

ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ
ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

№ 1

2021

1921-2021 НАЗУСТРІЧ ЮВІЛЕЮ АКАДЕМІЇ



О. Пронін. Автопортрет. 1998. П., о.



О. Пронін. Дух святий. Декоративний вітраж. 2001. Монастир кармеліток босих (сmt Покотилівка біля Харкова)



О. Пронін. Несіння хреста. Вітраж. Кафедральний собор Успіння Пресвятої Діви Марії у Харкові. 2000–2001. Кольорове скло, розпис, свинець

Пронін Олександр Федорович (1934–2002) – український мистець, засновник харківської школи художнього вітражу. Народився в Казані. Після закінчення Казанського художнього училища і проходження служби в армії 1959 р. вступив на живописний факультет Харківського художнього інституту. Утім, диплом, який захищався 1965 р., було зроблено як монументальну роботу. На той час Харківський художній інститут змінив свій профіль на художньо-промисловий. Залишившись на педагогічній роботі в ХХПІ, О. Ф. Пронін активно працював творчо. Автор і виконавець вітражних проєктів (часом разом з дружиною – однокурсницею Г. Тищенко) для низки громадських будівель у Харкові й за його межами. У 1983 р. організував кафедру монументального живопису ХХПІ (згодом ХДАДМ), яку очолював до 2002 р. Учні О. Ф. Проніна працюють як у Харкові, так і за його межами.

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*

№ 1

ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ
АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

*BULLETIN OF KHARKIV STATE
ACADEMY OF DESIGN AND ARTS*



ХАРКІВ 2021

Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Є. Котляра. Харків : ХДАДМ, 2021. Вип. 1. 128 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, 2021, Issue 1. 128 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-Одері (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 766:03.007:069:655.1:7.012

DOI 10.33625/visnik2021.01.005

ID ORCID 0000-0002-7355-1036

Тетяна ІВАНЕНКО

ID ORCID 0000-0003-0719-2319

Олена МУДАЛІГЕ

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

ШРИФТОВИЙ ПЛАКАТ: ТВОРЧИЙ МЕТОД ДИЗАЙНЕРІВ РІЗНИХ КУЛЬТУРНИХ РЕГІОНІВ АЛФАВІТНОЇ СИСТЕМИ ПИСЕМНОСТІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ КОЛЕКЦІЇ «4-Й БЛОК: МУЗЕЙ, АРХІВ, ЛАБОРАТОРІЯ»)

Іваненко Т. О., Мудаліге О. І. Шрифтовий плакат: творчий метод дизайнерів різних культурних регіонів алфавітної системи писемності (за матеріалами колекції «4-й БЛОК: музей, архів, лабораторія»). У статті висвітлено особливості шрифтового плаката з колекції «4-й БЛОК: музей, архів, лабораторія» (надалі – «4-й БЛОК: МАЛ») авторства чотирьох провідних сучасних дизайнерів з різних культурних регіонів алфавітної системи писемності, а саме: Пола Пітера Піча (Великобританія), Паули Трохслер (Швейцарія), Паріси Ташакорі (Іран), Пола Шер (США). Приділено увагу особливостям їх творчих методів, експериментальним знахідкам, специфіці композиційних засобів та прийомів шрифтового дизайну. Зроблена спроба припустити та з'ясувати, чи впливає менталітет та світоглядні універсали кожної нації на специфіку культурних творів конкретної країни, зокрема на шрифтове рішення в дизайні плаката. Так, належність Пола Пітера Піча до англійської культури з її індустріальною спрямованістю, розквітом медійної справи та

робочими рухами відбилася на характері його шрифту. Вихована на традиціях швейцарського дизайну, Паула Трохслер навмисно порушує просторову єдність шрифтової композиції. Унікальність шрифтових плакатів Паріси Ташакорі полягає у спробі жінки-дизайнера наголосити на протиріччі в суспільстві між необхідністю емансипації і потребою повернути жінці її традиційні ролі. Авторка, як спадкоємиця іранської культури каліграфічних написів, застосовує єдиний комплекс шрифтової композиції із залученням зображення. Плакати Пола Шер натхнені міською мовою графіті, сітковою структурою вулиць Нью-Йорка та геометричними обсягами висотних будівель. У контексті актуальних напрямів і пошуків в області шрифтового плакату означено перспективи для подальшого методичного аналізу творчих набутків дизайнерського середовища окремих країн та їх усвідомлення в рамках науково-дослідницького характеру роботи. Окреслено напрямки подальшого дослідження візуальної мови шрифтового плаката з колекції «4-й БЛОК: МАЛ» з урахуванням реалій метамодернізму.

Ключові слова: плакат, шрифт, типографіка, шрифтовий дизайн, культурний регіон, творчий метод.

Ivanenko T., Mudalige O. Font Poster: Creative Method of Designers from Different Cultural Regions of the Alphabetic Writing System (Based on the Materials of the Collection “The 4th BLOCK: Museum, Archive, Laboratory”). The article highlights the features of the font poster from the collection of “The 4th BLOCK: Museum, Archive, Laboratory” (further – “The 4th BLOCK: MAL”) by four leading contemporary designers from different cultural regions of the alphabetical writing system, namely: Paul Peter Piech (UK), Paula Troxler (Switzerland), Parisa Tashakori (Iran), Paula Scher (USA). Attention is paid to the peculiarities of their creative methods, experimental findings, specifics of compositional means and methods of font design. An attempt is made to assume and find out whether the mentality and worldview universals of each nation affect the specificity of cultural works of a particular country, in particular, the font used in the design of the poster. Thus, the fact that Paul Peter Piech belonged to English culture with its industrial orientation, the flourishing of the media business and labor movements, was reflected in the character of his font. Raised in the tradition of Swiss design, Paula Troxler deliberately destroys the spatial unity of the font composition. The unicity of Parisa Tashakori's font posters lies in the attempt of the woman-designer to emphasize the contradictions in society between the need for emancipation and the need to return a woman to her traditional roles. The author, as the heir to the Iranian culture of calligraphic inscriptions, uses a single complex of font composition with the involvement of images. Paula Scher's work is inspired by the urban graffiti language, the networked structure of New York streets and the geometric volumes of high-rise buildings. In the context of current trends and searches in the field of font posters, the prospects for further methodological analysis of the creative achievements in the design environment of individual countries and their awareness within the framework of the research nature of the work

are identified. The directions in further research of the visual language of the font poster from the collection of the "The 4th BLOCK: MAL" are determined, taking into account the realities of "metamodernism".

Keywords: poster, font, typography, font design, cultural region, creative method.

Постановка проблеми. Наявність вагомого плакатного матеріалу зі зразками сучасного шрифтового мистецтва в колекції «4-й БЛОК: МАЛ» підтверджує, що у всьому світі дизайнери вивчають, досліджують і розширюють межі виражальних можливостей шрифтової графіки, демонструють своє неповторне бачення букв і цифр алфавітної системи писемності. Це дизайнери, що отримали визнання ще в ХХ ст., деякі з них продовжують активно працювати сьогодні. Незважаючи на значну активність графічних дизайнерів і їх явний інтерес до шрифтового дизайну й експериментальної типографіки, у сфері теоретичних досліджень існує певний дефіцит стосовно культурно-регіональних особливостей саме шрифтового плаката з колекції, зібраної під час Міжнародних трієнале екологічної графіки та плаката «4-й Блок».

Поза увагою залишаються шрифтові плакати з колекції «4-й БЛОК: МАЛ», створені дизайнерами з різних континентів, чиє самобутнє мистецтво потребує уважного вивчення, чий досвід можуть використовувати молоді дизайнери, які тільки навчаються майстерності. Кожний митець несе в собі неусвідомлене почуття власної культури, живодайне духовне джерело свого народу, за якими стоять тисячоліття розвитку. Методичний аналіз цих робіт дозволить ознайомитись із творчими набутками окремих країн у галузі шрифтового плакату, осмислити їх у рамках науково-дослідницького характеру розвідки.

Мета статті – розглянути особливості дизайну шрифтових плакатів на прикладі робіт чотирьох провідних дизайнерів із різних культурних регіонів алфавітної системи писемності, чий плакати зберігаються в колекції «4-й БЛОК: музей, архів, лабораторія».

Зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями. Дослідження виконано в рамках наукових проєктів кафедри графічного дизайну ХДАДМ.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тематика міжнародного екологічного трієнале «4-й Блок» у різні роки приваблювала погляди науковців. Так, насамперед відзначимо роботу О. Северіної «Екологічний плакат: становлення та розвиток (за матеріалами Міжнародних трієнале "4-й Блок")», де визначено характерні особливості графічної мови, специфіку візуальних засобів

і своєрідність образів, притаманних екологічному плакату. Розглянуто становлення, нові форми та перспективи розвитку екологічного плакату як нового самостійного жанру плакатного мистецтва, сформульовано його специфічні завдання [10].

Українською дослідницею К. Шауліс на матеріалах трієнале «4-й Блок» розглянуто ключові напрямки та тенденції сучасного японського екологічного плакату, виявлено три основні групи плакатів відповідно до технік та художніх прийомів, що використовувались під час створення робіт, а саме: *шрифтові, графічні та фотоколажні*. Дослідницею підкреслено, що шрифтові плакати сповнені глибокого змісту, адже несуть у собі «подвійне» навантаження: за допомогою лише шрифту авторам вдається вкласти досить серйозний зміст [14].

У різних аспектах плакат кінця ХХ – початку ХХІ ст. розглядали такі дослідники, як А. Андрейканіч [1], О. Яремчук [15], О. Калашнікова [7], Г. Затуловська [5], М. Ісмайлова [6], О. Залевська [4], І. Шалінський [13].

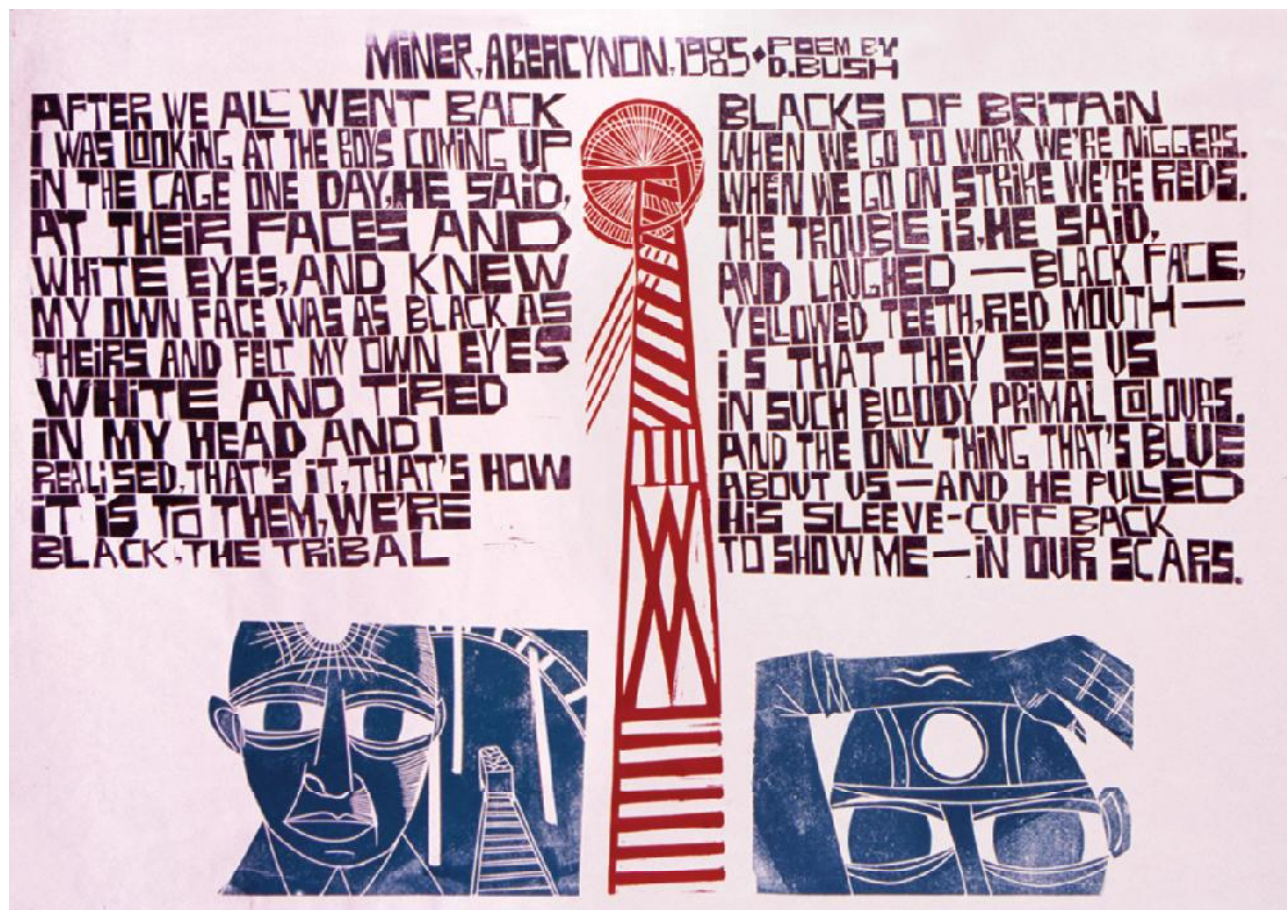
Так, український художник, графік А. Андрейканіч виділив два основних художніх типи шрифтового плакату: *мінімалістично-функціональний і складно-експресивний*. Митець зазначив, що мінімалістично-функціональний тип є міжнародним, носить риси наднаціонального сучасного дизайну, а складно-експресивний тип, навпаки, є сучасною інтерпретацією національних традицій і художніх особливостей шрифтових культур різних народів [1].

Мистецтвознавець О. Яремчук у публікації «Шрифтовий плакат у системі поліграфічного дизайну» висвітлює основні періоди становлення й розвитку мистецтва шрифтового плакату, їх зв'язок із розвитком друкарських технологій та еволюцією шрифтових форм [15].

У розвідці О. Калашнікової на матеріалі плаката розглянуто розвиток візуально-пластичної мови графічного дизайну від кінця ХІХ ст. до 1960-х рр. і окреслено тенденції розвитку візуально-пластичної мови графічного дизайну в умовах глобалізації [7].

Дослідницею Г. Затуловською зроблена спроба аналізу зразків плакатів кінця ХХ – початку ХХІ ст., прослідкована певна тенденція змін композиційного і стилістичного характеру їх художнього оформлення та досліджений шрифтовий художній плакат у світлі його сучасних тенденцій [5].

У дисертації О. Залевської комплексно розглянуто український плакат доби постмодернізму, виявлено його проєктні й художні засоби виразності та національну специфіку [4].



Іл. 1. Пол Пітер Піч. Без назви. II Міжнародна виставка графіки та плаката «4-й Блок». 1994



Іл. 2. Паула Трокслер. Без назви.
X Міжнародна трієнале
екоплакату «4-й Блок». 2018



Лл. 3. Паріса Таіааорі. Нагорода для саду. Весна йде. ІХ Міжнародна трієнале екоплаката «4-й Блок». 2015



Лл. 4. Пола Шер. Плакат для Публічного театру Нью-Йорка. ІІІ Міжнародна трієнале екоплаката «4-й Блок». 1997

У дисертаційному дослідженні М. Ісмаїлової [6] розкрито особливості візуально-образної мови типографіки у дизайні поліграфічних видань періоду раннього модернізму.

І. Шалінський розглянув особливості формування культурного коду як мистецького та суспільно-політичного контенту, його формування й технологічно-творчі трансформації у художньому пошуку [13].

Питанням формування національного менталітету і його впливу на творчі здібності людини займалися науковці В. Паррінгтон [8], М. Філіппова [12], Л. Ребуха та О. Миськів [9].

Аналіз проведених досліджень дозволив дійти висновку, що тематика шрифтового плаката кінця ХХ – початку ХХІ ст. з колекції «4-й БЛОК: МАЛ», з урахуванням особливостей творчого методу відомих дизайнерів – учасників трієнале та їх приналежності до певних культурних регіонів алфавітної системи писемності, до сьогодні вивчена фрагментарно і не стала окремою темою уваги науковців.

Виклад основних результатів дослідження.

Матеріалами дослідження є плакати та каталоги виставок з колекції «4-й БЛОК: МАЛ», що були зібрані за період з 1991 до 2018 р. Протягом цього

часу в Харкові в пам'ять про Чорнобильську катастрофу (Україна) відбулось 10 виставок-трієнале. Вони викликали великий суспільний резонанс як знакові культурні події, що є дієвим засобом пропаганди, осмислення та поширення екологічної культури. Учасниками трієнале стали видатні майстри світового дизайну, чії роботи зберігаються в найбільших музеях світу, а також студенти художніх закладів різних країн. У колекції, що налічує більше 10 000 плакатів, надісланих з 56 країн світу, відобразилась самотність культурних регіонів із різними системами писемності.

Існуючи протягом багатьох століть, будучи важливою складовою суспільної комунікації, шрифтовий плакат здатний впливати на формування громадської думки, вимагати відповідної реакції, закликати до дій. Шрифтовий плакат набуває все більшого поширення як частина процесу навчання в художніх навчальних закладах, як засіб презентації нової гарнітури і як твір декоративного призначення (наприклад, введення в інтер'єр шрифтових плакатів з надихаючими фразами або до театральних вистав і концертів відомих груп).

Головним елементом композиції шрифтового плакату є безпосередньо шрифт, у якому

постійно відбуваються зміни предметної системи закономірностей, способів бачення, мислення й естетики. Форма шрифту інформує глядача не тільки про свій функціональний зміст і конструктивні особливості, а й про притаманні різним народам певні світоглядні універсалії, за допомогою яких реалізується художньо-естетична функція шрифту.

У контексті актуальних напрямків і пошуків в області шрифтового плакату ми зупинились на роботах чотирьох провідних дизайнерів із різних культурних регіонів з алфавітною системою писемності, а саме Пола Пітера Піча (Великобританія), Паули Трокслер (Швейцарія), Парісі Ташакорі (Іран), Поли Шер (США).

Один з найяскравіших та найбільш професійних майстрів свого часу, англійський графік українського походження Пол Пітер Піч надіслав плакати вже на першу Міжнародну виставку графіки та екоплаката «4-й Блок» 1991 р. Шрифт на плакатах Піча належить до декоративної групи алфавітних шрифтів, які мають виразний характер і створення яких диктується ситуативними моментами. Різка, навмисно непропорційна форма шрифту, згуртований ритмічний лад і практична відсутність інтервалу міжряддя зупиняють увагу глядача, а інформація запам'ятовується. Активна життєва позиція та належність Піча до англійської культури, пройнятої індустріальною спрямованістю, стрімким розквітом медійної справи та відомими робочими рухами, відбилася на характері його шрифту. Не менш важливим є англійський національний менталітет з його прихильністю до консерватизму з одночасним новаторством, що межує з ексцентризмом. За своєю графічною мовою злободенні повідомлення людству від Пола Пітера Піча нагадують роботи, створені за часів студентських протестів 1968 р., – безпосередні, дуже емоційні прохання про мир у Палестині й Лівані, соціальну справедливість і допомогу тим, хто страждає від голоду, про пам'ять тих, хто загинув у Чорнобилі.

Використовуючи оригінальне поєднання зображення людей і текстів відомих цитат, дизайнер створює лаконічні виразні плакати: «Расизм – це отрута» і «Любов – єдина сила, здатна перетворити ворога в друга». Бажання автора відобразити світ навколо себе і продемонструвати силу мистецтва привели до істотних змін у тогочасному суспільному житті Великобританії (Іл. 1).

Техніка Пола Пітера Піча вирізняється самотутнім стилем гравірування. Мистець вирізав текстові пластини без нанесення малюнка на лінолеум, це приводило до випадкових помилок у написанні або перевероту листа. Автор змішував фарби перед початком кожного сеансу друку, і че-

рез це виникали різні відтінки одного кольору в кожному екземплярі. Тому не було двох однакових відбитків, а в деяких виданнях колір сильно відрізнявся, що робило кожен принт окремим екземплярком. Ремісничий підхід несе відчутне враження руки й особистої емоційності майстра, що робить плакати-лінорити Піча ще виразнішими, одразу пізнаваними, більш дієвими [3].

Швейцарська дизайнерка Паула Трокслер, професорка Університету прикладних наук Майнца (Німеччина), дочка одного з найвпливовіших швейцарських дизайнерів сьогодення Ніклауса Трокслера, Паула відома своїми роботами в газетах і журналах Швейцарії та за кордоном, а також дизайном плакатів для театрів і культурних заходів, обкладинок компакт-дисків, книжкових публікацій, реклами. Паула Трокслер була запрошена до складу команди міжнародного журі трієнале «4-й Блок» 2018 р. і привезла з собою шрифтові плакати, які були представлені на окремій виставці досягнень членів журі.

Швейцарія ввібрала в себе основні цінності європейського світу, вона особлива своїм статусом, що дозволив їй уникнути воєн, страждань, націоналізму й тоталітарних спокус. Наявність єдиної релігійно-ціннісної основи в швейцарському суспільстві дозволила досягти онтологічної рівноваги, де на перший план висувається почуття міри, скромність і природність. Ці якості знайшли відображення у таких загальних принципах швейцарського дизайну при створенні плаката, як шрифти без серифів, мінімальна кількість текстових блоків одночасно з динамікою їх асиметрії, обмежена кількість кольорних відтінків в одній композиції.

Виконаним уручну з точністю й увагою до деталей шрифтовим плакатам Паули, безумовно, притаманні перелічені риси, але в них відсутня прихильність до одного графічного стилю, що й визначає оригінальність і унікальність цих робіт. Навмисно порушуючи просторову єдність шрифтової композиції в афішах для музичних фестивалів, дизайнерка демонструє живу пластику шрифту, ритмічну й виразну, як сама музика. У результаті народжується колекція захоплюючих візуальних ефектів – друкарських зображень, які представляють сучасні шрифти в іншій площині (Іл. 2). На відміну від класичних шрифтів, цей досвід демонструє більш емоційну сторону типографіки і великий виразний потенціал застосування шрифту.

Незрівняна культура шрифтового дизайну Ірану надихається чіткістю планування архітектури палацових комплексів, декоративною цілісністю рельєфів, величавою пишністю скульптури, що збереглися з часів колись могутньої

держави Стародавнього Сходу. Зразки мистецтва перської каліграфії, чий традиції продовжуються в сучасному Ірані, демонструють дивовижні і надихаючі композиції. «Текст в іранському плакаті часто розміщується не поряд із зображенням, “картинкою”, а всередині нього: темним шрифтом по світлому зображенню, виворотки по темному зображенню. Тексти горнутья до картинки, потрапляють у її ласкаві мережі, а то й зовсім розчиняються, тонуть в її утробі, що поглинає текст. І фон навколо стає вже не порожньою білизною або чорнотою модерністського космосу, а живим середовищем, що заповнює собою весь простір», – так окреслює свої враження від іранського плаката мистецтвознавець, дизайнер-графік С. Серов [11].

Мистецтво іранського плакату є унікальним явищем, яке не має собі рівних за особливостями художньої мови, а Паріса Ташакорі – одна з найвідоміших дизайнерок сьогодення, чий графічний код виходить за межі іранської школи і простягається на глобальне розуміння образу світу, чий витончені орнаменти Сходу дивним чином переплітаються з сучасними образами. Графічний дизайнер, артдиректор власної студії в Колорадо (США), учасниця Іранського товариства графічних дизайнерів, Паріса Ташакорі зосереджується на соціально-екологічних та культурних проектах. Її роботи представлені на численних національних і міжнародних виставках у багатьох країнах, не раз отримували престижні міжнародні нагороди, також дизайнерка неодноразово залучалася до роботи в команді міжнародного журі трієнале «4-й Блок».

Унікальність плакатів Паріси Ташакорі – насамперед у спробі жінки-дизайнера передати творчі аспекти жіночої сутності, використовуючи візуальні елементи та правила для створення важливих питань і повідомлень. Техніка вишивки та печворку, як елементів втраченої жіночої природи, має найвищий сенс, акцентуючи на аспектах самовираження у житті жінок, і направлена на захист жіночого голосу (Іл. 3).

У своїх роботах Паріса Ташакорі застосовує шрифтову композицію із залученням зображення, яка представляє собою єдиний комплекс. Рисунок підкоряється руху рядків на площині та співіснує в єдиному ритмі зі шрифтом. Цілісність композиції полягає у нерозривному зв'язку шрифтової та образотворчої частин. Діагональна побудова шрифтового послання і його яскрава кольорова гама на чорному тлі привертають увагу, вносять ноту тривоги і занепокоєння. Своім посиленням дизайнер наголошує на суперечності в суспільстві між необхідністю емансипації і

потребою повернути жінці її традиційні ролі, не скасовуючи технічних результатів модернізації.

Надбанням для колекції «4-й БЛОК: МАЛ» 1997 р. стали шрифтові плакати Поли Шер із США, однієї з найвпливовіших графічних дизайнерок у світі. Компанія Pentagram, яку заснувала Пола, розробила системи ідентифікації та брендингу, рекламні матеріали, екологічну графіку, упаковку й дизайн для широкого кола клієнтів, серед яких Microsoft, Coca-Cola, Музей сучасного мистецтва, Метрополитен-опера, Нью-Йорк Сіті Балет, Меморіальний музей Холокосту США тощо.

В Америці, а особливо в Нью-Йорку, де одиницею виміру архітектури став хмарочос, де громади зі скла, металу й бетону увібрали всі нововведення будівельних технологій, а ділова хватка є невід'ємною рисою менталітету, графічний стиль Поли Шер створив унікальне середовище енергійного міста і його архітектури, відобразивши його дух та сприяючи еволюції його зовнішнього вигляду. Натхнена міською мовою графіті, сітковою структурою вулиць Нью-Йорка та геометричними обсягами висотних будівель, Пола Шер знайшла типографічне рішення, де словниковий запас форм конструктивізму послугував джерелом для її плаката (Іл. 4). Стилистична єдність у роботі Поли досягнута, по-перше, конструктивістським рішенням композиційного простору, розділеного на блоки, де кожен елемент став частиною загальної конструкції, а також органічним введенням у друковану продукцію фотографії, використанням контрастності кольорних поєднань і обсягів. Цікавим прикладом пошуків у шрифтовому дизайні стають експерименти Поли з насиченістю літер для різних слів, де кожна буква має свою товщину штрихів. Пола Шер домоглася наочності та змістовності завдяки членуванню розвороту зміною кегля набору і варіюванню довжини рядків, вертикальному розвороту кліше та виділенню окремих елементів червоним кольором.

Висновки. Розглянуто творчі методи чотирьох провідних дизайнерів з різних культурних регіонів алфавітної системи писемності, чий шрифтові плакати зберігаються в колекції «4-й БЛОК: музей, архів, лабораторія».

Належність Пола Пітера Піча до англійської культури відбилася на характері його шрифтових друкованих плакатів, а саме: різка та навмисно непропорційна форма, згуртований ритмічний лад і практична відсутність інтервалу міжряддя.

Паула Трокслер, навпаки, навмисно порушує просторову єдність шрифтової композиції, демонструє живу пластику шрифту і більш емо-

ційну сторону типографіки. Ця мисткиня зросла на традиціях швейцарського дизайну, де на перший план виступає почуття міри.

Паріса Ташакорі, як спадкоємиця іранської культури шрифтового дизайну, застосовує єдиний комплекс шрифтової композиції із залученням зображення та каліграфії.

Особливість робіт Поли Шер полягає у розділенні простору на різні блоки, що в цілому нагадує структуру мегаполісу, висотні будівлі, вуличну графічну мову тощо. Використання гротеску з різноманітними насиченостями – від лайту до екстраболду, а також зміна розміру кеглю дозволили варіювати довжину рядків, висоту та направленість погляду, надати враження від плаката як від «міста, що ніколи не спить».

Таким чином, розглянуті особливості дизайну шрифтових плакатів із різних культурних регіонів алфавітної системи писемності з колекції «4-й БЛОК: МАЛ» дозволили зробити припущення, що менталітет кожної нації знаходить своє відображення в специфіці дизайну, зокрема обумовлює вибір та застосування шрифту для рішення певної проблематики.

Перспективи подальших розвідок у даному напрямку. У царину шрифтового плаката вступають нові молоді дизайнери, чий стиль формується вже в естетиці епохи метамодернізму, де на зміну цинізму, іронії і деконструкції постмодернізму приходить відродження широкості та прагнення до універсальних істин, притаманних часу метамодернізму. З'ясувати, як це відбивається на створенні нових шрифтів, здатних відобразити сучасний світ і поєднати його, вступити на шлях нових ідей і виховання більш мирного, толерантного та доброзичливого суспільства, є завданням подальших досліджень у даному напрямку.

Наступним кроком також є виявлення особливостей шрифтових плакатів неалфавітної системи писемності. У цілому шрифтові плакати з фонду «4-й БЛОК: МАЛ» є підґрунтям для поглибленого дослідження виразальних можливостей шрифтової графіки у творчому доробку дизайнерів-графіків з різних культурних регіонів і вивчення візуальної мови сучасних шрифтових плакатів.

