бієнале кераміки у Фаєнці (Італія), Вальорисі (Франція), Авейру (Португалія), Каїрі (Єгипет), Тайбеї (Тайвань), Південній Кореї; у трієнале кераміки в Загребі (Хорватія); у всесвітніх конкурсах кераміки у Канадзаві (Японія); у міжнародному фестивалі скульптури, кераміки, гончарства «Аржіля» у м. Румазьєр-Лубер (Франція); у міжнародних симпозиумах у Дзінтарі (Латвія), у міжнародному пленері з кераміки та скульптури в Болеславці (Польща); в артярмарках у Падуй (Італія), Лейпцігу (Німеччина) тощо. Це сприяло урізноманітненню формальних пошуків українських майстрів декоративного мистецтва, що привело до народження багатоманітних творів-концептів, інсталяцій, складних просторових композицій.

Могутні потенційні можливості глини, які в попередні десятиліття концентрувались у нечисленних традиційних формах, неначе «вибухнули» в добу глобалізації дивоглядною свободою творчості професійних керамістів завдяки не тільки міжнародним, а й вітчизняним керамічним симпозиумам. Від 1994 до початку 2000-х рр. ідеологом і організатором Міжнародних симпозиумів раку-кераміки в м. Охтирка на Сумщині був Г. Протасов: завдяки йому раку-кераміка почала планомірно й упевнено входити у творчість українських керамістів.

Появі нових художніх ідей та технологій допомогли всеукраїнські симпозиуми художньої кераміки «Соборна Україна», що zorganizувала у Слов'янську на Донеччині куратор Т. Зіненко сумісно з АТ «Глини Донбасу» (2001, 2005). Розроблені концепції цих симпозиумів були спрямовані на комплексне пізнання традицій, досягнень минулого та плідний розвиток сучасної кераміки.

Збудженню творчої думки спільноти керамістів у великій мірі сприяли національні керамічні симпозиуми, міжнародні фестивалі гончарства, національні конкурси та інтерсимпозиуми кераміки й на їх базі – наукові конференції з проблематики гончарства, що провадились у 1997–2019 рр. за ініціативою й під керівництвом доктора історичних наук, генерального директора НМЗУГ¹ О. Пошивайла.

Однією з найвизначніших подій у галузі сучасної культури України можна без перебільшення вважати Українське бієнале художньої кераміки імені Василя Кричевського, яке започатковано 2017 р. НМЗУГ в Опішному – давньому гончарному осередку, що в народознавчих працях початку минулого століття отримав символічну назву «Афіни (Атени) української кераміки», зважаючи на інтенсивний розвиток гончарства на його території.

Ідея започаткування в Опішному Української, а від 2019 р. – Міжнародної бієнале художньої кераміки з нагоди 100-річчя заснування (05.11.1917) й відкриття Української академії мистецтв (18.12.1917) та пошанування одного з її засновників, визначної постаті українського мистецтва першої половини ХХ ст., безмежно залюбленого в гончарство Василя Кричевського потужно активізувала творчу діяльність професійних керамістів України. Але спрацювала не тільки магічна аура імені корифея українського мистецтва – видатного майстра живопису, графіки, декоративно-ужиткового мистецтва, засновника стилю українського модерну в архітектурі на початку ХХ ст., а й уся тридцятирічна титанічна послідовна праця колективу НМЗУГ разом з її очільником.

У конкурсі 2017 р. взяло участь 105 робіт 59 митців України. Важливим завданням цього бієнале є і планується на майбутнє представлення й підтримка творчості талановитих художників-керамістів і перш за все – нового мистецького покоління. Обмін досвідом роботи майстрів різних художніх напрямів і мистецьких шкіл та визначення найкращих творів у галузі художньої кераміки – мета українського бієнале, яке організатори намагаються щільно поєднати зі світовими мистецькими тенденціями.

У 1990–2010-х рр. ще більше посилилась експериментальна робота над творами виставкового характеру, ніж у попередній період. Знаменними подіями й потужними поштовхами для подальшого розквіту мистецтва професійної кераміки в Україні стали у 2000–2010-х рр. такі масштабні всеукраїнські виставки, як «Сучасне професійне декоративне мистецтво України».

¹ Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішні Зіньківського району Полтавської області.

Трансформація образу» в межах артпроекту «Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен» (Український дім, Київ, 2003. Автор ідеї і куратор З. Чегусова); «Світ глиняного дива» (НМУНДМ², Київ, 2008. Автор ідеї і куратор І. Бекетова); «Творча майстерня керамістів (виставка творчого колективу художників-керамістів ЛЕКСФ, секції художньої кераміки ЛОНСХУ)» (Палац мистецтв, Львів, 2008. Куратор Г. Лисик); «Пісні про кохання (Кераміка, скло, текстиль)» (НМУНДМ, Київ, 2008. Автор ідеї і куратор З. Чегусова); фестивалі «Сучасна кераміка в урбаністичному просторі» (територія колишньої фабрики «Юність», Київ, 2013. Автори ідеї і куратори О. Дворак-Галік, Ю. Островська, О. Білоус), «Це Глина» (НСКУ «Олімпійський», Київ, 2014. Автори ідеї і куратори О. Дворак-Галік, Ю. Островська, О. Білоус), «ZOO-ZOOM. Зооморфна пластика» (НМУНДМ, Київ, 2019. Автори ідеї і куратори І. Бекетова, О. Дворак-Галік). Кожна з цих виставок по-своєму розкривала широку панораму розвитку одного з найоб'ємніших і найпопулярніших в Україні та світі видів мистецтва – професійної кераміки.

У 2000–2010-х рр. професійні майстри декоративного мистецтва продовжують вдихати нове життя не тільки в мистецтво художньої кераміки, а й у традиційне на теренах України художнє скло. Так, у Львові впродовж 1989–2019 рр. проводяться Міжнародні симпозиуми гутного скла, не перериваючи, на відміну від інших (Новий Бор, Чехія; Вільнюс, Литва; Гусь-Хрустальний, Росія; Бардудварнок, Угорщина), своєї діяльності: ритмічно, один раз на три роки, починаючи на базі ЛЕКСФ³, а після її закриття від 2007 р. – на таких приватних скляних підприємствах Львівщини, як Бережанський скляний завод і завод компанії «Галицьке скло» в с. Новий Яр Яворівського району, де виробництво через подорожчання газу, що опалює гуті, теж недовго протрималось. Останні три симпозиуми (у 2013, 2016, 2019 рр.) не випадково було влаштовано біля двох гутних печей ЛНАМ⁴, що є рідкісним прикладом існування гуті в мистецькому виші в Європі [3]. Проведення подібних масштабних симпозиумів паралельно з навчальним процесом у ЛНАМ, де сьогодні на відділі художнього скла навчається понад 50 студентів, знов переконало, яку унікальну можливість це дає для ефективного навчання і результативної практики: молоде покоління українських і зарубіжних митців-початківців безпосе-

редньо знайомиться з різними мистецькими школами та творчістю видатних майстрів скла світу, отримуючи безцінний професійний досвід [1].

У цьому контексті слід відзначити, що за 30 років у львівських симпозиумах взяли участь близько 300 художників, мистецтвознавців, співробітників музеїв і власників галерей з понад 35 країн [2].

Львівські міжнародні симпозиуми гутного скла у славили Львів як визначний східноєвропейський осередок новітнього експериментального гутництва, в чому вбачається заслуга ініціатора, засновника і постійного голови оргкомітету цього славетного львівського симпозиуму (від 1989 р.), народного художника України, дійсного члена НАМУ⁵, неперевершеного маестро художнього скла Андрія Бокотєя [3, с. 7].

Приємно усвідомлювати прагнення знаних у світі митців-гутників, досвідчених викладачів та юних студентів художніх вишів (не тільки ЛНАМ), науковців академічних та музейних установ бути раз на три роки неодмінними учасниками цього львівського форуму скла, по суті найдавнішого у Східній Європі, який у добу глобалізації вважається на її території найбільш престижним. Це в певній мірі проілюструвала і Міжнародна науково-практична конференція 2016 р., організована у ЛНАМ в межах програми 10-го симпозиуму. Доповідачами її виступили професори й завідувачі кафедр художнього скла таких вищих навчальних закладів, як Університет Альфреда (США), Латвійська академія мистецтв (Рига, Латвія), Вільнюська академія мистецтв (Литва), Академія образотворчих мистецтв ім. Євгенія Гепперта у Вроцлаві (Польща), Анатолійський університет (Туреччина), Естонська академія мистецтв (Таллінн, Естонія), Школа мистецтв і дизайну Університету Аалто в Гельсінкі (Фінляндія), де поряд із доповідями про роботу цих славетних вишів і презентації творчості окремих знаних митців у даній царині мистецтва, піднімалися важливі питання про перспективу розвитку гутного скла. Учасники конференції констатували, що тоді як у США ця галузь залишається доволі розвиненою (тільки в Сієтлі є 24 студії-майстерні артскла), у Східній Європі, окрім Чехії, згортаються, на жаль, майже всі гуті. Прикро, що поступово відходить старше покоління гутників, не встигнувши виховати наступників, не маючи кому передати свої секрети унікальної майстерності.

Відзначимо, що учасники кожного з симпозиумів упродовж 30 років лишають у дарунок Львову свої твори, які традиційно експонуються

² Національний музей українського народного декоративного мистецтва України.

³ Львівська експериментальна кераміко-скульптурна фабрика.

⁴ Львівська національна академія мистецтв.

⁵ Національна академія мистецтв України.

на постсимпозіумних виставках у НМЛ⁶. Це дало підстави А. Бокотею на початку 2000-х рр. підняти перед міською владою важливе питання про потребу у створенні спеціального, єдиного в усій державі Музею сучасного художнього скла. І такий музей (останніми роками успішно очолюваний кандидатом мистецтвознавства М. Бокотесем) було відкрито 2006 р. до 750-річчя м. Львова у приміщенні Історичного музею у Львові – в підвалі старовинного палацу Бандініеллі на площі Ринок. Збірка Музею скла на сьогодні нараховує вже понад 400 шедеврів, хоча й експонується лише частково через відносно невеликі виставкові площі музею (120 кв. м) [6, с. 105–107].

Ювілейний 11-й Міжнародний симпозіум гутного скла 2019 р. став наймасштабнішим за всю його тридцятирічну історію з точки зору кількості учасників і виконаних ними творів упродовж восьми днів роботи біля гутних печей ЛНАМ. Так, 20 країн-учасниць, 70 професійних художників-склярів, з яких 32 здатні самостійно працювати біля гутної печі без допомоги майстрів-виконавців, – це певний рекорд за три десятиліття діяльності львівського симпозіуму.

Окрім того, в межах 11-го симпозіуму у Львові було відкрито кілька потужних виставок сучасного художнього скла. Це персоналія одного з піонерів міжнародного студійного руху і найвідомішого художника-скляра у світі Яна Зорічака з Франції в стінах Музею скла у Львові, яка в лютому–березні 2020 р. експонувалась у залах НМУНДМ у Києві, а згодом, за планом, помандрює до галерей Китаю. Це також виставка в галереї молодих художників ЛНАМ, яка, по суті, складалася з п'яти невеликих персоналій, привабливих полярністю авторських стилів і нетрадиційними підходами до роботи з гутною, Е. Тринцолін, Е. Білоус, О. Турецької, В. Мельничука, О. Іванишина – талановитих представників наймолодшої генерації львівських склярів. І ще – виставка-ретроспекція напрацювань європейських симпозіумів «Eko-Glass», які щороку діють улітку в горах Польщі й Чехії, зокрема в Лісовій гуті у Шклярській Порембі (Польща), гуті «Мартін Стефанек» у Десні (Чехія) тощо; вона експонувалась у залі «PM Gallery», яка нещодавно «оселилась» у Львівському палаці мистецтв.

Захоплення викликав і факт розширення географії львівського симпозіуму. Зазвичай Міжнародний симпозіум гутників раз на три роки традиційно відкривається у Львові в першій декаді жовтня, а 2019 р. доволі несподівано розпочався 5 вересня в Києві з відкриття надзвичайно вагомих передсимпозіумних виставок у залах НМУНДМ: «Світове художнє скло в Україні» і «Балтійське

скло», що презентувало твори таких провідних майстрів у цій мистецькій царині, як Іво Лілл (1953–2019) з Естонії, Ремігіюс Крюкас та Індре Стульгайте з Литви разом з персоналією художниці з Латвії Анди Мункевіци. Кураторами цього каскаду вражаючих імпрез гутного і кришталевого скла в Києві були директор Музею скла у Львові М. Бокотей і директор НМУНДМ Л. Строкова, чий музейні колективи у плідній співпраці і здійснили цей масштабний проєкт за вагомої підтримки Українського культурного фонду [5]. У киян, таким чином, з'явилась унікальна можливість ознайомитися з раритетною колекцією Музею скла у Львові, з роботами київських художників-склярів, збереженими у фондах НМУНДМ, з шедеврами новітнього балтійського скла: безліч творів з оригінальним образним і пластичним мисленням, яке гармонійно сполучається з технічною досконалістю, у виконанні знаних іноземних та українських митців – неодноразових учасників львівських симпозіумів (1989–2016).

Традиційно головною подією цього незмінно знакового впродовж трьох десятиліть зібрання склярів у Львові залишалася заключна виставка в музеї ім. А. Шептицького. У величезній експозиції зальної анфілади першого поверху урочисто презентувалися численні твори учасників 11-го симпозіуму, що вражали розмаїтістю новаторських знахідок художників-склярів з усього світу, які перетворили авторське студійне скло на територію вільного творчого пошуку. Тут переважали камерні, дуже естетичні, технологічно якісні твори. Винятком сприймалася масштабна технічно складна скульптурна композиція з безколірного скла Андрія Бокотея з відтворенням умовної фігури коня як одного з головних багатозначних символів українського народу.

Треба визнати, заключна імпреза 11-го Міжнародного симпозіуму гутного скла в НМЛ дала велике задоволення – і, перш за все, усвідомленням того, що саме українські склярі представлені на ньому на високому – світовому, без перебільшення, – рівні, як і на всіх міжнародних симпозіумах, що тривали за період 1989–2019 рр.

Усе це є свідченням того, що декоративне мистецтво в добу глобалізації перетворилось у найважливішу складову творчого потенціалу візуального мистецтва України. Його лівова частка належить ділянці «мистецтва вогню», що включає в себе такі види, як професійна кераміка, скло, метал. Це переконливо довели Перша і Друга всеукраїнські виставки «Сучасне “мистецтво вогню” України (кераміка, скло, метал)» у ЦБХ НСХУ⁷ в 2015 та 2018 рр.

⁶ Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького.

⁷ Центральний будинок художника Національної спілки художників України в Києві.

У січні–лютому 2015 р. в холодних неопалюваних виставкових залах Центрального будинку художника почувалось набагато тепліше завдяки творам, експонованим на Першій всеукраїнській виставці «Сучасне “мистецтво вогню” України (кераміка, скло, метал)», організований за ініціативою секції декоративно-прикладного мистецтва КОНСХУ⁸: вона стала дійсно першою не тільки за доби Незалежності України, а й за довгі радянські часи [8].

Ця масштабна виставка, що нараховувала 450 творів 130-ти авторів, була результатом довгої й напруженої, але водночас, як виявилось, плідної й перспективної праці команди кураторів – членів НСХУ В. Балибердіна (голови секції декоративно-прикладного мистецтва КОНСХУ, ініціатора й організатора виставки, куратора розділу «Метал»), З. Чегусової (куратора-координатора виставки), М. Галенка (куратора розділу «Кераміка»), С. Кадочнікова (куратора розділу «Скло»), а головне, численних напрочуд талановитих художників старшої і середньої генерацій, студентської мистецької молоді з різних міст України: Києва, Львова, Полтави, Харкова, Черкаса, Хмельницького, Луцька, Ужгорода, Тернополя, Чернівців і навіть Слов'янська, Донецька, Сімферополя.

Виставка, що утворювала гармонійну експозицію з чисельних об'ємно-просторових композицій, декоративних панно і посудин, артоб'єктів у різноманітних техніках ліпленої та гончарної кераміки, гутного скла, вітража, кованого металу, ювелірного мистецтва доволі відрізнялась від інших вернісажів декоративно-ужиткового мистецтва, що проводяться в НСХУ. Передусім тим, що вона готувалась у межах певної мистецтвознавчої концепції, в контексті якої було визначено девіз виставки, що звучав: «Емансипація, реформа, новація», і критерії підходу до творів: «образно-пластична новітність і художня якість рукотворності», під кутом яких і відбирались роботи митців на виставку (автор концепції З. Чегусова).

Концепція підказала й назву виставки. Термін «мистецтво вогню» (від франц. «Groupe des arts du feu») народився й поширився у Франції понад століття тому в добу стилю модерн (1886–1914) – в період тріумфальної ходи декоративного мистецтва в Західній і Східній Європі, зокрема в Україні. У цьому терміні, перш за все, було закладено певну символіку, адже художня кераміка, скло, метал безпосередньо пов'язані з випалом у печі на високій температурі (до 1400 °C): вони в реальності народжуються вогнем.

Переможне сходження декоративного мистецтва в позаминулому столітті відбувалося завдяки тяжінню модерну – цього останнього з ве-

ликих європейських стилів – до синтезу мистецтв і створення особливого предметно-просторового середовища. Саме за доби модерну в Україні, як і в усіх європейських країнах, почали створюватися мистецькі раритети в галузі декоративної кераміки, скла, металу, в яких стиралися грані між скульптурою й утилітарним предметом, пластикою й ужитковим мистецтвом.

Межа XIX–XX ст. з її змішуванням епох і культур, колажем декадансу й інтелектуального мистецтва, якою була доба модерну, певною мірою перегукується з міксованим і суперечливим в естетично-культурному відношенні зламом XX–XXI ст. І Перша всеукраїнська виставка «Сучасне “мистецтво вогню” України (кераміка, скло, метал)» лише підтвердила це переконання мистецтвознавця-куратора та дала змогу провести певні візуальні паралелі, не дивлячись на те, що художньо-стилістично творчість сучасних митців мало чим пов'язана з мистецтвом Belle époque чи Fin de siècle. Проте готовність художників, дизайнерів, архітекторів, декораторів доби модерну і аналогічна здатність майстрів «мистецтва вогню» кінця XX – початку XXI ст. до сміливого прийняття нетривіальних форм і мотивів, що випереджують розуміння сучасників, споріднюють їх.

У творах знаних і ще зовсім молодих українських митців, які взяли участь у цьому артпроекті в ЦБХ в Києві, позначився новий виток тріади, проголошеної стилем модерн, – «емансипація, реформа, новація»: кожний із сучасних українських майстрів кераміки, скла, металу дуже індивідуально у своєму авторському стилі вирішував завдання свого часу, поставлене ще колосами епохи модерну, що полягало в постійному занурюванні в нескінченне багатоманіття форм і барв, утілених у неповторних пластичних образах.

Вельми цікавою в розмаїтості новаторських шукань у руслі класичного модернізму та постмодернізму видавалась доволі «емансипована» авторська художня (чи «артівська») кераміка представників львівської школи, які в різні десятиліття здобували освіту у ЛНАМ, а раніше – в ЛДПДМ⁹: керамісти-львів'яни скеровували свої пошуки в річищі новітніх абстрактно-декоративних чи фігуративних образів або побудови творів на доволі традиційних, проте значно трансформованих формах посудин.

З позицій фантазійності та креативності художньо-формальних рішень на увагу заслуговували роботи випускників ЛНАМ 1990–2000-х рр., які творчо працюють в інших містах України, проте залишаються відданими львівській традиції.

⁸ Київська організація Національної спілки художників України.

⁹ Львівський державний інститут прикладного і декоративного мистецтва.

Те саме стосувалось і розділу виставки «Художнє скло», який було теж сформовано переважно витворами випускників і студентів кафедри художнього скла ЛНАМ. Декоративна склопластика викладачів і сьогоднішніх студентів ЛНАМ, а також недавніх випускників цього славетного навчального закладу, які гідно презентували мистецькі досягнення сучасного львівського скла на цій потужній всеукраїнській виставці, викликали велике зацікавлення з боку як професійних художників – членів Спілки, так і пересічних глядачів.

На високу оцінку заслуговували й керамічні шедеври відомих київських майстрів мистецтва «глини й вогню», а також полтавських, донецьких та закарпатських майстрів кераміки з Ужгорода. Основною метою їх творчості є самовираз і утвердження неповторної особистості митця.

Найважливішою особливістю сучасного «мистецтва вогню» (кераміки, скла, металу), яке багато в чому на зламі XX–XXI ст. визначає характер професійного декоративного мистецтва України, є прихильність до збереження в цій царині найкращих національних мистецьких традицій і водночас активне спрямування до новітніх образно-пластичних і технічних експериментів. Ці принципи вважалися пріоритетними для українських майстрів починаючи від доби модерну, яка визначалася спалахом пошуків архітекторів спільно з художниками українського національного стилю і творення «нового мистецтва» початку XX ст.

Масштабна Друга всеукраїнська виставка «Сучасне “мистецтво вогню” України (кераміка, скло, метал)», що відбулась навесні 2018 р., – була організована, як і попередня, тією ж командою кураторів секції декоративно-прикладного мистецтва КОНСХУ. Розташована знов на всій виставковій площі ЦБХ у 700 кв. м імпреза яскраво презентувала найрізноманітніші рукотворні настінні та об’ємно-просторові композиції. Виставка нараховувала 370 творів «мистецтва вогню» 115 учасників із різних міст України: Києва, Львова, Полтави, Лубен, Дніпра, Запоріжжя, Одеси, Луцька, Ужгорода, Тернополя, Слов’янська, Донецька, Сімферополя, які в експозиції ЦБХ демонстрували нескінченне багатоголосся форм і барв, утілених у новаторських пластичних образах у матеріалах кераміки, скла, металу.

І все ж таки першим кроком до входження сучасного українського професійного декоративного мистецтва в європейський художній процес за доби глобалізації став Всеукраїнський артпроект «Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен» (автор ідеї і куратор З. Чегусова), який сприяв потужному тектонічному зсуву у сприйнятті цього виду пластичного мистецтва як

в Україні, так і за кордоном. Тому цей артпроект і підтримали всі найкращі мистецько-освітні заклади України, насамперед ЛНАМ, НАОМА¹⁰, ХДАДМ¹¹, КДАДПМД ім. М. Бойчука¹², а також ІМФЕ ім. М. Т. Рильського¹³ НАН України, УС АІСА¹⁴, Національна комісія з питань ЮНЕСКО Міністерства закордонних справ України.

Довести, що українське професійне декоративне мистецтво є феноменом, вагомою та невід’ємною складовою сучасного українського мистецтва, стало головною метою даного артпроекту, роботу над яким було розпочато 2000 р. Першочерговим завданням для куратора проекту було об’єднати в ньому художників з усіх регіонів України і різних мистецьких шкіл, зробити їхній творчий здобуток відомим широкому загалу з тим, щоб максимально сприяти поверненню українського мистецтва у світовий культурний процес.

На першому етапі проводилась підготовка і було здійснено видання однойменної фундаментальної науково-мистецької монографії, якій передувала багаторічна науково-дослідна й публіцистична діяльність її автора [9].

Реалізований був і другий етап артпроекту, який включав організацію і проведення масштабної виставки «Сучасне професійне декоративне мистецтво України. Трансформація образу», що з великим успіхом і розголосом у пресі експонувалась у Києві в червні 2003 р. Невипадково для експонування творів був обраний один із найпрестижніших і відомих виставкових центрів у Києві – Український дім. Вдало були використані його архітектурні можливості: три концентричних кола в центрі цієї споруди, що символізували безперервність традицій національного мистецтва. На них було представлено більше 40 гобеленів (різних авторів), які першими привертали увагу глядачів і водночас засвідчували чудовий синтез архітектури і мистецтва. Величезну експозицію було розгорнуто у виставковому залі площею 2000 кв. м. Вона мала вигляд своєрідної спіралі, що символізувала плинність і безперервність розвитку мистецтва, у процесі якого відбуваються пошуки, експерименти і в кінцевому результаті – нові творчі злети.

Виставка, що налічувала більш як 1000 експонатів, яку відвідали понад 6000 глядачів, була визнана спеціалістами однією з найвагоміших

¹⁰ Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.

¹¹ Харківська державна академія дизайну і мистецтв.

¹² Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

¹³ Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

¹⁴ Українська секція Міжнародної асоціації арткритиків АІСА під егідою ЮНЕСКО.

культурно-мистецьких акцій в Україні на початку нового століття. Її не оминули увагою українські владні структури, і даний артпроект отримав статус «Під патронатом Президента України».

Таким чином, авторський кураторський проєкт і став згодом тим представницьким проєктом, що мав репрезентувати Західній Європі Україну як цивілізовану та високорозвинену державу, насамперед, у культурному контексті. Тому третім етапом вищезгаданого авторського артпроекту стала виставка «Сучасне декоративне мистецтво України», що експонувалась улітку 2004 р. у Штаб-квартирі ЮНЕСКО в Парижі з нагоди 50-річчя членства України в цій високоповажній міжнародній організації [7].

Паризька імпреза, що експонувалась у ЮНЕСКО, вперше ознайомила світ із творами українських митців, працюючих у таких різновидах декоративного мистецтва, як професійна кераміка, скло, текстиль, метал, дерево, розкриваючи власне творче обличчя і власну художню мову кожного з учасників. Експозиція виставки давала змогу познайомитися з багатобарвною палітрою цього напрямку в сучасному мистецькому пласті української культури. Вона розкривала значимість і національну своєрідність українського декоративного мистецтва, масштабну панораму досягнень професійних митців, що викликали захоплення розмаїттям образних рішень і великим діапазоном застосування матеріалів. Артпроект «Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен» для переважної більшості відвідувачів паризької імпрези став несподіваним відкриттям непересічних талантів митців, а разом з тим – неповторної культури України з її молодого державністю, проте багатовіковими мистецькими традиціями.

Висновки і перспективи подальших наукових розвідок. Дослідження даної проблематики авторкою статті дозволяє зробити наступні висновки.

Немає сумніву в тому, що глобалізація як процес глибоких якісних змін несе в собі деякі негативні заряди. Але глобальна інформаційно-комунікативна система кардинально змінила умови для культурного обміну і взаємодії, освіти і спілкування між людьми, все більш успішно знімаючи просторові, часові, соціальні, мовні та інші бар'єри, формуючи єдиний інформаційний простір.

Досвід останніх десятиліть переконав у тому, що глобалізація в її гуманістичному розумінні та тлумаченні не рівнозначна уніфікації, стандартизації, знеособленню і не вимагає в мистецтві відмови від індивідуальності та своєрідності творчості художників. Навпаки, розуміння

того, що живий розвиток мистецтва і будь-яке новаторство не можуть існувати без історичного коріння, у 1990-х рр. стає в українській художній кераміці і склі відомим і програмним. Захоплення прамистецтвом часів палеоліту, зокрема печерним живописом, разом з бажанням декларувати власну належність до певної національної духовної традиції надихає керамістів і склярів на «пошук предків», «своїх архетипів», до заглиблення у національну «архепамять». Не можна обминути увагою той факт, що сучасне професійне декоративне мистецтво, хоча й іде своїм шляхом, відмінним від народного мистецтва, але опановує його історію і використовує його символіку. Уважне ставлення до мистецтва народних майстрів як до феноменального вияву національної духовної культури співіснує з відкритістю до європейських і світових мистецьких досягнень.

Тому входження творчості українських художників кераміки і скла за доби глобалізації у світовий контекст не викликає небезпеки розчинення в ньому. На сьогодні «мистецтво вогню» сприймається як потужна галузь у сфері культури з притаманними їй ознаками автентичної духовної генетики, як динамічна рівновага тисячолітніх традицій і сучасної образотворчості. У генетичній пам'яті переважної більшості митців, які творять сучасне декоративне мистецтво України і презентують його на міжнародних імпрезах, закладена знаково-символічна система предків і традиції народного мистецтва минулого. Тому їхні твори, які вбирають найсуттєвіше, що складає традицію, скоріше нагадують невимушений «діалог» зі своїми мистецькими попередниками, незмінно демонструючи приналежність до національної професійної художньої школи. Тобто глобалізація, як це не парадоксально, породжує і зворотний процес, а саме підштовхує українських митців, спрямовує їх до пошуків архетипів своєї культури і повертає до національної історичної спадщини, внаслідок чого «мистецтво вогню» перетворюється на важливий чинник національно-культурної ідентифікації.

Дотримуючись у цілому оптимістичних поглядів на сьогоднішні наслідки глобалізації для царини українського «мистецтва вогню» (хоча важко прогнозувати, як це буде відбуватися надалі у III тисячолітті), можемо констатувати високий вишкіл і надзвичайний професіоналізм сучасних українських художників кераміки і скла та загалом досягнення національної школи. Водночас треба віддати належне міжнародним і національним виставкам-конкурсам у добу глобалізації, які відіграли незамінну роль з точки зору потужного стимулу для урізноманітнення формальних пошуків українських художників і взаємообміну

мистецькими досягненнями. Беручи участь у найпрестижніших міжнародних біенале, конкурсах, симпозиумах, наші митці продукують оригінальні ідеї, що підтверджується їх міжнародними нагородами. Завдяки їм українське мистецтво одержало статус, якого раніше не мало, а саме: мистецтва як частки культури загальноєвропейської, засвідчуючи, що воно причетне до світових, а отже до універсальних мистецьких критеріїв.

Література:

1. Бокотей М. 10-й міжнародний симпозиум гутного скла у Львові: підсумки. 7 UA: *Seven Ukrainian Artists* : видання Західного науково-мистецького центру НАМУ. 2017. № 2. С. 80–89.
2. Бокотей М. Міжнародні симпозиуми гутного скла у Львові: 1989–2019. 7 UA: *Seven Ukrainian Artists* : видання Західного науково-мистецького центру НАМУ. 2019. № 5 [Спеціальний випуск до 11 Міжнародного симпозиуму гутного скла у Львові]. С. 69–88.
3. Бокотей М. Міжнародні симпозиуми гутного скла у Львові. Виставка творів з колекції Музею скла у Львові «Світове художнє скло в Україні. 1989–2016» до 11 Міжнародного симпозиуму гутного скла у Львові : каталог / Національний музей українського народного декоративного мистецтва ; ЛНАМ ; НАМУ. Львів, 2019. С. 5–48.
4. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації : монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
5. Світове художнє скло в Україні 1989–2016 : [каталог виставки до 11 Міжнародного симпозиуму гутного скла у Львові] / Національний музей українського народного декоративного мистецтва, Музей скла у Львові. Львів : ЛНАМ, 2019. 135 с.
6. Смакова Л. Музей скла у Львові. 7 UA: *Seven Ukrainian Artists* : видання Західного науково-мистецького центру НАМУ. 2019. № 5 [Спеціальний випуск до 11 Міжнародного симпозиуму гутного скла у Львові]. С. 105–109.
7. Сучасне декоративне мистецтво України у штаб-квартирі ЮНЕСКО, Париж, травень 2004 : каталог виставки / автор проекту, концепція видання, упорядкування, текст З. А. Чегусова. Київ : ТОВ «Атлант ЮЕМСі», 2004. 95 с.
8. Сучасне мистецтво вогню України : каталог Першої всеукраїнської виставки «Сучасне “мистецтво вогню” України (кераміка, скло, метал)» / вступна стаття, ідея художнього видання – Чегусова З. А., керівники проекту : Волощук І. М., Балибердін В. І., Чегусова З. А. Київ : НСХУ, 2017. 72 с.
9. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. Київ : Атлант ЮЕМСі, 2002. 511 с., 950 іл.
10. Яковина М. М. [Виступ]. *Національна ідентичність в Україні в умовах глобалізаційних викликів: проблеми та шляхи збереження*. Парламентські слухання у Верховній Раді України від 09 грудня 2009. URL : http://static.rada.gov.ua/zakon/skl6/11session/par_sl/sl0912109.htm (дата звернення : 09.10.2020).
11. Dormer P. The new ceramics: trends + traditions. London : Thames and Hudson, 1986. 208 p.

References:

1. Bokotey, M. (2017). 10-i mizhnarodnyi symposium hutnoho skla u Lvovi: pidsumky [10th International Blown Glass Symposium in Lviv: Results]. 7 UA: *Seven Ukrainian Artists*, 2, 80–89. [In Ukrainian].
2. Bokotey, M. (2019a). Mizhnarodni sympoziumy hutnoho skla u Lvovi: 1989–2019 [International Blown Glass Symposi in Lviv: 1989–2019]. 7 UA: *Seven Ukrainian Artists*, 5, 69–88. [In Ukrainian].
3. Bokotey, M. (2019b). *Mizhnarodni sympoziumy hutnoho skla u Lvovi. Vystavka tvoriv z koleksii Muzeiu skla u Lvovi “Svitove khudozhnie sklo v Ukraini. 1989–2016” do 11 Mizhnarodnoho symposiumu hutnoho skla u Lvovi* [International Blown Glass Symposia in Lviv. An Exhibition of Works from the Collection of the Glass Museum in Lviv “Global Art Glass in Ukraine. 1989–2016” for the 11th International Blown Glass Symposium in Lviv] [Catalogue] (pp. 5–48). Lviv. [In Ukrainian].
4. Kozlovets, M. (2009). *Femomen natsionalnoyi identychnosti: vyklyky hlobalizatsiyi* [Phenomenon of National Identity: Challenges of Globalization]. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka. [In Ukrainian].
5. Natsionalnyi muzei ukrainskoho narodnoho dekoratyvnoho mystetstva & Muzei skla u Lvovi. (2019). *Svitove khudozhnie sklo v Ukraini 1989–2016* [Global Art Glass in Ukraine. 1989–2016] [Catalogue]. Lviv: LNAM. [In Ukrainian].
6. Smakova, L. (2019). Muzei skla u Lvovi [Glass Museum in Lviv]. 7 UA: *Seven Ukrainian Artists*, 5, 105–109. [In Ukrainian].
7. Chegusova, Z. (Authoress of the project, concept of publication, arrangement, and text). (2004). *Suchasne dekoratyvne mystetstvo Ukrainy u shtab-kvartyri YuNESKO, Paryzh, traven 2004* [Modern Decorative Art of Ukraine at the UNESCO Headquarters in Paris, May 2004] [Catalogue] Kyiv: Atlant YuEmSi. [In Ukrainian].
8. Chegusova, Z. (Authoress of a preface and an idea of the artistic publication), Voloshchuk, I., Balyberdin, V. & Chegusova, Z. (Project managers). (2017). *Suchasne mystetstvo vohniu Ukrayiny* [Modern Art of Fire of Ukraine] [Catalogue]. Kyiv: NSKhU. [In Ukrainian].
9. Chegusova, Z. (2002). *Dekoratyvne mystetstvo Ukrayiny kintsia XX stolittia. 200 imen* [200 Names of the the Ukrainian Decorative Art in the Late XXth Century]. Kyiv: Atlant YuEmSi. [In Ukrainian].
10. Yakovyna, M. (2009, December 9). [Speech]. In *Natsionalna identychnist v Ukrayini v umovakh hlobalizatsiynykh vyklykiv: problem ta shliakhy zberezhenia* [National Identity in Ukraine in the Context of Globalization Challenges: Problems and Ways of Its Preservation]. The Parliamentary Hearings in the Verkhovna Rada of Ukraine. Kyiv. Retrieved from <https://portal.rada.gov.ua/fsview/26262.html>. [In Ukrainian].
11. Dormer, P. (1986). *The New Ceramics: Trends and Traditions*. London: Thames and Hudson.