Література:

1. Андрейканіч А. І. Антологія українського плаката першої третини ХХ століття. Косів : Довбуш, 2012. 120 с. : іл.
2. Бистрякова В., Осадча А., Гула Є. Плакат як засіб соціальної реклами. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 17. С. 69–77.
3. Даниленко Л. Графічний протестний рух у Великій Британії (1980–1990-і). *Сучасне мистецтво*. 2015. № 11. С. 100–107.
4. Залевська О. Ю. Проектно-художні засоби українського плаката доби постмодернізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2019. 23 с.
5. Затуловська Г. А. Актуальні особливості розвитку сучасного шрифтового художнього плакату. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Сер. : Технічні науки*. 2015. № 1(82). С. 66–72.
6. Ісмаїлова М. С. Візуально-образна мова типографіки у дизайні поліграфічних видань періоду раннього модернізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2019. 24 с.
7. Калашнікова О. А. Зображальний аспект візуальної мови графічного дизайну (на матеріалі плакату) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2011. 23 с.
8. Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли : в 3 т. Москва : Изд-во иностранной литературы, 1963.
9. Ребуха Л. З., Миськів О. В. Національний характер як формовий національної ідеї. *Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ. Серія психологічна*. 2012. № 2(2). С. 53–62.
10. Северіна О. М. Екологічний плакат: становлення та розвиток (за матеріалами Міжнародних трієнале «4-й Блок») : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2010. 16 с.
11. Серов С. (sergeserov). Иранская школа плаката. *Допис у Живому Журналі*. Опубліковано 12 травня 2015 року. URL : <https://sergeserov.livejournal.com/582517.html> (дата звернення : 15.08.2020).
12. Филиппова М. М. Английский национальный характер. Москва : АСТ : Астрель, 2007. 382 с.
13. Шалінський І. П. Культурний код українського плаката Революції гідності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 2017. 20 с.
14. Шауліс К. К. Сучасний японський екоплакат: на матеріалах трієнале «4-й Блок». *Традиції та новації у вищій архітектурній освіті*. 2018. № 4. С. 84–90.
15. Яремчук О. Шрифтовий плакат у системі поліграфічного дизайну. *Українська академія мистецтв : дослідницькі та науково-методичні праці*. 2013. № 20. С. 114–122.

References:

1. Andreykanich, A. I. (2012). *Antolohiia ukrainskoho plakata pershoi tretyny XX stolittia* [Anthology of Ukrainian posters of the first third of the XX century]. Kosiv : Dovbush. [In Ukrainian].
2. Bystryakova, V., Osadcha, A. & Gula, Ye. (2016). Plakat yak zasib sotsialnoi reklamy [Poster as a means of social advertising]. *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies*, 17, 69–77. [In Ukrainian].

3. Danilenko, L. (2015). Hrafični protestni rukh u Velykii Brytanii (1980–1990-i). [Graphic protest movement in Great Britain (1980s–1990s)]. *Suchasne mistetstvo*, 11, 100–107. [In Ukrainian].
4. Zalevska, O. Y. (2019). *Proektno-khudozhni zasoby ukrainskoho plakata doby postmodernizmu* [Design and art tools of the Ukrainian poster of the postmodern period]. (Extended abstract of PhD thesis). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
5. Zatulovska, H. (2015). Aktualni osoblyvosti rozvytku suchasnoho shryftovoho khudozhnoho plakatu [Current features of development of modern font art poster]. *Bulletin of the Kyiv National University of Technologies and Design. Technical Science Series*, 1(82), 66–72. [In Ukrainian].
6. Ismailova, M. (2019). *Vizualno-obrazna mova typografiky u dyzaini polihrafičnykh vydan periodu rannoho modernizmu* [Visual and Figurative Language of Typography in the Design of Printed Publications of Early Modernism]. (Extended abstract of PhD thesis). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
7. Kalashnikova, O. A. (2011). *Zobrazhalnyi aspekt vizualnoi movy hrafičnogo dyzainu (na materialy plakatu)* [Illustrative aspect of visual language of graphic design (on poster material)]. (Extended abstract of PhD thesis). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
8. Parrington, V. L. (1963). *Osnovnye techeniia amerikanskoi mysli* [Main Currents in American Thought]. Moscow : Izd-vo inostrannoi literatury. [In Russian]. (Original edition : Parrington, V. L. (1927). *Main Currents in American Thought*. New York : Harcourt Brace and Co.).
9. Rebuha, L. Z. & Muskiv, O. V. (2012). Natsionalnyi kharakter yak formovyiv natsionalnoi idei. [National character as a form of manifestation of national idea]. *Naukovyi visnyk Lvivskoho derzhavnoho universytetu vnutrishnikh sprav. Seriiia psykholohichna*, 2(2), 53–62. [In Ukrainian].
10. Severina, O. (2010). *Ekolohichni plakaty: stanovlennia ta rozvytok (za materialamy Mizhnarodnykh triennale "4-i Blok")* [Eco-poster: formation and development (based on the International Triennial "The 4th Block")]. (Extended abstract of PhD thesis). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
11. Serov, S. (sergeserov). (2015, May 12). Iranskaia shkola plakata [Iranian school poster]. [Web log post]. Retrieved from <https://sergeserov.livejournal.com/582517.html>. [In Russian].
12. Filippova, M. (2007). *Angliiskii natsionalnyi kharakter* [English national character]. Moscow : AST : Astrel. [In Russian].
13. Shalinsky, I. P. (2017). *Kulturnyi kod ukrainskoho plakata Revoliutsii hidnosti* [The Cultural Code of the Ukrainian Posters of the Revolution of Dignity]. (Extended abstract of PhD thesis). Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
14. Shaulis, K. (2018). Suchasnyi yaponskyi ekoplatat: na materialakh triennale "4-i Blok" [Contemporary Japanese eco-posters: on the materials of the triennial "4th Block"]. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education*, 4, 84–90. [In Ukrainian].
15. Yaremchuk, O. (2013). Shryftovyi plakat u systemi polihrafičnogo dyzainu [Font poster in the system of polygraphic design]. *Ukrainska akademiia mystetstv*, 20, 114–122. [In Ukrainian].

УДК 004.51:7.05(084)
ID ORCID 0000-0001-9421-1850
DOI 10.33625/visnik2021.01.013

Світлана ІНОЗЕМЦЕВА

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

ДОСЛІДЖЕННЯ ПРИНЦИПІВ ВЕБДИЗАЙНУ ЯК ВІЗУАЛЬНОЇ СКЛАДОВОЇ СУЧАСНОЇ ІНТЕРНЕТ-КУЛЬТУРИ

Іноземцева С. В. Дослідження принципів вебдизайну як візуальної складової сучасної інтернет-культури. Стаття присвячена дослідженню принципів проектування ефективних вебсайтів. Дотримання цих принципів є дуже важливим і необхідним у сучасному інформаційному просторі. У статті проаналізовано наукові пошуки та результати досліджень з вищезначеної проблеми.

Автор також дає визначення поняття Usability («юзабіліті» – зручність використання), характеризує його основні показники. У статті розглянуто найбільш важливі особливості сприйняття інтерфейсів користувачем і сформульовано правила щодо організації екранного простору. Наголошується на тому, що основні правила проектування вебсайтів засновані на знаннях про особливості людського сприйняття. На візуальне сприйняття екранного простору впливають психофізичні процеси користувача. Унаслідок цього, щоби створити екранний інтерфейс, який відповідає принципам юзабіліті, та з метою досягнення ефективної взаємодії користувачів із вебсайтами, заснованої на принципах зручності використання, необхідно знати і враховувати психологію сприйняття людиною комп'ютера, теорію передачі інформації, а також психофізіологію людини. Усе це дозволяє задовольнити потреби користувача, знизити когнітивне навантаження на нього, зменшити час для пошуку потрібної інформації.

Крім того, визначено принципи організації вебтексту для найкращого сприйняття інформації користувачем, це, зокрема, структурність, візуалізація, стислість і ясність.

У статті розкрито значимість, надано критерії та схарактеризовано засоби проведення оцінки юзабіліті вебсайту. Серед показників, за якими проводиться оцінювання вебсайту, відзначено такі, як ефективність, навігація, легкість запам'ятовування. Описано методи оцінювання ефективності вебсайту, а саме: аналіз статистики, збір і аналіз думок відвідувачів, спостереження за їх діями на сайті, залучення користувачів до тестування.

Доведено, що дотримання юзабіліті-принципів несе в собі переваги для вебсайту, а саме: збільшення числа відвідувачів та часу знаходження користувачів на сайті, зростання коефіцієнту конверсії тощо. Зазначені автором принципи вебдизайну є узагальненням світового досвіду професіоналів у галузі проектування вебсайтів.

Ключові слова: вебдизайн, вебсайт, вебсторінка, юзабіліті, інтерфейс користувача.

Inozemtseva S. Study of the Principles of Web Design as a Visual Component of Modern Internet Culture. The article is devoted to the study of effective websites design principles, adherence to which is very important and necessary in the modern information space. The article analyzes scientific research on the above problem and its results.

The author defines the concept of usability, and describes its main indicators. The article considers the most important features of the user's perception of interfaces and formulates the rules of usability through the organization of screen space. It is emphasized that the basic rules of website design are based on knowledge of the human perception mechanisms. Users' psychophysical processes influence visual perception of screen space. Therefore, one needs to consider the psychology of human perception of the computer, the theory of information transfer, and also human psychophysiology to create highly usable interfaces and achieve effective users' interactions with websites. All this reduces the cognitive load and time for information search, and meets users' needs in the most convenient way.

In addition, the principles of organizing web text in a way that ensures the best perception of information by the user are defined, in particular: structure, visualization, laconism and clarity.

The article reveals the significance of website usability, describes criteria and methods of its assessment. Among the indicators used in website evaluation, the following are highlighted: effectiveness, navigation convenience, memorability. The author describes the methods for evaluating the effectiveness of the website, namely: statistics analysis, collection and analysis of visitors' opinions, observing users' actions, engaging users in testing.

It is proved that the observance of usability principles results in an increased number of visitors and time they spend on a website, higher conversion rate, etc.

The principles described in the article are generalization of the world experience of website design professionals.

Keywords: web design, website, web page, usability, user interface.

Постановка проблеми. Розпізнавальною рисою сучасного суспільства є повсюдне користування інтернет-мережами. Вебсайти є однією з основних складових інтернет-простору. Зі збільшенням кількості інтернет-ресурсів стає актуальною проблема підвищення ефективності та конкурентоспроможності вебсайтів. Важливим аспектом при розробці привабливого для користувача вебсайту є його здатність задовольняти потреби користувачів. З огляду на це, в умовах швидкого розвитку інтернет-технологій проблема дослідження принципів розробки вебсайтів є дуже актуальною.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що нами було проведено комплексний аналіз існуючих наукових праць, присвячених прин-

ципам розробки вебсайтів, докладно описано зміст кожного принципу вебдизайну, вся наукова інформація структурована для більш зручного вивчення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на те, що вебдизайн є відносно новою галуззю сучасної мистецької інтернет-культури, багато зарубіжних і вітчизняних науковців досліджують різні аспекти цього напрямку. Так, дослідник із Данії, засновник дисципліни юзабіліті Я. Нільсен (J. Nilsen) у книзі «Дизайн Web-сторінок. Аналіз зручності й простоти використання 50 вузлів» розглядає питання від підготовки інформаційного наповнення й оформлення сторінок до спрощення структури навігації та створення професійних сайтів. Автор також перераховує принципи зручності використання вебсайтів і наводить велику серію прикладів їх практичного застосування [7]. Д. В. Бородаєв у своїй дисертації розглядає вебсайт як об'єкт графічного дизайну [2]. Т. В. Кішкурно та Т. П. Брусенцова присвятили свої розвідки, зокрема, вивченню сучасних тенденцій проєктування інтерфейсів користувачів [3]. Н. С. Кузнецова досліджує вебдизайн через призму моделювання віртуального простору сучасної культури [6]. Актуальні проблеми сучасної вебтипографіки висвітлює у своїх працях О. А. Беляєв [1]. Г. М. Шигабетдінова розглядає правила розробки вебсайту з урахуванням психології сприйняття інформації [9]. М. Л. Опалєв аналізує шрифтовий дизайн як стильовий напрям у вебдизайні [8].

Варто зауважити, що вебдизайн є відносно новим напрямом у сучасній інтернет-культурі і, попри наявність наукових праць, присвячених різним аспектам проєктування вебсайтів, більшість наукових джерел присвячена лише вебпроєктуванню.

Мета дослідження – проаналізувавши вищезазначені праці науковців та дослідивши останні тенденції у вебдизайні, визначити принципи та правила розробки ефективних вебсайтів, правила організації вебтексту для найкращого сприйняття інформації користувачами, засоби проведення оцінки юзабіліті вебсайту.

Під час написання даної статті нами використовувались загальнонаукові (комплексний аналіз), теоретичні (узагальнення, інтегративний та системний підхід) та емпіричні (опис, порівняння) методи дослідження.

Виклад основного матеріалу. Варто наголосити на тому, що термін «вебдизайн» ближче до художнього проєктування, ніж до науки. Для проєктування ефективних вебсайтів розуміння основ юзабіліті є необхідністю. Взагалі під словом «юзабіліті» сайту розуміють просте та зручне

для відвідувачів користування вебресурсами [3]. При розробленні користувацьких інтерфейсів словом «юзабіліті» позначають загальну концепцію зручності при використанні того чи іншого вебсайту, логічність і простоту в розташуванні елементів на вебсторінці. Отже, успіх або провал будь-якого вебсайту визначають його юзабіліті та практичність. Щоб сайт був успішним і прибутковим, необхідно створювати дизайн, орієнтований на користувача (user-centric design).

Якісний вебдизайн – це не просто красиві картини. Він має вирішувати проблеми, досягати результатів і ефективно передавати інформацію. Варто зазначити, що користувачі високо цінують якість і правдивість інформації. Крім того, для більшості вебсайтів візуальний дизайн має підтримувати бізнес-цілі, заохочувати відвідувачів споживати контент або відповідати на заклики до дії.

Дуже важливо для розробників вебсайтів враховувати момент першого знайомства користувача з інтерфейсом, точку входу на сайт. Такою точкою не повинна бути порожня сторінка. Вона має вказувати напрямок руху, допомагати освоєнню інформації. Ідеальний інтерфейс не вимагає підказок, тому що він легкий у вивченні й використанні. В іншому разі підказки мають бути вбудованими й контекстними, доступними лише в певному місці в необхідний момент.

Візуальна ієрархія є одним з найпростіших засобів посилення (або ослаблення) дизайну. Вона дозволяє відвідувачам ідентифікувати найважливіші елементи на вебсторінці без необхідності читати весь контент. Наприклад, якщо на сторінці є декілька закликів до дії, необхідно переконатися, що найважливіший із них виділено великою кнопкою, більш жирним шрифтом, іншим кольором або спеціальною позначкою. Отже, потрібно розуміти, як людський мозок обробляє візуальну інформацію [9].

Необхідно враховувати й той факт, що користувачі не читають, вони «сканують» контент. Аналізуючи вебсторінку, користувачі шукають фіксовані точки, «якорі», що направляють їх по сторінці. Найчастіше користувачі просто переглядають, а не читають уважно те, що запропонував їм автор сайту. На думку Стіва Круга (Steve Krug), головною причиною є те, що користувачам байдуже: «Якщо ми знайдемо щось, що працює, ми будемо цим користуватися. Нам нецікаво, як це все працює, головне – щоби працювало правильно. Якщо ваша аудиторія сприймає зроблене вами як дошку оголошень, тоді створюйте якісний дизайн дошки оголошень» [5].

На нашу думку, доцільно зупинитись більш детально на правилах створення візуальної ієрархії.

Шаблон сканування сторінок. Люди зазвичай сканують сторінку, щоб вирішити, чи хочуть вони заглибитись у зміст. Для традиційних сторінок з великою кількістю тексту, таких як статті, більшість читачів слідує F-подібному шаблону, сходячи вниз по лівій частині сторінки. Вони шукають цікаві ключові слова в заголовках ліворуч або початкових тематичних реченнях. Для того щоби привернути увагу читачів, варто розмістити найважливішу інформацію у верхньому лівому куті сторінки та використовувати заголовки з вирівнюванням по лівому краю, аби викликати інтерес.

В інших макетах з меншою кількістю тексту, таких як цільові сторінки, більшість людей сканують сторінку, використовуючи Z-подібний шаблон. У цьому разі доцільно розміщувати найважливішу інформацію по кутах, а решту інформації – у верхній і нижній смугах. Для з'єднання діагоналі між верхнім і нижнім вмістом треба використовувати будь-який візуальний елемент.

Розмір. Користувачі, як правило, спочатку читають найбільші елементи на сторінці. Тому більш важливий контент підкреслюють через збільшення розміру шрифту і графіки.

Яскравий колір і високий контраст. Як відомо, яскраві та сміливі кольори виділяються й привертають увагу. Але колір не єдина визначальна риса сайту. Для сайтів, призначених для довгого читання, варто використовувати приглушені фонові тони. Більш яскраві кольори застосовуються для розміщення акцентів. У палітрі вебсайту варто використовувати лише два або три основних кольори. Тло та текст повинні мати контрастні кольори для читабельності. Доцільно зауважити, що темний колір тексту на світлому тлі приємніший для очей. Треба уникати використання світлого тексту на темному тлі для довгих фрагментів контенту.

Товщина гарнітури й поєднання. Товщина штриха є найважливішим атрибутом шрифту для встановлення візуальної ієрархії. Ось чому часто використовується жирний шрифт, щоб виділити певні фрази на сторінці. Крім того, розміщення слів, стиль і модифікація написання (курсив, підкреслення) також впливають на візуальну ієрархію тексту.

Заголовки та підзаголовки. Створити візуальну ієрархію на сторінці з великою кількістю тексту допомагає використання заголовків і підзаголовків.

Наш мозок звик читати текст, що складається з вертикальних або горизонтальних ліній. Усе, що порушує цей напрям, наприклад текст на кривій або діагоналі, автоматично привертає увагу аудиторії та стає найбільш помітним елементом на сторінці.

Простір і текстура. Привернути увагу до будь-якого елементу дизайну можна, розмістивши навколо нього достатньо місця. Поєднання шрифту, кегля, відтинку, товщини, міжлінійного інтервалу і загального просторового розподілу створює цілісну «текстуру» макету.

Хороший дизайн має підвищувати юзабіліті сайту і допомагати користувачам легко та швидко знайти потрібну інформацію або зрозуміти, що їм потрібно зробити. Насправді, дуже складно переоцінити функцію порожнього простору. Білий або порожній простір – це область між елементами дизайну та простором усередині його елементів. Використання порожнього простору допомагає збалансувати елементи дизайну та організувати контент, утримати увагу читача, робить вміст вебсторінки більш засвоєним. Крім того, було виявлено, що спрощення макету та додавання пробілів збільшує коефіцієнт конверсії для багатьох вебсайтів.

Вдале використання порожнього простору не тільки допомагає зменшити когнітивне навантаження на відвідувачів, а й уможливорює сприйняття інформації на екрані. Коли новий відвідувач потрапляє на вебсайт, перше, що він робить, – сканує сторінку й розділяє її на контентні регіони та зручні для розуміння блоки інформації. Складні структури важкі для читання, сканування, аналізу й роботи. Якщо стає вибір – розділити два елементи дизайну видимою лінією чи порожнім простором, то краще зробити вибір на користь другого.

Під час використання на вебсторінці порожнього простору треба враховувати наступне:

- текст має бути більш розбірливим, враховуючи шрифт, розмір, колір, стиль;
- порожній простір можна використовувати, щоби позначити зображення бренда;
- пробіл навколо елемента дизайну допомагає привернути увагу відвідувачів, є корисним для їх спрямування через інтерактивний контент.

Досягти сильної візуальної ієрархії можна через створення впорядкованого образу видимих елементів на екрані, коли ті самі об'єкти розташовані в тому самому порядку. Усе це дозволяє очам глядача відпочивати. Слабка візуальна ієрархія, навпаки, створює відчуття заплутаності й громіздкості. Демонстрація контенту в його логічному взаємозв'язку допомагає користувачам швидше й легше сприймати інтерфейс сайту, знижує когнітивне навантаження на користувачів. Відповідно до першого закону юзабіліті С. Круга, вебсторінка має бути очевидною [5]. Головне завдання вебдизайнера – зробити такий сайт, щоб користувачі приймали всі рішення усвідомлено, з огляду на плюси, мінуси й альтернативи. Іншими

словами, що менше користувачеві необхідно замислюватися над змістом своїх дій, то кращі його враження про сайт. А це і є головним принципом юзабіліті. Крім того, варто зазначити, що екранні елементи не повинні виглядати узгоджено, за винятком випадків, коли вони призначені для погоджених дій. Елементи, що діють однаково, мають і виглядати однаково.

Якщо на сторінці багато контенту, використання *системи сіток* допомагає отримати чистий і організований вигляд. Взагалі сітка є візуальним пристроєм, що використовується для надання структури контенту на сторінці, з метою підвищення зрозумілості змісту, привертання уваги до конкретного контенту [2].

Отже, ієрархічна структура знижує складність вебсторінки. З метою підвищення ефективності візуальної подачі інформації варто дотримуватися фундаментальних принципів використання так званої візуальної мови – контенту, що користувачі бачать на екрані [10]. До таких принципів належать наступні:

- *чітка й погоджена структура*. Послідовність і розміщення логічних блоків, взаємозв'язок між ними, можливості переходу між цими блоками – важливі моменти організації. Усі компоненти повинні мати такий дизайн, що не заплутує відвідувача в призначенні цих елементів;
- *простота* означає включення тільки тих елементів, які найбільш важливі для ефективної комунікації;
- *відмітність*. Найважливіші властивості елементів мають бути легко помітні;
- *виразність*. Найважливіші елементи мають візуально легко сприйматися;
- *взаємодія*. Зовнішній вигляд має відповідати фізичним можливостям відвідувачів.

Таким чином, сайт має бути зрозумілим, читабельним, із правильною типографікою, відповідними кольорами тощо.

Зображення. 93 % людських комунікацій – візуальні. Мозок обробляє зображення в 60 000 разів швидше, ніж текст. Більше уваги привертає той сайт, що містить як статичний, так і динамічний контент. Цілком очевидно, що картинки більш помітні, ніж текст, а пропозиції, що виділені жирним шрифтом, більш помітні, ніж звичайні. Відвідувачі не будуть читати промотексти. Великі абзаци без картинок, без виділених жирним шрифтом або курсивом пропозицій – пропускати-муть. Але при виборі зображень треба бути дуже обережним і враховувати той факт, що вони повинні відповідати тональності сайту з метою забезпечити послідовну ідентичність бренду. Можна використовувати анімовані GIF-зображення, але

якщо на сторінці їх забагато, це відволікає. Взагалі зображення на вебсторінці повинні додавати значення сайту, передавати корисну інформацію. Використання правильних зображень допомагає поліпшити юзабіліті та полегшити перехід користувачів між частинами сайту.

Оптимальне рішення для ефективного складання тексту:

- використання коротких, лаконічних фраз;
- категоризація контенту; багаторівневі заголовки, візуальні елементи та списки, що розбивають потік текстових блоків (розмітка, яка легко «сканується»);
- проста й об'єктивна мова (промотексти не повинні звучати, як реклама. Запропонуйте користувачам декілька розумних і об'єктивних причин, чому вони повинні користуватися вашим сервісом або залишатися на вашому вебсайті).

Шрифти. Раніше дизайнери мали лише кілька «вебшрифтів» на вибір. Сьогодні кількість їх різко зросла завдяки вбудовуванню @font-face у більшість сучасних браузерів. Однак це не означає, що на одній сторінці можна використовувати десятків різних шрифтів. Дуже багато шрифтів зробить дизайн надто завантаженим. Варто обирати шрифт із засічками та без засічок, використовувати не більше трьох типів шрифтів з трьома різними розмірами, а також не більше 18 слів або 50–80 символів на рядок тексту [8].

При розробленні вебсайту дуже важливо переконатися, що всі відвідувачі можуть швидко і легко отримати доступ до всього контенту. Фундаментальний принцип успішного дизайну – *інтуїтивно зрозуміла структура*. Користувачі мають зрозуміти, які ж функції доступні на сайті, як знайти те, що потрібно, і ефективно використати інформацію сайту. Це стосується як макету сторінки, так і навігації. Якщо навігація та структура сайту не інтуїтивні, кількість виникаючих питань зростає і користувачам стає складніше зрозуміти, як працює система. Ясна структура, правильні візуальні підказки й легко розпізнавані посилання допоможуть користувачам знайти потрібну інформацію [4].

Принцип «роби простіше» (keep it simple, KIS) має бути основною метою дизайну сайту. Користувачі рідко заходять на сторінку, щоби просто насолодитися дизайном. Крім того, у більшості випадків вони шукають потрібну інформацію, не зважаючи на дизайн. Дизайнер повинен прагнути простоти, не ускладнювати сторінку.

Бритва Оккама і принцип Pareto є керівними принципами для видалення непотрібних елементів, які знижують ефективність вебдизайну. Ідея принципу бритви Оккама полягає в тому, що

«найпростіше рішення майже завжди краще». Це ілюструє відомому приказку про те, що «дизайн закінчений не тоді, коли немає нічого іншого, щоб додати, а тоді, коли вже немає нічого, щоб видалити». Принцип Pareto відомий як правило 80/20 і заснований на тому, що 80 % ефективності є результатом 20 % дій. Щодо вебдизайну це правило можна визначити наступним чином: щоби підвищити ефективність вебсайту, особливу увагу необхідно приділити для 20 % користувачів, дій, процесів, які дають 80 % прибутку [3].

При розробленні вебсайтів дизайнери часто користуються правилом золотого перерізу. Золотий переріз – це математичне співвідношення (1 : 1,618), яке дуже часто зустрічається в природі. Мозок людини запрограмований на вподобання предметів і зображень, які відповідають принципу золотого перерізу.

Можна визначити розмір різних елементів на сторінці за допомогою принципу золотого перерізу. Наприклад, якщо розділити типову ширину вебсторінки (960 пікселів) на 1,618, отримуємо 594 пікселі. Багато вебсайтів визначають таким чином висоту сторінки. Дуже популярно встановлювати ширину макету з двома стовпчиками на основі золотого перерізу.

Визначити композицію або ідеальну відстань між елементами дизайну можна також за допомогою золотого перерізу. Спрощений спосіб використання золотого перерізу для композиції полягає в тому, щоби слідувати правилу третин. Якщо розділити вебсторінку на дев'ять рівних частин двома горизонтальними і двома вертикальними лініями, то увага користувачів, швидше за все, буде звернута на перетин ліній. Верхній лівий перетин привертає найбільшу увагу, що робить його ідеальним місцем для важливої інформації.

Дослідники проблеми підвищення юзабіліті вебсайтів наголошують на тому, що дизайнери мають враховувати закони гештальт-дизайну. Взагалі гештальт є формою психології, заснованої на когнітивній поведінці. Слово «гештальт» означає «єдине ціле» і відображає те, як ми сприймаємо, обробляємо і збираємо в єдине ціле фрагментовані частини. З точки зору дизайну і візуального сприйняття гештальт означає те, як розум обробляє велику кількість візуальних образів із нашого повсякденного життя. Людина схильна знаходити взаємозв'язок між об'єктами, об'єднувати їх у групи, для того щоби спростити сприйняття цих образів. Саме ці взаємозв'язки і принципи групування образів використовуються у вебдизайні з метою налагодити зв'язок із користувачем і зробити для нього сайт зрозумілим.

До основних принципів вебдизайну, що впливають з гештальт-теорії, належать такі:

- близькість – коли об'єкти у просторі згруповані близько один до одного, вони зазвичай сприймаються як один об'єкт. Відстань між об'єктами на сторінці визначає, чи сприймаються вони як група. Отже, покращити юзабіліті можна, розмістивши елементи однієї категорії близько один до одного (наприклад, навігаційні посилання);
- подібність – загальні візуальні характеристики створюють взаємозв'язки. Якщо два елементи виглядають однаково, вони сприймаються такими, що належать до однієї групи;
- безперервність – щойно око починає щось спостерігати, воно продовжує рухатись у цьому напрямку, поки не натрапить на інший об'єкт. Багато сайтів, орієнтованих на конверсію, використовують цю когнітивну звичку та розміщують на своїх сторінках фотографії моделей, погляд яких спрямований на контент або заклик до дії на сторінці;
- завершеність – мозок прагне до завершеності. Тому, коли ми бачимо незавершені форми або зображення, він сам заповнює пробіли. Закон про завершеність може бути використаний для того, щоб зробити візуальний дизайн більш цікавим. Найкраще це працює зі звичайними об'єктами, які часто зустрічаються та дуже відомі;
- симетрія – мозок шукає симетричні об'єкти. Коли ми бачимо два непов'язаних між собою, але симетричних елементи, наш розум сприймає їх разом, як узгоджену форму. Симетричне розташування елементів на сторінці допомагає створити візуальну єдність, приємну для сприйняття;
- спільність – групування об'єктів однакової спрямованості.

Закон Хіка свідчить про те, що кожен вибір, який надається відвідувачам вебсайту, збільшує час, потрібний для прийняття рішення. Цей принцип пов'язаний з так званим парадоксом вибору, який наголошує на тому, що коли користувачам надається забагато вибору, багато хто з них взагалі нічого не вибирають. Закон Хіка може допомогти підвищити юзабіліті сайту та коефіцієнт конверсії через наступні прийоми:

- мінімізація вибору та кількості варіантів, щоби виконати потрібну дію було легко;
- створення меню вебсайту (навігації) таким, щоб відображалися лише категорії високого рівня;
- розробка простої у використанні функції пошуку та фільтрації, яка допомагає

відвідувачам обмежити кількість відображуваних варіантів.

Закон *Fitts* стверджує, що час, потрібний для переміщення в цільову область, залежить від розміру цілі та відстані до неї. Варто використувати цей принцип у вебдизайні, щоб відвідувачі швидше натискали на кнопку заклику до дії. Збільшити ймовірність того, що відвідувачі будуть натискати кнопку, можна, помістивши її в найбільш доступну область екрана, куди зазвичай падає погляд користувача або де вже висить вказівник миші. Іноді можна збільшити розмір кнопки або виділити її іншим кольором.

Ще одним основним фактором у законі *Фіт-та* є відстань між тим, де в даний час перебуває вказівник миші, і тим, де він має бути. Для того щоб якомога більше відвідувачів виконали бажані дії, треба згрупувати необхідні посилання в безпосередній близькості між собою.

Принцип *тестування* має застосовуватися до кожного вебпроєкту, тому що тести юзабіліті часто показують усі проблеми з даним дизайном.

Часто тести проводяться запізно або занадто рідко. Іноді тестується взагалі не те, що потрібно. Необхідно розуміти, що більшість рішень щодо дизайну приймаються локально та суб'єктивно.

На нашу думку, варто наголосити на декількох важливих моментах, а саме:

- Стів Круг вважає, що тестування з одним користувачем у 100 разів краще, ніж тестування без участі користувачів взагалі, а тестування з одним користувачем на початку проєкту – краще, ніж тестування з 50 користувачами наприкінці. Відповідно до першого закону Боема (Boehm's Law), помилки найчастіше трапляються на початкових етапах проєктування й дизайну. Чим пізніше вони виправляються, тим дорожче виходить проєкт;
- тестування – ітераційний процес. Ви щось створюєте, тестуєте, виправляєте й тестуєте знову. Можливо, буде знайдено проблеми, які залишилися непоміченими при першому тестуванні;
- тести юзабіліті завжди дають корисні результати;
- відповідно до закону Вайнберга (Weinberg's Law), розробники не здатні тестувати свій код. Це властиво й дизайнерам. Після того, як декілька тижнів проводилась робота над сайтом, «замилюється око» і не можна глянути на проєкт по-новому. Дизайнер знає, як улаштований сайт зсередини і як він працює. Цих знань у незалежних тестувальників і користувачів немає.

Використовуючи традиційні підходи у дизайні вебсайтів, можна легко завоювати довіру

користувачів, їхню впевненість у вас. Традиційний дизайн елементів вебсайту зовсім не означає нудний дизайн. Насправді традиції дуже корисні, оскільки знижують криву вивчення й необхідність з'ясовувати, що і як працює.

Крім того, дуже доцільно дотримуватися очікувань користувачів – розуміти, чого вони очікують від навігації сайту, структури тексту, розташування пошуку тощо. Так, Стів Круг пропонує винаходити що-небудь нове, тільки як ви впевнені, що ваша ідея дійсно гарна, інакше краще дотримуватися традиційних рішень.

Користувачам важливо мати змогу повернутися на попередню сторінку, натиснувши кнопку «назад». Звідси витікає наступний принцип – без необхідності не відкривати посилання в новому вікні браузера.

Варто наголосити, що непотрібно вимагати ніяких реєстрацій на першій сторінці сайту. Процедура реєстрації є достатньою причиною для того, щоб зменшилася кількість потенційних користувачів.

Щоб оптимізувати роботу мобільних користувачів, потрібно зробити більше, ніж просто стиснути весь контент на менший екран. Треба враховувати те, як усі елементи дизайну будуть виглядати і сполучатися один з одним під час перегляду вебсторінки на мобільних пристроях. Також треба переконатись, що весь текст є розбірливим, а зображення не масштабовані.

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших наукових розвідок. Результати проведеного дослідження показали, що для організації ефективної структури вебсторінки необхідно враховувати особливості сприйняття людиною інформації. Науково обґрунтована психологія може допомогти у створенні більш привабливих та зручних вебсайтів. Для того щоб зробити сайт більш привабливим і викликати до нього інтерес відвідувачів, необхідно дотримуватись таких правил як: вивірена структура розташування компонентів сторінки зі зрозумілою ієрархією компонентів і зручною навігацією; вибір кольорового рішення, обумовленого поставленими завданнями; сполучення гротескних шрифтів зі шрифтами без зарубок тощо. Візуальний і графічний дизайн, типографіка, копірайтинг, інформаційна архітектура й теорія візуалізації – усі ці дисципліни є складовими вебдизайну. Треба брати з кожної стільки, скільки потрібно для роботи вебдизайнером. Таким чином, використовуючи наголошені принципи вебдизайну, можна створити не тільки гарний і зручний, а й конкурентоздатний сайт, що відповідає всім сучасним вимогам і є більш ефективним у досягненні цілей.

Література:

1. Беляев А. А. Актуальные проблемы современной веб-типографики: взгляд в будущее. *Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика*. 2010. № 3. С. 15–22.
2. Бородаев Д. В. Веб-сайт як об'єкт графічного дизайну : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 05.01.03 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2004. 20 с.
3. Кишкурно Т. В., Брусенцова Т. П. Использование принципов юзабилити для оптимизации процесса восприятия экранного пространства. *Труды БГТУ. Серия 3 : Физико-математические науки и информатика*. 2017. № 2. С. 96–99.
4. Компанейс М. О. Принципы проектирования эффективных веб-сайтов. *Молодой ученый*. 2015. № 9(24), ч. 2. С. 106–109.
5. Круг С. Веб-дизайн: книга Стива Круга или «не заставляйте меня думать!» / пер. с англ. Ю. Асотова и В. Овчинникова. 2-е изд. Санкт-Петербург : Символ-Плюс, 2008. 224 с. : цв. ил.
6. Кузнецова Н. С. Веб-дизайн как инструмент моделирования виртуального пространства современной культуры : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / [Место защиты : Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарева]. Саранск, 2010. 171 с. : ил. Рукопись.
7. Нильсен, Я., Тахир М. Дизайн Web-страниц. Анализ удобства и простоты использования 50 узлов : пер. с англ. Москва : Вильямс, 2002. 336 с.
8. Опалев М. Л. Шрифтовой дизайн как стилевое направление веб-дизайна. *Дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція* : матеріали міжнародної науково-методичної конференції, м. Харків, 2–4 листопада 2011 р. Харків : ХДАДМ, 2011. С. 60–62.
9. Сабанова А. А., Шигабетдинова Г. М. Веб-дизайн: психологическая экспертиза. *Современные научные исследования и инновации*. 2016. № 2. URL : <http://web.snauka.ru/issues/2016/02/63345> (дата звернення : 06.11.2020).
10. Patel N. Universal Web Design Principles That Improve Usability And Conversion. [2017]. URL : <https://neilpatel.com/blog/web-design-conversions/amp/> (дата звернення : 29.10.2020).

References:

1. Beliaev, A. A. (2010). Aktualnye problemy sovremennoi veb-tipografiki: vzgliad v budushchee [Pressing issues in modern web-typographics: insight into the future]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika*, 3, 15–22. [In Russian].
2. Borodaiev, V. D. (2004). *Veb-sait yak ob'ekt hrafichnoho dyzainu* [Website as an object of graphic design] (Extended abstract of PhD thesis). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
3. Kishkurno, T. V. & Brusentsova, T. P. (2017). Ispolzovanie printcipov iuzabiliti dlia optimizatsii protessa vospriiatiia ekrannogo prostranstva [Use of usability principles for optimization of the process of perception of the screening space]. *Proceedings of BSTU. Series 3 : Physics and Mathematics. Informatics*, 2, 96–99. [In Russian].
4. Kompaneyets, M. A (2015). Pryntsypy proektuvannia efektyvnykh veb-saitiv [Principles of Designing Effective Websites]. *Young Scientist*, 9(24), 106–109. [In Ukrainian].
5. Krug, S. (2008). *Veb-dizain: kniga Stiva Kruha ili "ne zastavliaite menia dumat!"* [Don't Make Me Think! A Common Sense Approach to Web Usability]. Saint Petersburg : Symvol-Plus. [In Russian]. (Original edition : Krug, S. (2000). *Don't Make Me Think! A Common Sense Approach to Web Usability*. Berkeley, California USA : New Riders Publishing).
6. Kuznetsova, N. S. (2010). *Veb-dizain kak instrument modelirovaniia virtualnogo prostranstva sovremennoi kultury* [Web design as a tool for modeling the virtual space of modern culture]. (Unpublished PhD dissertation). N. P. Ogarev Mordovia State University. Saransk, Russia. [In Russian].
7. Nilsen, J. & Takhir, M. (2002). *Dizain Web-stranits. Analiz udobstva i prostoty ispolzovaniia 50 uzlov* [Homepage Usability. 50 Websites Deconstructed]. Moscow : Viliams. [In Russian]. (Original edition : Nilsen, J. & Takhir, M. (2001). *Homepage Usability. 50 Websites Deconstructed*. Indianapolis. IN : New Riders Publishing).
8. Opalev, M. L. (2011, November 2–4). Shriftovoi dizain kak stilevoe napravlenie veb-dizaina [Font design as a style direction of web design]. In *Design education in Ukraine: current status, development prospects and European integration. Proceedings of the International Scientific-Methodical Conference* (pp. 60–62). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine. [In Russian].
9. Sabanova, A. A. & Shigabetdinova, G. M. (2016). Veb-dizain: psikhologicheskaiia ekspertiza [Web Design: Psychological Expertise]. *Modern scientific researches and innovations*, 2. Retrieved from <http://web.snauka.ru/issues/2016/02/63345>. [In Russian].
10. Patel, N. ([2017]). *Universal Web Design Principles That Improve Usability And Conversion*. Retrieved from <https://neilpatel.com/blog/web-design-conversions/amp/>.

УДК 7.05

ID ORCID 0000-0001-7449-2157

DOI 10.33625/visnik2021.01.020

Ірина МАЛИНІНАХарківська державна академія
дизайну і мистецтва

ВИКОРИСТАННЯ ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

Малиніна І. О. Використання доповненої реальності в сучасному мистецтві. У статті аналізується використання доповненої реальності (AR) у творчих проєктах сучасного мистецтва. Досліджуються особливості застосування технологій доповненої реальності. Проведено огляд можливостей і варіанти використання такої технології для підтримки музеїв та галерей. Ця стаття допоможе сучасним митцям краще знатись на цих технологіях, зрозуміти роль AR у сучасному суспільстві й оцінити її перспективи. Аналіз наукових досліджень показав, що використання доповненої реальності в мистецтві все більше цікавить митців і науковців. Існують також статті, присвячені покращенню навчального досвіду відвідувачів художніх галерей з використанням доповненої реальності. У статті розкривається хронологія досліджень даного феномену. Був проведений також аналіз досвіду українських, європейських і американських художників і дизайнерів з впровадження AR-технологій у сфері культури, на основі якого наведена система тематичних напрямів доповненої реальності у сучасному мистецтві. Виявлено п'ять областей, у яких використовується доповнена реальність у галузі мистецтва: музеї історії і мистецтва та виставкові зали, мистецький міський туризм, кіноіндустрія, концерти й телебачення. Але з'ясовано, що кількість цих напрямів не є остаточною. Із часом AR буде застосовуватись на інших мистецьких майданчиках.

У матеріалах даної статті надано рекомендації з поширення використання технологій доповненої реальності у мистецтві. За допомогою цих технологій створюється образ інноваційного прогресивного музею, виставкового залу, відкритого для нових можливостей, що дає можливість залучати нових відвідувачів, породжуючи унікальний комплексний інтерактивний досвід. Поки що в мистецтві доповнена реальність застосовується ексклюзивно, але все більше художників і дизайнерів починають рухатись у бік інтерактивних впроваджень у свою творчість. Багато таких авторських експериментів виростають в унікальні творчі проєкти та забезпечують величезні переваги у системі культури й мистецтва.

Ключові слова: мистецтво, доповнена реальність, музей, живопис, дизайн, галерея, інтерактивність.

Malinina I. The Use of Augmented Reality in Contemporary Art. The article analyzes the use of augmented reality (AR) in creative projects of contemporary art. Features of application of augmented reality technologies are investigated. The author reviews the possibilities and options for using augmented reality technology to support museums and galleries. This article will help contemporary artists to better understand these technologies, understand the role of AR in modern society and assess its prospects. Analysis of scientific research has shown that the use of augmented reality in art is increasingly of interest to artists and scientists. There are also articles dedicated to improving the learning experience of art gallery visitors using augmented reality. The present study reveals the chronology of research on this phenomenon. An analysis of the experience of Ukrainian, European and American artists and designers in the implementation of AR-technologies in the field of culture has also been conducted, on the basis of which a system of thematic areas of augmented reality in contemporary art has been presented. There are five areas where augmented reality in the field of art is used. These are museums of history and art and exhibition halls, art city tourism, film industry, concerts and television. But it turns out that the number of these areas is not final. Eventually, AR will be used in other art venues.

The materials of this article provide recommendations for the spread of augmented reality technologies in art. With the help of these technologies, the image of an innovative progressive museum and exhibition hall, open to new opportunities, can be created, which gives the opportunity to attract new visitors, generating a unique complex interactive experience. So far, augmented reality is used exclusively in art, but more and more artists and designers are beginning to move towards interactive implementations in their work. Many of these authorial experiments grow into unique creative projects and provide enormous advantages in the system of culture and art.

Keywords: art, augmented reality, museum, painting, design, gallery, interactivity.

Постановка проблеми. Сучасне мистецтво з використанням доповненої реальності (AR, Augmented Reality) вважається мистецтвом нових технологій XXI ст. і діє як надзвичайно динамічна різномісна суміш, до якої входить техніка, креативні концепції та об'єкти. Зараз у світі нараховується понад 2,5 млрд користувачів смартфонів – за допомогою цих апаратів можна отримувати інтерактивний досвід AR. Доповнена реальність може використовуватися для поглибленого сприйняття простору в мистецтві, розкриття глибин задуму автора, а також пропонує новий досвід, збагачений сучасним сприйняттям. За допомогою технологій AR інформація про реальний світ мистецтва стає для користувача інтерактивною дією. Актуальність даної теми визначається кардинальністю змін у сфері мистецтва, які вносить впровадження нових технологій доповненої реальності.

Мета дослідження – проаналізувати використання доповненої реальності в сучасному мистецтві останніми роками, які значно збагатили світ мистецтва. Доповнена реальність у сучасному мистецтві – це можливість реалізації абсолютно нових творчих ідей на виставках і в музеях, а також залучення уваги людей до творів мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв’язання даної проблеми, показав, що такі науковці, як Р. Салахов, Є. Каазік («3D-технології в експозиційній діяльності музеїв образотворчого мистецтва» [6]), М. Степанов, Д. В. Хоршев, С. С. Єлесін («Впровадження технологій доповненої реальності в музейні експозиції» [7]), Клен Чопіч Пучіхар (Klen Čopich Puchihar), Матяж Кљун (Matjaž Kljun) («АРТ для мистецтва: Таксономія доповненої реальності для мистецтва та культурної спадщини» [9]), М. К. Том Дік (M. Claudia tom Dieck), Т. Юнг (Timothy Jung), Д. Том Дік (Dario tom Dieck) («Покращення навчального досвіду відвідувачів художньої галереї з використанням доповненої реальності за допомогою переносних пристроїв: загальна перспектива результатів навчання» [10]); А. В. Іванова («Технології віртуальної і доповненої реальності: можливості та перешкоди застосування» [3]) та інші присвятили різним аспектам розвитку доповненої реальності у мистецтві багато уваги. Автор даної статті спирається на дослідження цих науковців, а також на практику митців.

Слід зазначити, що використання доповненої реальності в мистецтві вже зазнало суттєвих змін і продовжує постійно змінюватися та розширюватися у своїх можливостях. І це потребує додаткового аналізу, відповідних уточнень з урахуванням змін у сучасному мистецтві.

Методи дослідження. *Порівняльно-аналітичний метод* був використаний при виявленні візуальної складової та техніко-технологічних особливостей творів доповненої реальності у мистецтві. *Описовий метод* був залучений при дослідженні окремих проєктів. Система напрямів AR у мистецтві виявлена за допомогою *методів класифікації та типологізації*.

Виклад основного матеріалу. Потрапляючи у світ AR-технологій, користувач зазвичай втрачає на якийсь час зв’язок з реальністю і занурюється у «паралельний всесвіт» за допомогою спеціальних пристроїв. Доповнена реальність – одна з декількох технологій взаємодії людини і комп’ютера. Її специфіка полягає у тому, що вона програмним чином візуально поєднує два спочатку незалежних простори: світ реальних об’єктів навколо нас і віртуальний світ, відтворений на комп’ютері [6]. Доповнена реальність

не переносить глядача у вигадані світи. Замість цього вона додає у навколишню дійсність неіснуючі віртуальні елементи. У даний час доповнена реальність може оточувати нас усюди – під час перегляду телепередач, ігор на ігрових консолях або при роботі зі смартфоном. Із кожним днем сфери застосування технології збільшуються, до них долучається маркетинг, реклама, ритейл, автомобілебудування, поліграфія тощо.

Мистецтво – одна з форм суспільної свідомості для осмислення певних думок, ідей чи естетичного сенсу. Музика, театр, кіно – це види мистецтва, які першими сприйняли технології та привернули до себе увагу сучасних глядачів. Інші види мистецтва, такі як живопис, графіка, скульптура, архітектура останнім часом також поєднуються з сучасними технологіями. Доповнена реальність не протиставляє себе об’єктам мистецтва. Вона сама є творчою технологією, що діє як каталізатор.

Історична довідка з розвитку доповненої реальності. Перший у світі віртуальний симулятор під назвою «Sensorama» був створений 1957 р. кінематографістом Мортонем Хейлігом (Morton Heilig) на базі Анненбергської школи Університету Пенсильванії. За словами Хейліга, це був «театр занурення», який зовні нагадував ігровий автомат з огорожувальним куполом і являв собою своєрідний 4D-кінотеатр для одного користувача. Патент на пристрій був отриманий 1962 р. Мортон Хейліг став «батьком віртуальної реальності», який отримав це звання за дослідження і винаходи, що проводилися у 1950–1960-х рр. [3].

Інший винахід, шолом віртуальної реальності, розробив комп’ютерний фахівець і ад’юнкт-професор Гарварда Айван Сазерленд (Ivan Sutherland) зі своїм студентом Бобом Спрауллом (Bob Sproull) 1967 р. Шолом отримав назву «Дамоклів меч». Це була перша система доповненої реальності на основі головного дисплея. Окуляри кріпилися до стелі, в них трансливалися образи з комп’ютера. Крім того, шолом дозволяв генерувати і змінювати образи відповідно до руху голови користувача.

Паралельно з технічними винаходами відбувалось осмислення феномену віртуальної і доповненої реальності. У 1972 р. Мирон Крюгер (Myron W. Krueger) увів термін «штучна реальність» з метою визначити результати, які можуть бути отримані за допомогою системи накладення відеозображення об’єкта (людини) на генеровану комп’ютером картинку, а також за допомогою інших розроблених на той час засобів [3; 11]. У 1994 р. Пол Мілграм (Paul Milgram) і Фуміо Кісіно (англ. Fumio Kishino) описали Континуум Віртуальність-Реальність (Milgram’s Reality-

Virtuality Continuum) – простір між реальністю й віртуальністю, між якими розташована доповнена реальність (ближче до реальності) і доповнена віртуальність (ближче до віртуальності). Фахівці іноді використовують назви «розширена реальність», «поліпшена реальність», «збагачена реальність» як синоніми [2]. Рональд Т. Азума (Ronald T. Azuma) 1997 р. опублікував дослідження, в якому показав способи застосування доповненої реальності у різних сферах, таких як медицина, виробництво, наука, промисловість і розваги. Він також визначив та сформулював основні критерії доповненої реальності: поєднання реального і віртуального світів, взаємодію у реальному часі, відображення у 3D-просторі [3; 8].

Програмне забезпечення стало розвиватись у кінці 1990-х – на початку 2000-х рр. Тоді була створена бібліотека програмного забезпечення ARToolKit, автором якої став Хироказу Като (Hirokazu Kato). У бібліотеці була об'єднана віртуальна графіка з реальним життям, а також продемонстрована система розпізнання, за допомогою якої можна накладати комп'ютерну графіку на зображення з відеокамери [13].

У 2009 р. американський актор, продюсер і музикант Роберт Дауні-молодший (Robert Downey Jr.) використовує доповнену реальність у журналі «Esquire» («Robert Downey Jr. on Esquire's Augmented Reality Cover: A Demo»¹) [13]. Скануючи штрихкод зі сторінки журналу, читачі могли занурюватись у додану реальність. Цього ж року ARToolKit стає доступним для інтернет-браузерів (Іл. 1).

Аналізуючи історію розвитку доповненої реальності та AR-технологій, можливо зробити висновок, що ми не знаємо, якою буде доповнена реальність завтра, але ми все більше залежимо від неї, тому митці, вчені та розробники повинні створювати все більш ефективні й візуально привабливі AR-проекти до творів мистецтва.

Аналіз основних напрямів використання доповненої реальності у сучасному мистецтві. Технології доповненої та віртуальної реальності пройшли значний еволюційний шлях за останні 30 років у плані вдосконалення як пристроїв і програмного забезпечення, так і контенту. Поняття і концепції віртуальної і доповненої реальності не зазнали радикальних змін за останні роки, але цього не можна сказати про самі технології.

Коли йдеться про мистецтво, людина схильна асоціювати це з відвідуванням картинної галереї або поїздкою в театр. Але коли доповнена реальність та мистецтво стикаються, відкриваються нові творчі можливості. Це не тільки покращує

досвід відвідувачів, а й згодом дає змогу охопити абсолютно нову аудиторію. Сучасне мистецтво, на жаль, відносно запізнилось на цифрову революцію. Люди звикли пов'язувати цінність мистецтва з тим, щоби побачити його особисто, але таких відвідувачів з часом стає все менше. Аналіз музейної та виставкової діяльності показав, що вони все ще покладаються на традиційні покази виставок та експозицій, тобто не повністю використовують свої можливості.

Використання доповненої реальності створює новий шлях до побудови нових творчих ідей у мистецтві за допомогою інтерактивного змісту, не впливаючи на оригінальність і індивідуальність різних його видів. Демонстрацію цих творчих робіт аудиторії, яка живе навколо сучасних технологічних пристосувань, можна вирішити за допомогою доповненої реальності. Вона пропонує новий простір для художників та мистецтвознавців для того, щоб надати їм можливість висловити себе, доповнити свої твори мистецтва або оточити свої роботи інтерактивними враженнями. Існують різні форми доповненої реальності, які дозволяють людям, що не опанували технічних навичок, поєднувати свої твори мистецтва з цифровими медіа. Подолавши розрив між технологіями та мистецтвом, сучасні платформи допоможуть художникам і мистецтвознавцям використовувати основні рівні AR. Якщо митці хочуть створити анімовані та тривимірні враження від своїх робіт, є можливість об'єднання творчих креативних ідей з досвідом фахівців мультимедійного дизайну, серед яких є аніматори, мультимедійні художники, відеооператори, 3D-дизайнери, санд-дизайнери та ін.

Розгляд і аналіз використання доповненої реальності в сучасному мистецтві дозволив сформувати структуру тематичних напрямів.

Використання доповненої реальності у музеях та виставкових залах. Завдяки сучасним технологіям музеї не тільки стають «храмами» історії, науки і мистецтва, а й здатні по-новому захопити зацікавленість та увагу дорослих і дітей. AR-технології перетворюють вулиці на простір для виставок, віртуальна реальність повертає втрачені пам'ятки, переносить глядача у майстерні художників і дозволяє стати їх співавторами. Традиційні твори мистецтва, навіть картини старої школи зможуть служити маркерами доповненої реальності, де роботи великих майстрів «оживають» завдяки новим технологіям і по-новому сприймаються глядачами.

Слухати розповідь людини в музеї – цікаво і захоплююче, але іноді хочеться її зупинити, щоб затриматися біля чергового експоната. Техноло-

¹ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wp2z36kKn0s> (дата звернення : 15.01.2021).

гія доповненої реальності дозволяє це зробити. Вона вже доступна у музеях за допомогою спеціальної гарнітури або звичайного смартфона. Підключившись до них, відвідувач може дізнатися набагато більше, ніж при простому розгляді об'єкта або на «живій» екскурсії. Використання сучасних технологій для музеїв, виставок та інших культурних об'єктів – це можливість залучити більше відвідувачів. Це продемонстровано у проєкті «Augmented Reality for museums / AR Guide»² 2019 р. (Іл. 2).

Переосмислення мистецтва відбулось у Художній галереї Онтаріо (Art Gallery of Ontario), Торонто, 2017 р. У цій галереї провели експеримент: доповнили об'єкти музею за допомогою AR-технології «REBLINK – AR (AUGMENTED REALITY) MIND CHILL»³. Для виставки картин європейських і канадських художників зробили мобільний AR-застосунок. За допомогою цього застосунку картини, інші експонати «ожили» на екранах смартфонів. Пейзажі, вулиці міст з'єднувалися з трубами сучасних заводів, будівельними кранами і тепловими магістралями. Люди Середньовіччя, зображені на портретах, робили селфі, слухали музику у навушниках або «зависали» перед ноутбуком. Завдяки використанню доповненої реальності, відвідування музею перетворилось у захоплюючий досвід.

Сучасне використання доповненої реальності у своїх залах запропонував 2018 р. Латвійський національний художній музей. Мобільний застосунок «Дослідіть будівлю музею» проводив відвідувачів за маршрутами музейних виставок. Ці маршрути змусили відвідувачів подорожувати у часі та просторі. Два маршрути, короткий тур під назвою «Основні моменти» і довгий тур під назвою «Повний тур з гідом», пропонувалися відвідувачам нової постійної експозиції під назвою «Латвійське мистецтво XIX–XX століть». Маршрут «Поточна виставка» дозволив побачити роботи сучасних майстрів мистецтва⁴.

Національний музей природознавства (National Museum of Natural History) Смітсонівського інституту, Вашингтон, округ Колумбія, США, 2017 р. представив AR-технологію, яка відкрила новий вимір у цьому музеї⁵. Тепер відвідувачі музею можуть завантажити застосунок, у котрому є 13 скелетів, які накладаються на зображення для відтворення істот. Користувачі мо-

жуть бачити, як шкіра і м'язи виглядали би поверх кісток і як рухалися ці тварини. Це дало можливість оживити виставку (Іл. 3).

Сьогодні технології доповненої реальності на виставках користуються великою популярністю серед прогресивних художників. На відомій виставці «Adrien M & Claire B – миражі й дива / VIAC»⁶, яка пройшла у Гронінгені, Нідерланди, у серпні 2017 р., були показані роботи медіахудожників Адрієна Мондо і Клер Бардін, створені у доповненій реальності. Спеціальний застосунок дозволяв статичні живописні та графічні роботи «відокремити» від полотна, і анімація цих робіт ставала частиною виставкової експозиції. Експонати були виконані із застосуванням ефекту «Привид Пеппера» та інших технік ілюзії (Іл. 4).

В Україні щорічно проводиться традиційний триденний фестиваль мистецтва і нових технологій FRONTIER⁷. Він відбувається у різних містах країни та працює за певною темою в декількох секторах мистецтва і культури. У 2019 р. в Харкові та Києві фокус-темою фестивалю була «Reforming space: “New monuments”» про роль мистецтва і монументальні скульптури у місті, про віртуальну і доповнену реальності як художній інструмент. Проєкт підтримав Український культурний фонд, організаторами були культурні активісти з Харкова – Academy of Visual Arts Kharkiv, Миколаєва – АРТ Оптимісти, Києва – Конгрес Активістів Культури [12].

Невелика, але зростаюча кількість сучасних художників поєднує нові технології та творчість, щоби зробити світ цікавішим. Ці ілюстратори, дизайнери та цифрові скульптори вважають, що доповнена реальність може розкрити нові форми розповіді та самовираження художника. Такий досвід був проведений студентами кафедри мультимедійного дизайну ХДАДМ і харківськими художниками. Роботи з доповненою реальністю демонструвалися на низці виставок (виставка в музеї екоплаката «4-й Блок», розташованому у ХДАДМ, 2019 р.; виставка живописних творів харківських монументалістів «Автопортрет з яблуком» у Черкаському художньому музеї 2020 р.) Також розроблена AR до виставки авторських робіт з доповненою реальністю члена Національної спілки художників України Надії Мироненко.

У ході дослідження були знайдені ще деякі пропозиції та приклади використання доповненої реальності у сучасних музеях

² URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JNFC6mSkfFM> (дата звернення : 15.01.2021).

³ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1ceyNr2No6M> (дата звернення : 15.01.2021).

⁴ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OAZGgLyEC8o> (дата звернення : 15.01.2021).

⁵ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=M2KdlchfCkQ> (дата звернення : 15.01.2021).

⁶ URL: <https://www.am-cb.net/en/projets/mirages-miracles> (дата звернення : 15.01.2021).

⁷ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mDDGeZnueQQ> (дата звернення : 15.01.2021).

світу в 2019–2020 рр.: «ARTLIFE. AR приложение для фестиваля искусств»⁸, «Augmented Reality (AR) Applications for Museums / AR w Muzeach»⁹, «Artivive – The Augmented Reality Art Tool»¹⁰ (Іл. 5), «Augmented Reality for Art»¹¹ (Іл. 6).

Аналізуючи світовий досвід використання доповненої реальності у музеях та виставкових залах, можна зазначити, що завдяки розвитку нових AR-технологій і використанню їх можливостей у живописі, графіці та скульптурі в художників з'являються нові творчі ідеї, а також підвищується інтерес відвідувачів музеїв і виставкових залів до експозицій.

Використання доповненої реальності в міському мистецькому туризмі. Завдяки використанню доповненої реальності міський мистецький туризм отримав нові можливості – коли графіті та мурали на стінах будівель «оживають». Маркерна технологія доповненої реальності дозволяє людині, що прогулюється, наприклад, історичним центром Рима або Парижа, не тільки милуватися красотою архітектури, а й заглядати у віртуальні галереї анімованих графіті, просто скачавши застосунок або відсканувавши маркер.