УДК 477.54:792:792.023
ID ORCID 0000-0003-1083-9590
DOI 10.33625/visnik2020.03.082

Валентина ЧЕЧИК

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

РАННІЙ ХАРКІВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ Є. АГАФОНОВА: ДІАЛОГ З ТЕАТРОМ

Чечик В. В. Ранній харківський період творчості Є. Агафонов: діалог з театром. Стаття присвячена маловивченій у вітчизняному мистецтвознавстві темі художніх зв'язків Є. Агафонов з театром, маркованих ранніми роками творчості (1905–1913). У статті наголошено на винятковій ролі Є. Агафонов в організації та діяльності першого в Харкові модерністського театру «Блакитне око» (1909–1911). Агафонов належав до тієї плеяди майстрів, які, гостро реагуючи на проблему оновлення художньої мови, вгледіли в театрі переконливий майданчик для просування й затвердження новітніх живописних цінностей, відкритих імпресіонізмом і постімпресіонізмом. Експерименти в станковому мистецтві з кольором, пластикою, лінією, техніками, матеріалами, багато в чому інспіровані творчістю Д. Бурлюка, знайшли відображення в сценічній практиці харківського майстра (оформлення до вистав за п'єсами М. Метерлінка, А. Шніцлера, С. Пишишевського, О. Блока й ін.) У свою чергу, театральні мотиви визначили розвиток станкових форм мистецтва не тільки Є. Агафонов, а й учнів його художньої студії – О. Рибникова, І. Терентьєва, М. Синякової, К. Сторожниченка й ін. Увагу в цьому зв'язку приділено ліногравюрі Ф. Надеждіна. Зроблено спробу реконструкції режисерських експериментів Є. Агафонов, який рухався від інсценування творів образотворчого мистецтва (А. Бекліна, Ф. Малявіна, О. Родена) до постановочного досвіду в театральних проектах «Вечір осені», «В гостях у П'єро», «У чорта бозна-де». З'ясовано, що програма «тотального» оформлення театального простору (сцени і глядацької зали), а також утілення постановочних ідей у кабарежному театрі «Блакитне око» виявилися результатом захоплення майстра концепціями художнього синтезу, актуалізованими добою модерну. У межах цих ідей – увага художника до живопису Ф. Малявіна, театру В. Коміссаржевської, хореографії І. Дункан. Вивчення театального мистецтва Є. Агафонов розширює уявлення фахівців щодо історії становлення й розвитку української сценографії початку ХХ ст.

Ключові слова: українська сценографія, декораційне мистецтво, ранній модернізм, харківський театр, театр художника.

Chechyk V. E. Agafonov's Early Kharkiv Creative Period: Dialogue with the Theatre. This article is

dedicated to the study of the nature of E. Agafonov's creative ties with the theater – a topic that has been insufficiently covered in the native art history. The author's field of view is set in the artist's early Kharkiv period, marked as the years of 1905–1913. The article focuses on the exceptional role of E. Agafonov in the organization and the artistic practice of the first modernist theater “Blakytne Oко” in Kharkiv (1909–1911). Agafonov belonged to the constellation of masters who was very sensitive to the problem of evolving the artistic speech. He viewed the theater as a convincing platform for promoting and approving of the latest artistic values, discovered by Impressionism and Post-Impressionism. Experiments in easel art (with color, plastic, line, techniques, materials, etc.), largely inspired by the work of D. Burliuk (1906–1908), were directly reflected in Agafonov's stage practice, namely in numerous designs of the modernist productions based on plays by M. Maeterlinck, A. Schnitzler, S. Pshybyshesky and O. Blok. In turn, it was established that theatrical motives were reflected in E. Agafonov's easel art, as well as in the art of the students of his artistic studio – O. Rybnikov, I. Terentyev, M. Sinyakova, and K. Storozhnichenko. In this regard, a special attention is given to the linocuts by F. Nadezhdin. It was found that the program of “total” design of theatrical space (stage and auditorium), as well as the implementation of production ideas in the cabaret theater “Blakytne Oко” were the result of the master's fascination with the concepts of artistic synthesis, actualized in the era of Modern. Agafonov moved from dramatization of paintings (of A. Beklin, F. Malyavin, and O. Rodin) to staging experimental show-programs like “The Evening of Autumn”, “Visiting Pierrot” and “In the Middle of Nowhere”, partial reconstruction of which was undertaken for the first time by the author of the article. Agafonov was close to the idea of artistic synthesis, identified by him in F. Malyavin's paintings, in V. Komissarzhevskaya's theatre and I. Duncan's choreography. The study of E. Agafonov's theatrical art expands the understanding of the history of formation and development of Ukrainian scenography at the beginning of the twentieth century.

Keywords: Ukrainian scenography, decorative art, early modernism, Kharkiv theater, artist's theater.

Постановка проблеми. Ім'я Євгена Агафонов відоме широкому колу вітчизняних дослідників. Один із найкращих виучеників академічної майстерні Іллі Рєпіна в Санкт-Петербурзі Є. Агафонов, разом з тим, опинився серед тих художників початку ХХ ст., хто потрапив під безпосередній вплив творчої особистості Давида Бурлюка і, підтримавши його дієвий заклик «дивитися на Захід», широко захопився ідеєю прищеплення на вітчизняному ґрунті новітніх пластичних відкриттів європейського живопису. Рання творчість Є. Агафонов передувала наступним яскравим десятиліттям авангардистських експериментів уже його власних учнів, як-от, наприклад, Ігоря Терентьєва – художника-новатора й постановника авангардистських театральних вистав

1920-х рр. Власне, діалогу з театром не уникнув і сам Є. Агафонов. Відомий здебільшого як живописець, графік, педагог, арткритик, Є. Агафонов мав безпосереднє відношення до становлення в Харкові першого модерного театру. Проте цей розділ історії «творчого універсалізму» харківського митця ще потребує спеціального вивчення й висвітлення у фаховій літературі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Публікації, якими покладено початок вивченню творчості Є. Агафопова, марковані кінцем 1980-х – початком 1990-х рр. і пов'язані з науковими дослідженнями Л. Соколюк, А. Півненко, Л. Савицької [23; 26; 27]. З актуалізацією проблем українського модернізму інтерес до творчості харківського художника отримав новий дослідницький виток у наукових монографіях О. Ноги, Л. Савицької, О. Лагутенко, Т. Павлової, М. Мудрак [13; 19; 18; 22; 26]. Серед фахівців, які зверталися до мистецтва Є. Агафопова, слід згадати літописців театального життя Харкова – Л. Тарнопольську та М. Рабиновича [29]. У руслі їх досліджень на початку 2000-х рр. світ побачила низка наукових публікацій Ю. Полякової [24].

Метою статті є спроба реконструкції мистецьких перетинів із театром у ранні харківські роки творчості Є. Агафопова (1905–1913).

Виклад основного матеріалу дослідження. Організатори харківського «Блакитного ока» (1909–1911) – і серед них передусім Є. Агафонов – не претендували на винятковість: їм треба було ще багато чого засвоїти. Винятковим було те, що їм випала нагода – можливість об'єднати творчі сили у просуванні нових цінностей, нових художніх орієнтирів у мистецтві. Є. Агафонов, крім цього найважливішого на часі завдання, не приховував своїх амбітних планів вийти за межі станкової творчості й сягнути синтетичних форм мистецтва.

Харків'янин за походженням, Євген Агафонов повернувся з північної російської столиці до рідного міста наприкінці 1905 р. з твердим наміром завершити роботу над випускним полотном «Ломовики» і здобути диплом Санкт-Петербурзької імператорської академії мистецтв. Разом з тим він був по-справжньому щасливий опинитися поза стінами альма-матер. ЩеПЛення проти «творчої задухи й архаїки», «всього шкідливого комплексу готових формул і сталих ідеалів» Є. Агафонов отримав саме у «чудовому храмі мистецтв» [1, с. 3]. За декілька років потому він поділився цим – чесно й безкомпромісно – в есе «Академія мистецтв», що вийшло друком у місцевій газеті «Утро» (1908). Згадав Агафонов у ньому й перше, справді яскраве художнє враження – живопис Ф. Малявіна. У рік вступу харків'янина до Академії, в 1899 р., малявінський

«Сміх», написаний по-цорнівському узагальненим, широким мазком, експресивно кричущою червоною фарбою, без найменшого натяку на просторову глибину й соціальну сюжетуку, був представлений на конкурс випускних творів і зі скандалом забракований академічною Радою. І. Рєпін, який заступився за учня, писав у листі до І. Остроухова: «Цей шалений, блискучий талант геть засліпив наших академіків: дідки втрапили останні крихти зору, а разом із цим і останні крихти свого авторитету в молоді» [25, с. 142–143]. Побойовання І. Рєпіна були марними: консерватизм, інертність, часто байдужість та брак таланту викладачів справді викликали не просто обурення – презирство учнів. До них приєднався і Є. Агафонов.

Внутрішньо він був уже готовий до мистецького перевороту (до відкриття цілого світу нових можливостей, «нових великих горизонтів, у яких я, нарешті, <...> опаную фарби» [1, с. 3]), коли особисто познайомився з Д. Бурлюком. Їхня зустріч відбулася напередодні відкриття 7-ї весняної Виставки картин Товариства харківських художників на користь голодуючих (1906). І вже влітку Агафонов гостював у маєтку Бурлюків, у селі Козирщина (Катеринославської губернії). Крім нього сюди інколи приїздили творити М. Федоров, М. Мартищенко (Греков), І. Бродський, В. Баранов (-Россіне). Давид Бурлюк згадував цей час як творчо «надзвичайно напружений» («безперервно робили начерки, ескізи, малюнки із селян і селянок» [5, с. 31]). Багато із цих спільних літніх пленерів харківських і одеських майстрів потрапило в експозицію весняного вернісажу Товариства художників Харкова 1907 р. Родина Бурлюків виставила майже півсотні етюдів та малюнків. Малюнки та етюди показали В. Баранов (-Россіне) та І. Бродський. Є. Агафонов, крім начерків вуглем та аквареллю, експонував живописні портрети членів родини, а також свій (№ 1–20). «На виставці з Бурлюками було весело, живо; всі ці десятки картин, починаючи з величезних полотен і закінчуючи шматочками обмальованого обгорткового паперу, дихали силою, молодістю і сміливістю» [11, с. 6]. Та безпосередні враження Агафопова, на його превеликий жаль, більшість харківської публіки не поділяла. Високий градус нетерпимості іноді перетворював харків'ян на відвертих невігласів, які видряпували на картинах слова «дурень» і «ідіот» [3, с. 5]. Їхню реакцію мимоволі розпалював професор кафедри анатомії Харківського університету і за сумісництвом дописувач виставкових оглядів О. Белоусов. З ним Агафонову, який гостро відреагував на ворожі випадки щодо нових форм живопису, довелося

зайти у тривалу, але марну за наслідками газетну дискусію. Перипетії цих публічних баталій, які щоразу поновлювалися після участі Бурлюків у місцевих виставках, ретельно досліджені в «харківських розділах» монографії Л. Савицької [26]. Дозволимо лише уточнити: захищаючи Бурлюків та радикально інтерпретований ними імпресіонізм [2, с. 2] (найбільше професора драгували «набрані, немов “пікселями”» (вислів К. Светлякова) роботи братів Бурлюків: ці «безглузді крапки й кружечки, що посаджені у всіх частинах нібито картин» [4, с. 7]), Агафонов рішуче захищав визначні завоювання мистецтва: право художника на свободу художницького сповідання, право живопису бути собою.

За свідченням сучасників, на ці положення митець спирався, вибудовуючи навчання власної художньої студії, організованої ним між 1907–1908 рр. На сеанси з натури та пленер відводилася більша частина навчального часу: тут, як наголошувала Л. Савицька, «не писали з гіпсів, але багато ретельно студіювали натуру, оголену, одягнену, захоплювалися постановкою селянського типу в яскравому національному одязі і, звичайно, писали на пленері. Олійний живопис на саморобних ґрунтах, пастель, акварель, гравюра, експерименти з матеріалами живопису – все, чим захоплювався Агафонов, ставало захопленням і студійців» [26, с. 217]. Уроки рисунку та живопису школярам і студентству, лекції з історії мистецтва завжди закінчувалися палкими бесідами та суперечками з обов'язковим ритуалом чаювання [22, с. 45]. Тут, на скляній терасі батьківського будинку (вул. Чернишевська, 33), визрівали найрізноманітніші проекти: проведення літературних вечорів і благодійних лотерей, випуск ілюстрованих альманахів та організація художніх виставок. Розбудова театру також входила в плани студійців та Агафопова. У стінах студії, як відомо, сформувалася перша в Харкові група художників-модерністів («Блакитна лілія»), які пристрасно ждали звільнення від умовностей і пошуку нових шляхів творчого самовираження.

На початку 1909 р., як відомо, група провела однойменну виставку. Більшість із зазначених у каталозі до неї творів (поіменно відображено 120) була пов'язана спільністю сюжетів і мотивів. Інспіровані навчальними завданнями, вони надалі переросли в самостійні творчі роботи. Критика на виставку відреагувала, що було очікувано, різко негативно: «Чого тут тільки немає: і “імпресіонізм”, і “пленеризм”, і “пуантелізм”, і просто жалюгідне й бездарне наслідування» [8, с. 5]. Євгену Агафонову належали в основному пейзажі й портрети (№№ 1–37) (Іл. 2). Можна сподіватися, що з-поміж них був і «Автопортрет»

художника, репродукований на сторінках альманаху «Блакитної лілії» 1911 р. і відомий сьогодні завдяки цій репродукції. Агафонов зобразив себе в інтер'єрі майстерні, яскраво освітленої, на тлі картин, з палітрою в руках. За спогадами сучасників, художник був одягнений в артистичного крою широку синю блузу, на голові – чорний берет [17]. «Не маючи уявлення про колорит “Автопортрета”, ми все ж можемо скласти уявлення про щільність і характер мазка, про світлові ефекти, про дотримання ритму темних і світлих плям. Усе це зроблено жваво, розгонистим, хльостким мазком, негусто покладеним живописним шаром», – зауважує Л. Савицька [26, с. 217]. В архівних документах автопортрет обережно датований 1910-ми рр., проте, можливо, саме про нього згадував у своєму огляді виставки «Блакитна лілія» Б. Високий, дорікаючи художникові за «мозаїчність» тканини живописного зображення, недоладність, безглуздість світлових відблисків на обличчі (критик іронічно порівнював їх з «наліпленим пластиром» [8, с. 5]; у каталозі виставки «Автопортрет» позначено під № 30).

З-поміж робіт студійців звертають на себе увагу «стилізації» В. Пічети. До стилізації тяжів і О. Рибников, який розвивав по-юнацькому цнотливо й по-школярському наївно у своїх акварелях та гуашах біблійні та міфологічні сюжети: № 110–112 «Біля монастиря», «Любов Пана», «Дочка Іродіади». Роботи ці вирізнялися, на думку оглядача виставки, завзятим захопленням молодого художника пуантелізмом [8, с. 5]. І справді, мерехтливий, пульсуючий живопис розріджених і згущених різномасштабних мазків створював нереальний за своїми інтонаціями пейзаж у роботі «Дочка Іродіади» (Іл. 7). Проте в техніці пуантелі у Рибникова важливу роль відігравали її декоративні властивості. Ніжну гаму блакитних, зелених, рожевих, жовтих відтінків художник покривав майже орнаментальним візерунком білих крапок і штрихів. Мальовниче павутиння не руйнувало площини аркуша й закінчувалося майже по-клімтовському – на межі силуетного зображення іудейської царівни Саломеї (звісно, помітний тут і вплив петербурзького художника М. Калмакова – автора театральних ескізів до скандально забороненої в Санкт-Петербурзі вистави «Царівна» за п'єсою О. Вайльда; ескізи з успіхом експонувались у Харкові 1908 р.) Пасма довгого чорного волосся Саломеї приховували пливкий промальований контур, що ніби подовжував пропорції тіла, її голову прикрашав бронзовий німб, її тонкі руки благали прощення. Попри те, що за своїм задумом та за характером виконання робота була незріла, вона, втім, дуже чітко вписувалася в естетику модерну – естетику,

що на кінець 1900-х рр. упевнено набирала adeptів у вітчизняному мистецтві.

«Модерн» – саме так організатори благодійної акції на користь жіночої ремісничої школи Харківського товариства поширення в народі грамотності назвали мистецький вечір. Захід відбувся в залі Дворянського зібрання восени 1908 р., і одним із організаторів був Є. Агафонов. Під його керівництвом студійці «Блакитної лілії» показували «живі картини». На жаль, журналіст, який був присутній на цьому вечорі, нічого суттєвого не залишив про саме дійство, що відбувалося («картини задумані красиво, витончено», «вирізняються оригінальністю і свіжістю сюжету»). Проте маємо коротку ремарку, що стосується джерел інспірацій: митець зупинив вибір на поетичних образах знаменитого швейцарця, візіонера й декадента А. Бекліна. Крім полотен «Чорні й помаранчеві», «На дні морському», «В зелених сутінках», у програму був включений його «Священний гай» [6, с. 6]. У полотні, що зачаровує своїм містичним трепетом, загадковою й майже незбагненою реальністю, неважко розгледіти видовищність і виняткову сценічність містеріального мотиву, якими «у стилі того самого moderné» скористався Є. Агафонов.

Напевно, саме тоді художника захопила ідея організації справжнього театру, неодмінно «театру нових форм», «театру шукань», як часто у пресі іменували театрики на кшталт «Блакитного ока», що відкрився в Харкові 8 листопада 1909 р. Сценічну форму камерного, вишуканого, елітарного мистецтва підтримала сприйнятлива до художнього новаторства й артистичної оригінальності інтелектуальна спільнота Харкова – режисер Є. Чигринський, композитор і музикант Ф. Акименко, художники М. Федоров, М. Саввін, літератори Г. Мар, В. Стражев, С. Губер та ін. Творчість кожного з них певним чином входила до художньої системи модернізму. Невипадковою була тематична спрямованість лекторію «Блакитного ока», де лекції, присвячені літературі Л. Андрєєва, Ф. Сологуба, мистецтву О. Родена, К. Мєньє тощо, читали С. Городецький, П. Пільський, О. Каменський та ін.

Відкриттю театру «Блакитне око» передувала рекламна кампанія: з прихильними журналістськими коментарями, анонсами на перших шпальтах місцевих газет і розклеєними містом рукотворними афішами символічно блакитного кольору. Символіка була і в назві першої програми – «Вечір осені». Вступне слово тримав поет В. Стражев. Далі йшла лірична частина, побудована на «читанні віршів у костюмах». Модерністську поезію декламували автори (Г. Мар, С. Губін, В. Стражев та ін.) та актори театру. Хи-

мерним зламам їх тіл та інтонацій відповідали повні тонких емоцій і містицизму декадентські штучки Ф. Акименка (забігаючи наперед, зазначимо, що саме Акименко міг бути прообразом піаніста однієї з ліногравюр студійця «Блакитної лілії» Ф. Надеждіна – «Музичний вечір» (Іл. 5)). У другій частині вечора глядачі уподобали темпераментний танок «малявінських баб», які здійняли експресивний «вихор» яскраво-червоними квітчастими спідницями [33, с. 5].

Місцем прописки «Блакитного ока» став Польський дім по вул. Гоголя, 4. Театрик орендував у його будівлі кілька поверхів, і «найкращою здавалася зала модерну з круглими низькими ложами у два яруси і з галереєю» [24, с. 110], де облаштували невелику сцену з невибагливою зеленою завісою; від сцени вниз ішли сходи до акторських вбиралень; «у нижній залі повісили шаржі на учасників кабаре» [24, с. 110], стіни верхньої зали прикрашав настінний живопис у вигляді стилізованих панно [16].

Про тематичні й стильові особливості одного з панно сьогодні відомо з мемуарів В. Мілашевського – петербурзького графіка (в 1910 р. – вихованця студії О. Грота). «Потойбічні дівчата в гілках небачених дерев, щось сіро-бузкове, примарно-смагдове, ледве-ледве відчутне і ледь вловиме, не так як у Перова, де все можна схопити пальцем чи навіть занозити їх або забруднити ваксою» [17, с. 44]. Авторство декоративного панно, як, утім, і лєвова частина «настінної декорації», належали Є. Агафонову. Тож не дивно, що, відновлюючи в пам'яті сюжетно-образну й колористичну структуру агафонівського твору, підшукуючи йому мальовничі аналогії в мистецтві прерафаелітів, М. Врубеля та В. Борисова-Мусатова, Мілашевський акцентував увагу не стільки на елегійній (або фантастичній) стороні живописного твору («Агафонов був надто прихильний до натури, щоб “знемагати від мрії”» [26, с. 216]), скільки на приналежності автора до іншого артистичного племені. Парад асоціацій сучасного дослідника, звичайно ж, відкриють мусатівські панянки і врубелєвські діви, але й ларіонівські баби вже йдуть за ними, підриваючи зсередини їх «символічний символізм» віддаленим впливом двох «Полів» – П. Гогена і П. Сезанна (в 1908 р. на виставці київської «Ланки», в якій узяв участь Агафонов, «людина півдня» М. Ларіонов уже експонував своїх ранніх «Купальниць» (1905–1906)).

Спеціально для «Блакитного ока» Є. Агафонов працював над створенням галереї портретних образів, у тому числі гротескних, харківських артистів (піаністки К. Синякової, Ф. Акименка, акторів В. Буриної, І. Нємєєвського, М. Тихо-

мирової та ін.) Написав художник і поколінний портрет В. Комісаржевської. У листопаді 1909 р. петербурзька актриса востаннє жевріла перед харків'янами у своїх коронних ролях з ібсенівської «Нори» і Маріккі з «Вогнів Іванової ночі» Г. Зудермана. Агафонов зобразив Комісаржевську у світлій блузі й темній спідниці на червоно-коричневому тлі. Сучасники називали портрет поетичним. «І за фарбами чудовий», – зазначав П. Оболенцев [16]. Місцезнаходження портрета не встановлено (він зник разом з іншими роботами майстра під час літніх гастролей театрика, в 1910 р.).

Іконою театрального модерну, крім В. Комісаржевської, постала перед Є. Агафоновим і близьким йому за духом харківським колом майстрів ще одна діва сценічного кону – І. Дункан. М. Саввін присвятив «божественній босоніжці» два малюнки, що відображали простоту і природність пластичних фраз (на них будувалася концепція танцю Дункан). «Начерки з натури» вийшли друком в «Ілюстрованому додатку» до газети «Утро» (Іл. 6). На сторінках цього видання вийшло і позабуте есе Є. Агафопова – літературний портрет авторки вільного танцю.

Сьогодні важко встановити, чи бачив Агафонов виступи Дункан у Санкт-Петербурзі (1904–1905). Тоді гучну рекламну кампанію заступила не менш бурхлива суспільна дискусія. Коментарі були вельми різноманітними – від обурених до захоплених. Ряди прихильників поповнили О. Бенуа, О. Блок, А. Білий, С. Соловйов. Свої враження на сторінках петербурзького журналу «Весы» виклав М. Волошин (1904), залишивши сучасникам та історикам, мабуть, найсуттєвіше й точне спостереження: «Дункан танцює все те, що інші люди говорять, співають, пишуть, грають і малюють» [7, с. 392]. Гастрольні концерти І. Дункан на сцені харківського театру пройшли у квітні 1908 р. В обмеженому зеленому оксамитом сценічному просторі, в супроводі симфонічного оркестру М. Келера танцівниця виконала хореографічну версію опери К. Глюка «Іфігенія в Авліді», танцювальні номери «Les Dances Idylles» під музику композиторів XVI–XVII ст. – «La Primavera» Боттічеллі, «Tamburin», ідилії Мосха, «Вакх і Аріадна» Тиціана тощо. До кожного з них (зазначимо, що танець знаменитої американки, на думку істориків, майже не піддавався описовій реконструкції) Агафонов склав поетичні «лібрето». Як художника, що тонко відчував природну красу жінки [26, с. 214], його полонили витонченість і грація танцівниці, вміння зачаровувати публіку, але й дивовижна ритмопластична обдарованість Дункан, органічна хореографічна мова, звільненої від старого мистецтва, його форм і

суті. Підкорила Агафопова музикальність і живописність просторових малюнків, пронизливість образних перевтілень, впізнаваність живописних джерел. У низці значних, часом доленосних подій і зустрічей пластичні уроки І. Дункан, її своєрідне втілення принципів синтезу мистецтв істотно вплинули на звернення харківського майстра до постановочної практики.

Сьогодні з упевненістю можна заявити, що Агафопова і його колегам належала загальна концепція першої програми «Блакитного ока»: «...здум і виконання художників Є. Агафопова, М. Саввіна, М. Федорова» [31, с. 1], – анонсував «Южный край». Задумана ними образно-пластична драматургія з «картин і панно, освітлення, концертних номерів, обстановки, костюмів» [31, с. 1] об'єднувалася загальним лейтмотивом – «вечір осені». Основний тон обирався «чорний з золотом». Дотримуватися осінньої гами (жовтого, червоного, коричневого, сірого, оранжевого, темно-зеленого, кремового, чорного та виключити з одягу білий, світло-зелений, рожевий і блакитний) наполегливо просили й глядачів: принцип «рівноваги» поширювався і за межі сценічного простору. Невідомо, чи розбризкували постановники програми парфуми з «ароматами осені», як це робили для посилення вражень, йдучи за бодлерівською теорією «відповідностей», художники-набіді в низці експериментальних постановок паризького театру П. Фора. Але, безперечно, харківські майстри щиро захоплювалися втіленням принципів художнього синтезу, осмисленого у формах і образах доби модерну. У фондах ЦДАМЛМУ зберігається гуашовий ескіз сценічного задника авторства Є. Агафопова (Іл. 4), що з достатньою часткою ймовірності може бути віднесений до першої програми «Блакитного ока». У плямах і лініях графітових і жовтих відтінків не одразу виявляють себе елементи пейзажу – листя і схилені гілки дерев, що здаються в першому наближенні таємничими тінями, фрагментами якогось химерного арабеску [15].

Попри очевидну еволюцію в бік кабаре-театру – конферансу, пародій, травестій, бурлеску, «Блакитне око» деякий час утримувало закріплене за ним після першої вистави реноме «театру настроїв». У програму вечорів, що будувалася з двох відділень – художнього і гумористичного – неодмінно включалася модерністська драма. В оригінальному оформленні Є. Агафопова йшли «Незнайомка» О. Блока, «Люля Бек» Г. Мар, «Гості» С. Пшибишевського. Створював художник декорації до двох мініатюр провідника європейського символізму М. Метерлінка («Там, усередині», «Смерть Тентажиля»), до п'єс неоромантика Е. Ростана («П'єро сміється і

П'єро плаче»¹), а також до модерністських п'єс М. Євреїнова («Весела смерть») і А. Шніцлера («Сувеніри», «П'єро»). Як з'ясувала Ю. Полякова, «в кінці 1910-го в театрі йшли <...> репетиції «Балаганчика» О. Блока (на жаль, театр закрився раніше, ніж відбулася прем'єра вистави)» [24].

У постановках «Блакитного ока» було все, що започаткували на той час символізм і модерн у театрі (все, що харківська критика, не надто ознайоmlена з європейською практикою, встигла охрестити «мейєрхольдівщиною» і що, до слова, петербурзький режисер продемонстрував у гастрольних виставах 1908 р.), а саме: барельєфність мізансцен, статуарність поз, декламація «в тон модерну», ламана пластика ліній, двовимірність і дематеріалізація сценічного простору, його здатність відгукуватися на «поезію слова» – емоції, почуття, ідеї – необхідними колірними і пластичними фразами. Відкривав для себе прийоми «формалізації» декоративного мистецтва і Є. Агафонов.

В умовах невеликого сценічного майданчика найбільш прийнятним виразним засобом виявилися декоративні панно. Особливості їх образно-пластичного і колористичного рішення багато в чому залежали від естетичних уподобань і суб'єктивних відчуттів самого художника, часто більш суттєвих, змістовних, ніж «нюанси акторського виконання», на чому неодноразово наголошувала критика. Живопис поставав візуальним еквівалентом драматургічній дії та, що було не менш важливо, виконував функцію видовищно активного провідника нової естетики.

Перевага віддавалася рисованим фонам, але ними в рішенні сценічного простору Є. Агафонов не обмежувався. У пластичному рішенні метерлінківської мініатюри «Смерть Тентажиля» (1910), дотримуючись ремарок драматурга, митець відтворив величезні дубові двері – символ трагічного безсилля людини перед смертю. У постановці «Гості» (1909) за п'єсою С. Пшибишевського акцент був зроблений на «непобутовому» використанні освітлення. Задник сцени затягувався гладким блакитним сукном – за нього художник переносив джерело світла. Не тільки єдине колірне середовище, а й дієва метафізика чорноти сцени (герої постановки були занурені в морок) і страхітливі тіні (трагічні проєкції персонажів вистави) створювали особливу концентрацію емоцій. «Люди здавалися тінями, блукаючими в темряві, і це підкреслювало ідею п'єси – вічну ідею самовласної долі», – ділився враженнями журналіст [21, с. 6].

Сповнені фаталізму й інфернальних передчуттів теми новітньої драми різко змінювали свої пластичні інтонації, коли Агафонов звертався до

гостро гротескних, фарсових п'єс. «Хороший був ляльковий театр, і дуже вдало був підхоплений характер дитячих малюнків у картинах балаганчика» [9, с. 5], – такий коментар залишив критик у рецензії на одну з найбільш відвідуваних вистав «Блакитного ока» – «П'єро» за п'єсою А. Шніцлера (1910), і стосувалися ці слова передусім стилістичного рішення декорацій і костюмів. Основна колізія постановки – життя як фарс – будувалася на зіставленні поведінки людей і театральних ляльок. Тональності гротеску сценічної дії надавали строкатий одяг маріонеток і їхній яскравий ляльковий грим. За фон для розгравання ситуацій правила так само яскраві, стилізовані в дусі примітиву з характерною для них атмосферою «зниження» і «сплощення» декоративні завіси (Іл. 3).

Захоплення Є. Агафонов мали вплив на творчість студійців – І. Терентьєва, В. Пічети, К. Сторожниченка, О. Рибникова, Ф. Надеждіна. Особливо Ф. Надеждіна. У його ліногравюрах 1909–1913 рр., над якими він працював під час тривалих морських подорожей [36], театральність відтворена в темах і мотивах маскараду, карнавалу, цирку, і чимало в них нав'язно враженнями, пов'язаними з «Блакитним оком». Про естамп «Музичний вечір» (НХМУ) вже згадувалося вище: експресивна, різко зламана пластика піаніста відповідала виконавській манері композитора і музиканта імпресіоністичного спрямування Ф. Акименка. І в «Музичному вечорі», і в аркушах «П'єро», «Клоун», «Танцюрист», «Вбивці» (Іл. 8) художник акцентував на дієвій, ігровій природі сюжету, його персонажі декламували, акомпанували, комікували, акторствували – існували в запропонованих обставинах. Специфіка театрального освітлення визначала характер просторово-композиційних співвідношень і розподілів білого і чорного на відбитку паперу. «Сценічність» образотворчого матеріалу відчутна і в графічній сюїті, яка чарує пряністю Сходу, і в естампах з жіночими голівками, оточеними по-валлоттонівському орнаментами з листя, квітів і плодів. Тема театру, як нам здається, набуває свого розвитку в ліногравюрі «Композиція із зображенням обличчя» (ХХМ), дуже схожій на зображення чорної і білої масок; образ був обрамлений декоративним візерунком і горизонтальними лініями, що створювало ілюзію сценічної завіси.

Залучав Є. Агафонов студійців і до роботи в театрі, частіше – в ролі підмайстрів для розпису декорацій до вистав за ескізами Маєстро, приміром до «Незнайомки» (зауважимо, що перша сценічна версія цієї ліричної драми О. Блока відбулася з дозволу автора на сцені харківського те-

¹ Назви наведено за рецензією в газеті.

атрика «Блакитне око», 1909 [35, с. 7]). Студійці брали участь в організації та проведенні костюмованих вечорів. Спільно мистці розробили візуальне рішення новорічної вистави 1910 р. «У чорта бозна-де». Програма вечора складалася з трьох відділень. Фарсове видовище першого – «Сутінки чортів» – було побудоване на діалогах «бісівських» персонажів із творів М. Гоголя, В. Короленка, Ф. Сологуба, Г. Гауптмана та ін. [32, с. 7]. У кабаретному відділенні актори розігрували пародії на циркові номери, долучаючи шаржовані й карикатурні деталі до образів наїзників, клоунів, борців, повітряних акробатів. У третьому, концертному відділенні на глядачів очікували «куплети, чортові рими, чортові гримаси на поважну публіку, куплет холостяків, заковтувачі шпаг, червонець і багато ін.» У нижньому фойє гостей розважали вальсами і польками [30, с. 6]. Пріміщення театрика зусиллями художників трансформувалося в «чортів кабачок»: партер вдавав із себе кафешантанну залу «зі столиками, буфетом, кольоровою вітриною», в нього гості потрапляли «через відкриту, у вигляді арки, пашу грубо зображеного диявола». Стіни театрика від верху до низу були прикрашені гротескними зображеннями нечисті («чи то чортів, чи то пеліканів», – ділився своїми враженнями журналіст «Южного края» [20, с. 6]). Спеціально для вечора підбали про костюми і маски «нечистої сили».