У креативному кластері «Будинок культури» Санкт-Петербурга 2018 р. була розроблена графіті-гра у доповненій реальності «Tag Wars»¹². Автором роботи є відомий стріт-артхудожник Володимир Абіх. Робота являла собою малюнок розміром 10 на 10 метрів – біле коло, оточене графіті. У його центрі була розташована величезна решітка, яка використовувалась для тегів у соціальних мережах. За допомогою спеціального мобільного застосунку AR-користувачі могли «битися» один з одним або зі штучним інтелектом в аналог гри «хрестики-нулики», де як відмітки були використані теги художників.

У 2019 р. в Луцьку пройшов стріт-артфестиваль «Lutsk Wallking», організований Фондом Ігоря Палиці «Тільки разом» за підтримкою Українського культурного фонду. Завдяки цьому фестивалю в місті з'явилися нові артоб'єкти, зокрема чотири з них – з доповненою реальністю. Так, на цокольній стіні будівлі Волинського національного університету імені Лесі Українки художник зі Львова Тарас Довгальок створив мурал «Споглядання». На історичній

будівлі на вул. Шопена лучанин С. Радкевич виконав символічну роботу «Рівновага». Колектив художників зі Львова «Kickit art studio» у складі В. Гріха, С. Гріха і В. Федусіва зобразили «Квантовий стрибок». На будівлі колишнього кіно-театру «Зміна» лучанин А. Присяжнюк створив оригінальний мурал «Доповнена реальність» – «Доповнена реальність в AR murals»¹³.

У ході нашого дослідження також було знайдено деякі приклади використання доповненої реальності з креативними творчими ідеями у світовому міському мистецькому туризмі: «LARA Augmented Reality on Mural»¹⁴ (Іл. 7), «MAUA | Milan – Museum of Augmented Urban Art»¹⁵, «T-REX Mural By Nychos Comes Alive With Augmented Reality!»¹⁶, «Mural with Augmented Reality!, Collaboration in Art and Technology»¹⁷.

Таким чином, спостерігається, що «оживлення» міських графіті на стінах будинків з кожним роком в усьому світі набирає популярність, залучаючи все більше глядачів та шанувальників.

Використання доповненої реальності в кіноіндустрії. AR-кінематограф є новим форматом туризму. На вулицях туристичних центрів світу знімається багато сцен історичних і фантастичних фільмів. Застосунок «Кінотеатр з доповненою реальністю» дозволяє туристам, що відсканували відповідний QR-код, знайдений на будинку або пішохідній доріжці, побачити, як навколишній простір вулиці був змінений під час зйомок того чи іншого фільму на цьому місці. Таким чином, за допомогою доповненої реальності турист може побачити фрагменти відомих фільмів, що були зняті на певній вулиці. Цей застосунок незвичайним чином поєднує в собі фізичну локацію і цифрові образи. Завдяки йому люди занурюються в секрети і можливості кіноіндустрії, бачать, як кінематограф змінює реальний світ на фантастичне середовище або повертає в історичні події минулого. Даний процес демонструється у промо-ролику «Augmented Reality Cinema»¹⁸ (Іл. 8). У відео показано деякі фільми із грою акторів, які знімалися на вулицях Лондона. Фрагменти цих фільмів можна побачити у доповненій реальності.

¹³ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eyPennzSBjw> (дата звернення: 15.01.2021).

¹⁴ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hnR7kVH7Lis> (дата звернення: 15.01.2021).

¹⁵ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PJnxShb175U> (дата звернення: 15.01.2021).

¹⁶ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fU9AIStnd3c> (дата звернення: 15.01.2021).

¹⁷ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A7bEOUI5ip0> (дата звернення: 15.01.2021).

¹⁸ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R6c1STmvNJc> (дата звернення: 15.01.2021).

⁸ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IWBxA9PTClc> (дата звернення: 15.01.2021).

⁹ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hDRVLYsCgxA> (дата звернення: 15.01.2021).

¹⁰ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3yc3tjyAdv0> (дата звернення: 15.01.2021).

¹¹ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gtpZEZLpv8A> (дата звернення: 15.01.2021).

¹² URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7SIrj1gMM> (дата звернення: 15.01.2021).

Використання доповненої реальності у сучасних концертах. Використання доповненої реальності в проведенні сучасних концертів все більше набирає популярності серед фанатів музики. У 2018 р. в Бостоні проходив концерт Емінема з елементами доповненої реальності «Eminem White America Augmented»¹⁹. Репер вирішив не боротися зі смартфонами на виступі, а використовувати їх для поліпшення свого шоу. Під час концерту на фестивалі Coachella, організатори запустили мобільний застосунок, що дозволив у доповненій реальності побачити величезну віртуальну копію репера, а потім – героя з фільму жакхів у масці, який за допомогою гігантського ножа й бензопили шматував людей, що стояли перед сценою. Після цього з'явився американський прапор і в небо були запущені ракети з ядерними боєголовками, але далеко вони не полетіли – впали відразу біля сцени.

На стартовому матчі чемпіонату Південнокорейської бейсбольної ліги у 2019 р. для уболівальників було влаштовано шоу доповненої реальності. За допомогою технологій 5G над стадіоном команди «Виверни» пролетів гігантський виверн (різновид дракона)²⁰. Побачити дракона могли не тільки телеглядачі, а й відвідувачі стадіону за допомогою спеціального застосунку для доповненої реальності на своїх смартфонах (Іл. 9).

Використання доповненої реальності на телебаченні. Українське телебачення активно освоює технології доповненої та віртуальної реальності. На початку 2018 р. командою телеканалу «Україна» був побудований комплекс ріелтайм-рендерів AR/VR на базі технологій VizRT/UE4 і оптичних систем трекінгу Stype RedSPY. У результаті, при точному плануванні, дизайнери отримали можливість забезпечити об'єктами доповненої реальності різні проекти каналу. Конфігурація модулів цього комплексу дозволяє працювати у стаціонарних студіях і на зовнішніх локаціях, створюючи автономну віртуальну студію [1].

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших наукових розвідок. Аналіз наукових досліджень показав, що доповнена реальність є відмінним інструментом, покликаним забезпечити індивідуальну комунікацію з відвідувачем музею у сучасну епоху «візуалізації». За останні кілька років AR-технології у мистецтві зробили величезний крок уперед, що пояснюється їх універсальністю і багатofункціональністю.

Інтерактивні презентації у доповненій реальності справляють велике враження на людей, тим самим привертаючи увагу до таланту митців, дають можливість розглядати мистецтво з нового ракурсу.

Аналіз наукових досліджень показав, що використання доповненої реальності у мистецтві все більш цікавить митців і науковців. Існують також статті, присвячені покращенню навчального досвіду відвідувачів художніх галерей з використанням доповненої реальності за допомогою переносних пристроїв.

Спираючись на матеріали даної статті, можна винести рекомендації щодо подальших наукових розвідок і поширення застосування сучасних AR-технологій у мистецтві. За допомогою цих технологій образ інноваційного прогресивного музею та виставкового залу, відкритих для нових можливостей, збільшує кількість відвідувачів.

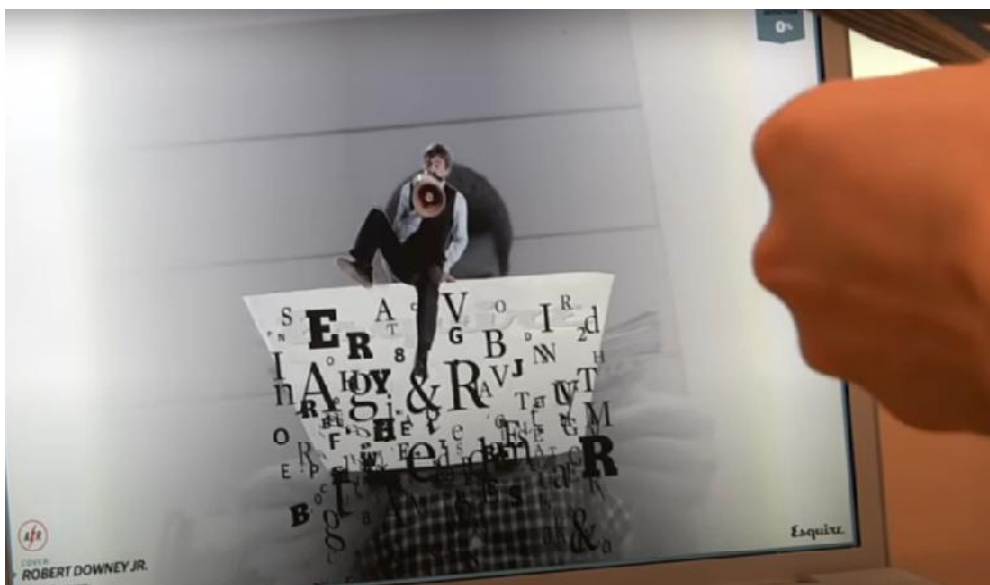
У ході наукового дослідження була наведена система тематичних напрямків використання доповненої реальності в сучасному мистецтві. У результаті аналізу великої кількості прикладів виявлено п'ять галузей мистецтва, де використовується доповнена реальність. Це музеї історії та мистецтва й виставкові зали, мистецький міський туризм, кіноіндустрія, проведення концертів, телебачення. Але при цьому слід взяти до уваги, що з'являтимуться нові творчі майданчики, де буде застосовуватись доповнена реальність.

Література:

1. Гутянтов А. AR/VR: как технологии применяются украинским ТВ. *Телекритика* : нишевое интернет-издание об украинской медиасфере. 20.11.2019. URL : <https://telekritika.ua/ar-vr-kak-tehnologii-primenjajutsja-ukrainskim-tv/> (дата звернення : 05.11.2020).
2. Доповнена реальність (ar) від Apple. *Radio Lemberg*. 5.03.2017. URL : <http://radiolemberg.com/ua-articles/ua-allarticles/ar-apple> (дата звернення : 06.02.2021).
3. Иванова А. В. Технологии виртуальной и дополненной реальности: возможности и препятствия применения. *Стратегические решения и риск-менеджмент*. 2018. № 3(108). С. 88–107. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/tehnologii-virtualnoy-i-dopolnennoy-realnosti-vozmozhnosti-i-prepyatstviya-primeneniya> (дата звернення : 07.02.2021).
4. Папагианнис Х. Дополненная реальность. Все, что вы хотели узнать о технологии будущего / пер. с англ. В. Г. Михайлова. Москва : Эксмо, 2019. 288 с. (Мир технологий).
5. Рай К. На рубеже: как фестиваль Frontier раскрывает новые грани города, искусства и технологий : интервью с идеологиней и кураторкой проекта Frontier VR Art Festival. *Культура и креативность*. [2019]. URL : <https://www.culturepartnership.eu/article/festival-frontier>. (дата звернення : 05.11.2020).
6. Салахов Р., Каазик Е. 3D-технологии в экспозиционной деятельности музеев изобразительного искусства. *Мир искусств* : вестник Международного института антиквариата. 2015. № 4(12). С. 86–88. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/3d-tehnologii-v-ekspozitsionnoy->

¹⁹ URL : <https://www.youtube.com/watch?v=A2GCt01hh0E> (дата звернення : 15.01.2021).

²⁰ URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WQ29pB5IQsw> (дата звернення : 15.01.2021).



Іл. 1. Використання AR у друкованій версії журналу «Esquire», 2009²¹



Іл. 2. Використання гарнітури доповненої реальності в музеї, 2019²²



Іл. 3. Доповнена реальність у Національному музеї природознавства Смітсонівського інституту, 2019²³

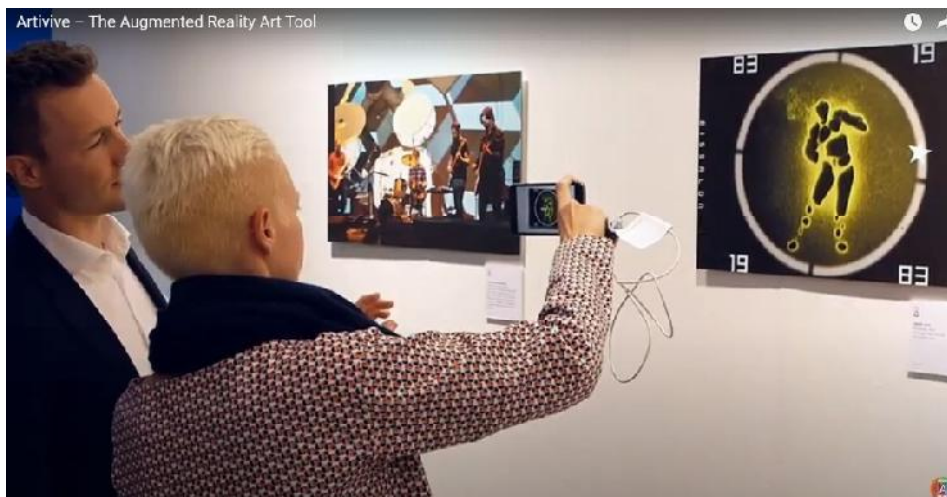
²¹ Robert Downey Jr. on Esquire's Augmented Reality Cover: A Demo. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=wp2z36kKn0s> (дата звернення : 05.11.2020).

²² Augmented Reality for museums / AR Guide. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=JNFC6mSkfFM> (дата звернення : 05.11.2020).

²³ Dinosaurs come to life at MUSE, Science Museum of Trento. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=M2KdIchfCkQ> (дата звернення : 05.11.2020).



Іл. 4. Роботи медіахудожників Адрієна Мондо і Клер Бардін у доповненій реальності, 2019²⁴



Іл. 5. Перегляд робіт за допомогою платформи Artivive, 2019²⁵



Іл. 6. Перегляд робіт за допомогою платформи UniteAR, 2020²⁶

²⁴ Adrien M & Claire B – міражі й дива / BIAC. URL : <https://www.am-cb.net/en/projets/mirages-miracles> (дата звернення : 05.11.2020).

²⁵ Artivive – The Augmented Reality Art Tool. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3yc3tjyAdv0> (дата звернення : 05.11.2020).

²⁶ Augmented Reality for Art. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=gtpZELpv8A> (дата звернення : 25.01.2021).



Іл. 7. Перегляд доповненої реальності на муралі, 2017²⁷



Іл. 8. Сцена з фільму, додана на смартфон на вулиці Лондона. 2011²⁸



Іл. 9. Шоу доповненої реальності над футбольним стадіоном, 2019²⁹

²⁷ LARA Augmented Reality on Mural. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hnR7kVH7Lis> (дата звернення : 05.11.2020).

²⁸ Кадр із промо-ролику «Augmented Reality Cinema. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=R6c1STmvNJc> (дата звернення : 05.02.2021).

²⁹ Шоу доповненої реальності із застосуванням 5G. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WQ29pB5IQsw> (дата звернення : 15.12.2020).

- deyatelnosti-muzeev-izobrazitel'nogo-iskusstva/viewer (дата звернення : 05.11.2020).
7. Степанов М. А., Хоршев Д. В., Елесин С. С. Внедрение технологий дополненной реальности в музейные экспозиции. *Гуманитарная информатика*. 2017. № 13. С. 12–20. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/vnedrenie-tehnologiy-dopolnennoy-realnosti-v-muzejnye-ekspozitsii/viewer> (дата звернення : 05.11.2020).
 8. Azuma R. T. A Survey of Augmented Reality. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*. Vol. 6, № 4 (August 1997). P. 355–385.
 9. Čopič Pucihar K., Kljun M. ART for Art: Augmented Reality Taxonomy for Art and Cultural Heritage. *Augmented Reality Art. Springer Series on Cultural Computing* / edited by V. Geroimenko. Cham : Springer, 2018. P. 73–94. URL : https://doi.org/10.1007/978-3-319-69932-5_3 (дата звернення : 05.11.2020).
 10. Dieck M. C. tom, Jung T. & Dieck D. tom. Enhancing art gallery visitors' learning experience using wearable augmented reality: generic learning outcomes perspective. *Current Issues in Tourism*. 2018. Vol. 21, issue 17. P. 2014–2034. URL : <https://doi.org/10.1080/13683500.2016.1224818> (дата звернення : 05.11.2020).
 11. Krueger M. W. Artificial Reality. New York : Addison-Wesley, 1983. 312 p.
 12. Frontier VR Art Festival: как в Украине развивается искусство виртуальной реальности / К. Зоркин, В. Белов, А. Мамон та ін. *FAQINDECOR*. 14.11.2019. URL : <http://faqindecor.com/frontier-vr-art-festival-kak-v-ukraine-razvivaetsja-iskusstvo-virtualnoj-realnosti/> (дата звернення : 05.11.2020).
 13. Shore J. Where Did Augmented Reality Come From? *Mashable*. 24.09.2012. URL : <https://mashable.com/2012/09/24/augmented-reality/> (дата звернення : 06.02.2021).
 4. Papagiannis, H. (2019). *Dopolnennaia realnost. Vse, chto vy khoteli uznat o tekhnologii budushchego* [Augmented reality. Everything you wanted to know about the technology of the future]. (V. G. Mikhailov (Trans.)). Moscow : Eksmo. [In Russian].
 5. Rai, K. [2019]. Na rubezhe: kak festival Frontier raskryvaet novye grani goroda, iskusstva i tekhnologii [At the turn: how the Frontier festival reveals new facets of the city, art and technology] [Interview]. *Kultura i Kreativnost*. Retrieved from URL: <https://www.culturepartnership.eu/article/festival-frontier>. [In Russian].
 6. Salakhov, R. & Kaazik, E. (2015). 3D-tehnologii v ekspozitsionnoi deiatelnosti muzeev izobrazitel'nogo iskusstva [3D technologies in the exposition of Museums of Fine Art]. *Mir iskusstv: vestnik Mezhdunarodnogo instituta antikvariata*, 4(12), 86–88. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/3d-tehnologii-v-ekspozitsionnoy-deyatelnosti-muzeev-izobrazitel'nogo-iskusstva/viewer>. [In Russian].
 7. Stepanov, M. A., Khorshev, D. V. & Elesin, S. S. (2017). Vnedrenie tekhnologii dopolnennoi realnosti v muzejnye ekspozitsii [Implementation of augmented reality technologies in museum exhibitions]. *Humanitarian informatics*, 13, 12–20. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/vnedrenie-tehnologiy-dopolnennoy-realnosti-v-muzejnye-ekspozitsii/viewer>. [In Russian].
 8. Azuma, R. T. (1997, August). A Survey of Augmented Reality. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 6(4), 355–385.
 9. Čopič Pucihar, K. & Kljun, M. (2018). ART for Art: Augmented Reality Taxonomy for Art and Cultural Heritage. In V. Geroimenko (Ed.). *Augmented Reality Art. Springer Series on Cultural Computing*. Cham : Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-69932-5_3
 10. Dieck, M. C. tom, Jung, T. & Dieck, D. tom. (2018). Enhancing art gallery visitors' learning experience using wearable augmented reality: generic learning outcomes perspective. *Current Issues in Tourism*, 21(17), 2014–2034. <https://doi.org/10.1080/13683500.2016.1224818>
 11. Krueger, M. W. (1983). Artificial Reality. New York: Addison-Wesley.
 12. Zorkin, K., Belov, V., Mamon, A., Manankina, A., Koklonskaia, O., Khudiakov, N. & Turutko, T. (2019). Frontier VR Art Festival: kak v Ukraine razvivaetsja iskusstvo virtualnoi realnosti [Frontier VR Art Festival: how the art of virtual reality develops in Ukraine]. *FAQINDECOR*. Retrieved from <http://faqindecor.com/frontier-vr-art-festival-kak-v-ukraine-razvivaetsja-iskusstvo-virtualnoj-realnosti/>.
 13. Shore, J. (2012, September 24). Where Did Augmented Reality Come From? *Mashable*. 24.09.2012. Retrieved from <https://mashable.com/2012/09/24/augmented-reality/>.

References:

УДК 004.92:791.9
ID ORCID 0000-0002-1885-9839
DOI 10.33625/visnik2021.01.030

Михайло ОПАЛЄВ

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

СТРУКТУРА Й ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ АРХІТЕКТУРНОГО 3D-МЕППІНГУ

Опалєв М. Л. Структура й особливості дизайну аудіовізуального контенту архітектурного 3D-меппінгу. У публікації зроблений огляд дизайну й систематизована значна кількість світових проєктів архітектурного 3D-меппінгу. У вступній частині статті проведено корегування термінологічного апарату. Звертається увага на те, що у терміні «3D-меппінг» приставка «3D» відноситься до роботи з об'ємними поверхнями, а також до тривимірних технологій і засобів візуалізації контенту. Окрім того, пропонується відмовитись від частинки «відео» у терміні «відеомеппінг», оскільки технологія відеозйомки як така застосовується в даному виді мультимедійного дизайну набагато рідше, ніж різні види анімації. Огляд наукової літератури показав, що роботи, присвячені досліджуваній тематиці, мають фрагментарний характер і не охоплюють тему розмаїття архітектурного 3D-меппінгу. В основній частині статті проведена систематизація концепцій дизайну аудіовізуального контенту 3D-проєкцій по низці тематичних напрямів, за якими розвивається у даний час ця галузь мультимедійного дизайну. Значна частка таких тем продиктована організаційними комітетами міжнародних конкурсів і фестивалів 3D-меппінгу. Насамперед це теми, що демонструють ідеї та логіку архітектурного проєктування. Фасади також використовуються як полотно для демонстрації анімованих художніх творів. На них також відтворюються колірні і просторові абстракції, розроблені у технологіях тривимірної і генеративної анімації. В аудіовізуальних шоу на будівлях розкривається бачення дизайнерами філософських концепцій, піднімаються питання технічного і технологічного прогресу, екологічні проблеми. Традиційною в архітектурному 3D-меппінгу є ілюстрація історичних подій на фасадах будинків, що мають яскраве минуле. В аудіовізуальних проєкціях розкриваються також міфологічні сюжети і реалізуються фантастичні ідеї. Суто практичне використання архітектурний 3D-меппінг знаходить у рекламі брендів. Дане дослідження дозволить краще орієнтуватись у тематичному розмаїтті проєктів 3D-меппінгу організаторам фестивалів і конкурсів, дизайнерам, які працюють у цій галузі. На основі даної роботи можливий також більш глибокий розгляд тієї чи іншої теми архітектурного 3D-меппінгу у напрям-

ках як аналізу особливостей дизайну проєктів, так і ускладнення аудіовізуальних концепцій.

Ключові слова: 3D-меппінг, 3D-проєкція, архітектура, архітектурний 3D-меппінг, аудіовізуальна проєкція.

Opalev M. Structure and Features of Audiovisual Content Design of Architectural 3D-mapping. A large number of global architectural 3D mapping projects are reviewed and systematized in the article. The research vocabulary is adjusted in the introductory part of the article. The fact is that the “3D” prefix of “3D mapping” term refers to work with three-dimensional surfaces as well as three-dimensional technologies and content visualization tools. In addition, it is proposed to abandon the particle “video” in the term “video mapping” as video technology, as such, is used in this type of multimedia design much less common than different types of animation. A review of the research literature has shown that works devoted to the research topic are fragmentary and do not cover the topic of architectural 3D mapping diversity. The main body of the article systematizes the design concepts of audiovisual content of 3D projections in a number of thematic areas in which this industry of multimedia design is currently developing. A significant part of such topics is dictated by organizing committees of international competitions and festivals of 3D mapping. First of all, these are topics that demonstrate ideas and logic of architectural design. Facades are also used as canvases to display animated art works. They reproduce color and spatial abstractions developed in technologies of three-dimensional and generative animation. Audiovisual shows on buildings reveal philosophical concepts of designers, raise issues of technical and technological progress and environmental issues. Illustration of historical events on the facades of houses with rich past is traditional in architectural 3D mapping. Mythological scenes are also revealed in audiovisual projections and fantastic ideas are realized. Architectural 3D mapping finds its practical use in brand advertising. This study will allow organizers of festivals and contests, designers working in this field to have greater understanding of thematic diversity of 3D mapping projects. The present study may serve the basis for deepening the consideration of a particular topic of architectural 3D mapping in the areas of analysis of project design features and complexity of audiovisual concepts.

Keywords: 3D mapping, 3D projection, architecture, architectural 3D mapping, audiovisual projection.

Постановка проблеми. З початку XX ст. архітектурний 3D-меппінг набрав велику популярність у всьому світі. Численні фестивалі і конкурси світла, що проходять за великої кількості людей, стали своєрідними центрами активізації життя. Вони, як правило, позитивно впливають на імідж міст, їх туристичну привабливість. Завданням організаторів свят світла є постійний пошук нових тем для цих масштабних і коштовних видовищ. Тож на даний час актуальним стає дослідження дизайну аудіовізуального контенту

архітектурних 3D-проекцій, які демонструвались у світі в момент їх виникнення, широта і глибина реалізовуваних концепцій, а також проблем, у котрих вони розкриваються.

Метою даної роботи є виявлення основних тематичних напрямів, за якими здійснюється наповнення аудіовізуального контенту архітектурних 3D-проекцій, та корегування термінологічного апарату, що стосується даного напрямку мистецтвознавства. Також звернута увага на особливості дизайну проаналізованих проєктів.

Термінологія. Галузь 3D-меппінгу відносно нова у мультимедійному дизайні, і, як завжди, в цій ситуації існує проблема комунікації за відсутності сталої термінології. Тому є сенс визначити основні терміни, якими слід оперувати надалі. Саме слово «*mapping*» є транслітерацією з англ. «*mapping*», що походить від технології тривимірного картографування будівель за допомогою лазерного сканування. Цей процес є частиною технології у створенні будь-якої проєкції на рельєфну поверхню. Термін «*mapping*» укоренився у професійній лексиці, ним давно вже користуються дизайнери цього мультимедійного продукту. Має право на існування й варіант перекладу на українську «мапінг», але поки він застосовується вкрай рідко.

Що стосується приставки «3D», то мається на увазі перш за все робота з тривимірною поверхнею, на яку проєціюється анімація, обігравання об'ємів, що формуються конструктивними особливостями фасаду, або всієї будівлі, або комплексу будівель. З іншого боку, частина теоретиків додає технологічну складову створення контенту, а саме технології тривимірної анімації. Якщо взяти до уваги цю думку, то слід внести деякі корективи. 3D-анімація є не єдиною, хоч і популярною у формуванні контенту 3D-проекцій. Існує багато видів анімації, які також використовуються в цьому виді мультимедійного дизайну. Наприклад класична, векторна, генеративна, інші. І в цих технологіях дизайнери прагнуть різними прийомами досягти тривимірного ефекту. Таким чином, приставка «3D» у словосполученні «3D-меппінг» буде мати дві складові: фізичну (фактура й об'єми будівель) і технологічну (3D-анімація і прийоми створення об'ємно-просторових властивостей в інших програмах анімації).

Найбільш компактним визначенням 3D-меппінгу є наступне: «3D-меппінг – проєкція на фізичний об'єкт навколишнього середовища з урахуванням його геометрії та розташування у просторі» [1, с. 24]. Поширеними термінами у середовищі дизайнерів і науковців є також «*відеомеппінг*», «3D-відеомеппінг». Пропонується відмовитись від слова «*відео*» в даному контексті, оскільки у створенні проєкції використовується не тільки відеозйомка, а й численні види аніма-

ції, про що сказано вище. Наостаннє слід згадати про роль звукового дизайну у 3D-проекціях як одного з головних чинників впливу на сприйняття цього мультимедійного продукту. І тут можна підтримати численних аналітиків, які застосовують у визначеннях 3D-меппінгу словосполучення «аудіовізуальний». Таким чином, в арсеналі термінів залишається наступне: «*архітектурний 3D-меппінг*», «3D-меппінг», «3D-проекція», «аудіовізуальна проєкція».

Аналіз останніх публікацій. До феномену 3D-меппінгу як сучасного явища мультимедійного дизайну прикута увага як вітчизняних, так і закордонних дослідників. Загальний нарис розвитку й огляд українських проєктів 3D-меппінгу наводить український мистецтвознавець А. Доколова, при цьому вона фокусує свою увагу саме на архітектурних проєкціях [1]. Дослідниця О. Кліщ цілеспрямовано аналізує світлові проєкції в міському середовищі, розглядаючи деякі аспекти архітектурного 3D-меппінгу, такі як зміна стереотипів сприйняття, масовість проведення заходів, економічність і безпечність [3]. І. Дроздова розглядає це явище як основу нової універсальної мови в передачі інформації [2]. Авторка наводить свою класифікацію рівнів архітектурних 3D-проекцій за масштабністю й закономірностями зорового сприйняття: місцевий, районний, загальне поле. На появу нових течій у формуванні проєкцій засобами 3D-меппінгу звертають увагу мистецтвознавці С. Кривуц і В. Бондаренко [4]. Вони виділяють такі ознаки проєкцій, як незавершеність, недовомленість, деструктивність, трансформація і відкритість структури будівель для діалогу з глядачем. Одним із найбільш змістовних досліджень у межах даної теми є «Наставна щодо віртуальної реконструкції історичних фасадів» М. М. Бахаре (М. М. Bahareh), де автор розглядає, зокрема, і 3D-проеціювання на фасади будівель [5]. Італійський дослідник Р. Катанезе (R. Catanese) робить короткий огляд історії і технології архітектурного 3D-меппінгу і досить детально розглядає фестиваль «Luminaria» в місті Піза 2012 р. [7]. Приблизно в цьому ж ключі Е. Берна (E. Berna) описує аудіовізуальну проєкцію «Yekepe» у Стамбулі [6]. Існують інші дослідження, подібні до останніх двох робіт. Однак слід зауважити, що вони присвячені локальним проєктам, мають фрагментарний характер і не охоплюють проблему тематичного розмаїття контенту архітектурного 3D-меппінгу в цілому.

Методи дослідження. Поняттєво-аналітичний метод залучено при формуванні термінологічного апарату та визначенні поняття «3D-меппінг». Специфіка засобів візуальної складової та техніко-технологічних особливос-

тей творів архітектурного 3D-меппінгу зумовила застосування *порівняльно-аналітичного методу*. Опрацювання візрів 3D-проекцій на фасади будівель потребувало поєднання *описового методу* та прийомів формального аналізу. Складові аудіовізуального контенту виділені за допомогою *методів класифікації та типологізації*, які було використано для структурування великого обсягу інформації і створення загальної схеми типових груп.

Виклад основного матеріалу. Розгляд дизайну і тематичної спрямованості численних проєкцій, що демонструються на світових фестивалях і конкурсах, а також у локальних проєктах, дозволив сформувати структуру тематичних напрямів аудіовізуального контенту проєкцій.

Архітектурна тематика. Візуальне розкриття концепцій і принципів дизайну того чи іншого архітектора на фасаді відповідної будівлі у вигляді аудіовізуальної композиції здається найбільш логічним серед тем архітектурного 3D-меппінгу. Проєкційне шоу в такому разі може гармонійно поєднувати фактуру й деталі фасаду, а також і форму будівлі взагалі, з ілюстрацією конкретних або абстрактних архітектурних рішень. За відносно коротку історію існування 3D-меппінгу аудіовізуальні проєкції були розроблені та реалізовані на будівлях різних стилів від романських замків до конструктивізму XX ст.

Одним із перших масштабних проєктів була проєкція 2009 р. на французький замок XIII ст. Mont Orgueil¹. Її контент містив анімацію простих тривимірних об'єктів: блоки, що висипалися з вікон, поруч з будівлею стрибали великі м'ячі, форми стін постійно змінювались. Важливою частиною анімації було використання тіні, яка змушувала сприймати глибину. Зараз подібні анімаційні рішення здаються досить примітивними. Але прийоми застосування об'ємно-просторових засобів організації візуального ряду в цьому шоу виявились настільки стійкими, що їх можна побачити і в деяких сучасних проєктах архітектурного 3D-меппінгу.

Пізніше дизайнери стали використовувати більш складні технологічні й композиційні рішення в анімованих проєкціях. У вересні 2012 р. на фасаді храму Святого Сімейства в Барселоні була показана 15-хвилинна мультимедійна проєкція «Ода життю» («Ode à la Vie»)², в якій творчим завданням дизайнерів було зосередитися на складних лініях і візерунках фасаду Різдва, додавши до сірих мас незвичні метаморфози форм і кольори. У результаті використання колірно-фактурних засобів композиції і трансформаційних дій в анімації був досягнутий візуальний баланс між

засвіченим проєкцією фасадом уночі й урочистим оздобленням інтер'єру храму, що підсвічений різнобарвними вітражами вдень. В інноваційному на той час шоу «Spectrum»³ (на фасаді готичного собору Святої Варвари в місті Кутна Гора), створеному для Чеського фестивалю світла 2014 р., аналізується алегоричне відчуття взаємодії будівлі з часом і місцем, у якому вона розташована. Завдяки майстерному використанню засобів гармонізації візуального ряду, чеською студією «The Macula» був створений виразний образ оточуючого собор річкового середовища у вигляді сріблястих дзеркальних поверхонь.

Наступні проєкти ілюструють концептуальний та естетичний процес створення будівлі. У 2017 р. бременською студією «Urbanscreen» була представлена 3D-проєкція на замок Карлсруе. У цій роботі автори «деконструювали» багато декорований бароковий фасад в основні графічні елементи, які можна вважати найменшою одиницею будь-якої графічної композиції. Крапки, лінії та прості форми утворювали структури, які демонстрували етапи архітектурної творчості. У проєкті 2009 р. цієї ж студії «555 Kubik»⁴ на фасаді «Галереї сучасності» («Galerie der Gegenwart») Гамбурзького художнього музею були використані проєктні ідеї архітектора будівлі Освальда Матіаса Унгерса (Oswald Mathias Ungers). Він користувався простими геометричними формами, видозмінюючи їх у своїх проєктах, що і було основою 3D-проєкції, яка змінила конструктивну архітектуру галереї (Іл. 1). Аудіовізуальна вистава «Legořeta Alive»⁵ для фестивалю, який проводився в Університеті мистецтва та дизайну Санта-Фе (SFUAD) 2012 р., була присвячена Рікардо Легорреті (Ricardo Legorreta), всесвітньо відомому мексиканському архітектору. Зазвичай дизайнери 3D-меппінгу користуються обіграванням тривимірних елементів фасадів для посилення виразності своїх творів. У даному разі в 3D-меппінгу були використані об'єми самих будівель. Проєкція складалася з трьох основних частин: у першій була показана серія простих двовимірних анімацій, що визначали два куби будівлі; друга висвітлювала візерунки, фактури, малюнки та ескізи, які використовував Легоррета; у третій, фінальній частині тривимірний ілюзорний вміст розкривав глядачам загальні принципи дизайну архітектора.

У підрозділ про архітектурні концепції можна додати також вражаючу мистецьку інтервенцію 2017 р. на знакову будівлю музею Гуггенхайма у Більбао дизайнера Френка Гері (Frank Gehry) під

¹ URL: <https://vimeo.com/7634481> (дата звернення : 05.02.2021).

² URL: <https://vimeo.com/190773781> (дата звернення : 05.02.2021).

³ URL: <https://vimeo.com/93139506> (дата звернення : 05.02.2021).

⁴ URL: <https://vimeo.com/5595869> (дата звернення : 05.02.2021).

⁵ URL: <https://vimeo.com/41430571> (дата звернення : 05.02.2021).

назвою «Reflections»⁶. У значній частині цього шоу дизайнери студії «59 Productions» зробили посилання на деякі найвідоміші твори мистецтва з музейної колекції за 20 років існування галереї. Але основною частиною аудіовізуальної проєкції були анімаційні ефекти, що формувались на кривих титанових формах фасаду та скляному вході-«передсерді» цієї величної споруди у стилі деконструктивізму. Кришталеві грані трансформувались в іржавий крихкий метал і розпадались на цифрові частинки, титанові поверхні виблискували контрастними люмінесцентними кольорами. Ці колірні-фактурні рішення надали унікальності і яскравості аудіовізуальному шоу «Reflections».

Образотворча тематика, художні концепції. До наступної групи нашої системи архітектурного 3D-мепінгу можна віднести використання фасадів як своєрідного «полотна» для демонстрації живописних робіт. Аудіовізуальне шоу може бути створеним як із нерухомих творів мистецтва, так і з анімацією цих творів. Анімація, тобто домислення твору мистецтва рухом його елементів, нині є поширеним трендом у моушн-дизайні. В архітектурному 3D-мепінгу анімована графіка ще й додатково обігрується елементами фасадів.

Міські фестивалі світла, присвячені мистецтву, є найбільш популярними і масовими. Один із них, «Firenze Light Festival 2016» у Флоренції у серії 3D-проєкцій під назвою «Luminescence»⁷, розкрив на фасадах і площах цього міста історію розвитку світового художнього мистецтва. 3D-проєкція на мосту Веккіо, де були продемонстровані твори від античного до сучасного мистецтва, стала центральною подією фестивалю. Поверхню мосту покривала фактура з елементів живописних робіт, які постійно змінювались. Таким чином, будівля мосту щодакілька секунд набувала нового візуального характеру. Одним із явищ на Всесвітньому дні модерну 2019 р. в місті Орадя, Румунія, був 3D-мепінг на фасадах Палацу чорного орла⁸. Основою візуального ряду проєкції була анімація зображень різнокольорових прикрас, вітражів, візерунків у стилі модерн (Іл. 2). Щільне опрацювання складних фасадів, спокійна анімація форм у чистих кольорах, ефекти світіння, відтворені потужними проєкторами, і додане до шоу світло вузькоспрямованих прожекторів зробили на чотирьох будівлях палацу справжній витвір мультимедійного мистецтва.

Такі події, як конкурси 3D-мепінгу, також привертають масову увагу глядачів. Крім того, такі події є своєрідними «лабораторіями» з підвищення майстерності дизайнерів аудіовізуаль-

них проєкцій. Одним із найпотужніших у світі є конкурс 3D-мепінгу в іспанському місті Саламанка. У 2019 р. він був повністю присвячений темі авангардизму і мав відповідну назву «Світло і авангардизм» («Luz y Vanguardias 2019»). Робота італійського медіадизайнера Марко Моргезе (Marco Morgese) «Sueñorama»⁹, відмічена гран-прі конкурсу, була насичена численними образами, що мали плакатно-лаконічну виразність. Анімація в цьому проєкті виконувала два завдання. Перше – це реалізація мінімального руху в анімованому плакаті, а друга – організація гармонійного переходу від образу до образу. Увага глядача була зосереджена на розшифровці цих образів.

На деяких міських подіях у 3D-проєкціях можна побачити авторські роботи медіахудожників, що застосовують у своїй творчості генеративну анімацію. Однією з перших таких робіт був масштабний проєкт німецького медіахудожника і продюсера Роберта Зайделя (Robert Seidel) «Процеси: живі картини» («Processes: living paintings») ¹⁰. Робота демонструвалась 2008 р. на 100-й річниці Музею Єни Філетіш, заснованого Ернстом Геккелем. Динамічний відеоряд складався з п'яти «живих картин», які інтерпретували філогенетичну колекцію музею. Усі колірні рішення, змазані фрагменти руху і форм були об'єднані в особисте художнє дослідження. Вони містили легку хореографію авторської генеративної анімації, синхронізованої зі звуковими ефектами. На відкритті після шести років реставрації мерії Ла-Рошель, у грудні 2019 р. медіахудожник Ян Нгуема (Yann Nguema) представив світлове та звукове шоу «Le sacre du Tumpun»¹¹. Воно проєціювалося на фасад мерії. Спираючись на тему вигаданого оновлення зовнішніх стін будівлі, медіахудожник створив близько десяти анімованих картин із посиланням на морську іконографію, небесне склепіння, рослинні елементи. Усі зображення були розроблені за допомогою авторського програмного забезпечення і мали унікальний вигляд.

Іноді масштабні проєкти 3D-мепінгу реалізуються завдяки кооперації багатьох художників і студій. Прикладом такого співробітництва є глобальний анімаційний проєкт «Living Mural»¹², що демонструвався 2015 р. на фестивалі «Vivid Sidney» на сіднейському Оперному театрі. У проєкті співпрацювали понад 20 різних анімаційних студій і художників по всьому світу. Кожному художнику було поставлено завдання розробити 30-секундну анімо-

⁹ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1xhhZ9K0BFs> (дата звернення: 05.02.2021).

¹⁰ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=l77jybam1gM> (дата звернення: 05.02.2021).

¹¹ URL: <https://vimeo.com/383480149> (дата звернення: 05.02.2021).

¹² URL: <https://vimeo.com/128256623> (дата звернення: 05.02.2021).

⁶ URL: <https://vimeo.com/238199432> (дата звернення: 05.02.2021).

⁷ URL: <https://vimeo.com/227713412> (дата звернення: 05.02.2021).

⁸ URL: <https://vimeo.com/350482182> (дата звернення: 05.02.2021).

вану послідовність. Ці роботи ритмічно змінювали одна одну на «вітрилах» театру. Графічною мовою цієї комбінованої проєкції була класична анімація. Графіка була схожа на почерк піонерів анімації Лен Лая, Нормана Макларена та Волта Діснея.

Образотворча тематика, концепції колір-но-просторових абстракцій. Діяльність медіа-художників почала поширюватись на галузь 3D-мепінгу майже одразу з можливістю застосування потужних проєкторів. Користуючись засобами абстрактної графіки й анімації, а саме технологіями тривимірної та генеративної анімації, вони вільно маніпулюють конструкціями будівлі й іноді – простором, що її оточує. Окрім анімації, значну частину вражень формує емоційне звукове оформлення шоу. У даній групі підібрано декілька яскравих прикладів абстрактних творів, що демонструвались на міжнародних конкурсах і фестивалях 3D-мепінгу.

Австралійська художниця Ребекка Бауманн (Rebecca Baumann) у співпраці з французько-італійською студією Денні Роуза («Danny Rose studio») створила на фасаді музею сучасного мистецтва в Сідней складний колірний морфінг. Ця цифрова проєкція під назвою «Механізований колірний монтаж» («Mechanised Colour Assemblage»)¹³ була продемонстрована на фестивалі «Яскравий Сідней» 2015 р. Рухи конструкцій будівлі, тональні переходи кольору, «комп'ютерна» музика сконцентрувались у цьому проєкті в потужне синестетичне шоу (Іл. 3). Також переливи кольору і світла, згенеровані в такт музиці, були застосовані у двохвилинній візуалізації лаунж-композиції дизайнера зі Словаччини Якуба Зусціна (Jakub Zuscín) «Sightless»¹⁴ на конкурсі «Kyiv Lights Festival 2018». В окремі моменти по поверхні фасаду проходили блискучі хвилі, відокремлюючи його від віконних прорізів. У роботі був використаний «трендовий» фіолетовий колір (і його відтінки), доповнений блиском червоного, синього і зеленого кольорів. Також колірні співвідношення були головним засобом для створення емоційного шоу у проєкті «Trans Mutas»¹⁵ іспанської студії «Ubik Infografia» з Сарагоси на конкурсі «Luz у Vanguardias 2019». Тут також була залучена дуже ретельно проанімована детальна тривимірна «промальовка» будівлі. Спочатку лінійна графіка, що моделювала до найдрібніших деталей обриси фасаду, заповнювалася кольором і текстурами. Вона масштабувалася у просторі, відбувалися обертальні рухи як зображень цілого фасаду, так і його еле-

ментів. У деякі моменти трансформації графічних елементів передавали сильне відчуття простору, розкриваючи все нові й нові плани будівлі.

Динамічне, дещо агресивне шоу «Ice Winter Sakura»¹⁶ групи українських дизайнерів зі студії «ArtZebs Gallery» на конкурсі «1 minute Projection Mapping Competition 2019» у Міядзакі, Японія, було побудоване на деструкції і трансформації площин фасаду, які перетворювалися як у безформні масивні кам'яні брили, так і у правильні складні геометричні форми. Усі ці форми об'ємні, виконані у відтінках сірого. Іноді переходи форм нагадували обвал конструкцій у порожню чорну безодню. Моделювання простору було вирішено в роботі прямою лінійною перспективою з центрально-осьовою симетрією. Це повністю монохромне рішення надало видовищу монументальність.

Філософська тематика. Логічним продовженням попередньої теми з точки зору абстрактної манери виконання є група авторських робіт, у яких художники й дизайнери архітектурного 3D-мепінгу піднімаються до осмислення філософських концепцій. Роздуми про рух сил природи, хаос і порядок, космічний простір і час відбиваються іноді в доволі складних і емоційних шоу на фасадах будівель.

Медіахудожник Філіп Гейст (Philipp Geist) із Берліна продемонстрував 2009 р. серію 3D-проєкцій «Плинна пам'ять» («Liquid Memory»)¹⁷ у руїнах собору та у ризниці колишнього костелу міноритів в Обервезелі. У цій роботі автор виділив стихію води як центральну тему і поставив це у безпосередній зв'язок з історичним місцем та долиною Рейну. Художник використав туман як прозоре та мінливе оточення проєкції. Взаємодія між твердою бетонною стіною, щільним туманом та світлом від проєкторів об'єднала час і простір цього місця, надала відчуття таємничості й ефемерності (Іл. 4). Головним формоутворюючим засобом контенту проєкції був уповільнений рух анімованої типографіки, яка переломлювалася на гілках дерев і руїнах і не завжди прочитувалася. Тему природних стихій продовжила робота «Abstraction of a Spring»¹⁸ угорської студії «EPER Creative» для «Festival Internacional Mapping Girona 2015». Вона була натхнена рухами природних сил та заснована на дослідженні їх турбулентності. Ці бурхливі рухи з'являються у всіх шарах планети Земля, від найглибших до найвищих. Вони переплітають усі геологічні шари, змушують океани рухатися,

¹³ URL: <https://vimeo.com/128991082> (дата звернення : 05.02.2021).

¹⁴ URL: https://www.youtube.com/watch?v=xpNm1N4r_NY (дата звернення : 05.02.2021).

¹⁵ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8u5o1fP0en8> (дата звернення : 05.02.2021).

¹⁶ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IL1WfL2yvD0> (дата звернення : 05.02.2021).

¹⁷ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=a3hwucR00NI> (дата звернення : 05.02.2021).

¹⁸ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wFJ1joZbsDA> (дата звернення : 05.02.2021).

контролюють наземну циркуляцію атмосфери. Суперечності в концепції визначалися контрастом між кольором та чорно-білими відтінками, поєднанням аналогових і цифрових технологій. Цей художній твір вдало гармонізував емоційну звукову композицію та зображення.

Медіахудожники у своїх 3D-проекціях на фасади будівель часто звертаються до осмислення хаосу та трактують його з різних позицій. Аудіовізуальна проєкція «Chaos»¹⁹ була створена іспанською студією «Notaru Visual Guerrilla» у Великобританії на фасаді «Leeds Civic Hall» на замовлення фестивалю «Light Night Leeds 2018». Хаос був представлений як властивість складної системи, поведінка якої настільки непередбачувана, що здається випадковою завдяки великій чутливості до невеликих змін умов. По всьому Всесвіту існують системи, які, незважаючи на те, що їм властива хаотичність і непередбачуваність, природно впорядковуються. Візуальний ряд цієї проєкції був організований крапками, лініями і простими елементами графічних форм. У подібному проєкті «Chaos»²⁰ італійської студії з Турину «High Files Visuals» на конкурсі «1 minute Projection Mapping Competition 2019» на фасаді музею відбувалась постійна трансформація складних форм, що нагадували ртуть. Обриси текучих форм переходили у структуровані конструкції і навпаки. Ахроматичні композиційні побудови постійно змінювались як у цілому, так і в деталях. Таким чином, в анімації відображався своєрідний конфлікт між рідкими формами і структурованими, прив'язаними до елементів фасаду.

До теми, яку часто експлуатують у фантастичних фільмах, звернулася барселонська студія «Onionlab» в аудіовізуальному шоу «Paradoxa»²¹, створеному для фестивалю «Solid Light 2019» у Римі. Це онтологічні парадокси – ситуації, які трапляються під час подорожі в часі, викликаючи суперечності. Вони є логічною загадкою, предметом вивчення фізики та філософії. В аудіовізуальній проєкції було обіграно концепцію подорожі у часі на будівлі Палацу ЕНІ («Palazzo dell'Eni»). 3D-проекція дозволила глядачам бачити та переживати різні моменти часу, часовий цикл без початку й кінця. У цій складній роботі був використаний максимальний арсенал засобів композиції візуального ряду й засобів анімації, застосована низка різних технологій.

Технократична тематика. Теми, присвячені науці, розвитку технологій і техніки є улюбленими для організаторів конкурсів архітектурного 3D-меппінгу, захоплюють дизайнерів, і їх фантазія у розкритті цих тем може розвиватися нескінченно.

Автори чеської студії «STROY visual studio» у своєму проєкті «Revolve»²² на конкурсі «Kyiv Lights Festival 2018» зробили для глядачів експресу в історію технічного й технологічного прогресу. У дизайн-рішенні проєкції елементи візуального ряду були ретельно опрацьовані у тривимірній графіці. У сценарій включено багато сцен зі складними образами, які поєднують ряд модифікацій простору і серії ефектів, створених програмами генеративної анімації. Незважаючи на різностильність сцен, автори знайшли логічні анімаційні рішення для перетворення однієї сцени в іншу так, що глядач цього переходу не помічає. У проєкті «Ambivalent»²³ португальської студії «MØJØ» на тому ж конкурсі виконана анімація, чітко синхронізована з музичним ритмом. Основою авторського задуму був деякий механізм із шестернями і керуючим ними важелем, який обігрувався центральною баштою Київського річкового порту. Ця дія потім переходила в пульсацію тривимірних елементів фасаду, яка активно підтримувалася кольорними спалахами.

Шостий конкурс «iMapp 2019» у Бухаресті був присвячений 30-й річниці винаходу Всесвітньої павутини (WWW) та її безмежним можливостям, у тому числі потенціалу інтернету у співпраці та спілкуванні. Учасником цього фестивалю була італійська студія «Antaless Visual Design» з проєкцією «Entelechy»²⁴ на величезному фасаді Палацу Парламенту. Шоу цієї студії було побудоване з кубічних елементів, які мали «трендову» контрастну кольорову гаму, більшою частиною вони світилися відтінками золотого. Основним анімаційним прийомом у дизайні проєкції була деструкція фасаду будівлі, представлення об'ємних просторів, уміла динамічна гра світла й тіні. Ці прийоми доповнювались рухомими текстурами складних, детально пророблених механізмів (Іл. 5).

Екологічна тематика. Взаємодія організмів між собою і середовищем, у якому вони живуть, забруднення оточення, демографічні проблеми є темами, які зараз заведено означати єдиним терміном «екологія». Ці теми в архітектурних проєкціях достатньо популярні, оскільки більшість із них реалізується на будівлях великого розміру та збирає чималу кількість глядачів, привертаючи увагу як до резонансних проблем суспільства, так і до таємниць природи.

Боковий фасад хмарочоса Організації Об'єднаних Націй у парі з фасадом Інформаційно-туристичного центру Нью-Йорка є популяр-

¹⁹ URL: <https://vimeo.com/298156532> (дата звернення : 05.02.2021).

²⁰ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JXVUY2huJXg> (дата звернення : 05.02.2021).

²¹ URL: <https://vimeo.com/374361681> (дата звернення : 05.02.2021).

²² URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eYVENad5Kv8> (дата звернення : 05.02.2021).

²³ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XJrL3HEN7j0> (дата звернення : 05.02.2021).

²⁴ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WBOq-Jv3eGU> (дата звернення : 05.02.2021).

ним гігантським об'ємним простором, на якому аудіовізуальні проєкції демонструються майже періодично. Так, 2014 р. цей комплекс став полотном для проєкції «illUmiNations: Protecting our Planet»²⁵ під час проведення кліматичного саміту. Шоу розпочало саміт візуальними картинами природного світу з акцентом на вплив підприємств на навколишнє середовище та постійне вимирання видів. У 2015 р. на будівлі ООН був представлений черговий 3D-меппінг під назвою «#globalgoals»²⁶ у рамках фестивалю «Global Citizen 2015». Візуальний ряд проєкції відбивав пункти декларації з ліквідації бідності, боротьби з нерівністю та зі змінами клімату у вигляді інфографічних анімованих композицій.

У порівнянні з попередніми проєкціями на хмарочос, проєкт «Urban Tree Project»²⁷ можна вважати мініатюрним. Він демонструвався на фестивалі «Vivid Sydney 2014» на будівлі Асоціації комерційних подорожей «The MLC Centre's STA building». Цей офіс на пл. Мартіна у Сідней нібито росте з землі. І дуже доречним було показати на цій формі ілюстративною графікою і анімацією життя дерева, дослідити теми й питання, що стосуються міських життєвих циклів, впливу високої щільності проживання на навколишнє середовище і потребу людини у зелених насадженнях. Наступного року на фестивалі «Яскравий Сідней» було продемонстровано вже більш глобальне видовище під назвою «Дисплей митниці» («Customs House Display»)»²⁸. У роботі були змішані знакові, а іноді й не дуже знайомі загалу аспекти природного середовища Сіднея, створений квітучий світ, що постійно видозмінювався. Проєкція спиралась на архітектурні форми будівлі, що об'єднали природну образність фактур і квітів, показали місто у всіх його настроях і сезонах (Іл. 6). Красу природи підкреслив проєкт «Photosynthesis»²⁹, створений 2018 р. у співпраці між студією «Obscura Digital» і Консерваторією квітів у Сан-Франциско. Автори проєкції перетворили консерваторію на художнє полотно, яке засвічувалось уночі. Проєкційна система покрила фасад зображеннями екзотичних квітів і метеликів, які реально живуть усередині будівлі.

На конкурсі «Kyiv Lights Festival 2018» було одразу дві конкурсних роботи, що стилізовано демонстрували красу підводного світу. Проєкт «Underwater»³⁰ японської студії «Heart-S» пере-

творив будівлю річкового вокзалу на своєрідний величезний акваріум. Основою графічного рішення були великі чорно-білі рухомі текстури декількох видів, які узагальнювали форми плям і ліній, що спостерігаються в підводному світі. У проєкті «Underwater Mapping»³¹ литовської студії «Solaris FX» спостерігалось генерування блакитних водних потоків, танець «комп'ютерних» медуз бузкового кольору, натуральна симуляція щупалець актиній і восьминогів. В одному з епізодів конструкція фасаду «вибудовувалась» із червоних коралів і прикрашалась тонким візерунком жовтих актиній. Ці видовища були підтримані урочистою піднесеною музикою.

Розвитком екологічної тематики є перехід від споглядання краси природи до візуалізації біологічних наукових гіпотез і загадок. Свою версію походження таємничих морських структур «Paleodictyon»³² представила французька студія «AntiVJ» у вигляді однойменної аудіовізуальної проєкції на Центр Помпідю у місті Metz, Франція, 2012 р. Типовий палеодіктіон має форму сітки, що складається з шестикутних комірок і нагадує бджолині стільники. Тривимірна лінійна проєкція на купол Центру скасувала поняття масштабу, протиставляючи мікроархітектуру та конструкцію, створену людиною. На фестивалі «Signal 2018» у Празі був представлений 3D-меппінг «Biofilms»³³, створений іспанською студією «Notaru Visual Guerrilla». Біоплівки – це мікроорганізми, які з'єднуються та утворюють спільноту на інертній чи органічній поверхні. Останнім часом декілька піонерських проєктів довели потенційну корисність мікроорганізмів у виробництві та обслуговуванні будівельних матеріалів, інтегруючи живі клітини в архітектуру. Студія «Notaru Visual Guerrilla» розкрила у своєму шоу власну інтерпретацію футуристичної концепції, коли людство стане жити і працювати у «живих» будинках, здатних підлаштовуватися під кліматичні та інші зміни. Саме шоу було створене зі складних тривимірних рухомих форм, складених із великої кількості крапок і ліній.

Історична тематика. Історичний контент проєкційних шоу занурює глядачів у минуле будівлі. Фасади цих будівель, таким чином, виступають конструкціями, на яких демонструються образи видатних постатей або історичні події, моменти руйнування або перебудови споруд.

Концепція проєкту під назвою «Pera Palace Hotel – Historical Part, Grand Opening»³⁴, створе-

²⁵ URL: <https://vimeo.com/106991647> (дата звернення : 05.02.2021).

²⁶ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8P5JPLL7OrQ> (дата звернення : 05.02.2021).

²⁷ URL: <https://vimeo.com/98298328> (дата звернення : 05.02.2021).

²⁸ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SjRDEg04F7s> (дата звернення : 05.02.2021).

²⁹ URL: <https://vimeo.com/248526122> (дата звернення : 05.02.2021).

³⁰ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ViSVMPsRkQ> (дата звернення : 05.02.2021).

³¹ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=engmrEOP5I> (дата звернення : 05.02.2021).

³² URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hAwU7bBMhc> (дата звернення : 05.02.2021).

³³ URL: <https://vimeo.com/308563212> (дата звернення : 05.02.2021).

³⁴ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q0IBwF7wr1I> (дата звернення : 05.02.2021).

ного 2010 р. на честь століття з дня відкриття готелю «Pera Palace» у Стамбулі, базувалась на двох частинах: абстрактній та історичній. Це підкреслювало, з одного боку, архітектуру будівлі, з іншого – багату історію готелю. Контент проєкції складався із серій документальних відеокадрів, фотоматеріалів і ілюстрацій. Ще одна робота цього ж року, «Моноліт» («Yekpare»)³⁵, демонструвалась у рамках днів Стамбула як Європейської столиці культури [6]. Метою проєкції було відобразити історичний вигляд Стамбула за допомогою символічних і наративних образів шляхом створення художнього та драматичного простору.

У межах фестивалю «Unsound Dislocation: Баку» 2014 р. був розроблений 3D-меппінг на будівлі Центру Гейдара Алієва у столиці Азербайджану під назвою «White Sign»³⁶. Центр Гейдара Алієва – одна з найскладніших і незвичайних за архітектурою споруд міста Баку, створена відомою архітекторкою Захою Хадід. Дизайнери міжнародної студії «Hupnotica» зробили проєкцію, що гармонізувала з дуже складною за архітектурою будівлею як у динаміці, так і стилістично. Темою проєкції була культурна спадщина Азербайджану, робота базувалась на великій кількості винятково оригінальних фотоматеріалів.

Погляд у минуле колишньої замської резиденції англійських королів Hampton Court, що розташована на березі Темзи в лондонському передмісті Річмонд-на-Темзі, відтворила студія з Великобританії «59 Productions». Постановка з назвою «Historic Royal Palaces»³⁷, що відбулася 2015 р. на святкуванні 500-ліття палацу Хемптон Корт, представила глядачам своєрідну мандрівку в часі починаючи з 1515 р. (Іл. 7). Еволюція будівлі від такої, що була за часів Генріха VIII та династії Тюдорів, до сучасного вигляду у стилі бароко була відтворена серіями складних тривимірних анімацій.

Фантазійна тематика, міфологічні концепції. Серед тематичних напрямів архітектурного 3D-меппінгу можна чітко виділити теми, пов'язані з міфологічними розповідями й релігійними сюжетами. Вони дозволяють дизайнерам передати своє уявлення про ту чи іншу історію в яскравому та незвичному вигляді, де відбиття світла від іноді загадкового вночі фасаду надає видовищу шарм і чарівність.

Американська студія «Obscura Digital» зробила 2011 р. незрівнянний на той час за масштабами архітектурний 3D-меппінг «Sheikh Zayed Grand Mosque Projections»³⁸ на 40-й річницю Об'єднаних Арабських Еміратів. Тематику шоу були художні роботи з інтер'єрів будівлі, пожвавлення геометрії

архітектурних деталей, 99 імен Аллаха, ілюстрованих арабською каліграфією, астрономічні цикли місяця і бачення шейха Заїда (Іл. 8). Динамічна анімація змінювалась статичними зображеннями згідно з ритмом «космічної» музики. Симетричні орнаментальні композиції переходили в анімовані лінійні структури, зображення квітучих рослин і золоті поверхні стін, куполів і мінаретів.