Костюми та маски героїв італійського майданного театру розважали гостей на новорічному балі «В гостях у П'єро» (1909). Помилково датований 1911 р. незакінчений ескіз афіші з зображенням П'єро (ЩАМЛМУ) створювався Є. Агафоновим до цієї костюмованої феєрії, де кожен мав відчутти себе мандрівним комедіантом і лицедієм. Гості могли споглядати на стінах сцени з комедії дель арте. Серед них, можливо, було й згадуване в листуванні студійців декоративне панно Є. Агафова «П'єро та Арлекін».

Дещо пізніше, в 1913 р., цей дельартівський мотив, що його так полюбили сучасники, харківський майстер реалізував у портреті «Зої в костюмі П'єро» – образі молодої натурниці (місцезнаходження твору невідоме). Білий балахон і шапочка моделі контрастували на чорному тлі. За спогадами студійців, костюмований образ створювався спрощеною, ламаною лінією, в промальовуванні обличчя були використані червоні, зелені, лілові фарби і грубий чорний контур [15]. На час створення дельартівського образу критика писала про Є. Агафова як про «художника кольору», залюбленого «у фарби і тільки у фарби, як це було і раніше» [27, с. 7]. Слід зауважити, що портретний жанр посідав помітне місце в мистецтві Є. Агафова ранніх харківських років. Ін-

терес до моделі, як і в багатьох його сучасників, виявлявся в інтересі до тієї чи тієї живописної системи: зберігаючи певну відданість імпресіонізму (в його цорнівських пластичних виявах), переживши захоплення пуантелізмом («писав у дусі пуантелістів, але більш великими мазками»), художник водночас протиставляв їм творчу концепцію постімпресіонізму – інтерес до живопису П. Гогена та П. Сезанна. Завваживши в манері художника очевидну еволюцію в бік стилізації (сплощення, узагальнення форми, кольору, лінії, її ламаність, використання чорного контуру), студійці додавали суттєвий коментар: «...ця стилізація в портретах, написаних Агафоновим в останні роки існування “Блакитної лілії”, <...> явно перегукується з численними перебільшено-стилізованими панно, які він писав у цей час для театру мініатюр “Блакитне око”, і його роботою там само як декоратора» [16].

З театриком Є. Агафонов залишався до останнього дня: попри постійні фінансові труднощі та внутрішні розбіжності щодо напрямку творчого розвитку, харківське «Блакитне око», мужньо протримавшись два сезони, зачинилося в лютому 1911 р. Вивільнену творчу енергію художник направив на новий проєкт, у якому взяли участь усі, хто висував на перший план формально-пластичні завдання мистецтва, сповідував у своїй творчості пластичні ідеї французького модернізму: М. Федоров, М. Саввін, Е. Штейнберг і О. Грот (останні незадовго до того навчалися в школі Ш. Холлоші та академії А. Матісса), учні та вільні слухачі їх харківських студій. Їх перша виставка відбулася восени 1911 р. й отримала назву «Кільце». Протиставляючи своє мистецтво Товариству харківських художників, новоутворена група продовжила традицію виставкових проєктів Києва й Одеси, знайомлячи публіку з напрямами й течіями сучасного їй мистецтва («Ланка», 1908; «Салони» В. Іздебського, 1909–1910). За рік харків'ян своєю участю у 2-й виставці «Кільце» підтримали московські художники-«сезанністи» (Д. Бурлюк, І. Машков, П. Кончаловський, О. Лентулов). Третя виставка харківських модерністів (як, до речі, і відновлення роботи театру «Блакитне око») планувалася на осінь 1913 р. Утім, узявши участь у двох весняних виставках «Бубнового валету» 1913 р., Агафонов разом з О. Гротом і М. Саввіним несподівано для харківського артистичного кола поїхав «на зиму до Москви» з наміром присвятити себе портретному живопису [34, с. 7]. Історичні події 1914 р. й наступних драматичних років для Російської імперії винесли за дужки всі творчі плани: влітку 1914 р. Є. Агафонов як інтендант Південно-Західного фронту був направлений до Києва.

У Харків художник повернувся лише 1918 р., для того щоб у 1920 покинути його назавжди.

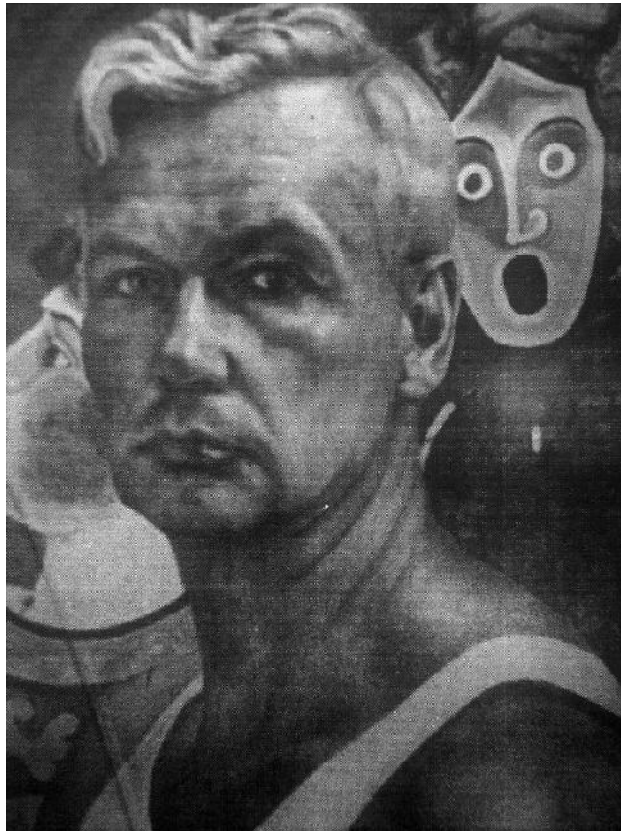
Творчий діалог з театром раннього харківського періоду не мав наступними роками практичного продовження. Проте в низці творів нью-йоркського періоду митець удавався до семантики театральних знаків. В «Автопортреті» (олівець, 1935), відомому сьогодні за світлиною, що зберігається у фондах ХХМ (Іл. 1), у декорації заднього плану художник розмістив зображення грецької маски трагедії, що, безумовно, надала портретному образу «відтінок похмурого карнавалу». Сьогодні дослідникам доводиться лише гадати, що мав на увазі Агафонов. За зовнішнім спокоєм і демонстрацією впевненості чи не приховував майстер інші емоції. Саме про це писав у листі до Д. Гордєєва П. Оболенцев, помічаючи, що маски зображені не випадково й, вочевидь, свідчать про переживання митця (цит. за [22, с. 54]).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Установлено, що в ранній харківський період Є. Агафонов 1905–1913 рр. до різних творчих ініціатив (відкриття навчальної студії, організація художніх виставок, літературно-критична творчість) належить розбудова першого в

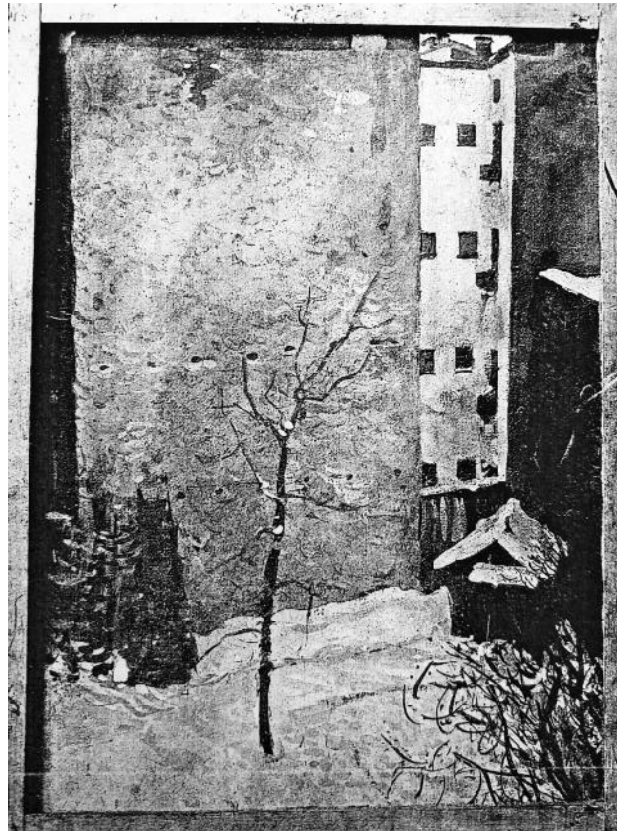
Харкові та одного з перших у Російській імперії модерністського театру-кабаре «Блакитне око» (1909–1911). Короткочасна творчість театрика забезпечила перехід у цілому харківського театру до умовно-поетичних форм мистецтва.

Акцентовано, що захоплення Є. Агафонов театром було симптоматичною рефлексією на багатошарові й різноспрямовані процеси у вітчизняному мистецтві межі 1900–1910-х рр. Як і багато хто з його сучасників, котрі гостро переживали потребу оновлення мови мистецтва, харківський художник побачив у театрі реальний майданчик для просування і затвердження нових живописних цінностей і орієнтирів, відкритих в імпресіонізмі та постімпресіоністичних течіях. Експерименти в станковому мистецтві (з кольором, пластикою, лінією, техніками, матеріалами тощо), багато в чому інспіровані творчістю Д. Бурлюка, знаходили безпосереднє відбиття у сценічній практиці.

«Родова» приналежність Є. Агафонов до естетики модерну, доведена дослідниками (Л. Савицькою, Т. Павловою), пояснює захоплення майстра ідеями художнього синтезу (живопис Ф. Малявіна, театр В. Комісаржевської, концепція вільного танцю І. Дункан – у межах цього захоплення).



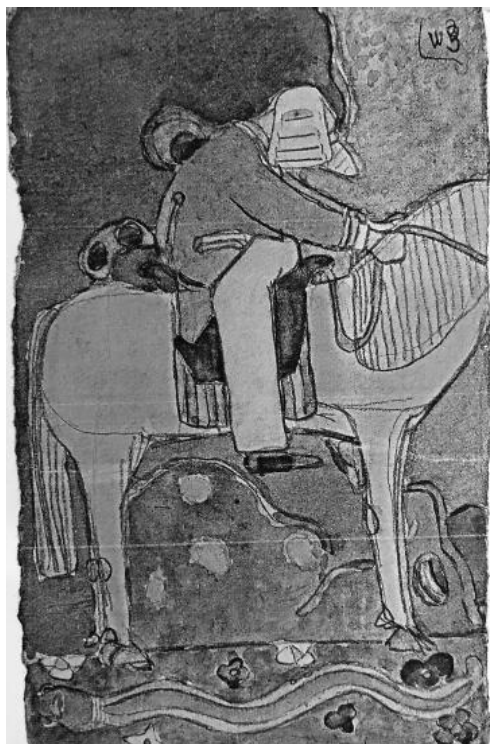
Іл. 1. Світлина «Автопортрета» Є. Агафонов (олівець, 1935). ХХМ². Сектор обліку. Ф. Агафонов



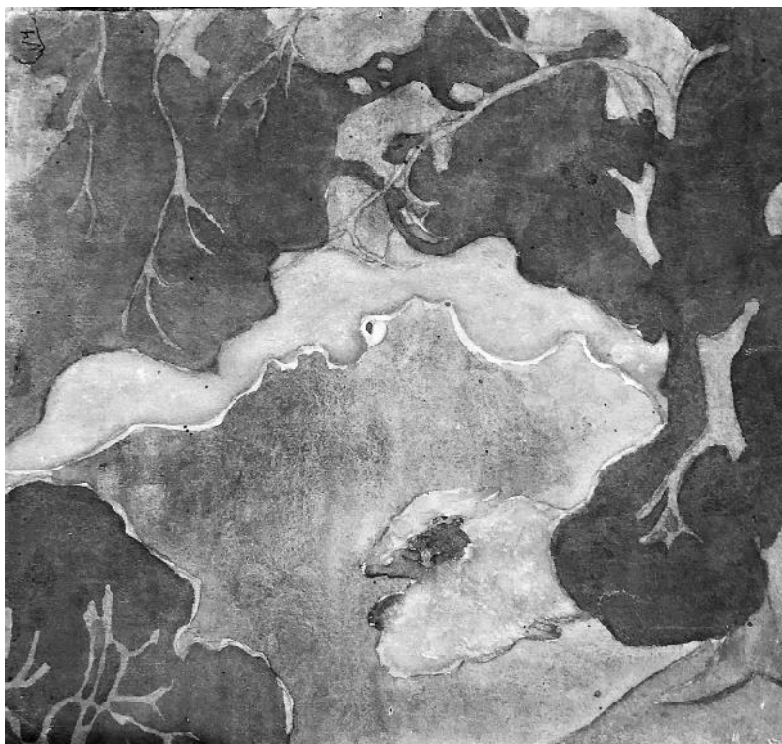
Іл. 2. Є. Агафонов. «Дворик» (?). Світлина з альманаху «Блакитна лілія». 1911. ЦДАМЛМУ³

² Харківський художній музей.

³ Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.



Іл. 3. Є. Агафонов. Ескіз завіси до однієї з вистав харківського театру «Блакитне око». 1909–1911. ЦДАМЛМУ



Іл. 4. Є. Агафонов. Ескіз завіси до однієї з вистав харківського театру «Блакитне око». 1909–1911. ЦДАМЛМУ



Іл. 5. Ф. Надєждін. Музичний вечір. Ліногравюра. 1910-ті. НХМУ⁴

⁴ Національний художній музей України.

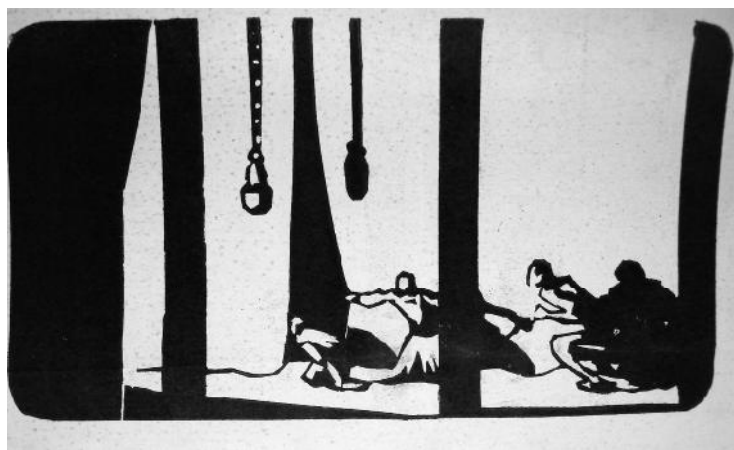
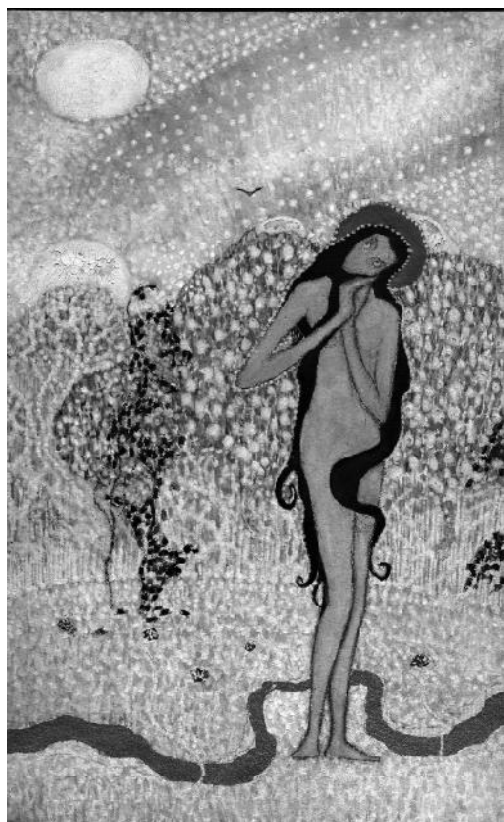


„Ифигенія въ Авлидѣ“, музыка Глюка. Air gai.
Набросокъ съ натуры Н. Саввина.



„Ифигенія въ Авлидѣ“, музыка Глюка. Air gai.
Набросокъ съ натуры Н. Саввина.

Іл. 6. М. Саввін. Ісідора Дункан. Начерк з натури. 1908. Додаток до газети «Утро». 1908



Іл. 8. Ф. Надєждін. Вбивці.
Ліногравюра. 1910-ті. ХХМ

Іл. 7. О. Рибніков. Саломея.
1909. Папір, гуаш, акварель,
бронза. РДАЛМ⁵

⁵ Російський державний архів літератури і мистецтва.

Досвід «тотального» оформлення театрального простору (сцени і глядацької зали), а також режисерські випробування (від інсценівок живописних творів до постановчих програм «Вечір осені», «В гостях у П'єро», «У чорта бозна-де», часткова реконструкція яких уперше зроблена автором статті) – приклади реалізації синтетичних ідей у власній творчості Є. Агафоновна.

Вивчення мистецтва Є. Агафоновна є перспективним для відтворення об'єктивної картини в історії становлення української сценографії у XX ст.

Література:

- Агафонов Е. Академия художеств. *Утро*. 1908. 5 января. С. 3.
- Агафонов Е. В защиту импрессионизма. *Харьковская жизнь*. 1906. 18 апреля. С. 2.
- Агафонов Е. Заметки художника (письмо в редакцию). *Утро*. 1911. 18 октября. С. 5.
- Белоусов А. К. Харьковское художественное творчество: мысли и замечания по поводу весен. выст. товарищ. харьковских худож. *Южный край*. 1907. 22 апреля. С. 6–7.
- Бурлюк Д. Воспоминания отца русского футуризма / публ. Е. Чижиова, Д. Ксенина. *Минувшее. Исторический альманах*. 1991. № 5. С. 14–53.
- Вечер «Модерн». *Южный край*. 1908. 21 ноября. С. 6.
- Волошин М. А. Лики творчества : сборник / сост. В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров ; ред. В. А. Мануйлов, Б. Ф. Егоров. Ленинград : Наука, 1988. 848 с.
- Высокий Б. Выставка картин студии «Голубая лилия». *Утро*. 1909. 10 февраля. С. 5.
- Голубой глаз. *Южный край*. 1910. 19 января. С. 5.
- Гордеев Д. Спогади про художнє об'єднання «Блакитна лілія» та художників Харкова початку XX ст. (1905). *ЦДАМЛ України* (Центр. Державний архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 208. Оп. 2. Спр. 12. 14 арк.
- Е. А. XII выставка картин товарищества харьковских художников. *Утро*. 1908. 21 декабря. С. 6.
- Ескізи декорацій, театральні завіси. (1910-ті?). *ЦДАМЛ України*. Ф. 553. Оп. 1. Спр. 85. 6 арк.
- Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.
- Листи Гордєєву Д. від Оболенцева П. (1957–1962). *ЦДАМЛ України*. Ф. 208. Оп. 2. Спр. 159. 129 арк.
- Листи Гордєєву Д. від Оболенцева П. (1957–1962). *ЦДАМЛ України*. Ф. 208. Оп. 2. Спр. 160. 124 арк.
- Матеріали до біографії і творчості художника Агафоновна Є. А. (1948–1966). *ЦДАМЛ України*. Ф. 208. Оп. 1. Спр. 473. 25 арк.
- Милашевский В. Вчера, позавчера. Воспоминания художника. Ленинград : Художник РСФСР, 1972. 240 с.
- Мудрак М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні / переклад з англ. Галини Яворської. Київ : Родовід, 2018. 352 с.
- Нога О. Малярство українського авангарду, 1905–1918 роки. Львів : Українські технології, 1999. 292 с.
- О. М. Театр «Голубой глаз». *Южный край*. 1910. 20 ноября. С. 6.
- П. Голубой глаз. *Утро*. 1910. 2 ноября. С. 6.
- Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові. Харків : Графпром : Друкарня «Мадрид», 2014. 456 с.
- Пивненко А. С. Художественная жизнь г. Харькова второй половины XIX – начала XX века (до 1917 г.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / [Место защиты : М-во культуры СССР. ВНИИ искусствознания]. Москва, 1990. 24 с.
- Полякова Ю. Харьков в жизни и творчестве Анны Мар. *В милом городе моем : ист.-краевед. альм.* Харьков : Майдан, 2016. Вып. 1. С. 101–112.
- Репин И. Е. Письма к художникам и художественным деятелям. Москва : Искусство. 1952. 407 с.
- Савицкая Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы. 2-е изд. Харьков : Эксклюзив, 2006. 352 с.
- Соколюк Л. Д. Эволюция художественной школы Харькова во второй половине XVIII – начале XX века (К истории художественной жизни Харькова) : дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 1986. Т. 1. 166 с.
- Сфинкс. Кольцо. *Новости сезона*. 1911. 16–23 ноября. С. 6–7.
- Тарнопольская Л., Рабинович М. Этот загадочный «Голубой глаз». *Панорама*. 1996. № 33. С. 8–9.
- Театр «Голубой Глаз». *Утро*. 1910. 14 ноября. С. 6.
- Театр «Голубой глаз». Вечер осени [Анонс]. *Южный край*. 1909. 7 ноября. С. 1.
- Театр. *Южный край*. 1910. 14 ноября. С. 7.
- Х. Голубой глаз. *Южный край*. 1909. 10 ноября. С. 5.
- Хроника. *Новости сезона*. 1913. 6–13 октября. С. 7.
- Шоломова Б. Всего одна строка в дневнике: [о харьк. постановке драмы А. Блока «Роза и Крест»]. *Театральная жизнь*. 1980. № 23. С. 6–7.
- Ярова В. Лінографія Харкова 1910–1980-х років: генеза, еволюція, художні особливості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.05. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : [б. в.]. 20 с.

References:

- Agafonov, E. (1908, January 5). Akademiya hudozhestv [Academy of Arts]. *Utro*, p. 3. [In Russian].
- Agafonov, E. (1906, April 18). V zaschitu impressionizma [In Defense of Impressionism]. *Kharkovskaia zhizn*, p. 2. [In Russian].
- Agafonov, E. (1911, October 18). Zаметki khudozhnika (pismo v redaktsiiu) [Artist's Notes (Letter to the Editor)]. *Utro*, p. 5. [In Russian].
- Belousov, A. K. (1907, April 22). Kharkovskoe khudozhestvennoe tvorchestvo [Kharkov artistic creativity]. *Iuzhnyi krai*, pp. 6–7. [In Russian].
- Burliuk, D. (1991). Vospominaniia otca russkogo futurizma [Memories of the Father of Russian Futurism]. *Minuvshee. Istoricheskii almanakh*, 5, 14–53. [In Russian].
- Vecher "Modern" [The Theater Production "Modern"]. (1908, November 21). *Iuzhnyi krai*, p. 6. [In Russian].
- Voloshin, M. A. (1988). *Liki tvorchestva* [Faces of Creativity]. Leningrad: Nauka. [In Russian].
- Vysokii, B. (1909, February 10). Vystavka kartin studii "Golubaia liliia" [Exhibition of Paintings by the Studio "Blue Lily"]. *Utro*, p. 5. [In Russian].
- Goluboi glaz [Blue eye]. (1910, January 19). *Iuzhnyi krai*, p. 5. [In Russian].
- Hordiiev, D. (1965). Spohady pro khudozhnie ob'iednannia "Blakytina lileia" ta khudozhnykiv Kharkova pochatku XX st. [Memoirs of the Art Association "Blue Lily" and Kharkiv Artists of the Early 20th Century]. *TsDAML of Ukraine (Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine)*. Fund 208. Inventory 2. Case 12. [In Ukrainian].
- E. A. (1908, December 21). XII vystavka kartin tovarishchestva kharkovskikh khudozhnikov [12th Exhibi-

- tion of paintings by the association of Kharkiv artists]. *Utro*, p. 6. [In Russian].
12. Eskizy dekoratsii, teatralni zavisy [Sketches of scenery, theatrical curtains] (1910). *TsDAMLM of Ukraine*. Fund 553. Inventory 1. Case 85.
 13. Lahutenko, O. (2006). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia* [Ukrainian Graphics of the First Third of the twentieth century]. Kyiv : Hrani-T. [In Ukrainian].
 14. Lysty Hordieievu D. vid Obolentseva P. [Letters to Gordeev D. from Obolentsev P.]. (1957–1962). *TsDAMLM of Ukraine*. Fund 208. Inventory 2. Case 159. [In Ukrainian].
 15. Lysty Hordieievu D. vid Obolentseva P. [Letters to Gordeev D. from Obolentsev P.]. (1957–1962). *TsDAMLM of Ukraine*. Fund 208. Inventory 2. Case 160. [In Ukrainian].
 16. Materialy do biohrafi i tvorchosti khudozhnyka Aha-fonova Ye. A. [Materials for the biography and work of the artist Agafonov E. A.]. (1948–1966). *TsDAMLM of Ukraine*. Fund 208. Inventory 1. Case 473. [In Russian].
 17. Milashevskii, V. (1972). *Vchera, pozavchera. Vospominaniia khudozhnika* [Yesterday, the day before yesterday. Memories of an artist]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. [In Russian].
 18. Mudrak, M. (2018). *‘Nova Generatsia’ i mystetskyi modernism v Ukraini* [The New Generation and Artistic Modernism in Ukraine]. (H. Iavorska (Trans)). Kyiv : Rodovid. [In Ukrainian].
 19. Noha, O. (1999). *Maliarstvo ukrainskoho avanhardu, 1905–1918 roky* [The Painters of the Ukrainian avant-garde, 1905–1918]. Lviv: Ukrainski tekhnologii. [In Ukrainian].
 20. O. M. (1910, November 20). Teatr “Goluboy glaz” [Theater “Blue Eye”]. *Iuzhnyi krai*, p. 6. [In Russian].
 21. P. (1910, November 20) Goluboy glaz [Blue Eye]. *Utro*, p. 6. [In Russian].
 22. Pavlova, T. (2014). *Mysttsi ukrainskoho avanhardu v Kharkovi* [Artists of the Ukrainian avant-garde in Kharkiv]. Kharkiv: Hrafprom. [In Ukrainian].
 23. Pivnenko, A. S. (1990). *Khudozhestvennaia zhizn g. Kharkova vtoroi poloviny XIX – nachala XX veka (do 1917 g.)* [Artistic life of Kharkiv in the second half of the XIX – early XX centuries (until 1917)]. Extended abstract of PhD dissertation, All-Union Scientific Research Institute of Art Studies, Moscow, USSR. [In Russian].
 24. Poliakova, Iu. (2016). Kharkov v zhizni i tvorchestve Anny Mar [Kharkov in the life and work of Anna Mar]. *V milom gorode moem*, 1, 101–112. [In Russian].
 25. Repin, I. E. (1952). *Pisma k khudozhnikam i khudozhestvennym deiateliam* [Letters to Artists and Artist personalities]. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
 26. Savitckaia, L. L. (2006). *Na puti obnovleniia. Iskusstvo Ukrainy v 1890–1910-e gody* [On the path of renewal. Art of Ukraine in the 1890s–1910s] (2nd ed.). Kharkiv: Ekskliuziv. [In Russian].
 27. Sokolyuk, L. D. (1986). *Evoliutciia khudozhestvennoi shkoly Kharkova vo vtoroi polovine XVIII – nachale XX veka (K istorii khudozhestvennoi zhizni Kharkova)* (Vols 1–2) [The evolution of the art school in Kharkov in the second half of the 18th – early 20th century (To history of the artistic life of Kharkov)] (Vol. 1). (PhD dissertation). Kharkiv. [In Russian].
 28. Sfinks. (1911, November 16–23). Koltso [The Ring]. *Novosti sezona*, p. 6–7. [In Russian].
 29. Tarnopolskaia, L. & Rabinovich, M. (1996). Etot zagadochnyi “Goluboi glaz” [This mysterious “Blue Eye”]. *Panorama*, 33, 8–9. [In Russian].
 30. Teatr “Goluboy Glaz” [Theatre “Blue Eye”]. (1910, November 14). *Utro*, p. 6. [In Russian].
 31. Teatr “Goluboy glaz”. Vecher oseni [Theatre “Blue Eye”. Autumn evening]. [Announcement]. (1909, November 7). *Iuzhnyi krai*, p. 1. [In Russian].
 32. Teatr [The Theatre]. (1910, November 14). *Iuzhnyi krai*, p. 7. [In Russian].
 33. Kh. (1909, November 10). Goluboi glaz [Blue Eye]. *Iuzhnyi krai*, p. 5. [In Russian].
 34. Khronika [Chronicle]. (1913, October 6–13). *Novosti sezona*, p. 7. [In Russian].
 35. Sholomova, B. (1980). Vsego odna stroka v dnevnike [Just one line in diary]. *Teatralnaia zhizn*, 23, 6–7. [In Russian].
 36. Yarova, V. (2015). *Linohraviura Kharkova 1910–1980-kh rokiv: geneza, evoliutsiia, khudozhni osoblyvosti* [Linocut of Kharkiv of 1910s–1980s: genesis, evolution, artistic features]. Extended abstract of PhD dissertation, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].

УДК 7.046.3(477.54):75.03"17"
ID ORCID 0000-0003-1997-7033
DOI 10.33625/visnik2020.03.094

Вячеслав ШУЛІКА

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

ВІВТАРНА ПЕРЕГОРОДА ОХТИРСЬКОГО УСПЕНСЬКОГО СОБОРУ 1738 РОКУ: СТИЛІСТИЧНЕ РІШЕННЯ ТА ІКОНОГРАФІЧНА ПРОГРАМА

Шуліка В. В. Вівтарна перегородка охтирського Успенського собору 1738 року: стилістичне рішення та іконографічна програма. Статтю присвячено іконостасу Успенського собору в м. Охтирка (1738), установленому за кошти охтирського полковника та бригадира Слобідських полків О. Лесевицького. Ікони для нього були написані харківським майстром В. Дмитрієвим, який під час виконання іконописних робіт працював у Києво-Печерській лаврі. Цей іконостас став прикладом новаторського рішення вівтарних перегородок не тільки у Слобожанщині, а й у всій Україні, у ньому відбилися актуальні для першої половини XVIII ст. стилістичні новації – поєднання рококо та класицизму. Охтирська пам'ятка 1738 р. демонструє, що поширення зазначених стилів на Слобожанщині відбулося значно раніше, ніж у Центральній та Західній Україні, а сакральне мистецтво Слобідських полків мало власний шлях розвитку. Вівтарна перегородка охтирського Успенського собору є першою, що пориває з традиційними для України, зокрема Слобожанщини, стилістичними й іконографічними рішеннями вівтарних перегородок, і може вважатись першою, що відкриває нову добу в історії українського іконостасу. Новим рішенням для слобожанського іконостаса стало запровадження метричного типу в побудові ярусів (традиційно використовувався ритмічний тип), усунення деїсусного ярусу, замість якого був установлений великоформатний празниковий ярус. Іконостас демонструє і внутрішні впливи. Так, його намісний ярус презентував фігури Христа, Богоматері та святих зображеними на повний зріст, що мало розповсюдження в Києві та раніше не було поширене на Слобожанщині (традиційно намісний ярус слобожанського іконостаса складався з поясних зображень). Нове рішення намісного ярусу, ймовірно, було запропоновано В. Дмитрієвим, який міг перенести на Слобожанщину частину київської іконописної традиції.

Ключові слова: іконостас, Слобожанщина, Охтирка, ікона, іконографія.

Shulika V. The Altar Partition of the Okhtyrka Assumption Cathedral of 1738: The Stylistic Decision and Iconographic Program. The article is dedicated to the iconostasis of the Assumption Cathedral

in Okhtyrka (1738). The iconostasis was installed at the expense of O. Lesevsky (a colonel of Okhtyrka regiment and a brigadier of Sloboda regiments). The icons were painted by Kharkiv icon painter V. Dmitriev. While painting he was working in Kiev-Pechersk Laura. The iconostasis of the Assumption Cathedral became an example of an innovative decision of altar partitions not only in Slobozhanshchyna, but also in the whole of Ukraine. The altar partitions reflected the stylistic innovations relevant for the first half of the 18th century – a combination of Rococo and Classicism. The iconostasis of 1738 demonstrates that the spread of these styles in Slobozhanshchyna took place much earlier than in Central and Western Ukraine, and the sacred art of Slobozhanshchyna regiments had its own path of development. The iconostasis of the Assumption Cathedral became the first altar partition, which broke with traditional for Ukraine and, in particular, for Slobozhanshchyna, stylistic and iconographic decisions of altar partitions. It can be considered the first altar partition, which opens a new era in the history of Ukrainian iconostasis. A new solution for iconostasis in Slobozhanshchyna was the introduction of the metric type in the construction of tiers (the rhythmic type was traditionally used before that), the elimination of the Deisus tier, which was replaced by a large-format Holiday tier. The iconostasis also shows internal influences. Thus, the Sovereign tier of the iconostasis presented images of Christ, the Birth-Giver of God and saints, depicted in full length, which was widespread in Kyiv and had not previously been typical in Slobozhanshchyna (traditionally the Sovereign (bottom) tier of the iconostasis in Slobozhanshchyna consisted of half-length images). A new solution of the Sovereign tier of the iconostasis was probably proposed by V. Dmitriev, who could transfer part of Kyiv icon-painting tradition to Slobozhanshchyna.

Keywords: iconostasis, Slobozhanshchyna, Okhtyrka, icon, iconography.