Наступні роботи даної тематики були створені для конкурсу «1 minute Projection Mapping Competition 2019» в японському місті Міядзакі; тема фестивалю – «Міф/Фабула». Найбільш яскрава історія, лаконічно розказана китайським медіахудожником Лі Ченгом (Li Cheng) у хвилинному ролику «The Nine Coloured Deer»³⁹, була заснована на однойменній буддійській казці. Тривимірні моделі оленя, інших істот, природного оточення були складені з великих дзеркальних полігонів, які блищали різними кольорами. Ця техніка імітувала діамантове огранювання і відповідала описам в оригінальній казці. У роботі «Quimera»⁴⁰ мексиканської студії «AVA Animation & Visual Arts» спостерігається поєднання різних технік, що створили як рухомі, так і статичні колажі, що імітували цегляні фактури пірамідальних будівель, форми з рослинних елементів. У шоу угорської студії «Fluid» під назвою «Stag»⁴¹ була показана легка анімація різних тварин, сцен полювання. Зображення, схожі на орнаментовані наскальні малюнки, були вирішені в золотих відтінках. У деяких фрагментах анімації, в малюнках окремих птахів можна провести аналогію з кресленнями літальних апаратів Леонардо да Вінчі. Усю композицію тримає центрально-симетричне розташування орла, його вид зверху і спереду, шматок і золотого кола, що символізує сонце.

Фантазійна тематика, концепції фантастичних допущень. У фантастичних літературних творах і їх екранізаціях створюється світ, відмінний від реального. Подібні допущення у творах 3D-меппінгу відрізняються від екранізацій фантастики або казок дуже коротким часом їх показу, ліченими хвилинами. Саме тому подібні роботи набувають сконцентрованості сюжетів, комп'ютерних ефектів і емоцій.

Екологічна фантазія «Наутилус і море» («The Nautilus and The Sea») ⁴² була створена австралійською студією «Ample Projects» для сімейного перегляду. Вона демонструвалась на фестивалі «Vivid Sydney 2015». В анімації розповідається історія життя і подорожі морської істо-

³⁵ URL: https://www.youtube.com/watch?v=_CjOBER7v-s (дата звернення : 05.02.2021).

³⁶ URL: <https://vimeo.com/95267776> (дата звернення : 05.02.2021).

³⁷ URL: <https://vimeo.com/124796196> (дата звернення : 05.02.2021).

³⁸ URL: <https://vimeo.com/39222480> (дата звернення : 05.02.2021).

³⁹ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ra4VfNQNbw> (дата звернення : 05.02.2021).

⁴⁰ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KaSzXW1ceY> (дата звернення : 05.02.2021).

⁴¹ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=S7CCwdIkRko> (дата звернення : 05.02.2021).

⁴² URL: <https://vimeo.com/129952205> (дата звернення : 05.02.2021).

ти – наутилуса Норберта. Герой живе в похмурому засміченому чорно-білому підводному світі. Але раптом вирішує звільнитися від цього оточення і вирушає на пошуки іншого світу (Іл. 9). Візуальний ряд проєкційного шоу був повністю побудований у технологіях тривимірної анімації.

Історія, розказана на конкурсі «Kyiv Lights Festival 2018» українською студією «Skilz» у проєкті «The Machine»⁴³ витримана у візуальній стилістиці кіберпанку. Нервові зміни текстур були подані у поєднанні з відеозображенням обличчя дівчини, яка протягом усього ролику розповідала депресивну історію. Різкі шуми перешкод, електронного писку, радіопереговори в поєднанні з тональністю монологу героїні дуже точно вводили в атмосферу приреченості, яка є характерною для цього напряму творчості молодіжних субкультурних спільнот.

В основі шоу «Vatagarasu»⁴⁴ іспанської студії «V.P.M.», показаному на конкурсі «1 minute Projection Mapping Competition 2019» в Міядзакі, покладена гіпотеза про інопланетне походження єгипетських пірамід. Візуалізація цієї ідеї побудована на декількох анімованих символах: пірамідальні структури, голова інопланетянина, стилізований єгипетський орнамент, істота, схожа на дракона, що летить на глядача.

Брендингова тематика. Використання архітектурного 3D-меппінгу як потужного комунікаційного інструменту брендів уже є традиційним. Але при цьому найбільш вдало на ринку реклами виступають ті проєкції, які несуть у собі новизну, оригінальність і просторову виразність. Гарантовано звернути увагу користувача на проєкційне рекламне шоу, а іноді і включити у гру є основним завданням розробників 3D-проєкцій на фасаді будівель.

Компанія «Bombay Sapphire» 2010 р. організувала за допомогою лондонської креативної агенції «RKCR / Y&R» конкурс проєкційного шоу в Лондоні під назвою «Проект твоєї уяви» («Project your imagination»)⁴⁵. 3D-меппінг був зроблений на баштах електростанції Баттерсі на березі Темзи, що формою нагадують пляшки джину. Башти світилися різними комп'ютерними ефектами, які посилювались відображенням у воді, з музичним супроводом. Того ж року пройшов мультимедійний показ моди «Ralph Lauren 4D Experience»⁴⁶ відомого кутюр'є Ральфа Лорена на фасадах його флагманських маркетів у Нью-Йорку та Лондоні. Ця подія стала першою для світу моди. Використовуючи програмне за-

безпечення для моделювання, обгортання та маскування кожної деталі фасаду будівлі, Ральф Лорен зміг зробити видовище ідеально вписаним в архітектурні деталі будівлі, використовуючи їх як частину розповіді про бренд.

Заради проведення рекламної кампанії «Ma Contrexperience saison 2»⁴⁷ для бренду мінеральної води «Contrex» 2014 р. французька студія «Superbien» «підпалила» головний павільйон університетського містечка Парижа технологією 3D-меппінгу. У цій рекламі був використаний єдиний комп'ютерний ефект – умовний вогонь. Глядачі, що зібрались на акцію, піднімались на пристрої, які нагадували степери, і вмикали пожежні шланги. У результаті вийшла позитивна суміш 3D-меппінгу та живої дії (Іл. 10).

У 2012 р. на хмарочос Емпайр-Стейт-Білдінг було встановлено потужну світлодіодну освітлювальну систему. Цим скористувався американський журнал «Harper's Bazaar», який у партнерстві з «Tiffany & Co.» зробив 2017 р. 30-хвилинний 3D-меппінг⁴⁸ для святкування свого 150-річчя. Для проєкту «Harper's Bazaar» були відібрані найбільш знакові образи та культурні моменти 150-річної історії журналу, вшановуючи всесвітньо відомих фотографів Гарпер, модельєрів і моделей.

Висновки. У результаті аналізу термінології, що застосовується в галузі 3D-меппінгу, звернуто увагу на особливість використання приставки «3D» у словосполученні «3D-меппінг». Вона має дві складові – фізичну (фактура і об'єми будівель) і технологічну (3D-анімація і прийоми створення об'ємно-просторових властивостей в інших програмах анімації). Також запропоновано у термінах «відеомеппінг» і «відеопроєкція» відмовитись від слова «відео», оскільки у створенні 3D-проєкцій застосовуються, скоріше, численні види анімації, а відеозйомка використовується рідко. Таким чином, рекомендується вживати наступні терміни: «архітектурний 3D-меппінг», «3D-меппінг», «3D-проєкція», «аудіовізуальна проєкція».

Аналіз наукових досліджень показав, що архітектурні 3D-проєкції розглядаються фрагментарно в оглядових статтях, присвячених 3D-меппінгу в цілому. Існують також статті, присвячені окремим проєкціям на фасади будівель або фестивалям світла. Спеціальних оглядів дизайну і тематичного розмаїття аудіовізуального контенту архітектурного 3D-меппінгу в науковій літературі не було знайдено.

У дизайні архітектурних проєкцій залучений у повній мірі художньо-проєктний (засоби композиції та анімації) і технологічний апарат, а також сюжетні засоби. У результаті аналізу великої кількості прикладів виявлено вісім тема-

⁴³ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lqW4RTfUKfE> (дата звернення : 05.02.2021).

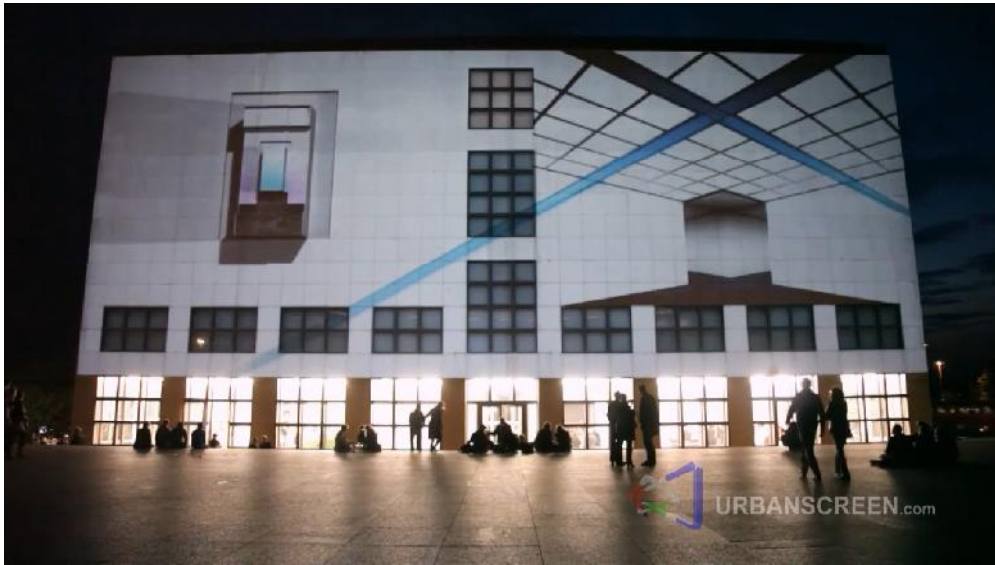
⁴⁴ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ixFdmTC2Kf8> (дата звернення : 05.02.2021).

⁴⁵ URL: <https://vimeo.com/25000684> (дата звернення : 05.02.2021).

⁴⁶ URL: <https://vimeo.com/131147872> (дата звернення : 05.02.2021).

⁴⁷ URL: <https://vimeo.com/289484303> (дата звернення : 05.02.2021).

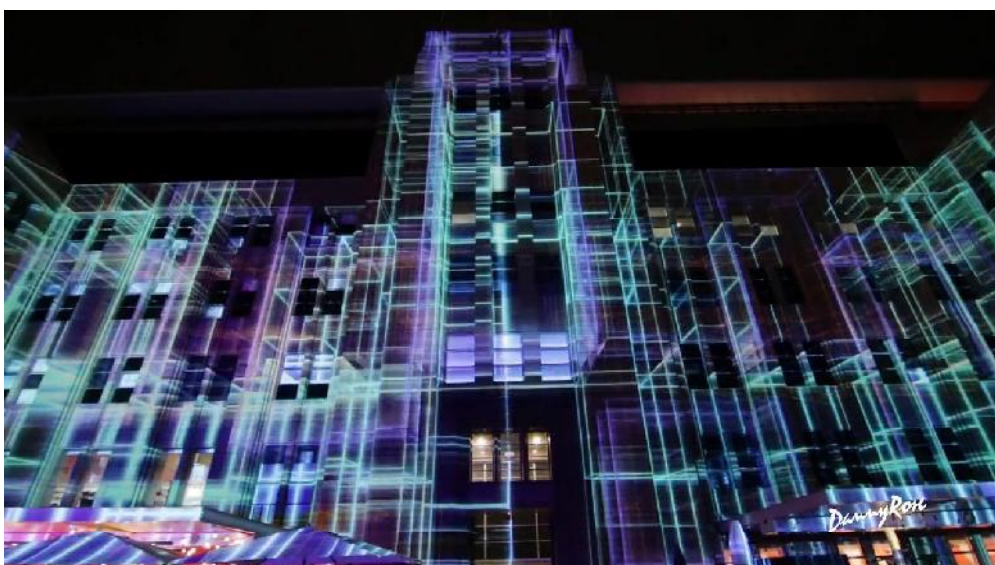
⁴⁸ URL: <https://vimeo.com/215760540> (дата звернення : 05.02.2021).



Іл. 1. Проєкт «555 Kubik», фасад «Галереї сучасності» Гамбурзького художнього музею, студія «Urbanscreen», 2009



Іл. 2. Проєкт до днів модерну в м. Орадя, Румунія, фасади Палацу чорного орла, студії «Mandscape Studio», «AtLast» і «Apart Productions», 2019



Іл. 3. Проєкт «Механізований колірний монтаж», фестиваль «Яскравий Сідней», фасад Музею сучасного мистецтва в Сідней, художниця Ребекка Бауманн (Rebecca Baumann) і студія Денні Роуза («Danny Rose studio»), 2015



Іл. 4. Проєкт «Плинна пам'ять», руїни собору та ризниця колишнього костелу міноритів в Обервезелі, медіахудожник Філіп Гейст (Philipp Geist), 2009



Іл. 5. Проєкт «Ентелехія», 6-й конкурс «iMapp», Бухарест, фасад «Bucharest City Hall», студія «Antaeless Visual Design», 2019



Іл. 6. Проєкт «Дисплей митниці», фестиваль «Яскравий Сідней», фасад митниці, студія «Spinfex Group», 2015



Іл. 7. Постановка «Historic Royal Palaces», лондонське передмістя Річмонд-на-Темзі, фасад палацу Гемптон-Корт, студія «59 Productions», 2015



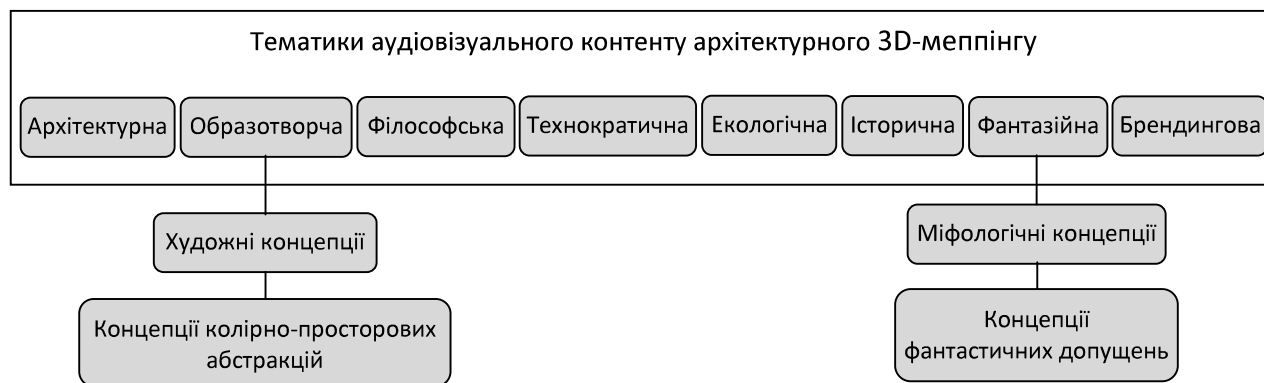
Іл. 8. Проект «Sheikh Zayed Grand Mosque Projections» до 40-ї річниці Об'єднаних Арабських Еміратів, мечеть Шейха Заїда в Абу-Дабі, студія «Obscura Digital», 2011



Іл. 9. Фантазія «Наутилус і море», фестиваль «Яскравий Сідней», студія «Ample Projects», 2015



Іл. 10. 3D-меппінг рекламної кампанії «Ma Contreperience saison 2», бренд «Contrex», головний павільйон університетського містечка Парижа, студія «Superbien», 2014



Іл. 11. Структура аудіовізуального контенту архітектурного 3D-мепінгу

тик, на які поділяється аудіовізуальний контент сучасних проєктів архітектурного 3D-мепінгу. Це архітектурна, образотворча, філософська, технократична, екологічна, історична, фантазійна і брендінгова тематики. Образотворча тематика містить художні концепції, а також концепції колірно-просторових абстракцій. Фантазійна тематика містить міфологічні концепції, а також концепції фантастичних допущень (Іл. 11).

Матеріали даної статті рекомендовано організаторам конкурсів і фестивалів архітектурного 3D-мепінгу для пошуку нових актуальних тем. Також матеріали можуть бути корисними дизайнерам-практикам для пошуку нових художньо-проектних рішень у розробці аудіовізуального контенту 3D-проекцій.

Наведена система тематичних напрямків архітектурного 3D-мепінгу не є закінченою, з часом вона буде розширюватись. Подальші наукові розвідки можуть бути зосереджені на більш глибоких дослідженнях дизайну тієї чи іншої групи архітектурних 3D-проекцій, а також на виділенні нових тематик і концептуальних рішень.

Література:

1. Доколова А. С. Використання новітніх технологій 3D mapping в Україні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія мистецтвознавство*. 2018. № 39. С. 23–30. DOI: 10.31866/2410-1176.39.2018.153647
2. Дроздова І. П. 3D відеомепінг як форма комунікації в дизайні міського середовища. *Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2017. № 1. С. 39–42.
3. Кліш О. А. Особливості використання світлових проєкцій на об'єктах міського середовища. *Вісник Одеської державної академії будівництва та архітектури*. 2014. Вип. 54. С. 164–169.
4. Кривуц С. В., Бондаренко В. В. Інноваційні напрямки створення 3D відеомепінгу в дизайні міста Одеси. *Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук: матеріали IV Міжн. наук.-практ. конф., м. Одеса, 25–26 серпня 2017 року*. Херсон: Гельветика, 2017. С. 13–14.
5. Bahareh M. M. A Guideline for Virtual Reconstruction of Historical Facades, 3D Projection Mapping Approach: Submitted to the Institute of Graduate Studies and Research

in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Science in Architecture Eastern Mediterranean University. Gazimağusa, North Cyprus, 2014. 109 p.

6. Berna E. A video projection mapping conceptual design and application: Yekpare. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TOJDAC)*. 2011. Vol. 1, № 1. P. 10–19. DOI: 10.7456/10101100/002
7. Catanese R. 3D architectural videomapping. *ISPRS – International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*. 2013. Volume XL-5/W2: XXIV International CIPA Symposium, 2–6 September 2013, Strasbourg, France. P. 165–169. DOI: 10.5194/isprsarchives-XL-5-W2-165-2013

References:

1. Dokolova, A. S. (2018). Vykorystannia novitnikh tekhnologii 3D mapping v Ukraini [New 3D Mapping technologies application in Ukraine]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 39, 23–30. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153647> [In Ukrainian].
2. Drozdova, I. P. (2017). 3D videomapping yak forma komunikatsii v dizaini miskoho seredovyshcha [3D video mapping as a form of communication in urban design]. *Traditions and Innovations in the Higher Architectural-Artistic Education*, 1, 39–42. [In Ukrainian].
3. Klishch, O. A. (2014). Osoblyvosti vykorystannia svitlovykh proektsii na ob'ekтах miskoho seredovyshcha [Features of the use of light projections on urban objects]. *Bulletin of Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture*, 54, 164–169 [In Ukrainian].
4. Kryvuts, S. V. & Bondarenko, V. V. (2017, August 25–26). Innovatsiini napriamky stvorennia 3D videomappingu v dizaini mista Odеси [Innovative directions of creating 3D video mapping in the design of the city of Odessa]. In *Aktualni problemy humanitarnykh ta pryrodnychykh nauk* [Current issues of humanities and natural science]. *Proceedings of the 4th International Scientific and Practical Conference*. Odessa. Kherson: Helvetyka. [In Ukrainian].
5. Bahareh, M. M. (2014). A Guideline for Virtual Reconstruction of Historical Facades, 3D Projection Mapping Approach. (Master's thesis). Architecture Eastern Mediterranean University. Gazimağusa, North Cyprus.
6. Berna, E. (2011). A video projection mapping conceptual design and application: Yekpare. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TOJDAC)*, 1, 10–19. <https://doi.org/10.7456/10101100/002>
7. Catanese, R. (2013). 3D architectural videomapping. *ISPRS – International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, XL-5/W2, 165–169. <https://doi.org/10.5194/isprsarchives-XL-5-W2-165-2013>

УДК 76.01:7.021
ID ORCID 0000-0001-9590-5109
DOI 10.33625/visnik2021.01.043

Надія СБІТНЄВА

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

МІНІМАЛІЗМ ЯК СУЧАСНИЙ ТРЕНД ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ УКРАЇНИ

Сбітнєва Н. Ф. Мінімалізм як сучасний тренд графічного дизайну України. У статті розглядаються тенденції розвитку сучасного українського графічного дизайну. Серед найбільш ефективних форм представлення інформації за умов перенасиченого візуального середовища називається мінімалізм.

Завданням статті є аналіз мінімалізму як сучасного підходу у графічному дизайні України. Методика, використана для досягнення мети роботи, поєднує прийоми компаративного й мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу, які спираються на історичний і системний підходи.

Результати дослідження свідчать про те, що тяжіння до обмеження палітри художніх засобів і дизайнерських прийомів завжди було реакцією на надмірну декоративність і чуттєвість мистецтва й дизайну. Мінімалістичний дизайн вимагає точних пропорційних співвідношень елементів і чіткої композиційної побудови, оскільки наявність великих площин вільного простору, що оточує елементи, підсилює композиційне і смислове значення кожного з них.

Установлено, що широке застосування терміна «мінімалізм», у тому числі дизайнерами-аматорами та споживачами, зробило його трошки «затертим», а розуміння мінімалізму – децю спрощеним і примітивізованим. Насправді мінімалізм є сукупністю розумно обмежених засобів і прийомів для створення дизайнерського продукту, що реалізує принцип екологічного мислення та сучасної філософії доцільного використання не тільки матеріальних, а й візуальних ресурсів. Погіршення візуальної екології, хаос і забруднення інформаційного простору вимагають від дизайнерів-графіків відповідального ставлення до вибору професійного інструментарію, розумного обмеження засобів і прийомів, необхідних і достатніх для передачі інформації та створення відповідного образу. Мінімалізм є зрозумілою мовою міжнародного спілкування, яка з розвитком технологій і прискоренням ритму життя людей у всьому світі набуватиме все більшої актуальності.

Ключові слова: графічний дизайн, сучасні тренди, дизайнерські засоби, візуальна екологія, мінімалізм.

Sbitnieva N. Minimalism as a Modern Trend of Graphic Design in Ukraine. Development tendencies of modern Ukrainian graphic design are considered in the article. Minimalism is one of the most effective forms of information presentation in an oversaturated visual environment.

The objective of the article is to analyze minimalism as a modern approach in graphic design in Ukraine. The methods used to achieve the goal of the work combine techniques of comparative, figurative and stylistic analysis, which are based on historical and systemic approaches.

The results of the study show that the tendency to limit palette of artistic means and design techniques has always been a reaction to excessive decorativeness and sensuality of art and design. Minimalism requires precise proportions of elements and a clear compositional construction because the presence of large areas of free space surrounding the elements enhances compositional and semantic meaning of each of them.

It has been found that widespread use of the term “minimalism” by amateur designers and consumers has made it a bit “worn out” and the understanding of minimalism is somewhat simplified and primitive. In fact, minimalism is a set of reasonably limited means and techniques for creating a design product that implements the principle of ecological thinking and modern philosophy of appropriate use of not only material but also visual resources. Deterioration of visual environment, chaos and pollution of the information space require graphic designers to be responsible in choosing professional tools, reasonably limiting means and techniques necessary and sufficient to convey information and create an appropriate image. Minimalism is a clear language of international communication, which will become increasingly important with technology development and acceleration of people's rhythm of life around the world.

Keywords: graphic design, modern trends, design tools, visual ecology, minimalism.

Постановка проблеми. Останнім часом у світовому графічному дизайні мінімалізм набув величезної популярності. Після етапу захоплення недоступними або важкодоступними у докомп'ютерну добу засобами та прийомами (усілякими трансформаціями, просторовими ефектами тощо) настав час усвідомленого використання графічних засобів, стриманості й мінімалізму. Незважаючи на те, що питання мінімалізму часто порушуються у дизайнерській і «нарколодизайнерській» спільноті, існує певна термінологічна плутанина і методологічна невизначеність стосовно цього підходу в дизайн-проектванні.

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

Аналіз останніх публікацій з теми дослідження свідчить про зацікавленість питанням мінімалізму з боку теоретиків і практиків графічного дизайну. Зокрема в численних інтернет-публікаціях серед сучасних трендів у дизайні найбільш обговорюваним є мінімалізм. Водночас

автори цих матеріалів обмежуються переліком найбільш наочних рис мінімалізму, що «лежать на поверхні», таких як простота, використання базових геометричних форм, обмеження палітри кольорів і кількості шрифтових гарнітур, наявність вільного простору. Н. Бабіч [2], А. Гром [7], автори словника-довідника з дизайну [9], В. Мироненко й М. Калантай [12], Ю. Мусієнко [13] та ін. наводять приклади вдалих, на їх погляд, мінімалістичних рішень, іноді додають до них короткі коментарі.

Більш ґрунтовно розглянуто мінімалізм у друкованих виданнях. Так, А. Фоменко у статті «Мінімалізм у мистецтві та дизайні» [17] досліджує генезу мінімалізму, наводить яскраві приклади «естетичного пуризму» [17, с. 54] в галузях живопису й предметного дизайну. Аналізуючи етапи розвитку мінімалістичної естетики, А. Фоменко підкреслює її бунтарську природу як самобутнього контрруху по відношенню до популярних художніх течій і напрямів, що панували у світовому (насамперед американському) мистецтві 1960-х рр., пізніше – під час інтернаціональної популярності неоекспресіонізму й еклектики 1980-х. Дослідник підводить під ці дизайнерські експерименти філософське підґрунтя, вбачаючи у роботах представників мінімалізму прояви етичної аскези, майже релігійної медитаційності, відлуння японської буддистської філософії. А. Фоменко не торкається у своїй роботі проявів мінімалізму в графічному проєктуванні, але деякі його думки носять узагальнюючий характер, тож їх з повним правом можна екстраполювати й на графічний дизайн.

Л. Бхаскаран у монографії «Дизайн і час» аналізує прояви мінімалізму на прикладі архітектури та предметного дизайну, підкреслює головні риси мінімалістичного підходу, такі як «скорочення засобів виразності, широке застосування незаповненого простору, абсолютну простоту й чистоту ліній» [3, с. 200]. Британський мистецтвознавець П. Овері, досліджуючи архітектуру, мистецтво й дизайн руху Де Стейл, вбачає саме у ньому паростки мінімалізму, проводить паралель між ситуацією початку ХХ ст. й 1960-ми рр., коли мінімалізм поширився на архітектуру, мистецтво та дизайн [19]. Автори енциклопедії з культурології характеризують мінімалізм у мистецтві та дизайні як прагнення до «мінімальної трансформації використовуваних для творчості матеріалів, простоту й одноманітність форм, а також творче самообмеження художника» [11, с. 13].

Російський дослідник А. Гасилін аналізує комунікативні аспекти мінімалізму на матеріалі мережових медіа та вбачає у цьому підході «високий потенціал оптимізації» [5, с. 89], що на-

справді є надзвичайно актуальним в умовах інформаційного суспільства. Автором цитованої статті висловлюються цінні для даного дослідження думки, зокрема щодо «базових принципів мінімалізму, таких як принципи усвідомлюваності й економії уваги» [5, с. 83]. Та водночас науковець не торкається проявів мінімалізму у дизайні й розглядає цей підхід поза історичним контекстом, стверджуючи, що він з'явився на початку ХХІ ст. [5, с. 85].

Серед наукових публікацій, присвячених мінімалізму в дизайн-діяльності, варто згадати також статтю О. Якуніна й С. Бодрунової «Мінімалізм як сучасна тенденція у дизайн-проєктуванні: функціональний підхід чи естетичний принцип?» [18]. Автори розглядають мінімалізм на прикладі дизайну електронних видань, у контексті реалізації системи принципів юзабіліті, зокрема наполягають, що «мінімалізм висунув низку принципів, які визначили нову мову композиції, аскетичну з точки зору засобів виразності. Завдяки розвитку мінімалізму у другій половині ХХ ст. сформувалося поняття “функціональна комунікація”, концептуально близьке юзабіліті» [18, с. 17]. Важливо, що, аналізуючи ступень взаємозумовленості між принципами мінімалістичної естетики й раціональним підходом у дизайн-проєктуванні, автори статті підкреслюють функціональне розуміння принципу мінімалізму, але не торкаються особливостей його застосування у графічному дизайні.

Отже, наявні публікації з теми даного дослідження свідчать про актуальність мінімалізму для сучасного дизайну, вказують на зацікавленість цим питанням з боку практикуючих дизайнерів і науковців. Водночас більшість авторів, розглядаючи мінімалізм у графічному дизайні, обмежуються переліком його найбільш наочних і яскравих рис та залишають поза увагою головні принципи дизайнерського проєктування, що й визначають мінімалістичний чи будь-який інший підхід, а саме системність, доцільність і раціональність.

Завдання статті – аналіз мінімалізму як сучасного підходу у графічному дизайні України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Мінімалізм (англ. *minimalism* від лат. *minimus* – найменший) останніми десятиліттями став модним трендом в усіх галузях дизайнерського проєктування: в дизайні інтер'єру, одягу, у предметному, мультимедійному і, звичайно, у графічному дизайні. Від частого використання, в тому числі й аматорами, і «наволокодизайнерською» спільнотою термін «мінімалізм» став трошки «затертим», утратив термінологічну точність значення. Визначаючи мінімалізм, автори дру-

кованих матеріалів та інтернет-статей називають його стилем, як В. Голіней [6], А. Гром [7], автори енциклопедії з культурології [11]; тенденцією, як Ю. Мусієнко [13] та А. Фоменко [17]; трендом, як А. Гром [7], В. Мироненко й М. Калантай [12]; течією, як автори енциклопедії з культурології [11]; напрямом, як Ш. і П. Філь [16]; а деякі з авторів використовують декілька різних термінів одночасно, як А. Гром [7], автори енциклопедії з культурології [11], В. Мироненко й М. Калантай [12], Ш. і П. Філь [16].

Зазначимо, що класичне розуміння терміна «стиль» у мистецтві та дизайні передбачає єдність таких складових, як зовнішні ознаки, що характеризують категорію форми, та «внутрішніх», тобто змістових якостей. «У дизайні поняття “стиль” визначається як художньо-пластична єдність предметно-просторового середовища та його елементів, що виявляється у процесі сприйняття матеріальної або художньої культури як єдине ціле. Ознакою стилю є його певна постійність, зв'язок із суспільними та естетичними нормами доби. У дизайні стильове вирішення часто має концептуальний характер і виражає творчу платформу», – зазначають автори словника-довідника з дизайну [9, с. 38–39]. Водночас значення формального аспекту не применшує ролі, яку відіграє у формуванні й сприйнятті стилю змістова складова. «Форма – це вмістище змісту, у форму вкладається зміст», – писав з цього приводу відомий російський графік і теоретик мистецтва В. Фаворський [15, с. 238].

Вивчення наявних матеріалів з теми дослідження показує, що концепція мінімалізму регламентує лише параметри форми, яка може виражати будь-який зміст, реалізувати будь-яку творчу платформу, отже, використання терміна «стиль» стосовно цього явища є не зовсім коректним. Напевно, більш точним було б застосування термінів «тренд», «принцип» або «підхід», виходячи з того, що під терміном «тренд» зазвичай мається на увазі напрямок розвитку у будь-якій галузі або явище чи предмет, що задає цей напрямок, «принцип» – це точка зору, норма чи правило, а «підхід» визначає сукупність методів і прийомів для створення дизайнерського (в даному разі) продукту. Можна запропонувати наступне визначення мінімалізму у графічному дизайні: *мінімалізм у графічному дизайні – це підхід, що характеризується розумним обмеженням графічних засобів і прийомів, необхідних і достатніх для надання інформації у зручній і зрозумілій формі*.

Мінімалізм набув широкої популярності у середині 1960-х рр. [3, с. 200; 17, с. 54], але пошуки оптимальної форми вираження ідеї у мистецтві й дизайні були започатковані набагато рані-

ше. Ще на початку XX ст. над створенням «нової естетичної мови, простого, логічного стилю, здатного підкреслити особливості конструкції і функцій предметів і застосовуваного у будь-якій сфері життя» [3, с. 108] працювали представники конструктивізму, школи Баугауз і руху Де Стейл. «Мінімалізм <...> об'єднав деякі концепції модернізму, попарту, Баугаузу, японської естетики, неопластицизму й живопису Мондріана», – писав британський дослідник Пол Овері [19, с. 216].

Аналіз культурно-історичного контексту виникнення мінімалізму показує, що тяжіння до обмеження палітри художніх засобів і дизайнерських прийомів завжди було реакцією на надмірну декоративність і чуттєвість мистецтва й дизайну. Останнім часом стрімке вдосконалення й загальна доступність інструментарію та технологій дизайн-процесу, зокрема, у галузі графічного проєктування спричинили виникнення серйозних проблем, пов'язаних із переобтяженням окремих об'єктів дизайну та перенасиченням візуального простору в цілому. В агресивному й «захарашеному» середовищі, у багатоголосі барвистих комерційних пропозицій і активних суспільних повідомлень споживачеві важко зорієнтуватися, у нього виникає психоемоційний дискомфорт і роздратування. «Агресивні поля творять пагубний вплив на характер світосприйняття людини, стимулюють зниження працездатності, викликаючи втому, апатію, відчуття підсвідомого протесту», – зазначає російська дослідниця О. Воронцова [4, с. 2].

Ця тенденція, яка несе справжню небезпеку для суспільства, актуалізує завдання оптимізації принципів представлення інформації, спонукає фахівців більш відповідально ставитися до вибору професійного інструментарію під час створення дизайнерського продукту. Реальним способом очищення форми від усього зайвого та водночас прикладом екологічного мислення в дизайні є мінімалізм. Використання лаконічних слоганів, фотографічних або спрощених до знаковості зображень замість розлогих текстів і деталізованих малюнків; логічних і структурованих композицій – замість хаотичних і ускладнених побудов; прийомів інфографіки й виразних можливостей типографіки – для подання великих обсягів інформації здатне полегшити й пришвидшити сприйняття інформації, спростити завдання орієнтування у візуальному просторі. Автори книги «Графічний дизайн XXI століття» Шарлотта і Петер Філь зазначають: «...спрощення часто є кращим способом фільтрування інформації» [16, с. 10]. Отже, мінімалістичні твори варто розглядати не лише як гідну альтернативу графічно перевантаженим зайвими деталями постерам,

пакуванню або рекламним оголошенням, а й, насамперед, як прояв принципу візуальної екології, що наразі набуває величезного значення.

Незважаючи на очевидні естетичні й функціональні переваги, мінімалізм залишається свідомим вибором професійних дизайнерів, тоді як аматори зазвичай дотримуються інших підходів, що спираються на більш широку палітру графічних засобів, або перетворюють мінімалізм на набір простих прийомів, зводячи цей принцип на своєрідне кліше. Справа в тому, що для створення повноцінного дизайнерського продукту, крім слідування модним тенденціям, важливо дотримуватися правила відповідності форми речі її сенсу, включення дизайнерського об'єкта в соціокультурний контекст. Мінімалістичний дизайн вимагає зваженого й свідомого ставлення до формування кожного з композиційних елементів, точних пропорційних співвідношень і чіткої побудови композиції в цілому. Наявність великих площин вільного простору підсилює композиційне і смислове значення кожного з елементів. Тому уявна візуальна простота мінімалістичних рішень насправді є ілюзією, за якою ховаються серйозна праця, ґрунтовні професійні знання та вміння. Це зазначає й Чарлі Б. Джонсон в інтернет-статті з полемічною назвою «Мінімалізм – напрям у дизайні чи ми просто заледзшили?» «Дизайнерська робота з мінімумом прийомів <...> потребує набагато більше зусиль, ніж творчість у традиційному стилі», – зазначає автор і застерігає від небезпеки нерозумного та недоцільного використання мінімалістичних прийомів [8].

Переваги мінімалізму вдало використовують у своїх роботах сучасні українські дизайнери, такі як Дар'я Стеценко, Микола Коваленко, фахівці з київського «Дизайн-бюро Басов» та багато інших. Зокрема молода талановита дизайнерка Д. Стеценко, створюючи елементи ідентифікації для київської студії дизайну інтер'єру «4 Balance» (Іл. 1), скористалася лише засобами шрифту, притому обмежилася тільки двома накресленнями з групи гротесків. Стримане й елегантне рішення демонструє 100-відсоткове попадання у тему. Лого побудоване на пластичній трансформації літери «А», яка водночас перетворюється й на цифру «4». Помаранчевий колір нагадує колір цегли, що також сприяє створенню образу студії дизайну, яка працює з архітектурними й середовищними об'єктами.

Проектуючи елементи ідентифікації і фірмове пакування для кав'ярні «Jays: Coffee Brewers» (м. Запоріжжя), Д. Стеценко використала лише одну гарнітуру шрифту без зарубок: заголовні та рядкові літери (Іл. 2). Візуальним акцентом виступає фірмовий знак у вигляді стилізованого

зображення птаха. Лаконічне та врівноважене рішення викликає відчуття дорогого та якісного продукту, а друк однією чорною фарбою на білому й крафтовому папері підкреслює його натуральність і екологічність.

Так само в одну фарбу надруковано й елементи брендингу для київської компанії «Direct Green Capital» (Іл. 3), розробка «Дизайн-бюро Басов». Побудоване лише на засобах шрифту з групи гротесків, це рішення є чорно-білим. Завдяки наявності вільного простору, використанню кількох кеглів шрифту й прийому інверсії (білий шрифт на чорному тлі) цей приклад мінімалістичного дизайну сприймається не як сухий і суворий, як можна було б припустити, а як вишуканий, сучасний та інформативний.

Український дизайнер Микола Коваленко є автором багатьох чудових плакатів, створених на основі мінімалізму. М. Коваленко гранично обмежує палітру засобів, зводячи плакатне рішення до стилізованого зображення у сполученні з елементами шрифту. Так, робота «Небо, що падає» (Іл. 4) цього автора присвячена трагедії літака Boeing 777, що його було збито влітку 2014 р. Плакат побудований на контрасті горизонталі й діагоналі, чорного й білого. Цей контраст ще гостріше сприймається завдяки спокійному й «безтурботному» блакитному простору, що символізує небо й оточує наближене до знака лаконічне зображення літака. Обмеженими, але точними графічними засобами та прийомами автор досягає найбільшої художньої виразності й емоційної напруги для передачі ідеї.

У плакаті за звільнення затриманого київського дизайнера-графіка Антона Стогова (Іл. 5) спрощене лінійне зображення «замкненого» руло-ну паперу гармонійно поєднується з гротесковим шрифтом. Ахроматичне рішення з переважанням чорного тла точно виражає психологічний стан протесту й жалю. Гранична простота й мінімум використаних художніх засобів не завадили авторів досягти максимальної виразності форми та зрозумілості змісту.

Стилізація на основі рівнотовщинної лінії визначила характер зображення квітки у плакаті «Донорство органів» (Іл. 6). Гротесковий шрифт гармонійно поєднується із зображенням за принципом нюансу. Точний вибір кольорів – зеленого й чорного, які символізують відповідно життя і смерть. Жодної зайвої деталі – лише необхідні засоби для вираження дизайнерського задуму. Те, що цей мінімалістичний плакат був нагороджений Другою премією Міжнародного конкурсу плакатів Posterland.org у Дубаї (2019), свідчить про зрозумілість і переконливість цієї візуальної мови у сучасному комунікативному просторі.



Іл. 1. Д. Стеценко і РА Сапаре. Елементи ідентифікації для студії дизайну інтер'єру «4Balance». Київ, 2019¹



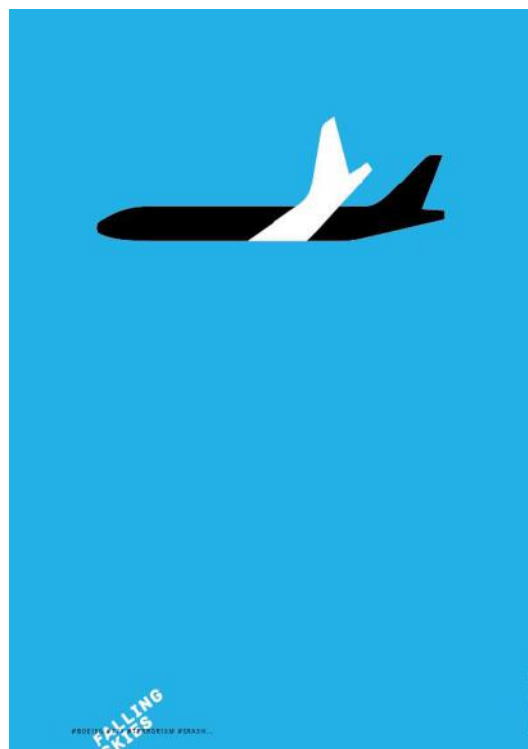
Іл. 2. Д. Стеценко і РА Сапаре. Фірмове пакування для кав'ярні «Jays: Coffee Brewers». Запоріжжя, 2018²

¹ Фотоматеріали надані автором.

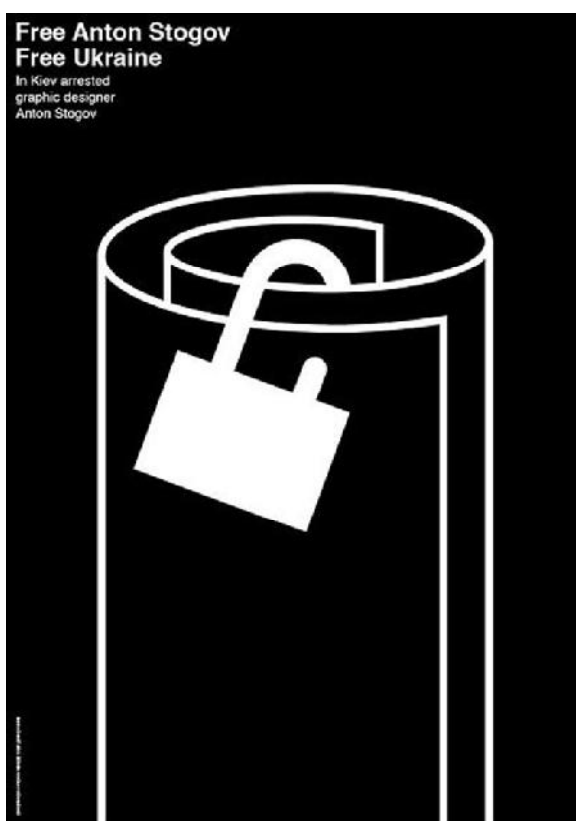
² Фотоматеріали надані автором.



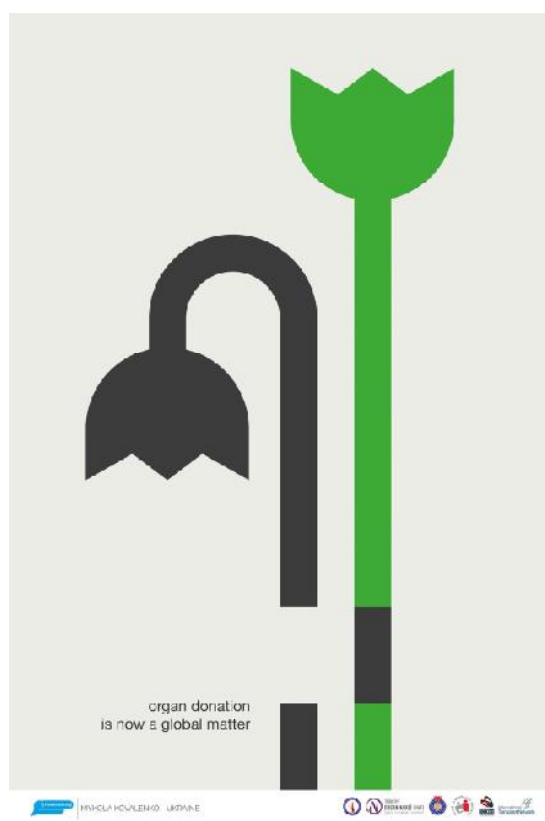
Іл. 3. Дизайн-бюро Басов. Елементи брендингу для компанії «Direct Green Capital». Київ, 2013³



Іл. 4. М. Коваленко. Небо, що падає. Плакат. Київ, 2017⁴



Іл. 5. М. Коваленко. Плакат на підтримку Антона Стогова. Київ, 2014⁵



Іл. 6. М. Коваленко. Донорство органів. Плакат. Дубаї, 2019. (Друге місце Міжнародного конкурсу плакатів Posterland.org)⁶

³ URL : [https://www.pinterest.es/pin/375206212676164964/?amp_client_id=CLIENT_ID\(\)&mweb_unauth_id=&simplified=true](https://www.pinterest.es/pin/375206212676164964/?amp_client_id=CLIENT_ID()&mweb_unauth_id=&simplified=true) (дата звернення : 10.11.2020).

⁴ URL : https://retroavanguardia.com/gallery-of-friends/albums/Mykola_Kovalenko/?img=1105 (дата звернення : 10.11.2020).

⁵ URL : https://retroavanguardia.com/gallery-of-friends/albums/Mykola_Kovalenko/?img=1105 (дата звернення : 10.11.2020).

⁶ URL : https://lh3.googleusercontent.com/6eU8_xp1b5uVKDjVOY71Mmwc8lyzdUIje9NI9Df3yc2mi7nsCVZIX_vod8TDzmGvqNDKdA=s85 (дата звернення : 10.11.2020).

Висновки. Широке застосування терміна «мінімалізм» серед дизайнерів і споживачів зробило його трошки «затертим», а розуміння принципу мінімалізму – дещо спрощеним і примітивізованим. Термінологічна плутанина навколо поняття мінімалізму заважає сприймати його як сукупність певних засобів і прийомів для створення дизайнерського продукту, що реалізує принцип екологічного мислення та сучасної філософії розумного використання не тільки матеріальних, але й візуальних ресурсів.

Метою мінімалістичної концепції в дизайні має бути полегшення життя людей у перенасиченому різноманітною інформацією візуальному середовищі. Погіршення візуальної екології, хаос і забруднення інформаційного простору вимагають від дизайнерів-графіків відповідального ставлення до вибору професійного інструментарію, розумного обмеження засобів і прийомів, необхідних і достатніх для передачі інформації і донесення дизайнерського задуму. Одне з правил «гарного дизайну», сформульоване керівником відділу дизайну фірми «Braun» Дітером Рамсом, є наступним: «У гарному дизайні має бути якомога менше дизайну» [1, с. 256]. На тлі переважної комерційної графіки та багатослівних аматорських робіт рішення, очищені від усього зайвого, мають очевидні естетичні й функціональні переваги, гармонійно вписуються у візуальне середовище. Мінімалізм є зрозумілою мовою міжнародного спілкування, яка з розвитком технологій і прискоренням ритму життя людей у всьому світі набуватиме все більшої актуальності.

Подальші наукові дослідження можуть бути спрямовані на вивчення інших тенденцій розвитку сучасного графічного дизайну в Україні у порівнянні з закордонним досвідом.

Література:

1. Аронов В. Дизайн в культуре XX века, 1945–1990. Москва : Д. Аронов, 2013. 406 с.
2. Бабич Н. Лучшие приемы минималистичного дизайна / пер. с англ. и адаптация С. Шаповаловой. 10.05.2017, 12:38. URL : <https://habr.com/ru/company/netologyru/blog/328308/> (дата звернення : 4.01.2020).
3. Бхаскаран Л. Дизайн и время: стили и направления в современном искусстве и архитектуре / [пер. с англ. И. Д. Голыбиной]. Москва : АРТ-Родник, 2006. 256 с.
4. Воронцова О. Н. Визуальная экология. Психология восприятия архитектуры, дизайна и среды. *Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры* : материалы Всероссийской научно-методической конференции (Оренбург, 1–3 февраля 2017). Оренбург : ОГУ, 2017. URL : http://elibrary.osu.ru/bitstream/123456789/2461/1/elibrary_28976962_54260842.pdf (дата звернення : 5.01.2020).
5. Гасилин А. В. Минимализм как этика цифровой культуры. *Философия и общество*. 2017. № 4(85). С. 83–95.

6. Голиней В. Тренды в дизайне логотипов 2017. URL : <https://www.logaster.ru/blog/logo-design-trends-2017/> (дата звернення : 5.01.2020).
7. Гром А. 33 тренда в графическом дизайне 2019 (с примерами). URL : <https://videoinfographica.com/design-trends-2019/> (дата звернення : 4.01.2020).
8. Джонсон Чарли Б. Минимализм – направление в дизайне или мы просто обленились? *Logodesigner*. 2003–2020. URL : <http://logodesigner.ru/article/416.htm> (дата звернення : 08.01.2020).
9. Дизайн: Словник-довідник / Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України ; [за ред. М. І. Яковлєва ; упоряд. : Ю. О. Іванченко, О. І. Ваврик, О. Г. Бросаліна та ін.]. Київ : Фенікс, 2010. 384 с.
10. Копылов Р. Минималистичный графический дизайн: 10 примеров и советов. *Сей-Хай* : интернет издание. 29.10.2018. URL : <https://say-hi.me/design/minimalistichnyj-graficheskij-dizajn-10-primerov-i-sovetov.html> (дата звернення : 15.10.2019).
11. Культурология. Энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит. Москва : Росспэн, 2007. Т. 1. 1392 с.
12. Мироненко В. П., Калантай М. В. Стиль минимализм. Исторические предпосылки и современное состояние. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*. Харків : ХДАДМ, 2009. № 3. С. 108–114.
13. Мусиенко Ю. Топ-10 трендов графического дизайна 2020. *Merehead* : блог. 18.12.2019. URL : <https://merehead.com/ru/blog/top-graphic-design-trends-2020/> (дата звернення : 14. 01.2020).
14. Потапшик Б. Минимализм в графическом дизайне. *Виртуальная школа графического дизайна Бориса Потапшика* : блог. 02.09.2011. URL : <https://creativshik.com/minimalizm-v-graficheskom-dizajne/> (дата звернення : 12.01.2020).
15. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. Москва : Советский художник, 1988. 588 с.
16. Филь Ш., Филь П. Графический дизайн XXI века / пер. с англ. И. Борисовой. Москва : Астрель ; Нью Йорк : Ташен, 2008. 191 с.
17. Фоменко А. Минимализм в искусстве и дизайне. *Мир дизайна*. 1999. № 3. С. 54–59.
18. Якунин А.В., Бодрунова С.С. Минимализм как современная тенденция в дизайн-проектировании: функциональный подход или эстетический принцип? *Культура и цивилизация*. 2016. № 4. С. 14–24.
19. Overy P. *De Stijl : art, architecture, design*. New York : Thames & Hudson Publ., 1991. 216 p.

References:

1. Aronov, V. (2013). *Dizain v kulture XX veka, 1945–1990* [Design in the culture of the 20th century, 1945–1990]. Moscow : D. Aronov. [In Russian].
2. Babich, N. (2017, May 10). *Luchshie priemy minimalistichnogo dizaina* [Best Practices for Minimalist Design]. (S. Shapovalova (Trans.)). Retrieved from <https://habr.com/ru/company/netologyru/blog/328308/>. [In Russian].
3. Bhaskaran, L. (2006). *Dizain i vremia: stili i napravleniia v sovremennom iskusstve i arkhitekture* [Design and time: styles and trends in contemporary art and architecture]. (I. D. Golybina (Trans.)). Moscow : ART-Rodnik. [In Russian].
4. Vorontcova, O. N. (2017, October). *Vizualnaia ekologiia. Psikhologiia vospriiatiia arkhitektury, dizaina i sredy* [Visual ecology. Psychology of perception of architecture, design and environment]. In *Universitetskii kompleks kak regionalnyi tcentr obrazovaniia, nauki i kultury*. Proceedings

- of All-Russian Scientific and Methodological Conference. Orenburg : OGU. Retrieved from http://elib.osu.ru/bitstream/123456789/2461/1/elibrary_28976962_54260842.pdf. [In Russian].
5. Gasilin, A. V. (2017). Minimalizm kak etika tsifrovoy kultury [Minimalism as a digital culture]. *Filosofiya i obshchestvo*, 4(85), 83–95. [In Russian].
 6. Golinei, V. (2017). *Trendy v dizaine logotipov* [Logo design trends]. Retrieved from <https://www.logaster.ru/blog/logo-design-trends-2017>. [In Russian].
 7. Grom, A. (2019). *33 trenda v graficheskoy dizaine 2019 (s primerami)* [33 graphic design trends 2019 (with examples)]. Retrieved from <https://videoinfographica.com/design-trends-2019/>. [In Russian].
 8. Dzhonson, Ch. B. (2003–2020). Minimalizm – napravlenie v dizaine ili my prosto oblenilis? [Is minimalism a design trend or are we just lazy?] *Logodesigner*. Retrieved from <http://logodesigner.ru/article/416.html>. [In Russian].
 9. Yakovliev, M. I. (Ed.). (2010). *Dyzain : Slovnnyk-dovidnyk* [Design : Dictionary-Directory]. Kyiv : Feniks. [In Ukrainian].
 10. Kopylov, R. (2018, October 29). Minimalistichnyi graficheskii dizain: 10 primerov i sovetov. *Say-Hi*. Retrieved from <https://say-hi.me/design/minimalistichnyj-graficheskij-dizajn-10-primerov-i-sovetov.html>. [In Russian].
 11. Levit, S. Ia. (Ed.). (2007). *Kulturologiia. Entsiklopediia* [Culturology. Encyclopedia] (Vol. 1). Moscow : Rosspen. [In Russian].
 12. Myronenko, V. P. & Kalantay, M. V. (2009). Stil minimalizm. Istoricheskie predposylki i sovremennoe sostoianie [Style minimalism. History pre-conditions of style are minimalizm]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 3, 108–114. [In Russian].
 13. Musienko, Iu. (2019, December 18). Top-10 trendov graficheskogo dizaina 2020 [Top 10 graphic design trends 2020]. *Merehead* [Blog]. Retrieved from <https://merehead.com/ru/blog/top-graphic-design-trends-2020/>. [In Russian].
 14. Potashnik, B. (2011, September 2). Minimalizm v graficheskoy dizaine [Minimalism in graphic design]. *Virtualnaia shkola graficheskogo dizaina Borisa Potashnika* [Blog]. Retrieved from <https://creativshik.com/minimalizm-v-graficheskoy-dizaine/>. [In Russian].
 15. Favorskii, V. A. (1988). *Literaturno-teoreticheskoe nasledie* [Literary and theoretical heritage]. Moscow : Sovetskii khudozhnik. [In Russian].
 16. Fiell, Ch. & Fiell, P. (2008). *Graficheskii dizain XXI veka* [Graphic Design for the 21st Century]. (I. Borisova (Trans.)). Moscow : Astrel ; New York : Taschen. [In Russian].
 17. Fomenko, A. (1999). Minimalizm v iskusstve i dizaine [Minimalism in art and design]. *Mir Dizaina*, 3, 54–59. [In Russian].
 18. Yakunin, A. V. & Bodrunova, S. S. (2016). Minimalizm kak sovremennaya tendentsiia v dizain-proektirovanii: funktsionalnyi podkhod ili esteticheskii printsiip? [Minimalism as a modern trend in design: a functional approach or an aesthetic principle?]. *Culture and Civilization*, 4, 14–24. [In Russian].
 19. Overy, P. (1991). *De Stijl: art, architecture, design*. New York : Thames & Hudson Publ.



УДК 776.44:37.091.313
ID ORCID 0000-0003-4698-9785
DOI 10.33625/visnik2021.01.051

Зоя АЛФЬОРОВА

Харківська державна академія
дизайну та мистецтва

ТРАНСЗОБРАЖЕННЯ У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА СИДОРЕНКА

Алфьорова З. І. Трансзображення у творчості Віктора Сидоренка. Метою статті є дослідження трансформації зображення як морфологічної одиниці сучасного візуального мистецтва на прикладі творчості українського художника та дослідника сучасного візуального мистецтва Віктора Сидоренка. Методологія дослідження базується на методах, розроблених у розвідках Дж. Лендсауна та С. Шофілда, С. Єрохіна та інших.

У статті представлена спроба вивчити новий тип зображення – постпосткласичне зображення, що має онтологічно трансгресивний характер. Дослідження має велике значення для розуміння сучасних морфологічних змін у візуальній сфері, інструментальній системі цих змін, що забезпечує наявність двох його взаємно опозиційних напрямків: трансгресивного та синергетичного. Автор аналізує публікації, в яких досліджується зв'язок між морфологією візуальної сфери та останніми розробками у створенні візуального простору.

Вибір творчого доробку Віктора Сидоренка як дослідницького матеріалу не випадковий. Саме у творчості цього художника можна чітко простежити генезу сучасного постпосткласичного зображення та трансформацію його простору як поліморфного. Потяг до фотографії, з одного боку, та авторське кодування, з іншого, стають онтологічною особливістю авторської побудови В. Сидоренком живописного простору та подальших творчих пошуків. Певною кульмінацією цього етапу візуальної роботи митця є вже відомий повномасштабний візуальний проєкт «Жорна часу» (2003). Саме в цьому проєкті В. Сидоренко створює трансзображення як простір нового типу, в якому фотографія, інсталяція, живопис, живі предмети та відеопроєкція створюють посткласичний тип

зображення. Творчість Віктора Сидоренка – яскравий приклад генезису зображення, онтологічною особливістю якого є його трансгресивний характер. Це зображення постпосткласичного типу, живописний простір якого може складатися з класичних, некласичних та посткласичних зображень. На сучасному етапі відбулися зміни у стратегіях представлення трансзображення як такого. Основною стратегією його репрезентації є поліморфний візуальний проєкт, який синергетично об'єднує різні типи зображень, виводячи їх смисловий зміст за межі сталої візуальної форми.

Ключові слова: трансзображення, зображальний простір, морфологія сфери візуального, візуальні художні форми (візуальний проєкт), творчість В. Сидоренка.

Alforova Z. Trans-Image in Viktor Sidorenko' Creative Work. The aim of the article is to investigate the transformation of the image as a morphological unit of modern visual art on the example of the creative work of a Ukrainian artist and researcher of modern visual art Viktor Sidorenko. The research methodology is based on the methods developed in the works of J. Landsdown and S. Schofield, S. Yerokhin and others. The paper presents an attempt to study a new type of image – post-post-classical image, which has an ontologically transgressive character.

The research has important implications for understanding the modern morphological changes in the visual sphere, the instrumental system of these changes that ensures the presence of its two mutually antithetical trends: transgressive and synergetic. The author analyzes the publications in which the link between the morphology of the visual sphere and the latest developments in the creation of visual space are explored.

The choice of Victor Sidorenko's creative work as a research material is not accidental. It is in the work of this artist that the genesis of the modern post-post-classical image and the transformation of its space as polymorphic can be clearly traced. The attraction to photographicity on the one hand, and author coding, on the other, becomes an ontological feature of V. Sidorenko's authorial construction of pictorial space and in further creative searches. A certain culmination of this stage in the artist's visual work is the already famous full-scale visual project "The Mill of Time" (2003). It is in this project that V. Sidorenko creates a trans-image as a space of a new type, in which photography, installation, painting, living objects and video projection create a post-classical type of image.