Постановка проблеми. 1939 р. у м. Охтирка була знищена видатна пам'ятка українського мистецтва – Успенський собор [4] (Іл. 1). Якщо будівля собору, завдяки зусиллям дослідників XIX–XX ст., увійшла до наукового обігу як визначна пам'ятка архітектури, то роль його іконостаса в історії вівтарних перегородок українських храмів залишилась у тіні. Але саме іконостас охтирського храму став, імовірно, першою пам'яткою, де були реалізовані нові європейські стилістичні тенденції, які, з одного боку, руйнували усталену традицію українського, зокрема слобожанського, іконостаса, а з іншого – демонстрували оперативне слідування актуальним стилістичним тенденціям Європи. Іконостас Успенського собору чітко демонструє, що саме на Слобожанщині стилістичні зміни в церковному мистецтві відбувалися значно раніше, ніж у Центральній та Західній Україні.

Аналіз досліджень та публікацій. Успенський собор полкового м. Охтирка був збудований 1738 р. [4] на кошти О. Лесевицького, охтирського полковника (1724–1735) та бригадира Слобідських полків (1738–1744). Перший опис Успенського



Іл. 1. Успенський собор м. Охтирка. Фото початку ХХ ст.

храму був зроблений у другій половині ХІХ ст. архієпископом Харківським та Охтирським св. Філаретом (Гумілевським) [11, с. 260]. Св. Філарет описав особливості архітектури, подав загальне враження від іконостаса та короткі біографічні дані про автора ікон – харківського іконописця В. Дмитрієва. В. Дмитрієв був сином живописця, до 1734 р. мешкав у Харкові, у 1734–1744 рр. працював у Києво-Печерській лаврі та в Свенському монастирі на Стародубщині (подвір'я Києво-Печерської лаври). Саме в цей час майстром були написані ікони для охтирського собору. У 1744 р. для вшанування Охтирського образу Охтирку відвідала імператриця Єлизавета Петрівна [12, с. 76; 13, с. 1–3]. Цариці, ймовірно, сподобався іконостас. Цього ж року В. Дмитрієв був запрошений до Санкт-Петербурга. Але 1747 р. у зв'язку з погіршенням зору іконописець повернувся до Харкова, де й служив у Різдвянській церкві. 1748 р., відчуваючи потяг до мистецтва, покинув Харків та оселився у Свенському монастирі, де, незважаючи на вади зору, виконував іконописні роботи.

На жаль, св. Філарет не надав детального опису іконостаса Успенського собору, лише зазначив, що живопис був виконаний у «грецькому смаку», «правильний», дихав життям та величчю [11, с. 262].

У 1916–1917 рр. іконостас був досліджений С. Таранушенком, який оприлюднив його світлин [10, с. 162]. Учений, ймовірно, вважав його не дуже цікавим у порівнянні з іншими пам'ятками Слобожанщини. У коментарі до світлин він навів фрагмент опису св. Філарета та від себе додав, що цей іконостас остаточно пориває з іконографічною схемою пам'яток ХVІІ ст. На жаль,

С. Таранушенко не конкретизував, які саме зміни в іконографії мав на увазі.

Проф. Д. Багалій вказував на іконостас Успенського собору як на визначну пам'ятку [1, с. 178].

У 1960-х рр. Г. Логвин детально зупинився на особливостях архітектурного рішення на той час уже неіснуючого собору, зазначив, що він став зразком для побудови низки храмів на Слобожанщині та за її межами [6]. На жаль, про вітварну перегороду собору вчений не згадував.

Мета дослідження полягає у виявленні іконографічних, типологічних та стилістичних інновацій іконостаса Успенського собору в м. Охтирка як новітнього для першої половини ХVІІІ ст. типу вітварної перегороди на Слобожанщині та в Україні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вітварна перегорода Успенського собору в Охтирці (Іл. 2) презентувала нову сторінку в історії слобожанських іконостасів. Іконостас за загальною композицією поривав з усталеною традицією слобожанських іконостасів не тільки другої половини ХVІІ ст., про що писав С. Таранушенко, а й першої половини ХVІІІ ст. Новим він став не тільки за стилістичними рисами, а й із боку іконографічної програми та загальної композиції.

Слобожанські іконостаси ХVІІ – першої половини ХVІІІ ст. мали ритмічну структуру, за семантикою були образом Райського саду, що втілювалося завдяки суцільному різьбленню, яке складалося переважно з флоральних мотивів. Ці іконостаси мали п'ять ярусів: деісусний (повноростовий), намісний (поясний), цокольний, празниковий, пророчий.

Нова композиція, що була презентована в охтирському іконостасі, знаменувала відхід від



Іл. 2. Іконостас Успенського собору м. Охтирка.
Фото С. Таранушенка

чіткої богословської структури, яка панувала в східнохристиянському мистецтві протягом останніх століть. Центральний іконостас собору складався з намісного, цокольного, празничкового та пророчого ярусів і не мав головного, деісусного, ярусу. Окрім того, типологічно в побудові ярусів іконостас презентував новий для Слобожанщини метричний тип. Повноростовий намісний ярус складався з ікон, написаних на дошках фігурної форми, одягнутах у рами. Обабіч від ікон Христа й Богородиці розміщались зображення святих. Царські врата були вкриті різьбленням із рокайлів, мали три овальні медальйони, які під час відкривання стулок розділялись навпіл. Над вратами розміщалася ікона у золотому с'яві (Спас Нерукотворний (?)).

Замість деісусного ярусу був установлений празничковий ряд, ікони якого за розміром дорівнювали іконам намісного ярусу. Храмівий образ «Успіння» був перенесений із намісного ряду до центру празничкового ярусу. Над празничковим ярусом розміщувався пророчий ряд, у центрі якого була ікона «Воскресіння» (?), яку фланкували парні повноростові ікони пророків. Між намісним та празничковим ярусами знаходились невеликі круглі ікони з поясними зображеннями святих.

Бокові іконостаси складали єдиний ансамбль із центральним (Іл. 3). Царські врата з шістьма медальйонами вкривало ажурне різьблення, намісний ярус складався з повноросто-

вих зображень святих, повернутих до центрального іконостаса та ікон празників. Празничковий ярус складався з трьох круглих за формою ікон, поставлених у вигляді трикутника.

У плані іконостас мав ламану лінію. Основна площа його була заглиблена в бік вітваря, утворюючи перспективний портал. Ікони, що виходили до вітварних стовпів, монтувались майже перпендикулярно до основної площини вітварної перегороди. Рівно пофарбована стіна іконостаса мала вертикальні членування за допомогою плоских пілястр коринфського ордеру. Горизонтальне членування вирішувалося за допомогою карнизів, які мали закруглення над центральним архівольтом. Декоративне різьблення антаблемента намісного ярусу, цоколю, обрамлення ікон у медальйонах тощо було накладено на рівну пофарбовану стіну.

Стилістично іконостас Успенського собору поєднав у собі елементи стилів рококо та класицизму. Якщо М. Драган вважав, що стиль рококо отримав поширення в Україні тільки з середини XVIII ст. [3, с. 153], то охтирська пам'ятка спростовує це твердження. Дійсно, розповсюдження стилю рококо та класицизму в середині – другій половині XVIII ст. було характерним для Києва та Правобережної України. Але на Лівобережжі, зокрема на Полтавщині та Слобожанщині, рококо отримало поширення вже в 1730-ті рр. [9]. Наявні слобожанські пам'ятки дозволяють зробити висновок, що на Слобожанщині починаючи з другої половини 30-х рр. XVIII ст. відбувалося проникнення нових стилістичних тенденцій раніше, ніж у Центральній та Західній Україні. Іконостас охтирського собору можна вважати першою великою пам'яткою, яка була виконана з урахуванням нових стилістичних тенденцій.

Окрім впливів великих європейських стилів, вітварна перегородка охтирського Успенського собору зазнала і внутрішніх впливів. В. Дмитрієв, який на час створення образів для неї працював у Києво-Печерській лаврі, не міг не використати у своїй роботі іконографічні набути лаврських майстрів. Саме цим можна пояснити появу незвичного для Слобожанщини повноростового намісного ярусу. На відміну від Слобожанщини, повноростові яруси мали поширення в Києві, як, наприклад, в іконостасі лаврської Троїцької надбрамної церкви, що був створений за декілька років до виконання В. Дмитрієвим охтирського іконостаса. Але харківський майстер надав іконам з Охтирки власного трактування: зникає рельєфне тло, замість кодексу в лівій руці Христа зображено сферу. Образ Богородиці зовсім не перегукується з лаврською іконою, нагадує зображення європейських мадонн.

Появу нового не тільки для Слобожанщини, а й для України типу іконостаса слід пов'язати з осо-



Іл. 3. Іконостас бічного приділу Успенського собору м. Охтирка. Фото С. Таранушенка



Іл. 4. Невідомий художник. Портрет О. Л. Лесевицького. Середина XVIII ст.

бистістю замовника. Деякі відомості про охтирського полковника дають змогу стверджувати, що О. Лесевицький був неординарною людиною. Він походив зі старшинського роду [7, с. 163]. У цей час на Слобожанщині остаточно склалися старшинські родинні клани [7, с. 158], що зумовило виникнення династичного принципу спадкування полкових посад. Так, 1735 р., коли О. Лесевицький залишив посаду полковника, до 1758 р. Охтирським полком керували по черзі три його сини [7, с. 163]. У XVIII ст. завдяки реформам російського уряду відбувалось поступове обмеження свобод слобожан [8, с. 105–140]. Здійсненням реформ на Слобожанщині займався у 1733–1735 рр. князь О. Шаховський, який знайшов в особі О. Лесевицького старанного помічника. О. Шаховський 1733 р. хвалив охтирського полковника. 1734 р. О. Лесевицький перший отримав російське військове звання прем'єр-майора, 1736 р. – підполковника, 1738 р. – бригадира [8, с. 129]. Тобто у 1730–1740 рр. О. Лесевицький був найуспішнішим та найвпливовішим політичним діячем Слобожанщини. Охтирський полковник мав добру освіту. До 1724 р. він виконував обов'язки полкового писаря, знав латину [7, с. 156].

У Слобідських полках значно раніше, ніж на Гетьманщині, почав відчуватись потяг козацької старшини до європейської моди. На це вказував, зокрема, П. Білецький [2]. Якщо на початку XVIII ст. слобожанські полковники ще одягались

відповідно до традиції, то в 1740-х рр. костюми вже тяжіли до європейської моди, хоча на Гетьманщині мода застигла на десятиріччя (принаймні до 1760-х рр.) Як ілюстрацію до своїх слів П. Білецький навів портрет саме О. Лесевицького [2, с. 253–254] (Іл. 4). Така характеристика слобідської старшини дає розуміння різкої стилістичної зміни й у сакральному мистецтві. Хоча слід звернути увагу на те, що в Слобідських полках ще до 1765 р. створювались іконостаси й у традиційній бароковій стилістиці. Нові принципи, які були втілені в іконостасі Успенського собору, отримали поширення переважно у другій половині XVIII ст.

Запрошення до іконописних робіт В. Дмитрієва теж не є випадковим. Він став тією кандидатурою, котра відповідала одразу декільком вимогам до автора образів нового іконостаса: був місцевим, тобто слобожанином, як лаврський іконописець мав достатній авторитет, але головною при виборі виконавця ікон, безумовно, стала велика майстерність В. Дмитрієва. На жаль, до сьогодні залишається невідомим ім'я автора проекту іконостаса, отже, В. Дмитрієв був лише виконавцем ікон.

Висновки. Аналіз джерел та літератури виявив, що Успенський собор м. Охтирка досліджувався переважно з боку архітектури. Іконостас собору зафіксований на світлинах та згадувався дослідниками XIX – початку XX ст. як визначна пам'ятка мистецтва, але іконографічну програму та її стилістичні особливості проаналізовано не було.

Виявлено, що іконостас Успенського собору був першим іконостасом в Україні, який пориває з національною традицією та наслідують актуальні європейські стилістичні рішення, демонструє, що стиль рококо отримав розповсюдження на Слобожанщині значно раніше, ніж у Центральній та Західній Україні.

Іконостас демонструє внутрішні впливи, зокрема вплив києволаврської школи в рішенні намісного ярусу, в якому постаті Христа та святих зображені на повний зріст. Цей вплив, імовірно, відбувався безпосередньо через іконописця В. Дмитрієва, який під час створення охтирського іконостаса працював у Києво-Печерській лаврі.

З боку загальної композиції, іконостас Успенського собору став першою вівтарною перегородкою метричного типу на Слобожанщині. З боку іконографічної програми – першою на Слобожанщині, та й в Україні вівтарною перегородкою, де був відсутній деісусний ярус. Замість деісусного ярусу був установлений празниковий ярус, який складався з ікон великого формату.

Стилістичні та іконографічні новації в іконостасі охтирського Успенського собору слід пов'язати з винятковим становищем Охтирського полку серед інших слобідських полків та безпосередньо з особою замовника – охтирським полковником О. Лесевицьким, який уже в 1730-х рр. впроваджував європейську моду серед слобідської козацької старшини та, ймовірно, намагався запровадити європейські стилістичні рішення в іконостасі Успенського собору.

Література:

- Багалій Д. Історія Слобідської України. Харків : Дельта, 1993. 255 с.
- Білецький П. Український портретний живопис XVII–XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку. Київ : Мистецтво, 1969. 319 с.
- Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1970. 204 с.
- Історія зруйнованого Охтирського собору. *Церква Успіння Пресвятої Богородиці* : вебпортал. URL : <http://www.uspinnya-okhtyrka.in.ua/history/history-of-the-destroyed-cathedral-in-okhtyrka.html> (дата звернення : 12.11.2017).
- Корнієнко О. Зруйновані храми Сумщини : мартиролог втрачених святинь. Суми : Ніконоров В. І., 2009. 368 с.
- Логвин Г. По Україні. Старовинні мистецькі пам'ятки. Київ : Мистецтво, 1968. URL : http://www.alyoshin.ru/Files/publika/logvin/logvin_ukr_08_1.html (дата звернення : 12.11.2017).
- Маслійчук В. Козацька старшина Слобідських полків (друга половина XVII ст. – перша третина XVIII ст.). Харків : Райдер, 2003. 252 с.
- Маслійчук В. Провінція на перехресті культур: дослідження з історії Слобідської України XVII–XIX ст. Харків : Харківський приватний музей міської садиби, 2007. 400 с.
- Пляшко Л. Сорочинський іконостас. Ознаки стилю Рококо : мистецтвознавча розвідка. Київ : Українознавство, 2001. 120 с.
- Таранушенко С. Иконография украинских иконостасов. Харьков : Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011. 163 с.
- Филарет (Гумилевский Д. Г.). Историко-статистическое описание Харьковской епархии : в 3-х томах. Харьков : Райдер, 2004. Т. 1. 328 с.
- Чудотворный образ: иконы Богородицы в Третьяковской галерее / авт.-сост. : А. М. Лидов, Г. В. Сидоренко. Москва : Радуница, 2001. 96 с.
- Юрченко Н. Святині Сумщини. Духовне світло Богородиці Охтирської : (до 265-річчя явлення чудотворного образу) : [буклет]. Суми : СОХМ ім. Н. Онацького, 2004. 8 с.

References:

- Bahalii, D. (1993). *Istoriia Slobidskoi Ukrainy* [History Sloboda Ukraine]. Kharkiv: Delta. [In Ukrainian].
- Biletskyi, P. (1969). *Ukrainskyi portretnyi zhvyvypys XVII–XVIII st. Problemy stanovlennia i rozvytku* [Ukrainian portraintpainting of the XVII–XVIII centuries. Problems of formation and development]. Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Drahan, M. (1970). *Ukrainska dekoratyvna rizba XVI–XVIII st.* [Ukrainian Decorative Carving of the XVI to XVIII Centuries]. Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Istoriia zruinovanoho Okhtyrskoho soboru [History of the destroyed Okhtyrka Cathedral]. (N. d.). *Tserkva Uspinnia Presviatoi Bohorodytsi*. Retrieved from <http://www.uspinnya-okhtyrka.in.ua/history/history-of-the-destroyed-cathedral-in-okhtyrka.html>. [In Ukrainian].
- Korniienko, O. (2009). *Zruinovani khramy Sumshchyny: martyrolokh vtrachenykh sviatyn* [The history of destroyed and partly rusned monuments of cult in Sumy region]. Sumy: Nikonorov V. I. [In Ukrainian].
- Lohvyn, H. (1968). *Po Ukraini. Starovynni mystetsky pamiatky* [Across Ukraine. Ancient art monuments]. Kyiv: Mystetstvo. Retrieved from http://www.alyoshin.ru/Files/publika/logvin/logvin_ukr_08_1.html. [In Ukrainian].
- Masliichuk, V. (2003). *Kozatska starshyna Slobidskykh polkiv (druha polovyna XVII st. – persha tretyna XVIII st.)* [Cossack sergeant of Sloboda regiments of the second half of the XVII – first third of the XVIII century]. Kharkiv: Raider. [In Ukrainian].
- Masliichuk, V. (2007). *Provintsiia na perekhrestii kultur: Doslidzhennia z istorii Slobidskoi Ukrainy XVII–XIX st.* [Province at the Crossroads of Cultures: Research on the History of Slobidska Ukraine in the 17th–19th Centuries]. Kharkiv: Kharkivskyi pryvatnyi muzei miskoi sadyby. [In Ukrainian].
- Pliashko, L. (2001). *Sorochynskyi ikonostas. Oznaky styliu Rokoko: mystetstvoznachna rozvidka* [Sorochinsky ikonostasis. Rococo Style Signs: Art Exploration]. Kyiv: Ukrainoznavstvo. [In Ukrainian].
- Taranushenko, S. (2011). *Ikonografiia ukrainskikh ikonostasov* [Iconography of Ukrainian iconostases]. Kharkiv: Kharkovskii chastnyi muzei gorodskoi usadby. [In Russian].
- Filaret (Gumilevskii, D. G.). (2004). *Istorko-statisticheskoe opisanie Kharkovskoi eparkhii* (Vols 1–3) [Historical and statistical description of the Kharkov diocese]. (Vol. 1). Kharkiv: Raider. [In Russian].
- Lidov, A. & Sidorenko, G. (Eds.). (2001). *Chudotvornyi obraz: ikony Bogomateri v Tretiakovskoi galeree* [The Miraculous Image: The Icons of Our Lady in The Tretyakov Gallery]. Moscow: Radunitca. [In Russian].
- Yurchenko, N. (2004). *Sviatyni Sumshchyny. Dukhovne svitlo Bohorodytsi Okhtyrskoi: (do 265-richchia yavleniia chudotvornoho obrazu)* [Shrines of Sumy region. Spiritual light of the Mother of God of Okhtyrka: (to the 265th anniversary of the appearance of the miraculous image)] [Booklet]. Sumy: SOKhM im. N. Onatskoho. [In Ukrainian].



УДК 659/930:372.893
ID ORCID 0000-0003-2164-9135
DOI 10.33625/visnik2020.03.099

Володимир ТАРАСОВ

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

ПЛАКАТ «ДОВГИХ 1980-Х» ЯК ВІЗУАЛЬНЕ ІСТОРИЧНЕ ДЖЕРЕЛО: «ХУДОЖНІ» ТА «НЕХУДОЖНІ» ФОРМИ ДОКУМЕНТАЛІЗМУ

Тарасов В. В. Плакат «довгих 1980-х» як візуальне історичне джерело: «художні» та «нехудожні» форми документалізму. Стаття присвячена аналізу плаката кінця 1980-х – початку 1990-х рр. (т. зв. періоду «довгих 1980-х») як візуального історичного джерела. Автором зазначено, що серед моделей візуальної репрезентації історії цього часу переважає ілюстративна, яка в історико-культурному фокусі є паралельно існуючою оповіддю, що не має власних наративних завдань і виступає натомість у ролі візуального «аніматора» тексту. Її характерними рисами є низька репрезентативність і «закритість» власне візуальних змістів. Ілюстрування декларує вторинність візуальності по відношенню до текстового. Цей спосіб загалом є надзвичайно поширеним у рамках традиційного історіописання другої половини XX ст., де встановлені на основі документального «сліду» факти інтерпретуються як самодостатні (такі, що не потребують художнього імперативу). Подібна практика приводить до зниження документального статусу візуальних історичних джерел у межах історичного аналізу. Автором запропоновані нові моделі аналізу візуального історичного джерела, що орієнтовані на історіографічну парадигму дослідження плаката як носія інтерпретації подій. Джерельна сутність візуального документалізму виражається у межах декількох рівнів: 1) фактологічного (засвідчує існування певного сегмента дійсності); 2) контекстуального (описує або допомагає описати дійсність через факти, події та яви-

ща, які «втягнуті» до його уявного простору); 3) інтерпретаційного (надає змістовності подіям або явищам, виражає ставлення та оцінку; через засоби художнього узагальнення вдається до інтерпретації та намагається пропонувати рішення).

Ключові слова: плакат, візуальні студії, візуальне історичне джерело, перебудова в Україні, документалізм мистецького твору.

Tarasov V. “Documentalism” of the “Long 1980s” Poster as a Visual Historical Source: “Artistic” and “Non-Artistic” Forms. The article studies posters of the late 1980s – early 1990s (the so-called period of the “long 1980s”) as a visual historical source. In analyzing the problem, the author points out that the illustrative model dominates among the visual representation models of the history at that time. In the historical and cultural focus, it is a parallel story that has no narrative tasks of its own and acts as a visual “animator” of the text. Its characteristic features are low representativeness and “closeness” of visual ideas. As a consequence, the text replaces the meaning and significance of the poster’s illustrative material. The poster becomes a starting point for creating parallel text that does not consider its artistic basis and principles. Pseudo-text provokes the artificiality of the visual in relation to the text. During this period, the attitude towards the poster as a “silent” source is established. Historians are practically not interested in the artistic nature of the poster, since it does not become an object of analysis. This method is generally common in the traditional historiography of the second half of the twentieth century. The facts established on the basis of a documentary “trace” are interpreted as self-sufficient (that is they do not require an artistic imperative). Such practice downgrades the documentary status of visual historical sources within the framework of historical analysis.

The author is considering some new models for the analysis of the visual historical source that are oriented towards the historiographical paradigm of poster research. The present study analyzes the poster as a source of interpretation of events. Thus, the meaning of a visual document has several levels: 1) the level of fact (it indicates the existence of a certain segment of reality); 2) the level of context (it describes reality through facts, events and phenomena); 3) the level of interpretation (it gives an assessment to the events and expresses a certain attitude towards them).

Keywords: poster, visual studios, visual historical source, perestroika in Ukraine, documentary in a work of art.

Постановка проблеми. Поняття документалізму присутнє в сучасній історіографії у двох взаємно протилежних інтерпретаціях.

У межах першої констатується властивість будь-якого носія інформації виступати в ролі власне історичного джерела – за умови, звісно, достовірного та об’єктивного (sic!) відтворення фактів дійсності. Останнє не припускає можливості розглядати в такій ролі твори мистецтва та,

у більш широкому сенсі, художні явища через неможливість за допомогою історичної «оптики» верифікувати довільність та суб'єктивізм художнього узагальнення.

Друга інтерпретація відсилає явище документалізму до фактично будь-якої інформативної дії, котра потенційно може виступати в ролі носія фактів, подій або явищ. У цьому разі ключове значення має методологія «дешифрування» джерела, його наративізації та формального аналізу.

Неважко помітити, що демаркацією між цими двома точками зору постає художнє узагальнення, яке виступає у першому випадку носієм історичної репрезентативності, а в другому – ознакою її відсутності. Наскільки подібні твердження можуть співіснувати у просторі історичного аналізу – питання риторичне, позаяк достеменним фактом є те, що вони співіснують та, вочевидь, навзаєм збагачують одне одного. У цьому річці наведемо думку Гері Янкера, який вважає, що за сучасних обставин ефективність політичного плакату як технології має дистанціювати його від мистецького «інтуїтивного» творення, котре не дає прогнозованого результату та знижує ефективність аналітичного сприйняття [13, р. 222].

З нашої точки зору, існування різних історіографічних «релігій», котрі формулюють різні типово-видові «катехізиси» та джерельні «кредо», ніяк не зменшує ваги того факту, що візуальні історичні джерела потребують подальшого розкриття свого статусу. Їхнє використання як джерельного «сурогату» є також достеменно встановленим фактом.

Таким чином, серед запитань, які мають пріоритет першочерговості розв'язання, визначимо два, формулюючи їх у риторичному пафосі: 1) що являє собою плакат «довгих 1980-х» у джерельному сенсі? 2) як його досліджувати та інтерпретувати у сенсі візуального джерела? Пошук відповідей на зазначені запитання становить основну мету публікації.

До середини 1970-х рр. у радянському соціально-політичному плакаті сформувалася особлива художня мова, яка візуалізувала ідеологеми, спрямовані на констатацію «правдивості» відповідної інтерпретації минулого. У цьому сенсі в часи перебудови саме плакат став основним полем експерименту, де власне художнє і власне ідеологічне поєдналися у рамках спільної візуальної мови. Саме з цієї причини плакат перебудови має таку дивну етапність: він одночасно вивільняється і від нав'язаних та малоправдивих образів, і від штучно звуженої художньої мови, в якій засоби виразності повинні були підкріплювати наперед задану ідею, а не виступати в ролі інструменту пошуку.

Таким чином, плакат «довгих 1980-х» є свого роду іконічним середовищем наративної (описово-фактологічної) концепції перебудови, котра в межах сучасної історичної конвенції ефектно існує і в науково-дослідній царині, і в побутово-повсякденному сприйнятті історичних подій. Проте розглядати феномен плаката виключно як ілюстрацію соціально-політичних явищ свого часу – підкреслимо: доволі складних та неоднозначних! – означає суттєво спрощувати загальну картину строкатого і мінливого часу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, методологічна основа. На наше переконання, з плакатом «довгих 1980-х» відбуваються три паралельні типи трансформації, які стосуються: 1) генезису художньої мови; 2) еволюції образної структури та 3) трансформування соціокультурного контексту, що передусім визначає сприйняття плаката. Усі три зазначені типи змін є цілком самодостатніми явищами, котрі можуть розглядатись у межах окремих наукових проблем. Зокрема вважаємо за необхідне запропонувати посилення на найбільш ґрунтовні дослідження, що репрезентують кожен із визначених напрямів аналізу [4; 5; 6; 8; 10; 11; 12; 13]. Проте в контексті дослідження авторського соціально-політичного плакату важливо орієнтуватися на всі три типи змін, що у своїй сукупності є моделлю перебудовної трансформації та важливим ґрунтом для осмислення її візуально-образного бачення.

Методологія вивчення візуального образу «довгих 1980-х» розроблена та апробована нами у межах науково-дослідного проєкту «Переміщені особи наприкінці 1940-х – на початку 1950-х років: методи аналізу зображувальних та художніх джерел» [4, с. 9–26]. Його центральною категорією є поняття «візуальна публіцистика», яке найбільш ґрунтовно виражає сутність художньої та соціальної природи «ілюстративного» наративу.

Окремо наголосимо на тому, що відсилання мистецтва плакату до території візуальної публіцистики не є новим. Як природну рису цього виду графіки такі властивості підкреслюють дослідники практично з часу активного залучення плаката до кола історичних джерел. За певний типовий приклад згадаємо міркування Я. Морозової, що розглядає плакат як т. зв. образотворчу публіцистику. На погляд Я. Морозової, «плакат залишався заангажованим мистецтвом», позаяк зазвичай відносився до «сфери політичної діяльності», котра змушувала постійно звертатися до «публіцистичного посилю суспільству». Тому дослідниця наголошує, що плакат як явище мистецтва перебуває одночасно «і в історико-художньому процесі, і в соціальній актуальності» [2, с. 244].

На нашу думку, констатації цієї очевидної риси недостатньо. З точки зору аналізу плаката як візуального історичного джерела зазначені особливості не додають чогось якісно нового до вже традиційних міркувань щодо «ангажованості» плаката, його природної близькості до політичного дискурсу, поверховості бачення історичної проблеми тощо. Зрештою, за влучним висловом Енні Дюпрат, візуальним образам, які потрапляють на вістря історичного чи то пак політичного буття, притаманно перебувати в межах того контексту, який дозволяє їх повноцінно зрозуміти [7, р. 449].

Зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями. Наведені в межах публікації міркування пов'язані з двома важливими для сучасної гуманітарної науки напрямками: 1) джерелознавчих студій, які спрямовані на виявлення та дослідження нових корпусів джерел і розроблення методології їхнього аналізу; 2) міждисциплінарних досліджень у рамках *visual studies*, де особливої гостроти набуває питання документального статусу візуальних явищ, від їхнього «класичного» зображувального контексту до новітніх дигітальних викликів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Класичний поділ на джерело (інформація неінтерпретована) та літературу (інтерпретація та авторський аналіз) не спрацює у разі візуального аналізу. Специфіка художнього творення припускає можливість комунікації образно-стильовими формами, які, за визначенням, націлені на широкий спектр трактувань, неоднозначність оцінок та різні рівні осмислення історичного.

У зазначеному джерелознавчому контексті плакат є, скоріше, «візуальною історіографією» – певним типом історіописання, зорієнтованим на інтерпретацію вже існуючих історичних рамок. Отже, властивості плаката як візуальної публіцистики виражаються передусім не в аспекті швидкості опрацювання актуальної інформації та загострення найбільш дражливих для суспільства проблем, а в характері її осмислення та засобах інтерпретації.

На наш погляд, це означає некоректність застосування для аналізу плаката методів власне історичного аналізу, що в більшості використовуються для опрацювання першоджерел – інформаційних систем, що не містять (або містять замало) інтерпретаційного простору. І навпаки, доцільність залучення до інструментарію *методів аналізу історіографії*, які адресовані для «вилучення» трактувань, точок зору, суб'єктивних позицій тощо. По суті, саме суб'єктивізм (особлива авторська візія) є найбільш цінною рисою плаката як історичного джерела.

Отже, феномен радянського плаката 1985–1991 рр. пов'язаний зі складною суспільно-політичною «механікою», яка не завжди обумовлювалася питаннями художньої творчості, пошуку естетики або відповідної образної структури твору.

Насамперед є потреба у визначенні двох взаємопов'язаних – проте різних за характером історичної репрезентації – типів радянського плакату впродовж «довгих 1980-х»: масового тиражованого та авторського.

Масовий друкований соціально-політичний плакат репрезентував офіційний політичний дискурс, а тому – виражав, радше, рафіновані художні погляди, які не стільки віддзеркалювали точку зору митця, скільки узагальнювали «парадну» історичну конвенцію. Простір художнього сприйняття плакатів цього типу є, по суті, простором канонічного гіпертексту, який візуалізується максимально зрозумілою (ідеологічно пласкою) художньою мовою в системі однозначного, наперед заданого трактування. У переважній більшості випадків регламентовані «правила» репрезентації не припускали можливості вільного художнього творення. Багаторівнева цензура та потужні ідеологічні фільтри вилучали зі змістовної природи плаката всі ідеологічно зайві або сумнівні аспекти, причому це стосувалось і художньо-образного бачення, і системи засобів виразності, і, власне, характеру наративізації минулого.

Ключова риса цього типу плакатів – тиражування та відповідна система поширення. Іншими словами, плакат цього типу зорієнтований на особливу систему комунікації. Її агітаційно-пропагандистське оформлення здійснювалося в межах налагоджених каналів розповсюдження, які також були елементом системи активного функціонально-ідеологічного контролю.

Феномен авторського мистецького плаката являє собою інший полюс візуальної історії «довгих 1980-х». У межах художнього суб'єктивізму народжувалося чимало нетривіальних ідей та образно-стильових рішень, які іноді не тільки виходили за межі запропонованого владою графічного канону, а й пропонували нову візуальну мову. Простір експерименту та мистецьких пошуків спирався на діалог із двома найбільш доступними та водночас найбільш «фрондерськими» художніми просторами: прибалтійським та польським. Обидві школи мали власну генерацію митців, властиві художні традиції і також не були позбавлені ідеологічного диктату в історії свого становлення. Проте станом на початок 1980-х рр., безперечно, випереджали радянський «материковий» плакат за індексом гостроти, соціальної актуальності та широти художнього експериментування.

У проблематиці репрезентації історичної пам'яті та історії авторський плакат має низку особливих властивостей, що роблять його більш складним для використання як візуального історичного джерела.

Насамперед, як найбільш типову ремарку, відмітимо складність формалізації характеру впливу авторської художньої культури на громадську думку. Специфіка поширення плакатів цього типу, закритість спільноти митців, існування корпоративних практик обміну творчими ідеями та готовими продуктами, зрештою, одиничність або вкрай малі накладі авторських робіт – усе це актуалізує проблему репрезентативності таких джерел.

Наприклад, О. Калашникова, харківська художниця плакату та графік, яка активно працювала наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр., стверджує, що, незважаючи на вплив авторського плакату на соціум, який помітно «струснув уми радянських громадян» у середині 1980-х, даний тип творчості лишився загалом територією особистих стосунків та вузького кола «творчих людей». Проте, попри те, що «він не був тиражним» і часто «існував в одиничному екземплярі», такий плакат «завжди викликав великий ажіотаж та із завданням розкріпачення розуму впорався блискуче» [1, с. 128].

По-друге, корпоративна етика мистецького середовища не завжди є зрозумілою істориків, що не готовий до сприйняття візуального джерела як синтетичного продукту. Головним чином це виявляє себе у питаннях датування та, у більш широкому аспекті, атрибуції авторських творів. Приміром, що має виступати пріоритетом для визначення хронології твору: факт написання, першого оприлюднення чи першого тиражування? Чи може плакат залучатися до джерельної вибірки у разі відсутності його тиражування / оприлюднення? Зрештою, що вважати самим фактом оприлюднення: формат виставки, факт спілкування та демонстрації у колі друзів чи наявність «паперового сліду» в паралельних наративах (мемуаристика, епістолярії, медійні матеріали тощо)?

Як приклад наведемо роботу Олега Векленка (м. Харків), яка датується самим автором 1989 р., проте її зустріч із глядачем відбулася набагато пізніше, як, власне, і визнання відповідності художніх міркувань митця по відношенню до існуючих навколо суспільних запитів (Іл. 1).

Однією з яскравих ознак авторської природи плакату 1985–1991 рр. стала ідентичність метафоричної мови, що віддзеркалювала умовності перебудовного часу, намагання митців у найбільш рафінованій та актуальній формі вислови-

ти гострі соціальні питання. В окремих випадках це покликане до життя феномен тематичної та художньо-стилістичної спорідненості, який ми вважаємо одним з найцікавіших проявів у документально-історичній природі плаката «довгих вісімдесятих».

Масовий тиражний плакат проходив через систему «фільтрів», які рафінували його ідеологічний зміст та помітно впливали на засоби художньої репрезентації (наприклад, у питаннях використання кольору, зрозумілості та недвозначності формальної мови тощо). Водночас таке довге та «щільне» редагування мимоволі приводило до корегування граматичних помилок, виправлення стильових і лексичних вад та визначало тематичну своєрідність того порівняно невеликого кола плакатів, які зрештою допускалися до тиражування. За спогадами багатьох майстрів вітчизняного плакату, котрі в цей період часу активно працювали у царині авторського мистецтва, саме ідеологічні та редакторські «фільтри» викликали найбільше роздратування і стримували бажання рухатися до масової аудиторії через офіційні канали комунікації [3, с. 85–88].

На противагу цьому авторський плакат існував у просторі особистих художніх ідей і реалізовувався у вузькому середовищі певної творчої спільноти. Саме цією особливістю можна, на нашу думку, пояснити таке широке розмаїття псевдоплагіату – цілої системи споріднених художньо-графічних символів в образній структурі плаката, що іноді помилково сприймається масовим читачем як банальна відсутність нових художніх тез.

Наприклад, чималу увагу художників плакату з усього СРСР привернув розгін демонстрантів у Тбілісі 9 квітня 1989 р. Ця трагічна подія стала одним із важливих соціальних «вузлів» в історії перебудови, своєрідним прецедентом у цілій серії доказів нещирості політичної риторики влади. Медійним символом трагедії стала саперна лопатка – елемент спорядження радянського бійця внутрішніх військ, за повідомленнями преси, начебто застосований військовими для розгону демонстрантів. Наголосимо на тому, що в сучасній історіографії існують різні інтерпретації цього факту, проте на вістрі розгортання самої події правдивість історії в більшості не викликала сумніву. Реальні факти загибелі близько двох десятків людей преса активно «списала» саме на «зрадливого» спосіб застосування лопатки як засобу рукопашного бою, надавши трагедії матеріального та цілком конкретного змісту.

Порівнюючи плакати О. Векленка (м. Харків) та невідомого автора (м. Ленінград), ми бачимо не тільки схожість метафоричності та

загальної художньої ідеї («удар лопаткою по перебудові»), а й близькі за характером композиційні рішення (Іл. 2, 3). Останнє, скоріше, пов'язане з типовістю виражальних засобів плакатної мови, що диктувала певні «правила» візуальної координації всіх елементів художнього наративу. Побіжним підтвердженням цього є використання такої типової для митця-професіонала художньої схеми в інших темах (Іл. 4, 5).

Надзвичайно промовистим прикладом є серія плакатів кінця 1980-х рр., що об'єднані спільною темою незрозумілості політичного майбутнього СРСР. Практично водночас (різниця в часі складає приблизно рік) декілька авторів, які не були пов'язані між собою ні інституційно, ні особисто та мали хіба що уявну корпоративно-професійну спільність, формують графічну тезу щодо майбутнього країни у вигляді дорожнього знака «Прі їзду немає: тупик». В усіх плакатах червона «цеглина» імітує радянський державний прапор та, вочевидь, є знаком відповідного ставлення авторів до сучасного їм політичного моменту.

Попри те, що плакати виконані в різних графічних техніках і містять чимало художніх нюансів, вони можуть здаватися ідентичними щодо центральної ідеї та іконографії. На наш погляд, візуальний настрій цих робіт різний. Робота В. Вітера (Київ), що має назву «Welcome», виконана в манері реалістичної іронії. Дорожній знак представлено матеріально та «речовинно», він є об'єктом такого собі плакатного реді-мейду. Напис-запрошення є саркастичним супроводом алюзії відсутності вибору, адже ідеї руху та змін перестають бути актуальними, якщо попереду тупик (Іл. 6).

Натомість у творах О. Ваганова (Москва) та С. Кадибердієва (Москва) (Іл. 7, 8) художня умовність зображення підкреслена і формальними, і композиційними засобами. Так, робота О. Ваганова має назву «Бути чи не бути?» (Іл. 7) та, окрім центрального меседжу відсутності перспективи руху (той самий прапор-цеглина на тлі дорожнього знака), містить шрифтові елементи. Ці короткі репліки-питання, разом із темою зображення та слоганом, лишають простір для міркувань щодо можливостей іншого вибору.

Таким чином, одна й та сама художня метафора, вочевидь, виражає різні полюси суто авторського ставлення до проблеми: заперечення майбутнього у першому випадку та можливість його набуття в разі дотримання певних умов – у другому. Хоча візуально обидва твори можуть бути типологізовані в межах метафоричної символіки всім відомого дорожнього знака.

Чому подібне стало можливим? Соціокультурне середовище 1980-х не припускало можли-

вості швидкого обміну візуальною інформацією. Художник, котрий перебував у центрі історичної події, реагував на відповідні медійні подразники, що визначалися телебаченням, друкованою пресою та громадською думкою у формі переважно усної репрезентації. Художня метафора виникала як реакція на подієвий контекст, котрий, ясна річ, формувався нерепрезентативно. По суті, подія віддзеркалювалась у плакатному матеріалі як певне візуальне та вкрай суб'єктивне осмислення дійсності. Це осмислення було емоційною та живою реакцією на важкі суспільні події і не передбачало документального аналізу.

Проміжні висновки, які ми вважаємо за можливе запропонувати на цьому етапі дослідження, є, по суті, продовженням риторики запитань, з яких ми починали.

«Територія» соціально-політичного плакату 1985–1991 рр. – це соціум із його складними та постійно мінливими запитаннями. Саме в цьому контексті виникають найбільш типові та властиві риси його джерельної сутності.

По-перше, *плакат дозволяє виявити «ландшафт» перебудовних трансформацій*. У цьому сенсі він репрезентує найбільш заплутані «вузли» нової історичної конвенції, яка лишень починає своє формування. Типовість та одиничність, унікальність та масовість, першочерговість та другорядність – саме такий дуалізм є можливим в аналізі художньої метафори візуальної публіцистики. У цьому сенсі плакат проходить усі основні етапи перебудови як політичної події: від фази «більше соціалізму» (1984–1985) до його повного заперечення (1990–1991). Виявлення «рельєфу» перебудови відбувається через образно-стильову типологію, що в окремих випадках не лише репрезентує авторське (суб'єктивне) бачення, а й виражає типове масове ставлення до подій. Наприклад, публікація авторського плаката в журналі, відгуки на нього стають певними маркерами репрезентативності. Яскравим прикладом цього є також ідентичність художніх метафор та іконографії плакату, коли мистецька мова знаходить нові (різні) семіотичні полюси та експлуатує найбільш актуальні композиційно-стильові «цитати». Отже, у межах авторського плакату виникає власна мікроісторична типологія, яка за своїми сутнісними рисами є, скоріше, мистецтвознавчою (морфологія, композиція, стильові рішення), аніж історіографічною.

По-друге, *плакат дозволяє «виміряти» (описати формальною мовою) дистанцію між історичним явищем та соціумом*. Наприклад, наскільки «близько» загал сприймав гласність як політику змін? Що пропонувала влада народові через поширення мільйонними накладами зовнішньої агі-

тації, що митці давали у відповідь через самвидав, виставкову діяльність і самоорганізацію?

Тут укотре варто згадати про властивості плаката як візуальної публіцистики та природу художнього узагальнення як інструменту аналізу дійсності. По суті, художні явища в цей короткий і надзвичайно насичений подіями та емоціями час стають своєрідною метафоричною «соціологією». На наш погляд, у цьому контексті плакат виражається передусім через три найбільш типові художні програми: метафори, алюзії та мімікрії. Усі три випадки засвідчують класичну ситуацію взаємного обміну між візуальним та текстовим, коли «трансформація» певних ідеальних типів (ідеологем, образів) повинна бути «закріплена через кодифікацію» [5, р. 454].

Важливо усвідомлювати, що тиражність і канали поширення офіційного плаката, який зазвичай визнається історичним цехом за репрезентативне масове джерело, є лише частиною стратегії аналізу всього комплексу плакатних джерел. Адже в разі зіткнення з плакатом-мільйонником ми можемо бути певні лише в тому, що надруковані за бюджетний кошт матеріали є доказом способу мислення влади (т. зв. офіціоз). Проте наклад та офіційні способи розповсюдження плаката не розкривають його інтерпретації масовим глядачем та не засвідчують його пропагандистську ефективність. У тодішній УРСР, поза тим, присутня тенденція певної «іронії над типовим»: цікавий стереотип художньої поведінки, коли митець висміює масову естетику, кепкуючи з іконографії не стільки радянської влади, скільки радянського політичного плакату, що є носієм офіційного історичного наративу. Подібне знущання з тиражної «беззмістовності» ми визначаємо в багатьох авторських роботах і тиражних плакатах 1990–1991 рр. (Іл. 9 а, б).

Зрештою, як третю рису відмітимо унікальну властивість плакату виступати інструментом формалізації ідеологічного значення візуальної метафори. У візуальній антропології це явище описується через поняття семіозису – ретрансляції зображувального в символічне (по суті, перетворення знака на символ) [9, р. 53].

Наприклад, упродовж 1989–1990 рр. у плакаті УРСР помітно змістився центр критики: від політики перебудови (що все ще репрезентувала недоторканість держави СРСР, бо припускала можливість її трансформації) до заперечення самого факту існування країни або перспективи збереження її єдності. Візуальний доказ – декларація доторканості радянської символіки, її використання як візуального маркера критики.

Для порівняння: зарубіжний антирадянський плакат 1950-х однозначно трактує симво-

ліку СРСР як еквівалент соціальної або політичної небезпеки. Тому прикладом антирадянського візуального значення стає семіозис нищівності ключових радянських символів (Іл. 10). Натомість радянський плакат 1980-х через критику цієї ж символіки (переважно це серп і молот та червоний прапор) представляє міркування над майбутнім СРСР. Між цими двома полюсами очевидною є відмінність у баченні майбутнього та бажанні його генерувати, здійснювати зусилля для його набуття. На першому етапі – це символіка вивільнення «хорошого» радянського від «поганого». Наприклад, плакат 1987 р., де червоний прапор виривається з рамки із бахромою; його майоріння контрастує з важкістю та статичністю прямокутника цієї рамки, яка, вочевидь, символізує старе та віджиле радянське минуле (Іл. 11). Або у випадку, коли радянський державний прапор поміщено в «капсулу» дорожнього знака, проте він не представлений у деформованому або спотвореному вигляді, що, скоріше, дозволяє міркувати про ймовірність різних видів майбутнього, у тому числі й «позитивного» радянського. Зрештою, певною точкою неповернення для СРСР стає період, коли символічний простір плакатної мови стає антирадянським за характером семіозису. Радянське відкидається за фактом свого існування, а не за характером ідеологічного насичення.

Висновки і перспективи подальших наукових розвідок. Серед моделей візуальної репрезентації історії кінця 1980-х – початку 1990-х рр. переважає ілюстративна, яка, по суті, є паралельно існуючою оповіддю, що не має власних наративних завдань та виступає натомість у ролі візуального аніматора тексту. Її характерними рисами є низька репрезентативність та «закритість» власне візуальних змістів. Ілюстрування декларує вторинність візуального по відношенню до текстового. Цей спосіб загалом є надзвичайно поширеним у рамках традиційного історіописання другої половини ХХ ст., де встановлені на основі документального «сліду» факти інтерпретуються як самодостатні (такі, що не потребують художнього імперативу).

На наш погляд, найбільш потенційно небезпечні наслідки такого підходу містяться у методологічній складовій дослідження, адже в ілюстративному способі побудови візуального ряду відсутня стратегія відбору матеріалу, прозора та відкрита так само, як і апарат посилення для текстових та документальних джерел. У багатьох випадках ілюстрація взагалі виноситься за межі апарату посилення та не формалізується як інформативне свідчення (нібито на підставі очевидності).



Іл. 1. О. Векленко (м. Харків). Ми наш, ми
новый світ збудуємо! 1989



Іл. 2. О. Векленко (м. Харків). Перебудова.
Ні – насильству! 1989



Іл. 4. К. Гераймович (м. Москва). Вчора
Тбілісі, Баку. Сьогодні Вільнюс... 1990



Іл. 3. Невідомий автор (м. Ленінград). Перебудова. Тбілісі,
9 квітня 1989 року. 1989



Іл. 5. В. Вдовін (м. Москва). Гласність – не для зведення
особистих рахунків. 1989



WELCOME

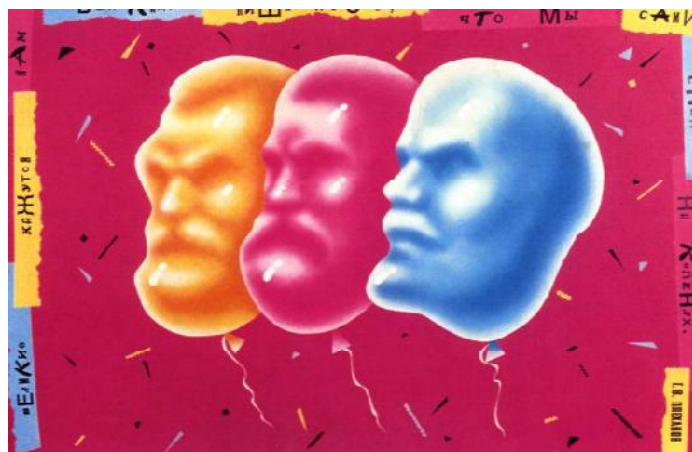
Іл. 6. В. Вітер (м. Київ).
Welcome. 1990



Іл. 7. О. Ваганов (м. Москва).
Буть чи не буть? 1989



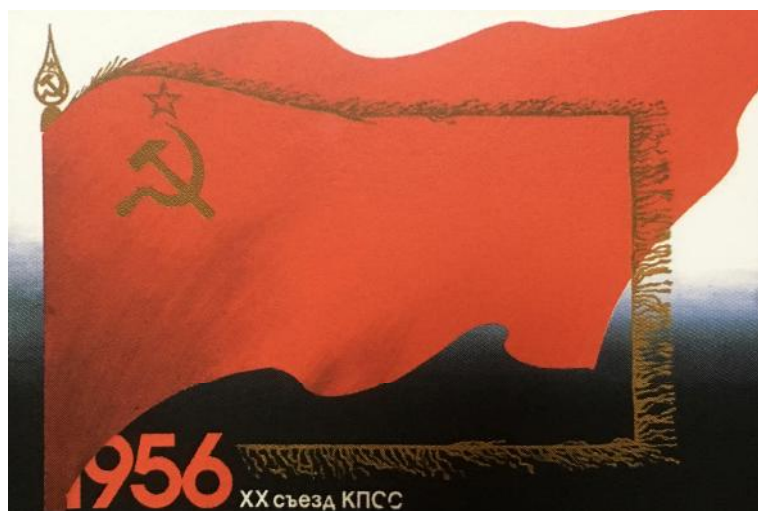
Іл. 8. С. Кадибердієв
(м. Москва). Тупик. 1990



Іл. 9. а) П. Бендель (м. Москва). Хай живе марксизм-ленінізм! Кінець 1970-х;
б) В. Дорохов. Великі здаються нам такими лише тому, що ми самі стоїмо навколішки. 1991



Іл. 10. Paix et Liberte
(м. Париж). Danger.
1950-ті



Іл. 11. В. Жуков (м. Ленінград).
1956: XX з'їзд КПРС. 1988

Як окрема модель існує т. зв. візуальна інтерпретація. На наш погляд, подібний спосіб узагальнення є симулякром, оскільки здійснюється не як результат аналізу, а як уявне «місце пам'яті». Найчастіше саме цей тип візуального моделювання називають візуалізацією.

У структурі його застосування запрограмована небезпечна для історичного дослідження похибка, коли з трьох обов'язкових етапів опрацювання візуального матеріалу – сприйняття / аналіз / інтерпретація – оминається другий етап, тобто власне аналітика. Зрештою, в результаті дослідження постає сформованим на основі інтерпретації візуального як синхронного візуальному: дослідник інтерпретує не результати заздалегідь проведеного аналізу, а особисті враження та гіпотетичні судження з приводу побаченого.

Важливо наголосити на тому, що візуалізація може мати й більш коректний спосіб застосування, проте в такому разі ілюстративна складова має спиратися на аналітичні дії, причому не тільки з точки зору встановлення факту чи фіксації явища, а й в аспекті аналізу художньої мови твору, його композиційної побудови та формально-стилістичних рішень.

Нарешті, наративізація розглядається нами як третій тип візуальної репрезентації. У певному сенсі його (тип) можна представити як текстологічне спрощення візуального документа – або перетворення візуальної оповіді на текстову.

Наприклад, типовою є ситуація, коли дослідник аналізує не саме джерело (приміром, плакат) як візуальне ціле, а переказує його зміст контекстуальною мовою, використовуючи візуальний «слід» для пошуку документального «сліду». Таке формування «само-документа» є насправді мімікрією, оскільки предметом аналізу виступає не інформативна природа візуального джерела, а його текстова нарація. У загальних рисах цей процес нагадує звичайний переказ побаченого, а у випадках аналітичної ситуації – процедуру перекладу графічної лексики на зрозумілу для історика документальну мову. Коли візуальне перетворено на нараційне – джерело починає «говорити».

Між іншим, фото з підписом або блоком тексту є зазвичай саме третім типом візуального моделювання – адже текстова розшифровка виступає як авторський переказ неочевидно зрозумілого фотофакту (тобто способом формування «само-документа»).

На наш погляд, запропоновані вище міркування дозволяють розглянути природу візуального історичного джерела під іншим кутом зору. Ключова відмінність із текстовим наративом полягає у відсутності слів, речень та, як наслідок,

безпосередньої текстової комунікації. Візуальна нарація використовує іншу систему опису та ретрансляції змісту. Навіть у плакаті, котрий традиційно використовує тексти як слогани, вони мають статус не тексту, а зображення, оскільки підпорядковуються композиційним закономірностям, є елементами колористичного та фактурного рішення та виражають формально-стильові значення. Іншими словами, текст у плакаті – це мімікрія зображувального під словесне.

Усе це дозволяє нам обґрунтовано припустити, що візуальне історичне джерело – це, умовно кажучи, контейнер, який складається щонайменше з трьох «відділень-прошарків»: 1) фактологічного (засвідчує існування «чогось» – певного сегмента дійсності); 2) контекстуального (описує або допомагає описати дійсність через факти, події та явища, які «втягнуті» до його уявного простору); 3) інтерпретаційного (надає змістовності подіям або явищам, виражає ставлення та оцінку; через засоби художнього узагальнення вдається до інтерпретації та намагається пропонувати рішення).

Література:

1. Калашникова Е. А. Особенности современного рекламного и авторского плаката. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2013. № 3. С. 126–129.
2. Морозова Я. В. Специфика плакатного языка 1960–70-х годов на примере творчества Олега Савостюка. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2009. № 5(31). С. 243–246.
3. Тарасов В. В., Шевченко В. Я. Авторський плакат кінця 1980-х – початку 1990-х років у площині історичного джерела: проблема аналізу та інтерпретації. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2017. № 2. С. 83–90.
4. Тарасов В. Візуальна публіцистика як історичне джерело. Альманах «ДіПініада», 1946–1947 / відп. ред. проф. Ольга Колястрок. Харків : ХДАДМ, 2017. 140 с. (Наукова серія кафедри СГД ХДАДМ).
5. Berkowitz J. S. A Look into Glasnost's Impact on the Soviet Art World. *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Review*. 1991. Vol. 11, no. 2. P. 453–477.
6. Chonghoon Lee. Visual Stalinism from the Perspective of Heroisation: Posters, Paintings and Illustrations in the 1930s. *Totalitarian Movements and Political Religions*. 2007. Vol. 8, no. 3/4. P. 503–521. URL : <http://dx.doi.org/10.1080/14690760701571148> (дата звернення : 02.07.2020).
7. Duprat A. The Iconography of Twentieth-Century Totalitarian Regimes. *Contemporary European History*. 1999. Vol. 8, issue 3. P. 439–449.
8. Haskins E. V., Zappen J. P. Totalitarian Visual “Monologue”: Reading Soviet Posters with Bakhtin. *Rhetoric Society Quarterly*. 2010. Vol. 40, issue 4. P. 326–359. URL : <https://doi.org/10.1080/02773945.2010.499860> (дата звернення : 12.03.2020).
9. Ehses H. H. J. Representing Macbeth: A Case Study in Visual Rhetoric. *Design Issues*. 1984. Vol. 1, no. 1. P. 53–63. URL : <https://doi.org/10.2307/1511543> (дата звернення : 22.11.2020).

10. Felton R. G., Allen R. F. Using Visual Materials as Historical Sources. *The Social Studies*. 1990. Vol. 81, issue 2. P. 84–87. DOI: 10.1080/00377996.1990.9957501
11. Allen R. F. Posters as Historical Documents: A Resource for the Teaching of Twentieth-Century History. *The Social Studies*. 1994. Vol. 85, issue 2. P. 52–61. DOI: 10.1080/00377996.1994.9956276
12. Hart T. B. Visual Methods of Social Research. *Visual Anthropology*. 2008. Vol. 22, issue 1. P. 80–81. DOI: 10.1080/08949460802341993
13. Yanker G. The political poster: A worldwide phenomenon. *World Affairs*. 1970. Vol. 133, no. 3. P. 215–223.
4. Tarasov, V. (2017). *Vizualna publitsystyka yak istorychne dzherelo. Almanakh "DiPiniada", 1946–1947* [Visual journalism as a historical source. Almanac "DiPiniada", 1946–1947]. Kharkiv: KhDADM. [In Ukrainian].
5. Berkowitz, J. S. (1991). A Look into Glasnost's Impact on the Soviet Art World. *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Review*, 11(2), 453–477.
6. Chonghoon Lee. (2007). Visual Stalinism from the Perspective of Heroisation: Posters, Paintings and Illustrations in the 1930s. *Totalitarian Movements and Political Religions*, 8(3–4), 503–521. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.1080/14690760701571148>
7. Duprat, A. (1999). The Iconography of Twentieth-Century Totalitarian Regimes. *Contemporary European History*, 8(3), 439–449.
8. Haskins, E. V., & Zappen, J. P. (2010). Totalitarian Visual "Monologue": Reading Soviet Posters with Bakhtin. *Rhetoric Society Quarterly*, 40(4), 326–359. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/02773945.2010.499860>
9. Ehses, H. H. J. (1984). Representing Macbeth: A Case Study in Visual Rhetoric. *Design Issues*, 1(1), 53–63. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/1511543>
10. Felton, R. G. & Allen, R. F. (1990). Using Visual Materials as Historical Sources. *The Social Studies*, 81(2), 84–87. doi: 10.1080/00377996.1990.9957501
11. Allen, R. F. (1994). Posters as Historical Documents: A Resource for the Teaching of Twentieth-Century History. *The Social Studies*, 85(2), 52–61. doi: 10.1080/00377996.1994.9956276
12. Hart, T. B. (2008). Visual Methods of Social Research. *Visual Anthropology*, 22(1), 80–81. doi:10.1080/08949460802341993
13. Yanker, G. (1970). The political poster: A worldwide phenomenon. *World Affairs*, 133(3), 215–223.

References:

1. Kalashnikova, E. A. (2013). Osobennosti sovremennoho reklamnoho y avtorskoho plakata [Peculiarities of the modern author and advertisement poster]. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, 3, 126–129. [In Ukrainian].
2. Morozova, Ia. V. (2009). Spetsifika plakatnogo iazyka 1960–70-kh godov na primere tvorchestva Olega Savostiuka [Specifics of the poster language 1960–70s on the example of the works of Oleg Savostyuk]. *Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts*, 5(31), 243–246. [In Russian].
3. Tarasov, V. & Shevchenko, V. (2017). Avtorskyi plakat kintsia 1980-kh – pochatku 1990-kh rokiv u ploshchyni istorychnoho dzherela: problema analizu ta interpretatsii [Author's Poster late 1980s – early 1990s in the plane of historical source: the problem analysis and interpretation]. *Bulletin of Kharkiv state academy of design and arts*, 2, 83–90. [In Ukrainian].

УДК 72/75:910.4

ID ORCID 0000-0001-5196-545X

DOI 10.33625/visnik2020.03.109

Олена СОМ-СЕРДЮКОВАКиївський національний університет
культури і мистецтв

КУЛЬТУРНИЙ ЛАНДШАФТ НОРВЕГІЇ: ДО ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ЕКОЛОГІЇ СЕРЕДОВИЩА

Сом-Сердюкова О. М. Культурний ландшафт Норвегії: до питання естетики та екології середовища. У реаліях Норвегії культурний ландшафт є елементом масової свідомості та однією з ключових дефініцій. Він передбачає взаємозв'язки між минулим через теперішнє до майбутнього. Нашарування та зміни у культурному ландшафті проходять постійно. Завданням сучасності є фіксація, збереження культурного ландшафту. З відповідальністю про майбутнє реалізується міждисциплінарна, інтегрована праця спеціалістів різних профілів. Спосіб осмислення культурного ландшафту, його аналіз, інтерпретація впливають на розвиток історичної пам'яті. У перехрестях часу з простором, культури з мистецтвом, ландшафту з історією формується раціональне розуміння та емоціональне ставлення до культурного ландшафту. Погляд на нього крізь призму локальної та національної історії допомагає персональному осмисленню минулого, вибудовує змісти автентичного та ідентичного. Дизайн виступає інструментом для з'єднання головних вимог сучасності до культурного ландшафту – естетики та екології. Ставлення до природи розуміється не як нагальна економічна потреба, а як власність майбутніх поколінь, у яких ми беремо її в кредит. Формування нової етики, засноване на збереженні навколишнього середовища, осмислене ставлення до природи, прийняття персональної відповідальності за неї формують естетику, інспіровану формами та кольорами природи. У статті проведено аналіз основних типів культурних ландшафтів Норвегії: узбережжя, гірського, міського. Виокремлено місце церковних споруд у такому ландшафті. На конкретних прикладах окреслено характеристику, встановлено специфіку, означено роль дизайну середовища. Зроблено коментарі до культурного ландшафту через низку літературних рефлексій. Зроблено висновки, які дають підстави казати про унікальне місце дефініції «культурний ландшафт» у соціокультурному житті Норвегії.

Ключові слова: культурний ландшафт, дизайн середовища, естетика, екологія, історія, пам'ять.

Som-Serdyukova O. The Cultural Landscape of Norway: to the Question of Aesthetics and Ecology of the Environment. In the realities of Norway, a cultural landscape is an element of mass consciousness and one of the key definitions. The cultural landscape presupposes the relationship between the past, through the

present, to the future. Layering and changes in the cultural landscape are permanent. The task of modernity is to fix and preserve the cultural landscape. The interdisciplinary, integrated work of specialists of various profiles is realized with responsibility for the future. The way of understanding the cultural landscape, its analysis, and interpretation influences the development of historical memory. A rational understanding and emotional attitude to the cultural landscape is formed at the intersection of time with space, culture with art, landscape with history. A look at the cultural landscape through the prism of local and national history helps to understand the past, builds the meanings of the authentic and identical. Design is the tool to combine the main requirements of modernity to the cultural landscape – aesthetics, and ecology. The attitude to nature is understood, not as an urgent economic need, but as the property of future generations from which we just borrow it. The formation of a new ethic, based on the preservation of the environment, a meaningful attitude to nature, taking personal responsibility for it, shapes the aesthetics inspired by the forms and colors of nature. The author analyzed the main types of Norwegian cultural landscapes, which included coast, mountain, and town. The place of church edifices in such a landscape was also identified. Using specific examples, the author outlined the characteristics, and defined the role of the environment design. Comments on the cultural landscape are made through a number of literary reflections. The author came to conclusions which gave grounds to thinking about a unique place of such a definition as a cultural landscape in the socio-cultural life of Norway.

Keywords: cultural landscape, environmental design, aesthetics, ecology, history, memory.

Постановка проблеми. Значення культурного ландшафту як цілісної дефініції є важливим соціокультурним елементом норвезького суспільства. Завданням дослідження є: визначити основні характеристики культурного ландшафту, означити його основні типи; звернути увагу на дизайн як важливий інструмент у фіксації культурного ландшафту; зазначити основні вимоги сучасності до культурного ландшафту; проаналізувати значення естетики та екології у програмі реалізації різноманітних заходів з утримання культурного ландшафту; окреслити механізми, які дають можливість розвитку історичної пам'яті нації.

Зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями. До державного реєстру науково-дослідницьких програм Київського національного університету культури і мистецтв на наступні п'ять років входить напрям «Мистецтво як предмет комплексного дослідження: теорія, історія, практика» (реєстраційний номер 0118U100122, термін виконання 2018–2023 рр.) Тема «Культурний ландшафт Норвегії як модель естетичного середовища: крос-європейський підхід» включена до реалізації за цією програмою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Багато науковців у своїх працях починаючи з середини XX ст. зауважували значення культурного ландшафту, розглядаючи проблему в еволюційному розвитку та як соціокультурний феномен. У дослідженні В. Асхейма [1] розглядаються етапи розвитку ставлення до культурного ландшафту з 1950-х по 1980-ті рр. Т. Сшмедлінг [8] зосереджував увагу на просвітницькому зверненні до культурного ландшафту, на підставі якого можливе чуттєве занурення у локальну історію. О. Рйоннесет [7] фіксує увагу на різноманітних методах дослідження історії через інтерпретування культурного ландшафту. Б. Колд [2] аналізує середовище існування людини як естетичний фактор, досить щільно пов'язаний зі ставленням до природи. Слушними для розуміння складних міждисциплінарних штудій, що проводяться для фіксації та стратегій розвитку культурного ландшафту, стали рекомендації комісії з муніципального плану Ставангера [11; 12].

Мета дослідження. Розглянути в контексті Норвегії сутність дефініції «культурний ландшафт», зазначивши його основні характеристики, особливості, форми осмислення та реалізації на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. Дефініція «культурний ландшафт» займає центральне місце у норвезькому суспільстві. Вживаність та спільне розуміння культурного ландшафту як сучасної формули відповідальності людини перед природою та культурою зумовлена тим, що його творення є спільним. У процес збереження, фіксації, утримання та розвитку культурного ландшафту залучені спеціалісти різних фахів, волонтери, громадяни. У реаліях Норвегії культурний ландшафт є елементом масової свідомості та ключем для розуміння нації.

«Сучасний культурний ландшафт – це результат довгого розвитку. Він складається з різних за віком елементів. Більшість із них втратили свою функціональність. Вони знаходяться, як свідки про життя наших прадідів, – даючи підказки, як вони обробляли землю, як будували та взагалі жили. Але ці сліди мають бути інтерпретовані, для того щоб вони стали зрозумілими нам» [3, s. 48].

Норвезькою мовою «культурний ландшафт» пишеться одним словом – *kulturlandskap*. Цілісність слова закріплена цілісністю форми, яку можна означити наступним чином: «культура + ландшафт = правда» [5]. Культурний ландшафт має здатності до розповіді та акумулює історичну пам'ять. Він є важливим компонентом навчального та просвітницького процесу. Засоби для втілення загальнодержавного культурного проєкту розуміються як формування ландшафтного

середовища. Дизайн виступає інструментом для з'єднання головних вимог сучасності до культурного ландшафту – естетики та екології.

Звертає на себе увагу, що норвезькою мовою середовище людського існування позначається двома словами: *omgivelse*, це середовище, в якому закладена естетична функція, та *miljø*, середовище з домінантою екології у змісті. «Естетичні знання розвиваються у свідомості через оточуюче середовище в повсякденному побуті. Реальність здобутих навичок, теоретичних та практичних, проходить крізь кожну дисципліну, якої торкаються зони естетики. Можна сказати, майже все, що ми робимо, у різний спосіб пов'язане з естетикою. Різниця – у ставленні до естетики, це ступінь рефлексії чи свідомого вибору, аналізу чи порівнянь» [2, s. 16].

«Дискусія про наші початкові естетичні уподобання часто залежить від ефекту контакту з природою і її позитивного впливу. Природа є реставраційною силою, коли йдеться про стрес після складної ментальної роботи» [2, s. 48]. Екологічність у норвезькому контексті передбачає гармонічне ставлення людини до природи, здатність вглядатися та проникати у красу природи, відповідальність за її збереження та незабруднення. Зеленою акцією міленіуму стало висаджування дерев на шкільних майданчиках по всій країні. Біля кожного дерева було прикріплено бронзову табличку «легені третього тисячоліття».

У середовище культури переносяться естетичні принципи природи: здатність до різноманіття, гармонії приглушених кольорів, асиметрії. Естетичне та екологічне середовище розуміється як синтез цих критеріїв. Робота з екологічними матеріалами узгоджує естетичне входження в ландшафтне середовище. У результаті відбувається виховання смаку у громадян.

Дискусія щодо відношення природи до культури з легкістю рухається між крайнощів: детермінізм природи – чи пояснення ландшафту як культурної конструкції. Уперше за нашу тисячолітню історію ми стикнулись із ситуацією, коли треба відшукувати місце для природи у світі людей. Колишнє бачення культурного ландшафту крізь призму природи змінюється на наших очах на все більшу залежність від культури. «Кожна доба формує свій культурний ландшафт та залишає у ньому сліди. З історичної перспективи бачимо, що він змінюється з залежного від природи до залежного від культури» [8, s. 6].

Вивчення ландшафту з перспективи культури передбачає погляд на нього як на процес. «Культурний ландшафт є протилежним від природного ландшафту. Культурний ландшафт вибирає у себе всі втручання людини» [1, s. 5]. Дизайн

як форма людського втручання у ландшафт є організуючим фактором, проте досить динамічним з огляду на соціокультурні зміни.

Для прочитання та коректного входження у культурний ландшафт залучаються геологи, археологи, історики, біологи, реставратори, архітектори, дизайнери, митці та багато інших спеціалістів. Розв'язання сплетінь культурного ландшафту – це актуальний виклик сучасності, що апелює до глибини вузькодисциплінарних студій, через які можна вийти до міждисциплінарних узагальнень. Спосіб осмислення культурного ландшафту передбачає маніпуляцію часом від минулого – через теперішнє – до майбутнього. Проте не за хронологічною схемою, а через перехрестя часу з простором, культури з мистецтвом, ландшафту з історією. Квантове мислення, як стрибки у часі та просторі, – що, схоже, найбільш підходить нашому мозку, бо, здається, саме так він упорядкований, – дає найкращі результати у дослідженні цього явища через генезу та синтезу.

«Культурний ландшафт і пам'ятки минулого створювалися протягом довгого часу та розповідають історії про життя людей, про їх діяльність. Це успадковане від прабатьків і має зберігатися» [10, s. 8]. Згідно з норвезьким законодавством, недоторканими залишаються всі сліди та залишки людської активності, які старіші 1537 р. Більш пізні об'єкти можуть інтегруватися та ставати частинами реконструкції чи реставрації. І саме у взаємодії старих та нових форм здійснюються завдання дизайнерів з упорядкування ландшафтного середовища.

Розуміння цінності автентичного створює тісний контакт людини з навколишнім середовищем і будівлями, які мають культурне чи історичне значення. Фокусування на автентичних елементах культури є плідним підґрунтям до будівельно-реконструкторської діяльності. Фактор історичного значення у поєднанні з розвитком тенденції до оригінального додає експресіоністичного ефекту архітектурі, формує взаємодію дизайнерських рішень, налаштованих на різноманіття ландшафту. Тісна взаємодія дизайну ландшафтного середовища з природним довкіллям є базовим аспектом в отриманні якісного виразу та, відповідно, створеного враження. Порядок і культивована простота є важливими елементами, які працюють на отримання відчуття персональної ідентичності від культурного ландшафту. На чуттєвому ставленні до навколишнього середовища і розумінні культурного ландшафту як фіксатора локальної історії вибудовуються змісти автентичного та ідентичного.

У світобаченні ХХІ ст. культурний ландшафт розуміється у збереженні слідів минулого

та баченні можливостей у майбутньому. Сучасна Норвегія перебуває у стадії цивілізаційного розвитку. Тобто людина давно відірвана за способом життя від циклічності природи та культури. При знаходженні, за сумою об'єктивних обставин, на іншій орбіті, саме зараз, на стадії цивілізації, і виникає особливо чуттєве та сентиментальне ставлення до союзу природи й культури. Живе життя є формулою існування культурного ландшафту.

Географія місцевості, безсумнівно, впливає на формування нації. Море виховало норвежців, організувало їх історію, реалізувало країну та закріпило ментальний код. Море незвичним для нас чином стало для норвежців землею, тобто годувальницею. Вони ходили і ходять у море працювати, а відпочивають на суші. Море приносить їжу, гроші, змісти життя.

Культурний ландшафт узбережжя – це мотузка історичних змістів, які щедро представлені у спеціалізованих морських музеях. Тематика моря є головною частиною музейного фонду країни. У Будьо 1888 р. було започатковано музей рибальства. На той час у будинку Салтен розташовувались міська бібліотека, технічна школа, міське об'єднання художників. Включення музею до культурного комплексу вже тоді передбачало його інтерактивне існування. Тенденція об'єднання під одним дахом різноманітних культурних установ сприяла залученню більшої кількості відвідувачів.

Народний музей для збереження народної культури стає актуальним наприкінці ХІХ ст. Завдяки цьому вдалось музеєфікувати велику кількість архітектурних об'єктів та артефактів, визначивши їх локальне чи національне значення. Зі змінами тенденцій презентації матеріалів, залучались відповідні методики експонування. З оновленням музеїв «об'єкти представлялись у нових рамах культуральної історії» [3, s. 67].

Невід'ємним атрибутом культурного ландшафту узбережжя є маяки. 1655 р. було зведено перший мурований маяк на Ліндеснесі. Зараз стоять уздовж смуги моря 107 маяків. Вони окреслюють силует узбережжя і фіксують еволюцію дизайну та історію цих специфічних архітектурних форм. Функціональна необхідність маяків вичерпалась через їх технічні обмеження. Зараз навігацією керують з супутників. Проте за маяками збережено традицію щовечора вмикати ліхтарі. Суворість моря стимулювала до підвищеної відповідальності кожного, хто працював там, і пам'ять про них бережеться. На кожному маяку представлено у фото та архівних матеріалах історію в обличчях. Маяки було рефункціоновано, але у кожному залишено все, що дає змогу доторкнутися до культуральної історії. Так, на маяку

Убреста під час Другої світової війни німецькі солдати, розважаючись, малювали пальми, дівчат та фантастичних тварин. Ця історія донесена, не зашпакльована. 1997 р. створено Норвезьке товариство історії маяків. Воно співпрацює з комісією з національної спадщини. Головною метою є утримання маяків у належному стані. Їх приміщення є музеями локальної історії, виставковими та лекційними площадками, кафе. Улітку маяки стають частиною туристичних маршрутів.

Культурний ландшафт внутрішньої Норвегії – це традиція досить ізольованого суспільства, яке проіснувало майже до кінця XIX ст. Норвезька земля – це майже завжди гори, тобто ґрунти неродючі чи малородючі. Поема Т. С. Еліота «Безплідна земля» (1920), один із могутніх творів модернізму, створює метафізичний образ землі, нездатної до запліднення. Велика кількість голосів різних культур формують тональність поеми, і опосередкованим натяком, як вдалий коментар, залишається у свідомості образ, дуже схожий на землі Норвегії.

У горах усі полишені об'єкти попереднього людського існування досить швидко можуть зникати під натиском природи. Зараз однією з важливих місій норвезького дозвілля – ходіння у гори – стає розчистка лісу та утримання полишених будинків, сараїв, парканів. Ці акції об'єднано волонтерським рухом, і влаштовуються вони як своєрідні суботники. Вони об'єднані волонтерським рухом. Фіксація різноманіття традиційних технік обробки деревини та будівництва з неї є частиною культурно-дослідницького проєкту «Норвезький ліс».

Сильне враження – коли на тлі застиглої води фіорду та могутніх гір бачиш маленький дерев'яний будинок. Розумієш, що він законсервований у часі завдяки людським зусиллям. Замислюєшся над тим, якими були люди, здатні до життя у самотності, у розчинності пейзажу. Відчуваєш вдячність до тих, хто це зберіг.

К. Гамсун 1920 р. отримав Нобелівську премію за книгу «Плоди землі». Її головний герой Ісак, щоби бути свободним, а не самотнім, іде в далекі гори й ліси, де будує свій власний світ. Але цивілізація розширюється, дає метастази, окремими персонажами вторгається у його світ. І герой цей світ приймає, хоча відчуває, що йому залишається менше місця. Він, як планета, наростає супутниками. Ісак і його супутники рухають споконвічне, ландшафт. Культурний ландшафт формується стрімко. Щоб актуалізувати тему Гамсуна у 100-річчя отриманої ним премії, 2020 р. музикант Н. Г. Асхейм написав твір для супроводу німого фільму «Плоди землі» (1926). Дизайн землі минулого ожив під звуки органа та скрипки.

У 2000 р. було розроблено державну програму з фотофіксації об'єктів гірського культурного ландшафту. Визначено 5000 місць зіткнення природи та культури, які щоп'ять років мають фотографуватися. Численний фотоархів є важливим матеріалом для реконструкцій культурного ландшафту. Виразні фото А. Б. Вілсе задокументували хід першого потягу гірськими масивами між Бергеном та Осло 1909 р. У 2009 р. відбувся мистецький проєкт «Берген – Осло: слідами Вілсе».

Дороги відіграють важливу роль у формуванні культурного ландшафту Норвегії, вони з'єднують узбережжя з гірськими районами. Зараз реалізується масштабний проєкт з оснащення туристичних доріг (їх було вибрано 18, виходячи з критерію видовища). Дорога як головний компонент проєкту формує новий погляд на Норвегію. Скомбінованість природи, архітектури, ландшафтного дизайну, мистецтва дає можливість заглибитись у розуміння національної культури. Пілотний проєкт стартував 1997 р., дата завершення – 2024 р. За планом, має бути зведено 250 зон відпочинку та панорамні площадки. Більшість із вибраних доріг були побудовані у 1880–1940-х рр. та потребували реконструкції, що стало частиною плану.

Засобами дизайну та мистецтва розширюється функціональна приналежність доріг, що чітко відповідає змінній парадигмі свідомості на зламі XX та XXI ст. Естетизація дороги, насичення її комфортом та додатковими можливостями для споглядання краси природи, розуміння її через призму екологічних проблем є запитом суспільства. «Дорога є ключем у розумінні цього грандіозного проєкту. Дороги – це те, що об'єднує націю. Ви маєте сидіти за кермом і реально перебувати в середині ландшафту, якщо ви хочете побачити Норвегію. Обери свою дорогу, обери свою подорож», – закликав письменник А. Хельтнес [4, s. 147].

Гострим зором гостя схопив Норвегію М. Гумільов. У двадцяти рядках «Норвезьких гір» (1917) уклалось так багато, включаючи Пера Гюнта на шаленому олені й неприступні гори! Пер Гюнт – один із найбільш виразних образів норвезького культурного ландшафту. Г. Ібсен (1828–1906) пише п'єсу «Пер Гюнт» (1867); її головний герой носить по великому колу світу. Йому нічого не потрібно, крім особистого щастя. Його начебто щастя, Сольвейг, – антипод сутності Пера Гюнта. Її світ – це будиночок у горах Норвегії, формально на краї світу. Вона готова чекати усе життя. І Пер Гюнт вертається до неї. Від цього її маленьке коло замикається, а його велике – ні. Аналізуючи цей твір, бачимо, що за допомогою цих персонажів Ібсен змальовує два

основних типи культурного ландшафту Норвегії. Пер Гюнт – це море, стихія, відкритість світу; Сольвейг – це ізольоване суспільство гір. Так було на цій землі протягом тисячоліть, і тільки на зламі XIX та XX ст. відбувся тектонічний соціальний рух. Міста стали головною ареною видозмін у культурному ландшафті.

Величезний шлейф інтерпретацій та інспірацій тягнеться за Пером Гюнтом у норвезькій культурі XX ст. У 2006 р. в Осло було створено парк Пера Гюнта, що разом з іменами Г. Ібсена та Е. Гріга, який написав музику до п'єси, є інтернаціональним по суті. Дизайн парку сформовано на основі відкритого скульптурного конкурсу. Зараз парк вміщує 20 композицій, які представляють скульпторів з Норвегії, Італії, США, Росії, Німеччини, Польщі, Іспанії, Швеції, Ірландії.

Ставангер є нафтовою столицею країни і розвивається найбільш інтенсивно. Відповідно, земля коштує дорого. Проте тут є значна кількість археологічних об'єктів, залишків історії та культури, що робить цей ландшафт специфічним. Щоб уникнути руйнації культурного ландшафту, протягом 1985 – 1990-х рр. працювала міждисциплінарна комісія з аналізу історичної спадщини та перспектив розвитку «Культурного ландшафту Ставангера». На думку П. Грімнеса, керівника проекту, «культурний ландшафт ми визначаємо як відкритий ландшафт з помітним втручанням людини. Цей ландшафт має значні характеристики якості та цінності, враховуючи важливість отримання вражень, відчуттів історичної ідентичності, добробуту та якості життя. На майбутнє визначається, що культурний ландшафт має бути важливим елементом муніципальних планів» (цит. за [12, s. 4]).

Було проведено картографію кожного району з визначенням особливостей природної зони та важливих для збереження об'єктів культури. Винесено рішення: «Ландшафти, котрі класифіковано як культурно-природне різноманіття, повинні зберігатися і не забудовуватися» [11, s. 31]. Подано рекомендації щодо зелених насаджень, враховуючи топографію місцевості. У зонах, відкритих північному вітру, запропоновано насадити букові дерева, які, на думку археологів та ботаніків, мали поширення за часів вікінгів. Аналізуючи ці детальні рекомендації для кожного окремого куточка зіткнення природи й культури, починаєш розуміти, наскільки складними є екосистеми і яка велика кількість, здавалося б, неочевидних факторів може впливати на збереження, наприклад, давніх кам'яних огорож. Ними позначались межі господарств декілька сторіч тому. Вони й безліч дрібних деталей стають важливими для цілісного розуміння природно-історичного контексту місцевості.

Збереження у середині міста значної кількості зелених зон у первісному вигляді дикого лісу, який уміло культивується людиною, створює спільний простір комфортного існування. Велика кількість зелених островів з ґрунтованими доріжками, з делікатним входженням дитячих майданчиків, місць відпочинку, збирання сміття, освітлення створюють атмосферу спокою та естетичної насолоди. Виникає прагнення до діалогу людини з природою навіть у середині міста. За досягненням цього ефекту стоїть кропітка командна праця дизайнерів і багатьох інших спеціалістів. Здатність до інтеграції різних гілок влади, спеціалістів, бізнесу та суспільства є важливим компонентом у реалізації мети – якісного утримання культурного ландшафту.

Зараз розробляються методики, за допомогою яких можна конструювати обриси давнього культурного ландшафту. Його вивчення дає можливість розглядати різні фази розвитку на окремих територіях. Завдяки змінам у культурному ландшафті можна уточнювати послідовність історичних подій, соціальних змін і того, як вони корелювалися зі змінами кліматичних умов. «Пам'ятки розповідають про культурний ландшафт, який у давні часи також піддавався значним змінам» [7, s. 9].

Знання про минуле культурного ландшафту дає можливість зрозуміти певні помилки, які робились людством в освоєнні природи. Наприклад, у Єрені, Рандаберзі у XIX ст. селяни осушували болота заради отримання торфу для опалення житла. У 1990-х рр. розпочалась програма з рекреації торф'яників, з відновлення гідросистем та влаштування зон відпочинку, де засобами дизайну організовано середовище. За таких умов завдання дизайну – бути суфлером природи. Ніякого пластику як матеріалу, залучення дерева та каменю, плавність ліній, м'якість форм та приглушеність кольорів – це мова, якою проявляє себе дизайн у тісному контакті з природою.

Історичний ландшафт є частиною культурного ландшафту. Людина як носій культури оперує часом, природа – вічністю. За фактурами культурного ландшафту ми можемо глибше зрозуміти історію. Він здатен переконувати та захоплювати. У перехресті культури та оточуючого середовища народжується відчуття ностальгії людини цивілізації за традиційним, органічним суспільством. Гостріше відчувається залежність естетики від соціальної культури та мистецтва жити. Норвезьке суспільство відчуття ностальгії за культурою компенсує формуванням нової етики та нової реальності, які завдяки поверненню до натуральних матеріалів здійснюють вхід в органічне суспільство. Де органікою стає не ритуал,

а матеріал. Це наближає добу розгнужданого споживання до завершення.

Важливим елементом культурного ландшафту Норвегії традиційно були церкви. Вони, як і маяки, маркують зону узбережжя, тримають історичну пам'ять гірських районів. Значення церкви видозмінюється в сучасному суспільно-культурному житті країни. Релігійна функція храмів поступово зменшується, тоді як культурно-історична – нарощується. Відбувається процес пошуку альтернативних рішень і змістів. Філософське бачення «себе» – людини сьогодення – як частини великого потоку від минулого до майбутнього і вміння брати відповідальність за якість майбутнього – це та нова етика гуманізму, що сповідується зараз.

Досить показовою та водночас типовою є історія «комплектації» образу дерев'яної церкви на Квітсої. Її було зведено на початку XVII ст. У 1620 р. майстер Л. Хауланд створив дерев'яний поліхромний вівтар. У 1902 р., коли йшов процес накопичування колекцій музеїв, вівтар було передано до Норвезького народного музею. Перші поновлювальні роботи в церкві проводились 1797 р., ґрунтова реставрація проходила під керівництвом В. Ханстейна 1947 р. Після цього громада острова звернулася до музею з проханням повернути вівтар. «На міжнародному конгресі 1952 р. було прийнято рішення, за яким не дозволялось повертати з музеїв у дерев'яні церкви пам'ятки сакрального мистецтва, враховуючи ймовірні ризики» [6, s. 5]. На початку 2000-х у маленькій досить периферійній церкві стало можливим установити новітнє високотехнологічне обладнання для контролю клімату та протипожежної безпеки. У 2002 р. вівтар було повернуто в церкву. Привертає увагу те, що не сучасна система безпеки була вирішальним аргументом у поверненні артефакта. Вівтар є абсолютною цінністю локальної історії, але охороняти твори мистецтва від населення – такий погляд на проблему в Норвегії не є актуальним. Останнім доповненням церкви стала різьблена кам'яна чаша для хрещення, датована приблизно 1100 р. Її знайшли під час археологічних робіт, які довели, що на острові наприкінці XI ст. було зведено кам'яну церкву в романському стилі, присвячену св. Клименту, патрону моряків. Тож сучасний дизайн церкви складено з різночасових елементів, але якість реставраційних робіт та техніко-технологічне оснащення дали можливість максимально повно скомпонувати образ храму завдяки історичному начинню.

Важливою для розуміння культурного ландшафту є «стара» церква містечка Сула. Кам'яну церкву було зведено на початку XI ст. у лаконічному для півночі романському стилі. Громада

вела в ній служби до 1842 р. Потім храм полишили, і до 1871 р. ним не опікувались, він занепадав. Його руїни придбав художник Й. Бенетер і вмонтував у них собі житло та майстерню. З 1907 по 1940 р. знов церква була порожньою. Після захоплення Норвегії німецькі окупанти розібрали церкву до фундаментів, тому що вона знаходилась неподалік аеропорту. З нього німецькі літаки підіймались на бомбування Шотландії (це найкоротший шлях). Відповідно, німці боялись, що церква може слугувати орієнтиром для бомбування аеропорту англійськими пілотами. Розібрали її досить «по-німецькому», пронумерувавши кожний камінь. У 1980 р. почались археологічні розвідки під орудою А. Т. Хомедаля. З 1992–1995 рр. за проектом Л. Клостер проходила реконструкція-модернізація. Усі каміні згідно з нумерацією було зібрано, а вхід, вівтарну частину та дах – створено виходячи з сучасної естетики мінімалізму. В образі церкви залунала її давня історія, проте сучасність внесла свою помітну інтонацію. Завдяки використанню скляних вставок на дасі простір став світлішим, візуально збільшився. Було переформатовано традиційну вісь так, що умовний вівтар є зараз із західної сторони. На давню арку закріплено скло. Воно існує як вікно у всесвіт. Емоційний момент можна спостерігати, знаходячись у церкві, коли сонце розчиняється в океані. У цю мить усвідомлюється квінтесенція змісту культурного ландшафту.

Пройшовши великим колом християнства, сучасна Скандинавія все більше захоплюється й бачить сенси у природі, відходить від антропоцентричної моделі розвитку. Екологія в найширшому сенсі цього слова та усвідомлення краси природи як вищого творіння стає чимось на кшталт релігії у мріях про майбутнє. Проте екологія, як ідеологія сучасності, має і більш прагматичні аргументи.

Ставлення до природи розуміється не як загальна економічна потреба, а як власність майбутніх поколінь, яку ми беремо у кредит. У Норвегії всі розуміють, що сміття – це плата за цивілізацію, проте воно є величезним енергоресурсом. Держава отримує прибутки, переробляючи відходи, і це ж робить країну чистою – цього вчать у школі. Книга Е. Стокнеса «Зелене зростання» з ентузіазмом зображає картину філософського ставлення до навколишнього світу через взаємодію екологічного руху, бізнесу та інтересів населення [9].

В обставинах глобалізованого сьогодення з підвищеною гостротою відчувається, що природа є нашим спільним фундаментом, на якому побудовані різноманітні «будинки» культури. В умовах мультикультуральних суспільств, на які

перетворюються країни Європи, більшого значення набуває культурний ландшафт. Через довгостроковість його «зведення» він розуміється як елемент ідентифікації нації.

Висновки. Відповідальність за екологію та естетику навколишнього середовища в контексті Норвегії вважається найважливішим чинником взаємодії з культурним ландшафтом. Між екологією та естетикою об'єднуючим компонентом є етика взаємовідносин, які в тісній залежності одне від одного формують ті характеристики культурного ландшафту, які визначають обличчя Норвегії на світовій арені. Діяльність країни у цьому напрямку демонструє гідний приклад для наслідування.

Якщо прийняти даність, що культуральна історія закріплюється в оточуючому середовищі та відображає модель соціального буття, то стає зрозумілим, як цей трикутник обставин формує культурний ландшафт. Він стає дзеркалом, що розмовляє. Дозволимо собі такий образ. Зчитувати, розглядати, аналізувати, інтерпретувати культурний ландшафт окремого селища, території, міста, району, області, країни, нації корисно, знаходячись усередині ситуації. Тоді включаються рецептори внутрішнього зору та слуху, що діють більше на сентимент та чуттєвість. Не менш корисним для аналізу власного культурного ландшафту є розглянути інші моделі, для цього включаються рецептори зовнішнього зору та слуху. Критичність та аналітичність стають більш опуклими та дієвими засобами в обставинах біноклярного погляду. Тож є надія, що цей досвід Норвегії, який є реальністю її існування, може стати у пригоді в комплексній роботі з осмислення та фіксації культурного ландшафту в Україні.

Література:

1. Asheim V. *Kulturlandskapets historie. Jord – og skogbruksområdene slik det var og slik det er i flatbygdene på Østlandet*. Oslo : Universitetsforlaget, 1978. 156 s.
 2. Cold B. *Her er det godt å være: om estetikk i omgivelsene*. Trondheim : Tapir, 2010, 104 s. : ill.
 3. Eriksen A. *Museum en kulturhistorie*. Oslo : Pax, 2009. 252 s. : ill.
 4. Hjeltne A. *Your own journey, your own road. Nasjonale turistveger*. Oslo : Forlaget Press, 2016. S. 146–147.
 5. *Kultur+Landskap=Sant : dokumentarfilm / regi : Evald Otterstad*. [47 min]. Oslo, Norge : Norsk Filminstitutt, 2005. [In Norwegian].
 6. Lunde E. P. *Kvitsøy kirke*. Kvitsøy : Kvitsøy Menighetsråd, 2003. 16 s.
 7. Rønneseth O. *Gard og gjerde. Faser i utviklingen av Jærens kulturlandskap*. Stavanger : Erling Skjalgssonselskapet, 2001. 274 s. : ill., kart.
 8. Schmedling T. *Kulturlandskapet: nærmiljøet som kilde for læring*. Oslo : Pedlex, 2001. 72 s. : il.
 9. Stoknes P. E. *Grønn vekst: en sunn økonomi for det 21. århundre*. Oslo : Tiden, 2020. 430 s.
 10. Stople E., Lyshol A. J., Egeland B. T. *Kulturlandskap i Rogalandsjordbruket*. Stavanger : Fylkesmannen i Rogaland, 1997. 15 s.
 11. Sægrov T. *Kulturlandskapet i Stavanger*. Stavanger, 1991. 2. Bind : Dagens landskap. 51 s.
 12. Utne Bjørn S. *Kulturlandskapet i Stavanger*. Stavanger, 1991. 1. Bind : Historisk del. 60 s.
- References:**
1. Asheim, V. (1978). *Kulturlandskapets historie. Jord – og skogbruksområdene slik det var og slik det er i flatbygdene på Østlandet*. Oslo: Universitetsforlaget. [In Norwegian].
 2. Cold, B. (2010). *Her er det godt å være: om estetikk i omgivelsene*. Trondheim: Tapir. [In Norwegian].
 3. Eriksen, A. (2009). *Museum en kulturhistorie*. Oslo: Pax. [In Norwegian].
 4. Hjeltne, A. (2016). *Your own journey, your own road*. In *Nasjonale turistveger* (pp. 146–147). Oslo : Forlaget Press. [In Norwegian].
 5. Evald Otterstad, E. (Director). (2005). *Kultur+Landskap=Sant* [Documentary]. Oslo, Norway: Norsk Filminstitutt. [In Norwegian].
 6. Lunde, E. P. (2003). *Kvitsøy kirke*. Kvitsøy, Norway: Kvitsøy Menighetsråd. [In Norwegian].
 7. Rønneseth, O. (2001). *Gard og gjerde. Faser i utviklingen av Jærens kulturlandskap*. Stavanger: Erling Skjalgssonselskapet. [In Norwegian].
 8. Schmedling, T. (2001). *Kulturlandskapet: nærmiljøet som kilde for læring*. Oslo: Pedlex. [In Norwegian].
 9. Stoknes, P. E. (2020). *Grønn vekst: en sunn økonomi for det 21. århundre*. Oslo: Tiden. [In Norwegian].
 10. Stople, E., Lyshol, A. J. & Egeland, B. T. (1997). *Kulturlandskap i Rogalandsjordbruket*. Stavanger : Fylkesmannen i Rogaland. [In Norwegian].
 11. Sægrov, T. (1991). *Kulturlandskapet i Stavanger* (Vol. 2: Dagens landskap). Stavanger. [In Norwegian].
 12. Utne, Bjørn S. (1991). *Kulturlandskapet i Stavanger* (Vol. 1: Historisk del). Stavanger. [In Norwegian].



ID ORCID 0000-0002-9074-4120

Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА

*Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
імені М. Рильського НАН України*

У КОНТЕКСТІ

РУХУ МИСТЕЦТВ І РЕМЕСЕЛ

Соколюк Л. Школа Раєвської-Іванової: Мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина XIX – початок XX ст.) : [монографія]. Харків : Савчук О. О., 2020. 248 с., 311 іл. ISBN : 978-617-7538-45-4

Sokolyuk, L. (2020). *Shkola Raievskoi-Ivanovoi: Mystetsko-promyslova osvita u Kharkovi (druha polovyna XIX – pochatok XX st.)* [Raevska-Ivanova's School: Art and Industrial Education in Kharkiv (second half of the XIX – beginning of the XX century)]. Kharkiv : Savchuk O. O. 248 p., 311 ill. [In Ukrainian].

Кожна книга Людмили Данилівни Соколюк – подія в культурному та науковому житті України. Доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв є однією з небагатьох сьогодні дослідницької такої глибокої ерудиції й універсального енциклопедичного кругозору. Коло її інтересів охоплює дуже широкий спектр проблем, пов'язаних з аналізом історії українського мистецтва. Її ґрунтовні монографії вже увійшли до золотого фонду здобутків нашої науки. Зацікавлення авторки дуже широкі, масштабні, вони висвітлюють найбільш цікаві та гострі проблеми нашого мистецтвознавства. Її книги є наслідком особистих пошуків, аналізу архівних матеріалів, творчих знахідок. Серед досліджень слід назвати в першу чергу монографії про засновників Української академії мистецтв – Михайла

Бойчука («Михайло Бойчук та його школа». Харків, 2014, «Графіка бойчукістів». Харків – Нью-Йорк, 2002) та Михайла Жука («Михайло Жук: мистець-літератор». Харків, 2018).

Принципово важливим є те, що всі монографії авторки не лише заповнюють невідомі сторінки нашої історії, а й розглядають ці явища в тісному взаємозв'язку з аналізом процесів усесвітньої художньої культури. Саме в цьому контексті слід розглядати нову книгу дослідниці «Школа Раєвської-Іванової: Мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина XIX – початок XX ст.)».

У 2021 р. громадськість України відзначатиме 100-ліття Харківської державної академії дизайну і мистецтв. На сторінках своєї книги Людмила Соколюк переконливо доводить, що важлива роль у заснуванні та напрямках розвитку вишу належить видатній просвітниці української культури М. Раєвській-Івановій.

Минуло більш як 150 років, відколи у Харкові була створена перша в Україні школа з художньо-промисловим напрямом мистецької освіти. У подальшому катаклізми суспільного життя вносили свої корективи у розвиток мистецької освіти в Харкові, впливаючи на характер її розвитку, стираючи пам'ять про тих, хто стояв біля витоків, бо це багато в чому йшло урозріз з радянською ідеологією. Серед забутих імен в українському мистецтвознавстві опинилась і Раєвська-Іванова, хоча навіть модель школи, створеної цією подвижницею, яка поєднала в педагогічній системі свого навчального закладу виховання як майстрів образотворчого мистецтва, так і фахівців художньо-промислового профілю, нині успадкована Харківською державною академією дизайну і мистецтв. Засновницею її стала перша дипломована жінка-мисткиня на теренах усієї величезної Російської імперії – Марія Раєвська-Іванова. Навчаючись у європейських містах (Флоренція, Дрезден), а потім відвідуючи не раз Париж, ця слобожанська жінка мала можливість на власні очі спостерігати за стильовими змінами, що відбувалися на європейському художньому просторі, за рухом мистецтв і ремесел, до якого долучалися все більше країн. Зрозумівши, що для Харкова, який у другій половині XIX ст. швидкими темпами перетворювався на крупний індустріальний центр, художньо-промисловий напрям мистецької школи щонайбільше відповідає духові часу, Раєвська-Іванова з нестримною енергією взялася до роботи. Яскраво і захопливо Людмила Соколюк на сторінках своєї книги розповідає, як більше 27 років ця подвижниця безкоштовно викладала у своїй приватній школі, відмовляючись від приватних уроків, і виховала біля 900 учнів. Серед них є й невеликий відсоток тих,

що потім стали видатними майстрами станкового мистецтва, але абсолютна більшість – це представники декоративного мистецтва, котрі і склали художнє середовище Харкова, який, швидко розбудовуючись, усе більше набував образу сучасного, модерного міста. У нагоді ставали й численні ремісники, які на створених при школі курсах підвищували свій професійний рівень, підтягуючи ремесло, як і в європейських країнах, до все вищого рівня. Прагнення стилю модерн до синтезу мистецтв, завдяки зусиллям Раєвської-Іванової та її школи, набувало яскравого вигляду в художньому обличчі Харкова.

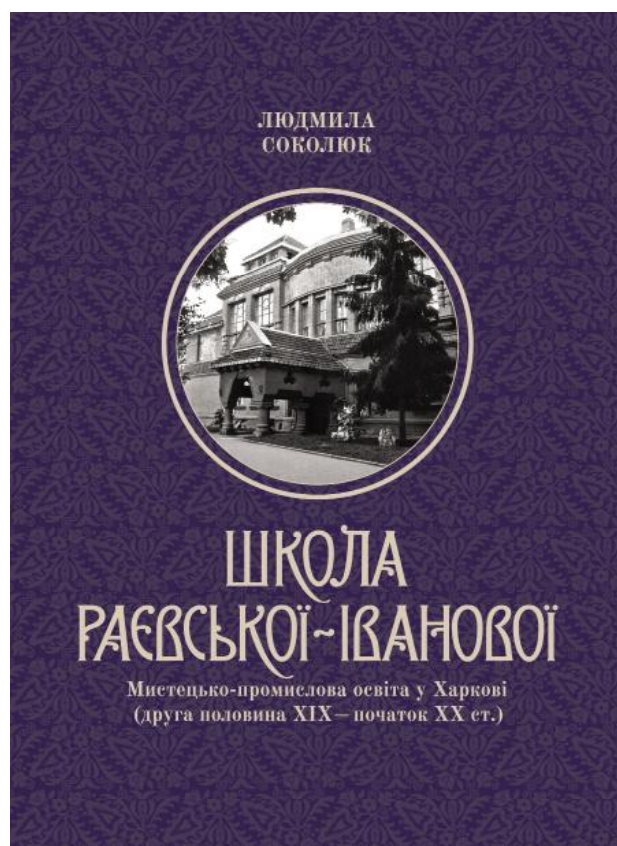
Утім, трагедія з утратою зору змусила Раєвську-Іванову припинити викладання, передавши 1896 р. свою школу разом з величезним методичним фондом у розпорядження міста й очоливши комісію з перетворення цієї вже міської школи в художнє училище з відповідними правами як державний художній заклад. На основі аналізу архівних матеріалів, листування, спогадів Людмила Соколюк на сторінках своєї захоплюючої книги розповідає, як на 16 років Санкт-Петербурзька академія розтягла цю процедуру, але у вересні¹ 1912 р. училище таки було відкрито. Тепер це – заклад вищої художньої освіти, одним із корпусів якого залишається будівля художнього училища, створенню якого стільки зусиль віддала засновниця ґрунтовної мистецької освіти в Харкові.

Із сумом Людмила Соколюк на сторінках своєї книги зазначає, що місце і роль М. Раєвської-Іванової в розвитку художньої культури Харкова досі не отримали належної оцінки: лише десь у віддаленій частині міста іменем подвижниці української культури нарешті позначили одну з вулиць, а на будинку в центрі міста, де довгий час працювала її школа, не так давно з'явилася маловиразна пам'ятна дошка. Першу цеглину у відзначенні ролі М. Раєвської-Іванової зробив вихід книги про неї.

Монографія Людмили Соколюк є першою фундаментальною науковою розвідкою, що висвітлює подвижницьку діяльність мисткині. Робота глибоко розкриває особливості створеної нею прогресивної на той час педагогічної системи, виразно виявляє роль у художньому житті міста з утвердження стилю модерн у художньому образі будівель. Важливе місце в книзі займає розділ про внесок і значення учнів М. Раєвської-Іванової в подальшому розвитку мистецтва. Книга стала одним із підсумків багаторічної науково-пошукової роботи Людмили Соколюк.

Як зазначає авторка, взялась вона до цієї теми ще на початку 1970-х рр., заставши ще серед живих племінницю Раєвської-Іванової – харківську

¹ У грудні пішла з життя Раєвська-Іванова.



скульпторку Ірину Мельгунову. Основну цінність монографії складає аналіз фактологічного матеріалу. Її авторка багато працювала з архівними матеріалами в центральному державному історичному архіві РФ у тодішньому Ленінграді, де й досі знаходяться українські документи, старші 1917 р. Завдяки цим малодоступним нині документам, які вперше були оприлюднені в монографії, наукова концепція її авторки сприймається такою переконливою і обґрунтованою. Величезний фонд архівних справ, наведений у монографії, у подальшому може виявитися корисним при дослідженні творчості інших видатних діячів української художньої культури. Обґрунтованості роботі додає також досить великий масив ілюстративного матеріалу, що включає й деякі вперше виявлені авторкою архівні матеріали, і вперше наведені взірці з методичного фонду школи, які використовувалися при викладанні академічного рисунку, досить велика кількість конкурсних робіт учнів школи, що отримували різні нагороди, випереджаючи учнів інших шкіл з інших міст Російської імперії, а також рідкісні фото того часу. Цей унікальний матеріал, введений авторкою до наукового обігу, нині зберігається в науковій бібліотеці Харківської державної академії дизайну і мистецтв як правонаступниці школи Раєвської-Іванової. Не можна не звернути увагу й на список ілюстрацій, виконаний з повним дотриманням академічних норм, аж до включення інвентарних номерів творів з музейних колекцій.

Така наукова ретельність може бути прикладом для всіх дослідників.

Культура поліграфічного оформлення монографії (крейдований папір високої якості, майстерність макетування та розміщення ілюстративного матеріалу) за участю видавця Олександра Савчука, який активно працює на ниві подолання білих плям в українській художній культурі, доповнює науково-мистецтвознавчий і водночас високомистецький образ книги. З великим художнім смаком харківським художником О. Чекалем зроблені шрифтові написи, що викликають асоціації з добою модерну, коли працювала Раєвська-Іванова, орнамент на форзаці взятий з роботи її учня, видатного українського митця М. Ткаченка, титульна сторінка, шмуцтитули – все оформлення привертає увагу цілісністю підходу й поглиблює сприйняття змісту книги. Слід сказати: Л. Соколюк бере активну участь у розробці концепції художнього оформлення своїх книжок, вважаючи, що книга про мистецтво сама має бути предметом мистецтва.

Хвиля катаклізмів, яка пронеслася Харківщиною, поглинула багато чого з тієї чудової спадщини, що залишила по собі харківська подвижниця Раєвська-Іванова, і треба віддати належне зусиллям Людмили Данилівни, котра, можна сказати, по крихтах відновила справжній зміст діяльності засновниці ґрунтовної мистецької освіти в Харкові й художньо-промислового напрямку її навчального закладу. Монографія Людмили Соколюк є поштовхом для майбутніх дослідників у пошуках у музеях, приватних колекціях творів суто дизайнерського характеру, інформація про які збереглась у літературних джерелах.

Уся активна наукова діяльність Людмили Соколюк спрямована на відновлення слави харківської мистецтвознавчої школи. Переконана, що вихід у світ монографії «Школа Раєвської-Іванової: Мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.)» буде гідно оцінений читачем і стане ще одним цінним внеском в українське мистецтвознавство.

ID ORCID 0000-0002-9677-7548

Наталія СЕРГЕЄВАЧеркаський державний
технологічний університет**РЕЦЕНЗІЯ НА ПІДРУЧНИК
«ДИЗАЙНЕРСЬКА ОСВІТА:
МЕТОДИКА НАУКОВО-
ДОСЛІДНИЦЬКОЇ РОБОТИ
СТУДЕНТІВ ЗАКЛАДІВ
ВИЩОЇ ОСВІТИ»**

Бондаренко І. В., Васіна О. В., Іваненко Т. О.
Дизайнерська освіта: методика науково-дослідницької роботи студентів закладів вищої освіти.
Харків : ХДАДМ, 2019. 156 с.
ISBN: 978-966-8106-85-9

Bondarenko, I., Vasina, O. & Ivanenko, T. (2019).
Dyzainerska osvita: metodyka naukovo-doslidnytskoi roboty studentiv zakladiv vyshchoi osvity [Design Education: Methods of Research Work of Students of Higher Education Institutions]. Kharkiv : KSADA. 156 p. [In Ukrainian].

Представлений колективом авторів у складі кандидата архітектури, професора ХДАДМ І. В. Бондаренко, кандидата мистецтвознавства, доцента ХДАДМ О. В. Васіної, кандидата мистецтвознавства, доцента ХДАДМ Т. О. Іваненко підручник являє собою систематизовану методично-наукову розробку з основоположних питань дослідницької роботи студентів у вишах дизайнерського спрямування. Структура розробки охоплює шість тематичних розділів, пов'язаних послідовною логікою викладу, орієнтованою на рух сприйняття матеріалу від загальних і усталених положень до конкретних і суто специфічних проблем організації науково-дослідної роботи з теорії та практики сучасного дизайну. До кожного з розділів наведено його основну ідею та головну мету викладу; для кращої фіксації змісту викладеного сформульовано контрольні запитання за темами підрозділів.

Перший розділ «Наука та наукове дослідження» присвячено розгляду поняття науки, основних етапів її становлення, структури та форм наукового пізнання, видів наукових досліджень та їх особливостей у дослідницьких роботах дизайнерського спрямування. Окреслено як складне й багатогранне соціальне явище, «найпершим завданням якого є пояснювати не-



зрозуміле й полегшувати життя людям»¹, наука позиціонується авторами підручника за трьома напрямками розгляду: теорія, наукова діяльність і практичне застосування. Разом із обґрунтованим визначенням науки наводиться її мета, завдання та розкриваються її провідні функції в сучасному суспільстві: пізнавальна, культурно-виховна та практично-діяльнісна. Представлені загальні функції науки як діяльності – критична, практична, прогностична – логічно підводять до виявлення основних ознак науки й того, що є її об'єктом та предметом вивчення.

Зазначені авторами відмінності науки та релігії, мистецтва, ідеології, а також етапи зародження та становлення науки дозволяють більш осмислено підходити до формулювання актуальних проблем сучасної матеріальної культури, зокрема дизайну. Що таке проблема? Як гіпотеза перетворюється у наукову теорію? Яка в цьому роль наукових фактів? Що в науці являють собою категорії, поняття, терміни, і як вони між собою розрізняються? Що можна вважати науковими законами та науковою ідеєю? Усі ці розглянуті питання, безумовно, сприятимуть роботі студентів-дизайнерів над власним науковим дослідженням, допоможуть з'ясувати відмінності між фундаментальни-

¹ Бондаренко І. В., Васіна О. В., Іваненко Т. О. С. 9.

ми та прикладними видами розвідок, зрозуміти характерні особливості пошукових, науково-дослідницьких та дослідницько-конструкторських робіт. Також у майбутніх фахівців з дизайну це беззаперечно формуватиме розуміння проєктної діяльності як комплексного процесу оптимізації й удосконалення побутової, суспільної, соціально-культурної та промислової сфер життєдіяльності людини, що реалізуються засобами дизайну, використанням новітніх техніко-технологічних рішень, матеріалів, конструкцій тощо.

У другому розділі «*Методологія та методи наукового дослідження*» розкрито зміст теорії та методології наукових досліджень, представлено класифікацію основних методів, визначено методологічні засади дослідження дизайн-об'єктів. При цьому автори підручника керувались ідеєю представлення спектра інструментарію досліджень і характеристики його можливостей у дослідницькому процесі, а також надання уявлення про механізм створення алгоритму методології наукових досліджень. Саме ж поняття методології розглянуто і як учення про науковий метод пізнання, і як систему наукових принципів, і як концептуальний виклад мети, змісту та методів дослідження, що підкреслює неоднозначність і складність його позиціонування в сучасній теорії наукових досліджень. Разом з цим автори наголошують, що «для успішного проведення дослідження важливо, щоб воно спиралося на певне методологічне підґрунтя – вихідне положення, яке стає базою для наукового пошуку»².

Так, представлена низка наукових підходів – історичний, натурний, моделювання, структурний, функціональний, комплексний, системний – становить фундаментальну методологію, яка визначає напрям і загальний характер дослідження. Рівні наукового дослідження – емпіричний чи теоретичний – визначають використання певних загальних методів. У першому випадку це можуть бути: спостереження, порівняння, вимірювання, експеримент, опитування, метод експертних оцінок. Для другого характерні: формалізація, історичний метод, методи дедукції та індукції. Загальними логічними методами є такі, що можуть використовуватися як на емпіричному рівні, так і на теоретичному. Це аналіз та синтез, аналогія, абстрагування, ідеалізація, узагальнення, метод проєктно-графічного аналізу, графічний метод, метод класифікаційного аналізу. Спеціальні методи наукового пізнання застосовуються в окремих науках. Зокрема для теорії дизайну такими методами є історико-порівняльний, формально-типологічний, художньо-композиційний методи, методи стилістичного та семантико-морфологіч-

ного аналізу. Сукупність залучених загальних та спеціальних методів разом із застосованими прийомами ведення дослідження і становитимуть його методику.

Третій розділ «*Дизайн як форма проєктної діяльності*» за своїм формулюванням є найбільш наближеним до безпосередньої специфіки дизайнерської освіти. Основна ідея його представлення полягала у «розкритті наукових закономірностей формування предметно-просторового світу людини; вивченні наукових основ дизайну і проєктної діяльності на тлі сучасних потреб щодо інформації, нових матеріалів та технологій»³. Логічною та зрозумілою виглядає і провідна мета викладу – формування уявлень щодо головних положень теорії дизайну, різних аспектів аналізу форми в дизайні, а також визначення специфіки проблемного поля дизайнерських досліджень. Для цього авторами підручника наведено сучасні трактування поняття «дизайн» і представлено характеристики процесів, які відбуваються відносно його теоретичних основ і парадигми.

Зокрема предмет проєктної практики в дизайні окреслено як «розроблення найрізноманітнішого дизайн-продукту, що має змістовну й виразну цілісну форму, цінну щодо споживчих властивостей»⁴. Предметом теорії проєктної діяльності визначено «осмислення природи, генезису, мети, завдань, функцій дизайну, дослідження його структури, основних понять, принципів і закономірностей, розробку методів гармонізації предметно-просторового середовища людини»⁵. Відповідно, будуть різнитись і об'єкт, мета та завдання у випадках практичної та науково-теоретичної роботи в дизайні. З огляду на це, окрім бажаного внесення ясності щодо різниці понять «проєктна діяльність» та «дизайн», авторам підручника також варто було б зазначити, на кого саме орієнтовані ті чи інші інформаційні фрагменти розділу: 1) на дизайнерів, що займаються передпроєктним дослідженням, яке, безумовно, є невід'ємною частиною роботи над проєктом; 2) на дизайнерів, які досліджують дизайн суто заради наукових висновків, що їх подальша практична цінність полягатиме у знаходженні свого місця в дизайнерській теорії; 3) на студентів, які не опанували основи теорії дизайну, а завершили бакалаврський рівень за іншою спеціальністю і вступили на другий рівень вищої освіти з дизайну за умовами так званого перехресного вступу. Відсутність такої диференціації змушує читача робити це подумки самотійно, що не тільки ускладнює сприйняття інформації розділу, а й зумовлює на-

³ Там само. С. 42.

⁴ Там само. С. 43.

⁵ Там само.

² Там само. С. 30.

ступне прискіпливе ставлення до її змісту. Наприклад, чому авторами підручника об'єктом дизайну означено «будь-що: матеріальна річ для промислового виготовлення чи оригінальний артоб'єкт у віртуальному просторі, візуальні об'єкти різних рівнів, середовище з відповідним наповненням, структурована та організована певним чином інформація в електронних мережах (вебдизайн), мультимедійні об'єкти, процеси, явища тощо», а предметом у такій дизайнерській діяльності визначено «створення гармонійної, змістовної і виразної форми об'єкта, в якій відбивається цілісне значення всіх аспектів його споживчої цінності», де «творчий процес задуму об'єкта розробки певною мірою відокремлений від реалізації цього задуму в матеріалі на основі відповідних технологій машинного виробництва»? Чи не орієнтується підрозділ 3.2. *«Проблеми форми в дизайні»* лише на напрям промислового дизайну? Чи не мають студенти другого магістерського рівня дизайнерської освіти вже опанувати навички стилізації, засоби створення композиції, знання щодо основних категорій дизайн-проектування тощо, які розглядаються на першому-другому курсах бакалаврату? Тож попри безумовну важливість осмислення сучасних проблем наукового підґрунтя дизайну даний розділ і за логікою, і за змістом викладеного вважаємо найбільш суперечливим.

У четвертому розділі *«Підготовчий етап науково-дослідної роботи»* розглядаються особливості планування, організації та ведення наукового дослідження; зосереджується увага на важливості правильного вибору та формулювання теми майбутньої наукової роботи; у детальній і максимально доступній формі розкривається послідовність і механізм самого процесу дослідження. І проблематика вибору теми, і робота зі збору, систематизації, аналізу й оформлення наукової інформації ілюструються конкретними прикладами, пов'язаними зі сферою дизайну. Вагомими з позицій актуальності опанування навичок якісного академічного письма є представлені у підручнику принципи академічної доброчесності та професійної етики.

П'ятий розділ *«Написання та оформлення наукових робіт студентів»* присвячено правилам і прийомам ведення наукової документації, безпосереднім вимогам щодо оформлення отриманих аналітичних результатів у вигляді наукових текстів. Зокрема авторами підручника поглиблено розглянуто такі важливі питання, як: стиль наукових текстів і способи викладу наукової інформації; структура науково-дослідної роботи та вимоги щодо її оформлення; засоби подання графічного матеріалу, оформлення схем та ілюстративного матеріалу; вимоги до друкування рукопису, оформлення списку використаних у науковій роботі джерел та додатків. Варто зазначити, що й сам підручник являє собою такий якісний приклад. Представлена в ньому інформація чітко структурована, завдяки вдалому виділенню фрагментів тексту зацентовано увагу на основних його положеннях, наведені у тексті схеми є максимально легкими для сприйняття та виконані в єдиній візуальній стилістиці.

Шостий розділ *«Підготовка до захисту студентської наукової роботи»* охоплює питання апробації наукового дослідження у вигляді усної доповіді, повідомлення, захисту. Розглянуті особливості формування їх структури та змісту, наведені зрозумілі текстові та ілюстративні додатки є логічним завершенням усього інформаційного комплексу викладу.

Безумовно, опрацювання представлених у підручнику матеріалів дозволить студентам закладів вищої дизайнерської освіти не лише опанувати методику науково-дослідницької роботи й гідно представити її результати, а й розвинути своє раціонально-творче мислення та підвищити власну професійну свідомість. У цілому, окрім забезпечення сучасних вимог щодо відповідності освітнім стандартам у вищій школі, це також означатиме суттєве наближення до вирішення однієї з найважливіших проблем в українському дизайні – формування та розвитку національної моделі дизайну в контексті глобалізації світового культурного простору.

ID ORCID 0000-0003-2164-9135

Володимир ТАРАСОВ*Харківська державна академія
дизайну і мистецтв***БІБЛІЙНИЙ СИМВОЛІЗМ НАВКОЛО
НЬЮТОНІВСЬКОГО ЯБЛУКА**

Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу :
каталог виставки / куратор проекту, [авт. тексту]
Є. Котляр. Харків : ХДАДМ : Центр Сходознав-
ства ХДАДМ, 2019. 80 с. : іл.
ISBN : 978-966-8106-84-2

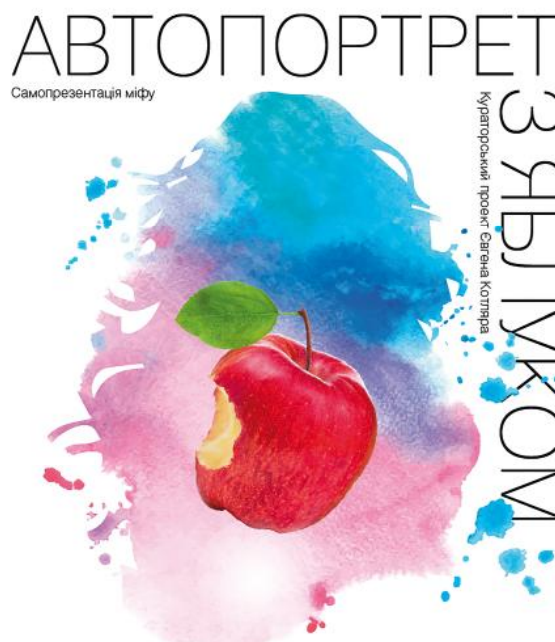
Kotlyar, E. (Author-compiler). (2019). *Avtoportret z yablukom. Samoprezentatsiia mifu* [Self-portrait with an Apple. Myth Self-presentation] [Exhibition catalog]. Kharkiv : KSADA ; Center for Eastern Studies of KSADA. 80 p. [In Ukrainian].

Альбом-каталог, як, власне, і загалом виставковий проект, виконаний у добротній кураторській «обгортці», що може задовольнити найвибагливішого поціновувача мистецтва. У цьому сенсі куратор проекту, професор Євген Котляр аж ніяк не полегшив роботу рецензентові, сформувавши навколо виставкового корпусу цілий бастион з культурологічних та мистецтвознавчих сентенцій, які не можна ігнорувати ані з причини їхньої високої якості, ані через очевидну необхідність такого дослідницького супроводу.

Проте героями чи то пак героїнями «Автопортрета з яблуками...» є мисткині, що представляють харківську школу монументального живопису, яка вже майже сто років творить у стінах Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Попри це харківські митці останніми десятиліттями не так часто стають об'єктами художнього узагальнення в подібній якості. Тож реверанс на адресу авторів та партнерів проекту (передусім Харківського Східного регіонального науково-мистецького центру НАМ України) є цілком виправданим.

Каталог відкриває кураторська репліка, репрезентована у стилістиці художнього маніфесту, де, як і годиться для такого субжанру, питання окреслені максимально гостро. Символіка яблука відсилається до «біблійного» топосу, який «виступає культурним кодом всієї європейської цивілізації та визначає його шлях з *homo sapiens* до *homo ethicus* з усіма наростаючими сенсами й контрверсіями»¹. Як висока нота в увертюрі – цілком правильна думка, що при цьому межує з сентенцією добре спланованої кураторської

¹ Автопортрет з яблуком. Самопрезентація міфу. С. 4.



бравади! Вище від цього – немає куди рухатись, мистцеві лишається стільки простору для ідейного пошуку, що яблуко неминуче буде округлим, стиглим і символічно «інфікованим».

Змістовна стаття «Дорога з Божого саду»² є ще більш ретельно спланованою «пасткою» для художника, текстологія якої одночасно визначає та окреслює задану мистецьку тональність. Семіозис яблука як певного вістря художньої ідеї розкритий у декількох паралельних культурно-історичних стратегіях, де власне мистецьке органічно перетинається з власне історичним, формуючи сповна універсальне плетиво «cultural studies» у дусі Айвена Гаскелла. На наш погляд, подібна кураторська режисура є цілком прийнятною для проекту, що має узгоджувати більше двох десятків авторських візій із пафосом «самопрезентації» та художнього узагальнення.

Приміром, екзистенція досвіду автопортрета з яблуком³ вступає в органічне протиріччя з образним символізмом «Єви-спокусниці»⁴, де контексти символізму, вочевидь, описують різні «етикетки» одного й того самого змісту. Зважаючи на попередньо зазначені умови проекту, така академічна стратегія є очевидною провокацією в бік художника, що має вести діалог з цілими системами історично сформованих символічних «вузлів».

Альбомна частина проекту також не позбавлена кураторської провокативності. Варто зазначити, що пояснювальні епіграфи, парафрази та репліки «від художника» є частиною тра-

² Євген Котляр. Дорога з Божого саду. *Автопортрет з яблуком...* С. 6–21.

³ Там само. С. 19–21.

⁴ Там само. С. 13–15.

диційного антуражу художнього альбома мало не з середини ХІХ ст. – часу появи нової форми репрезентації мистецтва в межах усесвітніх художньо-промислових виставок. Проте в даному разі мисткині залучені до створення спільного художнього продукту, який навряд чи може бути по-іншому представлений у межах узагальненої візуальної «палітурки». Потреба в авторській самопрезентації вимагає словесного начиння – своєрідних «червоних прапорців», що окреслюють контекстуальні межі символізму. Ця компліментарність у бік читача є також ознакою якості дослідницького апарату проєкту. По суті, глядачеві виставки запропонована можливість дискутувати, обмінюватись візуальними і словесними змістами, міркувати паралельно з мисткинями та героїнями їхніх творів або – якщо і цього замало! – із символічними авторськими кодами.

Тож авторів цих слів як сумлінному глядачеві, який мав можливість спостерігати практично за всіма основними етапами роботи над проєктом, приємно відмітити комфортність його наративної складової, що рівнозначно обернена і в бік художника, і в бік дослідника.

У плетиві самопрезентацій, які стали своєрідними кластерами універсального виставкового «автопортрета», самодостатню роль відіграє і проблематика міфології. І хоча кураторська «червона нитка» визначила міфіві цілком конкретну роль (див. уже згадану вище кураторську статтю «Дорога з Божого саду»), усе ж таки зазначимо істотно більшу територію репрезентації, що її охопили мисткині у своїх творах.

Символіка потребує контексту, вона є самодостатнім явищем лише в межах окресленого семіотичного «корпусу», який породжує систему репрезентації та художньої рефлексії символу. Тому в даному проєкті мистець пропонує бачення, а куратор формує моделі його сприйняття. Зважаючи на множинність авторських візій (суб'єктивних, надзвичайно промовистих у власному художньому мисленні), це цілком самостійне завдання, яке, зрештою, і визначає статус виставки як проєкту.

За нашими спостереженнями, «колективний» символізм «Автопортрета з яблуком...» реалізується у декількох паралельних складниках.

Передусім яблуко репрезентує предметність дійсності. Звернемо увагу на те, що в переважній більшості авторських самопрезентацій мисткині не виходять за межі візуальної конкретності яблука як об'єкта «реального» буття – субстанції, котра має фізичні властивості, підкоряється законам тяжіння, рефлексує світло, перебираючи на себе відповідну світло-тонову палітру (наприклад, у роботі Марії Довгалюк «Погляд душі»⁵).

У цьому річищі нам вбачається за важливе підкреслити природну силу так званого *реалістичного символізму*, який не відступає від звичних причинно-наслідкових зв'язків, а тому не ігнорує семіотику «ньютонівського» яблука навіть у руці «кранахівської» Єви.

Крім того, було би наївністю припускати, що така «смачна» в усіх сенсах цього слова художня ідея не знайде вихід за межі фізично дійсного, провокуючи знаково-символьну екзистенцію поза кордонами «ньютонівського» яблука. Таких «виходів за межі», на наш погляд, ми спостерігаємо щонайменше два: у сенсі пошуку форми та в межах композиційно-пластичних міркувань.

Морфологія яблука, репрезентована в певному семіотичному контексті, – цілком самостійна тема, яка мимоволі виникає у відповідь на кураторську провокацію. Наприклад, у полотнах Марії Довгалюк, Катерини Зуб предметність яблука є скоріше морфологемою кола. Яблуком її (морфологемою) робить символізм тематики роботи, що описує межі аксіологічного простору дійсності твору. Як тут не згадати кураторську ремарку з приводу «оригінальності» іконографії Дерева Пізнання в історії образотворчого мистецтва, де невизначеність предметного символізму (з його «фігами, грушами, виноградом та колоссям пшениці»⁶) породжує вкрай розмиті та потенційно надто широкі візуальні можливості. Уважний глядач помітить, що семіотика кола як ключової форми здатна в багатьох роботах перебрати на себе увагу, а значення семіозису яблука взагалі не репрезентоване поза межами цієї домінуючої морфологеми. Отже: *символізм потребує форми, форма виникає в контексті, контекст декларує зміст і контури сприйняття. Коло замикається.*

Проте, як кажуть, не лише формою існує естетика. Ще одна властива проєкту «межа», що принципово поділяє символізм на предметно-дійсний та уявно-художній, простежується, як уже було сказано вище, у композиційно-пластичних міркуваннях.

Для багатьох мисткинь проблематика самопрезентації транспонувалась у пошуки цілісного художнього висловлювання. Семіотичні діалоги між «тілесним» (аж до анатомічності) та «яблучним» (практично до формогенезу) ми бачимо, наприклад, у роботі «Прикраси Єви» Анни Кругляк-Дриги⁷ або «Apple Core» Юлії Балабухи⁸. Укотре звертаючись до кураторської «обгортки» проєкту, наведемо характерний, як на наш погляд, висновок Євгена Котляра: «...Яблуко змушує автора знайти йому відповідне місце у композиції. Але насправді саме воно і задає місце, рух і сам

⁵ Автопортрет з яблуком... С. 37.

⁶ Євген Котляр. Дорога з Божого саду. С. 10.

⁷ Автопортрет з яблуком... С. 41.

⁸ Там само. С. 25.

образ героїні, дозволяє їй краще розкрити свою сутність, непомітно для себе дати ключ до загадки своєї жіночності. З чоловічого горизонту така самопрезентація стає самовикриттям»⁹.

Додамо від себе, що гендерний фокус «чоловічого погляду» робить актуальною ідею тілесності як свого роду пластичної програми символізму, що затиснута поміж двома полюсами Я-програм авторок. Циклічний обмін символічними ідеями між різними аспектами самопрезентацій (власне, Я-програм) проступає передусім у стратегіях пошуку композиційно-пластичної мови, здатної віддзеркалити обидва «Я», поєднати їх спільною художньо-стильовою лінією.

Наприклад, у творах Анастасії Худякової¹⁰ і Таїсії Стаценко¹¹ символічна природа яблука потребує тілесної очевидності, яка диктує своє унормування ритму, площини та композиційної цілісності творів.

Зрештою, символізм, так би мовити, у чистому вигляді – це неіснуюча фантазмагорія. Ще раз наголосимо на тому, що символ потребує контексту, в межах якого символіка набуває предметних ознак. У свою чергу, візуальна конкретність художнього висловлювання перетворює видимість на значення, якому художник адресує право виголошувати маніфести від його імені. Невипадково «Автопортрет з яблуком...» не завершується виставковим простором, так само як і каталог не репрезентує лише образотворчу складову проєкту «самопрезентації міфу». Як художню «обгортку», глядач здобуває авторську точку зору на власну роботу за допомогою «проєкту в проєкті» «Селфі з яблуком»¹², де авторки документують ще одну сторону самопрезентації – самих себе у статусі художника (до певної міри – носія символізму).

Наостанок варто окремо згадати про ще один важливий аспект проєкту, який укотре актуалізував ідею циклічності символізму. Завдяки сприянню кафедри мультимедійного дизайну ХДАДМ на чолі з Михайлом Опалєвим, «Автопортрет з яблуком...» здобув новий виставковий формат: додану реальність, що була спроектована до більшості мистецьких творів студентами кафедри мультимедійного дизайну. Загалом це додало до структури проєкту ще одну домінуючу універсальності, адже у трикутнику «автор – куратор – міф» з'явилася нова, поки що не надто зрозуміла у своїй геометрії фігура. Дизайнування вражень щодо саморефлексії художника (як вам конструкція?) неминуче приводить до проєктування нової міфологічної «мансарди», котра конструктивно має водночас: а) продовжувати та розвивати вже висловлені стратегії саморефлексій; б) формува-

ти власну систему «яблучного» міфогенезису в естетичних координатах моушн-дизайну, нової типографіки тощо. На думку рецензента, сам факт використання у постпродакшені виставки такого вагомому інструменту, як додана реальність, переважає будь-які критичні випадки.

Підсумовуючи, сформулюємо ключове питання, що неминує виникати на тлі розлогого масштабу проєкту: «Що саме він репрезентує?» І тут читачеві доведеться самому обирати відповідь, позаяк рецензентові вбачається логічним запропонувати декілька варіацій.

По-перше, проєкт Євгена Котляра, безумовно, є виставковим. Він сформувався та вперше був показаний у стінах ХДАДМ (Іл. 1), але в подальшому набув додаткових форм репрезентації в межах інших мистецьких «палестин», включно з Національною академією мистецтв України (!) (Іл. 2, 3). В останній на сьогодні презентації в Черкаському обласному краєзнавчому музеї проєкт був розширений завдяки повноцінному використанню технологій доданої реальності (Іл. 4). До слова, цю технологію як окрему художню опцію можна використовувати в будь-якому місці, де є репродукція творів, зокрема, переглядаючи через гаджет твори в самому каталозі. Отже, запропонований для рецензії альбом-каталог, скоріше, фіксує певні засадничі рамки проєкту. Спостереження за подальшою його історією лише підкріплює думку щодо важливості «паперової» репрезентації мистецьких подій, які при цьому ніколи не вкладаються у річище окреслених куратором рамок. На нашу думку, набуття проєктом нових форм і значень, особливо дослідницьких та художньо провокативних, є додатковим аргументом на користь життєздатності кураторсько-художньої синтетики.

Таким чином, перед нами, скоріше, каталог-резоне, де охоплення гештальту проєкту є цілісним, а дослідницький контекст, як науковий апарат у добротній академічній роботі, займає добру чверть загального простору друку. У цьому варіанті на окрему оцінку заслуговує робота над «ефектами сприйняття». Читачеві, який, припустимо, не бачив жодну з виставок наживо, запропоновані не лише атрактивні контури виставки, а й контексти її формування та навіть моделі подальшого художнього буття. У такому форматі завжди замало текстів як для повноцінного мистецтвознавчого дослідження, й поза тим – недостатньо візуального матеріалу як для академічного альбому живопису.

Окремо вважаємо за потрібне висловити комплімент дизайнеру альбому Надії Величко, яка зуміла окреслити власну територію дизайнування без утрат з боку художнього пулу. Мисткині репрезентовані виважено та коректно, а їхня програма самопрезентації не перетворилася на

⁹ Там само. С. 75.

¹⁰ Там само. С. 71.

¹¹ Там само. С. 65.

¹² Там само. С. 76–80.



Іл. 1. Автори проєкту на презентації виставки в галереї Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 25 жовтня 2019 р.



Іл. 2. Презентація проєкту у виставковій залі Національної академії мистецтв України, 20 листопада 2019 р.

бенефіс дизайнера. Останніми роками цим час-то хибують художні видання, де contemporary art діалогізує з contemporary design, а читач, опинившись у ролі учасника квесту, має здогадатися, що перед ним: перше чи друге.

Ще один варіант відповіді на запитання щодо сутності проєкту «Автопортрет з яблуком...» матиме іншу гостроту.

Почнемо з того, що якість кураторського жесту полягає у вмінні дотримуватися центральної ідеї, не вдаючись до деконструкції автор-

ської художньої пластики. У фокусі такої крихкої теми, як рефлексуюча міфологія, виставкова конструкція є очевидно замалою, адже в її природну структуру не вкладається ні глибина культурно-історичного контексту теми, ні антураж її репрезентації як «короткої» атрактивної події. Альбом-каталог, основний об'єкт нашої уваги, є неминучим кроком для куратора, що бажає зафіксувати невловимість мистецьких сюжетів, «документуючи» ту частину художньої дійсності, яка вперто не бажає виражатися словами, реченнями



Іл. 3. Фрагмент експозиції виставки. Національна академія мистецтв України, листопад 2019 р.



Іл. 4. Використання доповненої реальності глядачами виставки на презентації проєкту в залі Черкаського обласного краєзнавчого музею, 13 лютого 2020 р.

та текстами. Тож лишається візуальність, яка, провокуючи історії, короткі репліки та міркування мисткинь – часом істотно наївні та навіть інтимні у своїй відвертості! – неодмінно повертає глядача до візуального спостереження.

У рамках цього діалогу мистецтва та історій про мистецтво міфологія набуває яскравого

авторського звучання. Тож можемо лише вітати зусилля куратора щодо того, щоб утримувати проєкт у дослідницькому фокусі як єдино можливого не тільки для практики художньої самопрезентації, а й для рефлексії легендарного сюжетного вузла, який має розвинену іконографію та поринає в глибину текстів на тисячолітні відстані.

ID ORCID 0000-0003-3274-2220

Інна ЧЕРКЕСОВА

Хортицька національна
навчально-реабілітаційна академія**РЕЦЕНЗІЯ НА НАВЧАЛЬНИЙ
ПОСІБНИК Т. О. ІВАНЕНКО
«ШРИФТОВИЙ ДИЗАЙН: ОСНОВИ»**

Іваненко Т. О. Шрифтовий дизайн: основи : навчальний посібник. Харків : ХДАДМ, 2019. 144 с. ISBN: 978-966-8106-83-5

Ivanenko, T. (2019). *Shryftovyi dyzain: osnovy* [Font Design: Basics]. Kharkiv : KSADA. 144 p. [In Ukrainian].

За умов невинного поширення високих технологій (ІТ) та зростання впливу штучного інтелекту (АІ) у планетарних масштабах у формуванні освітніх засад набуває пріоритетів розвиток когнітивно-креативного потенціалу майбутніх фахівців графічного дизайну. Інформаційні комунікації стають засобами глобалізації простору вітчизняної освіти та її інтеграції до європейського освітнянського співтовариства. На сьогодні дизайнерська освіта належить до пріоритетних напрямів підготовки професіоналів – фахівців проєктно-виконавської діяльності. Графічний дизайн взагалі й шрифтовий дизайн зокрема на основі цифрових технологій стали потужними комунікативними засобами в сучасному суспільстві, де на першому місці суспільних цінностей опинилась інформація та засоби її створення й управління нею. Дизайнерська освіта, що відкриває шлях до впорядкування та управління потоками інформації, перетворюється на інструменти іміджетворення на шляху визнання України на рівні технологічно й економічно розвинутих європейських держав.

Візуальне сприйняття інформації відбувається в першу чергу через текст. Зображальні картини (світлина, ілюстрації анімаційні, графічні, силуетні, лінеарні, гіпернатуралістичні) тільки підсилюють дію змісту тексту, мотивують до швидкого оброблення інформації (аналізу) та прийняття певних рішень (синтезу) споживачами, користувачами, читачами. Вірно підібраний до змісту тексту стиль шрифту включає в роботу емоційний інтелект, на підставі чого людина робить свій вибір. У сферах реклами, друкованих видань, віртуальних видань, різноманітних ігрових форм є потреба у текстах (повідомлення, звернення, заклики, пояснення, оповіді тощо).



Слова утворюють тексти. Слова у графічних відображеннях створюються буквами певних форм. Літери певних стильових форм є шрифт. Опанування професійних компетентностей (закономірностей утворення шрифтових форм, систематизації, класифікації та характеристики шрифтів, уміння підбирати стилі шрифтів до змістового насичення текстів з оперттям на емоційні асоціації тощо) визначає високий професійний рівень фахівця шрифтового дизайну. Тому першочерговими завданнями в дизайн-освіті стає формування проєктної культури, розвиток природних здібностей, мотивування професійного росту неперервним процесом засвоєння нових знань та опанування потрібних навичок роботи з інструментарієм цифрових технологій.

З метою швидкого та якісного опанування студентами професійних компетенцій з теорії та практики шрифтового дизайну, Т. О. Іваненко створила навчальний посібник «Шрифтовий дизайн: основи». Він розрахований на студентів першого рівня вищої освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво» за спеціальністю 022 «Дизайн». Цей посібник складається з двох частин: інформації з теорії та інформації з практики. Перша частина складається з логічно побудованої структури інформації про шрифт. Відкриває її «Передмова», де автор розкриває власну концепцію послідовності засвоєння та обсягу професійних

знань з графічного дизайну, визначає шрифтовий дизайн як «вираження суспільної свідомості» й перетворення його на «самостійний артоб'єкт». Т. Іваненко підкреслює думку про спеціальне сприйняття особливостей шрифтової форми, що знаходить утілення у різних напрямках графічного дизайну. Ознайомлення з теоретичними знаннями щодо шрифту розпочинається з основних понять та спеціальної термінології, що одразу занурює студента в царину професії. Інформація з базової класифікації шрифту, з форм та властивостей шрифтових елементів, закономірностей і правил побудови літер розглядається у темах «Типологія та функція шрифту», «Шрифт як єдине ціле», «Класифікація шрифту». Професійна інформація кожної теми посібника відзначається лаконізмом тексту, логікою викладення матеріалу, що є дуже важливим у набутті знань сучасною молоддю, яка вже вихована на цифрових технологіях. Зміст коротких визначень добре запам'ятовується студентом, котрий уже звик до знаходження потрібної інформації через пошукові системи Інтернету та сприймає інформацію невеликими блоками. Саме ці особливості отримання знань у часи цифрових технологій враховані авторкою посібника.

Змістовно та лаконічно надана класифікація шрифтів у визначеннях алфавітних, неалфавітних, дуктальних та гліптальних шрифтів. Ці визначення вказують напрямок поглиблення знань з історії й еволюції символічних знаків на шляху суспільного розвитку, приводять майбутнього фахівця графічного дизайну до усвідомленого розуміння, що все нове – це забуте старе, що нове утворюється на фундаменті вже створеного, що саме у такій ситуації проявлено дію діалектичного закону «заперечення заперечення». Активізація процесів мислення мотивує до неперервного саморозвитку особистості дизайнера. Система класифікації шрифту логічно побудована і легко засвоюється, що допомагає у проєктній роботі зі створення шрифтів та шрифтових композицій.

Авторка посібника наголошує на головному критерії вибору шрифту – його функції, а саме утилітарній (інформаційно-смісловій) та художньо-естетичній, що допомагає утриматися від зайвого декорування текстових шрифтів. Адже функція шрифту полягає саме у донесенні змістового наповнення, а не у виявленні художніх особливостей форми літер.

У мінімалістичній формі чіткого формулювання тексту Т. О. Іваненко подає інформацію з морфології та основних правил побудови шрифту, засобів оптичних компенсаторів і властивостей контрформи. Розкриває види взаємозв'язків у шрифті, висвітлює принципи взаємодії простору букв із площиною аркуша. Тема з харак-

теристики шрифту надає змістовну інформацію майбутнім фахівцям у сфері графічного дизайну у виваженій послідовності: пропорції – щільність – насиченість – контраст – симетрія – асиметрія – статика – динаміка – рівновага – форма – елементи – контрформа. Докладний аналіз анатомії букви – визначення форми елементів та прийоми її зміни – закладають основу розуміння формоутворення шрифту. Осмислення такої інформації перетворює її на фундаментальні знання з професії, на що буде спиратися фахівець у подальшій проєктній діяльності.

Побудові шрифту відведено окрему тему, де авторка навчального видання розкриває таємниці професії дизайнера шрифту. Добре продемонстрована конструкція поліграми як ілюстрації побудови шрифту у стильовій єдності. Розкрито принцип побудови літер за подібними ознаками, що привчає студента до аналізу форми. Зазначено явище ефекту оптичних ілюзій та можливості застосування оптичних компенсаторів у формоутворенні шрифтових знаків. Добре проілюстровано приклад іррадіації та вплив технік друку і якості паперу на погіршення сприйняття дрібного білого шрифту на чорному/темному фоні, що є важливим у практичній діяльності.

Кожна структурна одиниця (тема) книги Т. О. Іваненко проілюстрована ретельно відібраними за змістом ілюстраціями, що допомагає швидко сприймати та обробляти інформацію, запам'ятовувати, застосовувати у практичній роботі отримані знання.

Друга частина рецензованого навчального посібника, «Практичні завдання та вправи», структурована в логічній послідовності від простого до складного: визначена тема завдання, мета, хід виконання, матеріали, інструменти, техніки виконання. У навчальному посібнику його авторка представляє шість тем практичних завдань, виконання яких допомагає студенту вдосконалювати власну техніку, винаходити власні прийоми в утворенні шрифтових композицій. Перша тема «Робочий шрифт» дозволяє студентові знайти власний стиль у роботах. Виконання теми «Буквиця» сприяє розвитку уяви, фантазії та проявам їх у прив'язці до конкретної ситуації. Отримані компетентності допомагають у створенні проєкту декоративного шрифту або алфавіту. Виконання завдання теми «Ex Libris» розкриває можливості та значення єдності логіки зображення й напису. Завдання теми «Акцент у слові» допомагає усвідомити глибинний зміст гармонізації форми у шрифтових композиціях та сприяє розвитку почуття міри й естетичного смаку. Тема «Летеринг» залучає студента у світ шрифтової культури і надає навичок з утворення

авторського напису. Цікавим для професійного розвитку є те, що букви можуть бути виконані вручну з різноманітних матеріалів, але на меті є досягнення цілісності композиції та стильової єдності. Виконання теми «Акцидентний шрифт» вводить студента у світ комбінаторики елементів букв. Ця вправа сприяє розвитку системного мислення, дозволяє осмислено виділяти головне у морфології шрифту. Вправи з комбінаторики стають основою розробки декоративного (акцидентного) алфавіту або заголовкових написів, коротких гасел тощо. Кінцевим етапом практичної частини стає проєктування рисованого шрифту, де майбутній графічний дизайнер, щоб досягти поставленої мети й отримати прогнозований результат, застосовує отримані компетентності та теоретичні знання.

До кожної теми практичних завдань додаються ілюстрації найбільш вдалих розробок з шрифтового дизайну, виконаних студентами попередніх років навчання, що яскраво проявляє методи викладання Т. О. Іваненко, перевірені часом.

Наприкінці рецензованого посібника надаються питання до самоконтролю окремо для теоретичної та практичної частин, що охоплюють усі теми. Представлено «Термінологічний словник», який включає основні терміни та поняття з шрифтового дизайну. Завершує посібник «Список літератури», де наведено друки з шрифту українською, переклади з іноземної мови та видання іноземною мовою. Вибір видань у списку автором посібника ретельно опрацьований за часи власної творчо-виконавської та викладацької діяльності, структурований в алфавітному порядку. Предметний покажчик за словом/терміном дозволяє легко знайти у навчальному виданні потрібну інформацію завдяки вказаним номерам сторінок.

Типографічне та поліграфічне оформлення рецензованого навчального посібника з шрифтового дизайну може стати прикладом і стандартом для подібних видань. Назва на обкладинці та авантаитулі представлена авторським шрифтом Roofrom. Гротескним шрифтом набраний текст посібника, читача від змісту ніщо не відволікає і не порушує комфорту сприйняття інформації, що яскраво ілюструє думку Т. О. Іваненко про те, що шрифт стає нетекстовим, якщо привертає до себе увагу. Основний шрифт навчального видання саме текстовий, лаконічний за стильовими формами елементів літер.

Представлений на рецензію навчальний посібник Т. О. Іваненко «Шрифтовий дизайн: основи» є квінтесенцією науково-практичних досліджень, що опубліковані нею раніше у вітчизняних та закордонних фахових виданнях, результатів викладацької роботи, відображених у розробленому навчально-методичному комплексі та у звітних роботах студентів, найкращі з яких брали участь у фахових міжнародних конкурсах, наприклад Rangram, і посідали перші місця. Тому на підставі вищевикладеного потрібно зазначити, що навчальний посібник має наукову новизну, теоретичне і практичне значення, цілком відповідає уявленню про професійний розвиток особистості графічного дизайнера, здатного до самопізнання, самоосвіти та саморозвитку, спроможного успішно застосовувати власний когнітивно-креативний потенціал у проєктній діяльності. Рецензований навчальний посібник Т. О. Іваненко може бути рекомендований у напрямках графічного дизайну вищих навчальних закладів України та ефективно використовуватися у професійній практиці. Матеріалами навчального посібника можуть послуговуватися студенти, магістри, аспіранти, викладачі споріднених фахових напрямів та дизайнери-практики.

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ ПУБЛІКАЦІЙ

З УРАХУВАННЯМ ВИМОГ, ЗАТВЕРДЖЕНИХ МІНІСТЕРСТВОМ ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

(НАКАЗ № 1111, ВІД 17.10.2012)

Статті разом із супроводжувальними документами, надані для публікації у Віснику Харківської державної академії дизайну і мистецтв в обов'язковому порядку проходять процедуру попереднього розгляду. Файл зі статтею слід подати до редакції або надіслати електронною поштою на адресу editorsada@gmail.com

Окремим файлом разом зі статтею автор надсилає заяву та анкету за встановленим зразком. Аспіранти додають рецензію з рекомендацією до друку, підписану їх науковим керівником або консультантом.

Вимоги до файлу: статті приймаються тільки у вигляді електронного файлу, який має бути створений у редакторі Word і збережений у форматі *.doc, *.docx або *.rtf; файл має бути названий прізвищем автора статті. Назва файлу набирається латинським шрифтом (наприклад, Butko.doc; Butko.rtf).

Формат тексту. У статті допускається до трьох співавторів. Мінімальний розмір статті – 20 тис. друк. знаків з пробілами з урахуванням приміток, максимальний – 40 тис. знаків (1 авт. арк.). Текст набирається з інтервалом 1,5; шрифт – Times New Roman, 14 пт. Усі поля – по 2,0 см. Рисунки, таблиці та інші ілюстративні матеріали при цьому не враховуються, але для попереднього розгляду редакцією подаються в одному документі разом із текстом та розміщуються після нього.

Розмір наукової рецензії – від 6 до 10 тис. друк. знаків з пробілами з урахуванням приміток. До рецензії додається файл із зображенням обкладинки друкованої праці, що рецензується.

Правила при наборі текстів:

- текст вирівнюється по ширині сторінки;
- не допускається заміна тире знаком дефіса і навпаки;
- у тексті слід використовувати лапки «...», а цитування всередині цитати виділяти лапками "..."; в анотації англійською мовою використовуються англійські лапки "...";
- сторінки не нумеруються;
- абзацний відступ – 1 см, не допускається створення абзацу клавішею Tab і знаками пропуску;
- виділення фрагмента тексту можливе напівжирним шрифтом та курсивом (підкреслення не допускається);
- бібліографічні посилання друкуються у квадратних дужках. Перша цифра – номер джерела у списку літератури, друга – номер сторінки, на якій подано об'єкт посилання, між ними проставляють знак «кома». Для позначення діапазону сторінок використовується тире без пробілів. Номери сторінок, що належать до одного джерела, розділяються комою. Номери джерел розділяються крапкою з комою. Наприклад: [4, с. 25], [4, с. 25–27], [4, с. 25; 7, с. 32–33; 12, с. 16, 25], [4; 7; 12].

Стаття має бути побудована наступним чином:

- УДК. Друкується ліворуч звичайним шрифтом;
- ID ORCID. Друкується ліворуч звичайним шрифтом;
- ім'я та прізвище автора (авторів). Друкуються ліворуч звичайним шрифтом;
- назва установи (установ), де працює автор (автори). Друкується ліворуч звичайним шрифтом;
- назва статті. Друкується ліворуч звичайним шрифтом, без використання Caps Lock;
- анотації та ключові слова. Обсяг: не менше 1800 знаків з пробілами (приблизно 250 слів) для анотацій українською та англійською мовами, включаючи ключові слова (п'ять-шість ключових слів до статті). Текст анотації друкується звичайним шрифтом через один інтервал. Перед кожною анотацією наводяться прізвище й ініціали автора (авторів), а також назва статті українською або англійською мовою відповідно.

Зміст статті. Відповідно до постанови ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1 стаття має містити наступні елементи (виділяються жирним шрифтом): постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячена означена стаття; мета дослідження; виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Оформлення бібліографії. Заголовок «Література» пишеться звичайним шрифтом. Використані джерела мають бути вказані за абеткою (спочатку кириличні джерела, після них – джерела у написанні латиницею) і пронумеровані. Оформлення бібліографічного опису здійснюється відповідно до ДСТУ 8302:2015 «Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання». За наявності індексу DOI необхідно його вказати.

Усі цитати, в тому числі непрямі (парафраз), обов'язково мають супроводжуватися посиланням на джерело цитування. Посилання на підручники та науково-популярну літературу є небажаними. Посилання на власні публікації допускаються лише в разі нагальної потреби. Якщо у статті, зокрема при аналізованні досліджень і публікацій, згадується прізвище вченого, його публікація має бути у списку літератури. Вторинне цитування не дозволяється.

Після звичайного списку літератури подається References – той же самий список, оформлений відповідно до міжнародного стандарту APA (American Psychological Association (APA) Style). Для україномовних джерел можна скористатись онлайн-транслітератором <http://www.slovnuk.ua/services/translit.php> (обирати стандарт «паспортний»), для російськомовних – <http://ru.translit.net/?account=zagranpassport> (стандарт «загранпаспорт»).

Графічні матеріали. До статті можна включати ілюстративні матеріали: світлини, репродукції мистецьких творів, рисунки, таблиці тощо. Усі нетекстові об'єкти мають бути побудовані із застосуванням засобів Microsoft Word (Microsoft Excel Chart, Microsoft Equation), фотоілюстрації – чорно-білі або кольорові – приймаються у форматі JPG, TIF, CDR. На ілюстративні матеріали має бути посилання в тексті статті (наприклад, (Іл. 1), згідно з іл. 10, див. табл. 3 тощо). Усі ілюстрації, таблиці та графіки повинні бути пронумеровані, мати номер, назву й надаватись окремими файлами. Допускається до 20 ілюстрацій. Якщо ілюстративного матеріалу забагато, то його можна групувати в окремі аналітичні блоки з відповідною назвою, а також у таблиці.

РОЗГЛЯД СТАТЕЙ

Стаття приймається редакцією на розгляд за умов наявності повного пакета документів, до якого входять:

- заява;
- анкета;
- текст статті: друкований та електронний варіанти (обов'язково);
- ілюстративні матеріали до статті, якщо це потрібно. Ілюстрації подаються для друку як у текстовому файлі (після бібліографії) зі списком ілюстрацій, так і окремими файлами з високою роздільністю. Для мистецтвознавчих статей, де аналізуються конкретні авторські твори, ілюстративні матеріали є вкрай бажані, бо вони обґрунтовують та унаочнюють наукові ідеї та висновки;
- наукова рецензія на статтю (лише для статей аспірантів; підписується науковим керівником).

ЗАЯВА

Заявою (для співавторів – спільною, за підписами всіх співавторів) про те, що стаття є власною розробкою автора (авторів), ніде раніше не друкувалась і не перебуває на розгляді в інших виданнях, автори надають письмову згоду на публікацію матеріалу та своїх особових даних саме у виданні ХДАДМ.

Нижче надається зразок документа:

Головному редактору
наукового видання «Вісник Харківської
державної академії дизайну і мистецтв»
проф. Євгену КОТЛЯРУ

ЗАЯВА

Я, Іван Іванов, засвідчую, що стаття, надана для публікації у «Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв» (далі – Вісник), на тему «Особливості дизайну навколишнього середовища у місті Києві», 12 стор., є моєю/нашою власною розробкою, раніше не публікувалась і не друкувалась в інших наукових виданнях, не перебуває в них на розгляді.

Я ознайомився/лась із вимогами до подання й оформлення наукових статей до видання та погоджуюсь на публікацію статті у наступному номері Вісника відповідно до черговості, яка визначається редколегією. Також надаю/ємо згоду на використання статті в електронних базах даних, куди включено Вісник.

Ілюстративний матеріал є власністю автора (або вказано, кому належать авторські права на нього).

« ____ » _____ 2021 р. _____ Іван Іванов
підпис (прізвище)

АНКЕТА

В анкеті подаються відомості про автора та співавторів. Пп. 1–5 обов'язково мають бути заповнені українською та англійською мовами. Зразок:

1. Прізвище, ім'я, по батькові автора/авторів*
2. Вчене звання*
3. Науковий ступінь*
4. Місце роботи, посада.* Зазначити повну назву організації, кафедри або іншого структурного підрозділу без скорочень.
5. Робоча адреса.* Вказати поштовий код, країну, область \ район, місто \ інш. нас. пункт, вулицю, номер будівлі.
6. Службовий телефон та email. У разі відсутності персонального робочого телефона та email необхідно вказати інший спосіб оперативного зв'язку.
7. Домашня адреса: вказати поштовий код, країну, область \ район, місто \ інш. нас. пункт, вулицю, номер будинку, домашній та мобільний телефони, email.
8. Сфера досліджень і наукові інтереси: вказати тематику дослідження або галузі науки, які вивчаються.
9. Інформація про автора: вказати особистий вебсайт автора чи профіль у соціальних мережах (за умов наявності та за бажанням).

НАУКОВА РЕЦЕНЗІЯ

До пакета документів, що подається аспірантом разом зі статтею, входить наукова рецензія. Метою рецензування є підвищення якості статей, їхня оцінка науковими керівниками аспірантів (в окремих випадках – висококваліфікованими експертами). Рецензенти надають письмову рецензію на рукопис, у якій містяться: оцінка суті роботи та її відповідності тематиці видання; оцінка змісту статті: викладені у статті наукові положення й результати, новизна, обґрунтованість та значущість наукових положень і результатів; зауваження щодо викладення й оформлення матеріалу статті; пропозиції з доопрацювання тексту; висновок про можливість публікації статті.

Рецензія має бути підписана та завірена у відділі кадрів печаткою. Стаття з підписом рецензента зберігається в редакції два роки.

ПОДАЛЬША РОБОТА РЕДАКЦІЇ НАД СТАТТЕЮ

Повний пакет документів надсилається електронною поштою на адресу editorksada@gmail.com або надсилається (приноситься автором особисто) за адресою: ХДАДМ, редакція наукових видань, вул. Мистецтв, 11, 3-й корпус, к. 207, м. Харків, 61002, Україна.

Web-сторінка «Вісника Харківської державної академії дизайну і мистецтв»: www.visnik.org

Web-сторінка видання на сайті ХДАДМ: <https://ksada.org/4public.html>

Поштова адреса редакції: вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002.

Начальник редакційно-видавничого відділу ХДАДМ: Геннадій ШТАН - роб. тел. (057) 706-21-03

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗУВАННЯ СТАТЕЙ У НАУКОВОМУ ВИДАННІ «ВІСНИК ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ»

1. Мета рецензування, що є анонімним як для рецензента, так і для авторів (сліпе рецензування), – підвищення якості наукових статей, опублікованих у виданні, за допомогою їх оцінки висококваліфікованими експертами у відповідних галузях.

2. До рецензування допускаються наукові статті, оформлені згідно з вимогами до оформлення публікацій у «Віснику ХДАДМ».

3. У разі зауважень на етапі первинного контролю, стаття повертається авторові.

4. У разі дотримання п. 2 головний редактор (відповідальний секретар) видаляє з файлу відомості про автора / авторів (кодує статтю) і відправляє її електронною поштою редактору відповідного відділу; редактор надсилає статтю члену редколегії, відповідальному за науковий напрям з даної теми, або зовнішньому рецензенту.

5. До зовнішнього рецензування залучаються вітчизняні та зарубіжні кандидати та доктори наук, що мають наукові праці з проблематики, яка заявлена у статті, та є провідними фахівцями у даній галузі.

6. Член редколегії або зовнішній рецензент вивчає статтю і заповнює типову форму для оцінювання рукописів наукових досліджень. Він також подає стислий огляд статті та вибирає один із варіантів рекомендації: а) «рекомендувати статтю до друку», б) «повернути статтю для коригування та редагування», в) «повернути статтю для переробки», г) «не рекомендувати статтю до друку». У разі відмови або необхідності доопрацювання рецензент надає аргументоване пояснення причин такого рішення.

7. Термін рецензування – один місяць від моменту отримання статті. Остаточне рішення щодо статті приймається з урахуванням отриманих рецензій колегіально головним редактором, відповідальним секретарем та редакторами відділів.

8. Поширені причини для відмови:

- стаття як наукове дослідження є неповною або неправильно структурованою;
- у статті недостатньо переконливо описана дослідницька частина, з якої не в повній мірі зрозумілий аналіз, запропонований автором / авторами;
- стаття не має наукової новизни;
- у статті не чітко виділено, яка частина висновків являє собою новизну для науки – на відміну від того, що вже було відомо;
- кількість актуальних посилань у статті є недостатньою;
- стаття містить теорії, концепції або висновки, які не підтримуються даними, аргументами або інформацією.

9. Подальша робота зі статтею, прийнятою до публікації, здійснюється редакцією відповідно до технологічного процесу підготовки видання.

10. Статті, що потребують доопрацювання, направляються автору / авторам разом із текстом рецензії, що містить конкретні рекомендації з доопрацювання статті. Анонімність рецензентів гарантується редакцією.

11. Доопрацьований варіант статті повторно направляється на сліпе рецензування. У разі повторного негативного результату стаття відхиляється і не підлягає подальшому розгляду.

12. Редакція не вступає в дискусію з авторами відхилених статей.

13. Рецензії та рекомендації на кожну статтю зберігаються в редакції в електронному вигляді протягом одного року з дня виходу збірника, в якому розміщена рецензована стаття.

СПИСОК АВТОРІВ

LIST OF AUTHORS

Васіна Олена Валентинівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри «Дизайн», Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: розвиток сучасного промислового і предметного дизайну в умовах метамодернізму; інновації в дизайні на рівні технологій, методик, парадигмальних засад тощо. E-mail: ksada.pd@gmail.com

Величко Надія Вікторівна, аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: дизайн книги, формотворення в дизайні. E-mail: nadiia.velichko@gmail.com

Ганоцька Ольга Василівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, в. о. завкафедри графічного дизайну, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: графічний дизайн, дизайн упаковки. E-mail: olga.5ganotskaya@gmail.com

Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна, доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України, зав. відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України. E-mail: Kara-Vasylieva_TV@nas.gov.ua

Катріченко Ксенія Олександрівна, аспірант кафедри дизайну, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: предметно-просторовий дизайн, універсальний дизайн. E-mail: ksumailmy@gmail.com

Кривуц Світлана Василівна, доцент, кандидат мистецтвознавства, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: дизайн середовища, декоративно-ужиткове мистецтво. E-mail: svkdesignsvk@gmail.com

Кутателадзе Владислав Вікторович, кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-дослідної роботи, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: дизайн Сакартвело (Грузії), його версія та паростки в матеріальній культурі картвелів. E-mail: kartvelil@ukr.net

Павельчук Іванна Андріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет технологій та дизайну. Сфера досліджень і наукові інтереси: постімпресіонізм в Україні ХХ–ХХІ ст.: історичні витоки, джерела інспірацій, специфіка розвитку. E-mail: ivaravelchuk@yahoo.com

Павлова Тетяна Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри візуальних практик, професор кафедри теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: образотворче мистецтво Харкова. E-mail: tim@ksada.org

Сергєєва Наталія Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри дизайну, Черкаський державний технологічний університет. Сфера досліджень і наукові інтереси: теорія дизай-

ну, філософія дизайну, аспекти дизайн-проектування. E-mail: sn_design@ukr.net

Соколюк Людмила Данилівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: історія і теорія мистецтва, українське мистецтво ХХ ст. в європейському контексті. E-mail: sokolyuk_l@ukr.net

Сом-Сердюкова Олена Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант, Київський національний університет культури і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: мистецтвознавство, культурний ландшафт Норвегії. E-mail: olenasom@gmail.com

Тарасов Володимир Володимирович, кандидат історичних наук, доцент, в. о. завкафедри соціально-гуманітарних дисциплін, Харківська державна академія дизайну і мистецтв; член Національної спілки журналістів України. Сфера досліджень і наукові інтереси: історія світової та зарубіжної культури, джерелознавство. E-mail: Tarasovvv1977@gmail.com

Чегусова Зоя Анатоліївна, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; член НСХУ, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, премії імені Платона Білецького, заслужений діяч мистецтв України, президент Української секції Міжнародної асоціації арткритиків AICA під егідою ЮНЕСКО. Сфера досліджень і наукові інтереси: професійне декоративне мистецтво України ХХ–ХХІ ст.: кераміка, скло, gobelen, розпис на тканині, нетрадиційний текстиль. E-mail: zoya.chegusova@gmail.com

Черкесова Інна Григорівна, професор, професор кафедри дизайну, Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія; заслужений діяч мистецтв України. Сфера досліджень і наукові інтереси: ручне художнє ткацтво (gobelen, килим) Півдня України, шрифт як засіб інформації, етнодизайн. E-mail: in_dizain@ukr.net

Чечик Валентина Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: мистецтво новітнього часу, образотворчий авангард, сценографія. E-mail: valentyyna.chechuk@yahoo.com

Шуліка Вячеслав Вікторович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва, Харківська державна академія дизайну і мистецтв; голова секції реставрації творів мистецтва Харківської організації Національної спілки художників України; член консультативної ради з питань охорони культурної спадщини Департаменту культури і туризму ХОДА. Сфера досліджень і наукові інтереси: мистецтвознавство, реставрація творів мистецтва. E-mail: shulikavv@ukr.net

ЗМІСТ

ДИЗАЙН

Величко Н. Тенденції розвитку засобів візуальної комунікації в контексті дизайну книги	5
Ганоцька О. Дизайн упаковки: комунікація зі споживачем	14
Катріченко К., Васіна О., Кривуц С. Гармонізація інклюзивного середовища загальноосвітньої школи на основі концепції «Biophilic Design».	21
Кутателадзе В. Реформа національних систем дизайнерської освіти в контексті нових соціально-економічних умов другої половини XX століття. Україна та Сакартвело	30
Сергєєва Н. Методологія дизайну: від надбань історичного розвитку до проблем сучасного функціонування	36

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Павельчук І. Формування постімпресіоністичної тенденції у творчій практиці Олега Гарагонича.	44
Павлова Т. Перша публічна виставка групи «Время» в Харкові: маніфест нового артмедіуму	54
Соколюк Л. Художньо-ремісничка майстерня декоративного живопису Ладіслава Тракала в Харкові (1899–1921)	62
Чегусова З. «Мистецтво вогню» України в контексті європейського художнього процесу (на прикладі національних і міжнародних виставок-конкурсів з художньої кераміки і скла)	73
Чечик В. Ранній харківський період творчості Є. Агафонова: діалог з театром.	82
Шуліка В. Вівтарна перегородка охтирського Успенського собору 1738 року: стилістичне рішення та іконографічна програма	94

МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Тарасов В. Плакат «довгих 1980-х» як візуальне історичне джерело: «художні» та «нехудожні» форми документалізму	99
Сом-Сердюкова О. Культурний ландшафт Норвегії: до питання естетики та екології середовища.	109

РЕЦЕНЗІЇ

Кара-Васильєва Т. У контексті руху мистецтв і ремесел	116
Сергєєва Н. Рецензія на підручник «Дизайнерська освіта: методика науково-дослідницької роботи студентів закладів вищої освіти».	119
Тарасов В. Біблійний символізм навколо ньютонівського яблука	122
Черкесова І. Рецензія на навчальний посібник Т. О. Іваненко «Шрифтовий дизайн: основи»	127
ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ ПУБЛІКАЦІЙ В НАУКОВИХ ФАХОВИХ ВИДАННЯХ	130

СПИСОК АВТОРІВ	133
---------------------------------	-----

CONTENT

DESIGN

Velichko N. Trends in the Evolution of Visual Communication in the Context of Book Design	5
Hanotska O. Packaging Design: Communication with the Consumer.	14
Katrichenko K., Vasina H., Kryvuts S. Harmonization of Secondary School Inclusive Environment Based on the Concept of “Biophilic Design”.	21
Kutateladze V. The Reform of National Systems of Design Education in the Context of New Social and Economic Conditions of the Second Half of the 20th Century on the Example of Ukraine and Sakartvelo (Georgia)	30
Sergeieva N. Design Methodology: From the Achievements of Historical Development to the Problems of Modern Functioning	36

FINE ARTS

Pavelchuk I. The Formation of the Post-Impressionist Trend in the Creative Practice of Oleh Harahonych.	44
Pavlova T. The First Public Exhibition of the “Vremya” Group in Kharkiv: a New Art Medium Manifesto	54
Sokolyuk L. Ladislav Trakal's Art and Crafts Workshop of Decorative Painting in Kharkiv (1899–1921)	62
Chegusova Z. "Art of Fire" of Ukraine in the Context of European Artistic Process (Exemplified by National and International Competitive Exhibitions of Ceramic Art and Glass Art)	73
Chechyk V. E. Agafonov's Early Kharkiv Creative Period: Dialogue with the Theatre.	82
Shulika V. The Altar Partition of the Okhtyrka Assumption Cathedral of 1738: The Stylistic Decision and Iconographic Program	94

ART IN INTERDISCIPLINARY RESEARCH

Tarasov V. “Documentalism” of the “Long 1980s” Poster as a Visual Historical Source: “Artistic” and “Non-Artistic” Forms	99
Som-Serdyukova O. The Cultural Landscape of Norway: to the Question of Aesthetics and Ecology of the Environment	109

REVIEWS

Kara-Vasylieva T. Within the Context of the Arts and Crafts Movement	116
Sergeieva N. Review on the Textbook “Design Education: Methods of Research Work of Students of Higher Education Institutions”	119
Tarasov V. Biblical Symbolism Around the Newtonian Apple	122
Cherkesova I. Review on the Study Guide “Font Design: Basics” by T. Ivanenko	127

SPECIALIZED SCIENTIFIC PUBLICATIONS REQUIREMENTS	130
--	-----

LIST OF AUTHORS	133
---------------------------	-----

Наукове видання

Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв

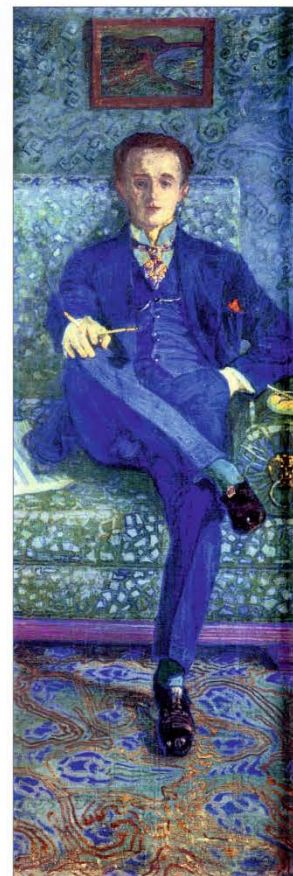
Збірник наукових праць

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації в Міністерстві юстиції
України: серія КВ № 22289-12189ПР від 23.05.2016 р.

Свідоцтво про внесення до держ. реєстру суб'єкта видав. справи
ДК № 860 від 20.03.2002 р.

Підп. до друку 24.12.2020. Формат 60 × 84/8. Папір: друк. Друк: ризограф.
Ум. друк. арк. 17.00. Наклад. 100 прим.

ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
Україна, 61002, Харків-2, вул. Мистецтв, 8.
e-mail: editor2016@ukr.net
www.ksada.org
www.visnik.org

1921-2021 НАЗУСТРІЧ ЮВІЛЕЮ АКАДЕМІЇ**Тракал Ладіслав Йосипович (1873–1951) –**

народився в сім'ї директора місцевої школи в м. Дебрж в 70 км. від Праги (на той час Чехія входила до складу Австро-Угорської імперії). Після закінчення Імператорської гімназії в рідному місті 1892 р. вступив до 4-річної Художньо-промислової школи в Празі, яку закінчив 1896 р. зі званням академічного художника і професора. Наступного 1897 р. переїжджає до Харкова, де, з одного боку в зв'язку зі втратою зору засновниці художньо-промислової школи Раєвською-Івановою, а з іншого — у великій потребі майстрів-декораторів на швидко зростаючих новобудовах міста, склалася критична ситуація щодо подальшого розвитку художньо-промислової освіти, затребуваної добою модерну. Добре володіючи російською мовою завдяки брату-лінгвісту, легко увійшов до кола харківської художньої інтелігенції, а в 1899 році очолив ремісничо-декоративну майстерню Харківського товариства письменності, що здійснювала підготовку фахівців-декораторів з початковою художньою освітою для оформлення будівель. Серед учнів майстерні були і деякі згодом відомі імена мистців, які, продовживши освіту в Харківському художньому училищі або в інших закладах, склали основу такого видатного явища, яким став «український авангард» (В. Єрмілов, Б. Косарев, Г. Цапок та ін.). Увійшовши до Товариства харківських художників, досить довгий час виконував обов'язки заступника голови, яким був М. Р. Пестриков. Брав активну участь у виставках. На початку 1919 р. Тракал приєднується до членів ТХХ, які намагаються сформувати нове художнє об'єднання — «Союз мистецтв» та влаштовують виставку робіт, але ідеологічне втручання радянської влади виявилось несумісним з його подальшою діяльністю. Працював і як художник-декоратор, і в станковому мистецтві. Зробив оформлення найпрестижнішого в місті «Гранд-Отелю Проспер». Станкові картини написані в модерній стилістиці з посиленням символістським звучанням. Серед них «Етюд. Озеро» (1906), «У парку» (1906), «Вечір на півдні. Люботин» (1908), «Луна. Крим» (1910), «Портрет сина Л.Л. Тракала в інтер'єрі» (1910-і) та ін. У вересні 1921 року повернувся до Чехословаччини. Але на батьківщині вже розгорнувся рух чеських футуристів, для яких модерн був пройденим етапом, і наступні творчі здобутки Тракала були набагато скромнішими, ніж в українському Харкові.