The paper considers Victor Sidorenko's creative work as a vivid example of the genesis of the image, whose ontological feature is its transgressive character. This is an image of the post-post-classical type, whose pictorial space can consist of classical, non-classical and post-classical images. At the present stage, there have been changes in the strategies of representation of the trans-image as such. The main strategy of its representation is a polymorphic visual project, which synergistically combines different types of images, bringing their semantic content beyond a stable visual form.

Keywords: trans-image, pictorial space, morphology of the visual sphere, visual art forms (visual project), V. Sidorenko's creative work.

Постановка проблеми. Формування наприкінці ХХ ст. сфери «тотального візуального» мало, як відомо, й об'єктивні, й суб'єктивні, суто мистецькі причини. До останніх можна віднести багатовимірну художню практику мистецького авангарду, завданням якої було «розпредмечування» зображального простору художньої форми та намагання «вивести» зміст за її межі. Така морфологічна перебудова класичної зображальної системи не могла оминати зображення як таке – її елементарну одиницю. Виникнення оптичного зображення спочатку у фотографії, а потім і в кінематографі поставило перед дослідниками завдання осмислити в цих морфологіях трансформацію зображення нового типу [1; 2]. Кінематограф виявив нові аспекти проблеми, а саме поєднання динамічного зображального простору фільму та принципово незображувального змісту, того, що народжується у взаємодії кадрів і не міститься в них, коли вони існують окремо. Ми вже розглядали цей аспект у своїх публікаціях [2; 4]. Фактичний оптичний зображальний простір кінематографічного пластичного мислення вже не був обмежений мізанкадром, а розповсюджувався на весь часопростір фільмічної структури аудіо-візуального твору. Особливістю такої фільмічної структури була її онтологічна завершеність, що дозволяло віднести таке оптичне зображення до некласичної «візуальної форми» (термін Д. Озеркова). Утім, мистецька практика другої половини ХХ ст. виявила зародження ще двох зображальних морфологій, таких як телевізійна та комп'ютерна, в котрих зображальний простір був онтологічно процесуальним [1]. Структура такого зображення була програмно трансгресивною, про що ми теж свого часу зазначали [4]. Саме такий тип зображення актуалізував нову стадію існування сфери візуального, на яку звернув увагу і вперше концептуалізував в українському мистецтвознавстві Віктор Сидоренко. Як митець та дослідник В. Сидоренко ввів у науковий обіг поняття «сучасне візуальне мистецтво», визначивши новітню візуальну практику як посткласичну [10].

Аналіз останніх досліджень та публікацій свідчить, що в науковому дискурсі доволі осмисленими є морфологічні системи зображального класичного типу (праці Г. Вельфліна¹, М. Дворжака², А. Ріглі³, К. Фідлера⁴

та багатьох ін.) та некласичного типу (праці В. Шкловського⁵, С. Ейзенштейна⁶, Р. Арнгейма⁷, І. Зубавіної⁸, М. Мерло-Понті⁹, З. Кракауєра¹⁰, Ю. Лотмана¹¹, Н. Маньковської¹², К. Метца¹³, Ж. Мітрі¹⁴, У. Дж. Т. Мітчелла¹⁵, Д. Озеркова¹⁶, О. Орлова¹⁷, П.-П. Пазоліні¹⁸, О. Петровської¹⁹, В. Савчука²⁰, В. Сальтіні²¹, В. Скуратівського²², П. Флоренського²³, Г. Чміля²⁴, М. Ямпольського²⁵ та

⁵ Шкловский В. За 60 лет: работы о кино. Москва : Искусство, 1985. 573 с. ; Его же. Теория прозы. Москва ; Ленинград : Круг, 1925. 189 с.

⁶ Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. Москва : Искусство, 1956. 455 с. ; Его же. Избранные произведения : в 6 т. / [сост. : П. М. Аташева и другие ; гл. ред. : С. И. Юткевич]. Т. 2 : Теоретические исследования и статьи. Москва : Искусство, 1964. 672 с.

⁷ Arnheim R. Art and Visual Perception Art and Visual Perception: a psychology of the creative eye. Berkeley : University of California Press, 1954. 408 p. ; Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / пер. с англ. Г. Е. Крейдлина. Москва : Прометей, 1994. 352 с.

⁸ Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі. Київ : Щек, 2008. 447 с.

⁹ Merleau-Ponty M. Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail / publié par Cl. Lefort. Paris : Gallimard, 1964. 360 p.

¹⁰ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. Москва : Искусство, 1974. 424 с.

¹¹ Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти Раамат, 1973. 92 с.

¹² Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 347 с.

¹³ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной ; науч. ред. А. Черноглазов. Санкт-Петербург : Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2010. 336 с.

¹⁴ Mitry J. The Aesthetics and Psychology of the Cinema. Bloomington : Indiana University Press, 1997. 403 p.

¹⁵ Митчелл У. Дж. Т. Иконология. Образ. Текст. Идеология / пер. с англ. В. Дрозда. Москва : Кабинетный ученый, 2017. 240 с.

¹⁶ Ozerkov D., Ellis P. Newspeak. British Art Now. Exhibition catalogue. London : Booth-Clibborn Editions, 2009. 124 p.

¹⁷ Орлов А. Аниматограф и его анима: психогенные аспекты экранных технологий. Москва : Импэто, 1995. 384 с.

¹⁸ Пазоліні П.-П. Теорема: сценарий, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью : пер. с ит., фр., англ. / сост., коммент., библиогр., фильмогр. Н. А. Ставровской. Москва : Ладомир, 2000. 671 с., ил.

¹⁹ Петровская Е. Антифотография. Москва : Три квадрата, 2003. 112 с. (Сер. : «Artes et media», вып. 2).

²⁰ Савчук В. Философия фотографии. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2005. 256 с.

²¹ Сальтини В. О мнимой иррациональности кинематографического языка / пер. Г. Муравьевой. *Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана* : сб. ст. / сост. К. Разлогов. Москва : Радуга, 1984. С. 67–78.

²² Скуратівський В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття (Генеа. Структура. Функція) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1997. 36 с.

²³ Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Москва : Прогресс, 1993. 324 с.

²⁴ Чміль Г. П. Антропологічні засади екранної культури : дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.04 / Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. Київ, 2005. 422 арк.

²⁵ Ямпольский М. Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. Москва, 1993. 215 с. ; Его же. Памяти Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. Москва : РИК «Культура», 1993. 464 с. ; Его же. Язык – тело –

¹ Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München : Bruckmann, 1915. 255 S.

² Dvořák M. Idealismus und Naturalismus in der gothischen Skulptur und Malerei. Berlin ; Boston : Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 1918. 128 S.

³ Ригль А. Современный культ памятников: его сущность и возникновение / пер. с нем. Г. Гимельштейна. Москва : ЦЭМ : V-A-C press, 2018. 96 с.

⁴ Fiedler K. Über die Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst. Grafrath : Boer Verlag, 2016. 64 S.

ін.), а з кінця ХХ ст. – і зображення посткласичного типу (праці З. Алфьорової²⁶, Н. Кириллової²⁷, О. Петровської²⁸, І. Побєдоносцевої²⁹, К. Разлогова³⁰ та багатьох інших). Утім, лише на початку ХХІ ст. почали з'являтися публікації, присвячені морфології постпосткласичного типу; першими працями в означеній царині виявилися дослідження західних учених. Це, зокрема, відомі праці Ф. Дюрана³¹, Дж. Лендсдауна та С. Шофілда³², Т. Строзотта та Ш. Шлехтвега³³, Р. Ескотта³⁴ й ін. Потроху здійснювалися дослідження з цієї проблематики і в Україні (дослідження З. Алфьорової³⁵, В. Сидоренка³⁶, М. Протас³⁷, Г. Складенко³⁸,

случай: Кинематограф и поиски смысла. Москва : Новое литературное обозрение, 2004. 402 с.

²⁶ Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва. Харків : ХДАК, 2008. 267 с.

²⁷ Кириллова Н. Б. Медиакультура, миф и политика. *Философские науки*. 2006. № 5. С. 5–17 ; Еє же. Медиакультура: от модерна к постмодерну. Москва : Академический проект, 2005. 448 с.

²⁸ Петровская Е. Авангард: несколько необязательных ремарок. *Киноведческие записки*. 1997. № 35. С. 36–39 ; Еє же. Антифотография. Москва, 2003. 112 с.

²⁹ Побєдоносцева І. Є. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Ін-т мистецтвознавств, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2005. 21 с.

³⁰ Разлогов К. Э. Электронная революция и повседневная культура. *Новые аудиовизуальные технологии* / под ред. К. Э. Разлогова. Москва : Едиториал УРСС, 2005. С. 3–12.

³¹ Durand F. An Invitation to Discuss Computer Depiction. NPAR '02: *Proceedings of the 2nd international symposium on Non-photorealistic animation and rendering*. Annecy, France, June, 2002. New York : Association for Computing Machinery, 2002. P. 111–124. URL : <https://doi.org/10.1145/508530.508550>

³² Landsdown J., Schofield S. Expressive rendering : a review of nonphotorealistic techniques. *IEEE Computer Graphics and Applications*. 1995. Vol. 15, no. 3. P. 29–37. URL : <https://doi.org/10.1109/38.376610>

³³ Строзотт Т., Шлехтвег Ш. Нефотореалистичная компьютерная графика: моделирование, рендеринг, анимация / [пер. с англ. А. В. Петрова]. Москва : Кудиц-Образ, 2005. 416 с.

³⁴ Ascott R. The Architecture of Cyberception. *Leonardo Electronic Almanac*. 1994, 2(8), not numbered.

³⁵ Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2008. 40 с.

³⁶ Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва. Київ : ВХ [студію], 2008. 188 с. : іл.

³⁷ Протас М. Еволюція мистецтва як складний фрактал (До питання фазово-просторових інтерпретацій сучасних візуальних практик у моделях теорії хаосу). *Сучасне мистецтво*. 2005. Вип. 2. С. 37–51 ; Протас М. Континуальне мистецтвознавство і візуальні практики. *Сучасне мистецтво*. Вип. 1. С. 51–69.

³⁸ Складенко Г. Деякі поняття і терміни в українському мистецтві ХХ ст. Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології : наук. зб. пам'яті Миколи Трохименка / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Рильського ; КДІДПМіД ім. М. Бойчука ; Всеукр. т-во політ. в'язнів і репресованих ; за ред. М. Селівачова. Київ : Ред. вісн. «Ант», 2002. [Т. 1]. С. 73–82.

О. Чепелик³⁹ та інших). Цікавими в російськомовному дискурсі виявилися публікації С. Єрохіна⁴⁰.

Водночас існує гострий дефіцит у теоретичному осмисленні засад існування зображення постпосткласичного типу в контексті новітнього зображального простору – візуального поліморфного проекту. Актуальність дослідження підсилюється тим, що проблема генези такого простору досі є предметом полемічних поглядів та понятійних дискусій у середовищі як практиків-митців, так і теоретиків-дослідників.

Мета статті – дослідити трансформацію зображення як морфологічної одиниці сучасного візуального мистецтва на прикладі творчого доробку українського митця та дослідника сучасного візуального мистецтва Віктора Сидоренка. Методологія дослідження заснована на методах, розроблених у працях Дж. Лендсдауна та С. Шофілда, С. Єрохіна й ін. [7; 12].

Виклад основного матеріалу дослідження. Вибір творчого доробку Віктора Сидоренка як матеріалу дослідження є не випадковим. Саме у творчості цього митця чітко простежується генеза сучасного постпосткласичного зображення та трансформація його простору як поліморфного. «Розвал ідеологічної вертикалі, що існувала як єдиний механізм, спричинив піднесення у мистецькій сфері, і спочатку на національному підґрунті. Відкриття розмаїтих нових форм сучасного світового мистецтва оживило експериментальний пошук, забезпечило міцні позиції українського мистецтва у майбутньому. Вітчизняним художникам доводилося водночас немовби рухатися у протилежних часових вимірах: їм у край необхідно було переосмислити минулі авангардні здобутки початку ХХ ст., увібравши сучасні тенденції інших країн, і таким чином увійти у світовий контекст», – зазначав сам митець [10, с. 96].

Отримавши мистецьку освіту класичного живописця, В. Сидоренко водночас був талановитим учнем одного з лідерів українського художнього авангарду Б. Косарева і ще в підлітковому віці мав практику фотографа-аматора. Ця юнацька любов до фотографії дозволила молодому тоді митцю опанувати модерну технологію оптичного

³⁹ Чепелик О. В. Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій, або Мультимедійна утопія / Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистецтва. Київ : Хімджест, 2009. 272 с.

⁴⁰ Ерохин С. В. Эстетика цифрового изобразительного искусства. Санкт-Петербург : Алетей, 2010. 432 с. ; Еє же. Искусственное искусство. *Вестник Московского государственного областного университета. Сер. : Философские науки*. 2009. № 4. С. 96–100 ; Еє же. Цифровое изобразительное искусство: вебизм. *Вестник Московского государственного областного университета. Сер. : Философские науки*. 2009. № 3. С. 70–76 ; Еє же. Цифровое компьютерное искусство. Санкт-Петербург : Алетей, 2011. 188 с.

зображення, а досвід художника-постановника фільму «Анатомія дива» (режисер В. Іванов) у 1980-ті рр. поглибив знання роботи з різними типами зображень – від класичного, живописного, до кінематографічного.

Цикл В. Сидоренка «Цитохронізми» (1994–1997) зумовив прагнення митця до «розпредмечування» традиційного живописного простору і перетворення його на процесуальний. Окрім того, поява цього циклу свідчить про продовження пошуків власної авторської техніки живописного письма. «Та перша серія виникла дивним чином: у мене відбувся певний поділ – практично всі ранні роботи вже не були для мене актуальними і певні з них потім були “зруйновані” та стали матеріалом для “Цитохронізмів”, таким чином перейшли в новий етап моєї творчості», – згадує митець [11].

У «Вторгненні» (1996) проявляється авторська техніка В. Сидоренка як живописця, що експериментує в цьому монументальному полотні не тільки з композицією, кольором та іншими засобами художньої виразності, а й із межею зображального простору: вона нібито відсутня, зображення простягається «за межі» полотна. Цей ефект безмежності не тільки простору, а й часу підсилюється в «Амнезії», про яку відомий український філософ О. Босенко сказав: «Це життя, що висихає “на очах”, і схоплює митець <...> тут відбувається народження часу з нічого» [5, с. 17]. Саме в «Амнезії» відбувається перехід митця від станкового живопису до поліморфного візуального проєкту з трансгресивним зображенням.

Тяжіння до фотографічності, з одного боку, та мізанкадрування, з іншого, стає онтологічною рисою авторського побудування зображального простору у В. Сидоренка і в подальших творчих розвідках. Поява циклу живописних робіт «Ultra C» (2002–2004) – це не тільки продовження пошуку власного стилю та техніки, але й робота над певною «фотографічністю» класичного живописного зображення, надання йому ознак зображення неklasичного, модерного.

Певною кульмінацією цього етапу візуальної творчості митця стає вже славетний повномасштабний візуальний проєкт «Жорна часу» (2003). Саме у цьому проєкті В. Сидоренко створює трансзображальний простір нового типу, в якому фотографія, інсталяція, живопис, живі об'єкти та відеопроєкція створюють постпосткласичний тип зображення. «Віктор Сидоренко пророкує майбутнє, нашаровуючи один на одного старі міфи – постановочні сцени його фото та відео насичені метафорами деміургічного натхнення, творчого процесу», – осмислюючи значення проєкту, констатує Вікторія Бурлака [6, с. 235].

Експеримент над зображенням, над трансформацією його простору В. Сидоренком продовжується в циклі «Левітація» (2008–2010). Двохромні зображення, в яких фігурує постать самого митця, «відпрацьовують» фотографічні ракурси-інтонації, виявляючи весь синтаксис фотографічного типу мислення.

З 2012 р. В. Сидоренко розпочинає роботу над скульптурою. Використовуючи інноваційні технології у виготовленні скульптурних зображень, митець вбачає в них не тільки окремі «артоб'єкти», а й використовує антропоморфні скульптури як частини складного синергетичного зображального простору. Синергетичний і одночасно деконструктивний візуальний проєкт В. Сидоренка «Деперсонізація» (2009) втілений як певна репрезентація атомізованого сучасного суспільства. Різнокольорові легкі скульптурні антропоморфні зображення можна розташовувати в будь-якому виставковому та повсякденному просторах, не порушуючи концепції проєкту. Виконані митцем фігури самоцінні самі по собі, але за відсутністю персоналізованих ознак одночасно й не цінні, адже уніфіковані. У сукупності ці фігури репрезентують метафору пустки Малевича, але у скульптурному виконанні. Скульптури «Людина, яка сидить» (2012), «Велика жінка» (2012) та інші – продовження експериментів митця з репрезентацією посткласичних зображень. Плюралізм, утілений у творчості В. Сидоренка, тут дозволяє звернутись до традиційної художньої форми – скульптури – та «вбудувати» її в посткласичну візуальну форму (проєкт) як сукупності простих її елементів. При цьому митець програмно йде на знищення певних смислових і візуальних атракторів та заміщення їх лакунами. Таким чином, відбувається суттєве спрощення зовнішнього зображального простору художньої форми та підсилюється символізм її внутрішнього наповнення за рахунок інтерпретацій глядачем.

Проєкт «Плафон» (2014) цікавий тим, що виявляє певний зоровий парадокс: цикл зображень, які мають чіткі межі зображального простору (коло «вписане» у квадрат), завдяки композиційним прийомам розташування фігур і серіальній зображальній «оповідності», створює цілком кінематографічний ефект процесуальності, динамічності дії візуального проєкту як окремої морфологічної одиниці.

У циклі В. Сидоренка «Амнезія» (2014) експеримент над зображальністю продовжується. Відповідаючи на запитання арткритика Р. Рублевської щодо цієї тенденції, сам художник звертав увагу на трансформацію погляду сучасного митця: «Оптиці сучасної людини притаманне фотографічне сприйняття. Ми звикли до телебачення,

кіно, до зображень, розташованих у журналах, смартфонах та інших девайсах. Тут я часто наводжу приклад “Оплакування Христа” Андреа Мантеньї. Сучасний глядач сприймає полотно так, нібито в Ісуса маленькі стопи, хоч вони абсолютно правильні з точки зору лінійної перспективи. Але з появою фотографії ми звикли дивитись на світ очима об’єктива. Якщо ти працюєш в реалістичній манері, то фотографічне бачення необхідне – воно впливає і на художника, і на глядача <...> До прикладу, випадково знайдений родинний чорно-білий архів, який пролежав у сирості, де багато негативів “попливли”, утворюючи абстрактні плями, послугували початком для створення проєкту “Амнезія”. Ця серія робіт виникла як спомин про минуле» [9].

Бажання художника з певною «оптичною точністю» повторити «першу реальність» – емпіричну – втілено у фотореалістичній живописній серії «Відображення у невідомому» (2013). Свого часу метою гіперреалістів було зобразити оточуючу емпіричну реальність не просто достовірно, а надреально. Для цього використовувалися механічні способи копіювання фотографій та збільшення їх до розмірів великого полотна (діапроекції та масштабна сітка). Фарбу зазвичай розпилювали аерографом, щоб зберегти всі особливості фотозображення, виключити прояв індивідуального почерку митця. У В. Сидоренка трансформація зображення відбувається зворотним чином: після замальовки, яка стирається, робиться основне зображення, мета якого – втілення внутрішньої процесуальності. При цьому повністю зберігається авторська техніка малюнку як такого. «Якщо казати про техніку, то на початковому етапі роботи пишуться майже традиційним способом. Потім – я їх стираю, а потім розпочинаю надавати їм “друге життя”, новий шар, додаючи написи, контури, акценти», – свідчить В. Сидоренко [11]. Цикл «Віднаходження суб’єктивності» (2017) стає продовженням пошуку місця митця (у буквальному сенсі) в зображальному просторі. Фотореалістичні зображення фігури художника «вписуються» в коло, в прямокутник тощо, а зображальний простір трансформується у сприйнятті глядача завдяки різним композиційним прийомам.

Наступні роботи українського митця: проєкт «Метаноя» (2015), «Аутентифікація» та «Несвоєчасні» (обидві 2018). «Серія “Несвоєчасні” віддзеркалює процесуальність – після того, як робота руйнується, розкладається на складові, на полотні все одно залишається зображення. Таким чином, є певна дійсність у сьогоденні, і є мікрослід тієї реальної структури, яка стає тимчасовою <...> Я, таким чином, фіксую тимчасовий

ефект стирання образу, створюючи своєрідні палімпсести», – зазначав митець [11]. Це прагнення зафіксувати перехідний момент від програмної статичності до процесу осмислений художником у передмові до виставки цієї серії: «Таким чином, ПОЗАЧАСОВО, застигнувши на грані, момент перетворюється в череду значущих художніх протилежностей. Ці протиставлення, з одного боку, готові до злиття в одне парадоксальне ціле – ментальний фантом, з іншого боку, вони слугують візуалізацією деконструкції минулого в сучасному суспільстві» [8].

Висновки. Отже, творчий доробок Віктора Сидоренка є яскравим прикладом генези зображення, чіскою онтологічною рисою стає його трансгресивний характер. Це доробок постпосткласичного типу, чий зображальний простір може складатись із класичних, некласичних та посткласичних зображень. На сучасному етапі відбулися зміни й у стратегіях репрезентації трансзображення як такого. Основною стратегією його репрезентації став поліморфний візуальний проєкт, який синергетично об’єднує переховані типи зображень, виводячи їх смислове наповнення за межі сталої візуальної форми.

Література:

1. Алферова З. Репрезентация визуального искусства: парадоксы постмодерна. *Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2006. Вип. 4/6. С. 91–94.
2. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2008. 40 с.
3. Алфьорова З. І. Стратегії еволюції наративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесійного світобуття. *Екранна творчість в сучасному медіа культурному просторі. Образ шахтарського краю в екранних мистецтвах (історія, теорія, сучасність)* : матер. II міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 27–28 листопада 2016 р. Київ, 2016. С. 17–24.
4. Алфьорова З. І., Первишева І. Б. Пластичне мислення в художній культурі на межі ХХ–ХХІ ст. : зміни в принципах монтажності. *Культура України. Сер. : Мистецтвознавство*. Харків, 2016. Вип. 54. С. 308–322.
5. Босенко А. Оправдание времени как искусство забывать. Виктор Сидоренко и его / наше время. *Сучасне мистецтво*. 2012. Вип. 8. С. 17–40. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2012_8_5 (дата звернення : 26.10.2020).
6. Герой, Об’єкт, Фантом Віктора Сидоренка / концепція і заг. ред. : О. Клековкін, В. Сидоренко ; упоряд. : О. Горшков, А. Пучков. Київ : ArtHuss, 2019. 240 с.
7. Ерохин С. В. Искусственное искусство. *Вестник Московского государственного областного университета. Сер. : Философские науки*. 2009. № 4. С. 96–100.
8. *Персональний сайт художника та дослідника сучасного візуального мистецтва Віктора Сидоренка*. URL : <http://sydorenko.gallery/> (дата звернення : 26.10.2020).
9. Рублевская Р. Развитие персонажа важнее, чем развитие процесса : интервью с Виктором Сидоренко. *Art Ukraine*.

- 22.03.2016. URL: <https://artukraine.com.ua/a/viktor-cidorenko--razvitie-personazha-vazhnee-chem-mekhanika-processa/#.YAp9JfkzbIU> (дата звернення : 26.10.2020).
10. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть. Київ : ВХ [студіо], 2008. 188 с.
 11. Федорина В. Чувство времени Виктора Сидоренко : [интервью с художником В. Сидоренко]. *Kyiv Daily*. 09.09.2020. URL: <https://kyivdaily.com.ua/viktor-sidorenko/> (дата звернення : 23.10.2020).
 12. Landsdown J., Schofield S. Expressive rendering : a review of nonphotorealistic techniques. *IEEE Computer Graphics and Applications*. 1995. Vol. 15, no. 3. P. 29–37. DOI: 10.1109/38.376610
 4. Alforova, Z. & Pervysheva, I. (2016). Plastychne myslennia v khudozhnii kulturi na mezhi XX–XXI st.: zminy v pryntsyakh montazhnosti [Plastic thinking in the artistic culture at the turn of the millennium: Changes in the montage principles]. *Kultura Ukrainy. Series: Art history*, 54, 308–322. [In Ukrainian].
 5. Bosenko, A. (2012). Opravdanie vremeni kak iskusstvo zabyvat. Viktor Sidorenko i ego / nashe vremia [Justification of Time as the Art of Forgetting. Victor Sidorenko and his / our time]. *Suchasne mystetstvo*, 8, 17–40. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2012_8_5. [In Russian].
 6. Klekovkin, O. & Sydorenko, V. (Eds.). (2019). *Heroi, Ob'iekt, Fantom Viktora Sydorenka* [Viktor Sydorenko's Hero, Object, Phantom]. Kyiv: ArtHuss. [In Ukrainian].
 7. Erokhin, S. (2009). Iskusstvennoe iskusstvo [Artificial art]. *Bulletin of Moscow Region State University. Series: Philosophy*, 4, 96–100. [In Russian].
 8. *Personal site of the artist and researcher of modern visual art Viktor Sidorenko*. Retrieved from <http://sydorenko.gallery/>. [In Ukrainian].
 9. Rublevskaia, R. & Sidorenko, V. (2016, March 22). Razvitie personazha vazhnee, chem razvitie prottsessa [Character development is more important than process mechanics] [Interview]. *Art Ukraine*. Retrieved from <https://artukraine.com.ua/a/viktor-cidorenko--razvitie-personazha-vazhnee-chem-mekhanika-processa/#.YAp9JfkzbIU>. [In Russian].
 10. Sydorenko, V. (2008). *Vizualne mystetstvo vid avanharnykh zrushen do novitnikh spriamuvan: rozvytok vizualnoho mystetstva Ukrainy XX–XXI stolit* [Visual art from avantgarde shifts to new directions: development of visual art of Ukraine of the XX–XXI centuries]. Kyiv: VKh [studio]. [In Ukrainian].
 11. Fedorina, V. & Sidorenko, V. (2020, September 9). Chuvstvo vremeni Viktora Sidorenko [Sense of time Viktor Sidorenko] [Interview]. *Kyiv Daily*. Retrieved from <https://kyivdaily.com.ua/viktor-sidorenko/>. [In Russian].
 12. Landsdown, J. & Schofield, S. (1995). Expressive rendering: a review of nonphotorealistic techniques. *IEEE Computer Graphics and Applications*, 15(3), 29–37. doi: 10.1109/38.376610

References:

УДК 7.017.4
ID ORCID 0000-0002-9808-7997
DOI 10.33625/visnik2021.01.057

Олена ГОМИРЕВА

Національна академія образотворчого
мистецтва і архітектури

СИМУЛЬТАННИЙ КОНТРАСТ КОЛЬОРІВ І ЙОГО ЗАСТОСУВАННЯ В МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ АНАЛІЗІ

Гомирева О. І. Симультанний контраст кольорів і його застосування в мистецтвознавчому аналізі.

Явище симультанного, або одночасного контрасту кольорів є вивченим з точки зору оптики і практичних рекомендацій для художників, але в мистецтвознавчих дослідженнях недостатньо розкритим залишається питання результатів застосування контрасту в образотворчому мистецтві. Статтю присвячено мистецтвознавчому аналізу ролі симультанного контрасту у творах живопису і графіки. У першій частині статті розглянуто причини та механізм взаємовпливу сусідніх кольорів на основі дослідження М. Шевреля «Закон симультанного контрасту кольорів», яке пояснює оптичну природу контрасту змінами у зоровому сприйнятті відбитого кольоровими поверхнями світлового випромінювання. У другій частині статті розглянуто використання цих знань у мистецтвознавчому аналізі творів живопису та графіки. На основі аналізу вибраних робіт Тиціана, художника з кола Тінторетто, П. П. Рубенса, Т. Гейнсборо, О. Дом'є, В. Ван Гога, Р. Делоне, М. Врубеля, М. Нестерова, Т. Шевченка, О. Мурашка досліджено застосування різних варіантів симультанного контрасту і наслідки цього прийому для сприйняття зображень. Було визначено коло художніх проблем, у вирішенні яких допомагає симультанний контраст. Цей прийом дозволяє збагачувати й ускладнювати колорит, провокувати вібруюче, мінливе сприйняття кольору, що може мати не лише естетичне, але й змістове значення в картині. Одночасний контраст широко застосовується для врівноваження холодних і теплих елементів колориту, компенсації відсутньої або мало проявленої складової колориту, є інструментом для посилення просторового відчуття, виділення рефлексів і тіней, створення цілісного середовища в зображенні. Також він відіграє важливу роль у конкретизації кольорової і матеріальної характеристики різних об'єктів. Розглянутими у статті прикладами не вичерпується широка варіативність проявів симультанного контрасту, вони є базою для подальшого розроблення теми.

Ключові слова: симультанний контраст, кольорознавство, Мішель Шеврель, художньо-стилістичний аналіз.

Gomyreva O. The Simultaneous Contrast of Colors and Its Application in the Art Analysis. The phenomenon of simultaneous contrast of colors is examined in

terms of optical explanation and practical recommendations for artists. But there is a lack of research that explores the results of the application of this contrast to the works of art. This article is dedicated to stylistic analysis of the role of simultaneous contrast in paintings and graphic works. In the first part of the research the reasons and mechanism of mutual influence of adjacent colors are examined on the basis of M. Chevreul's research "The Law of Simultaneous Contrast of Colors" which explains the optical nature of the contrast by changes in visual perception of the light rays reflected by colored objects.

The second part of the article explores the application of this theory to the stylistic analysis of painting and graphic arts. The use of different variations of simultaneous contrast and its consequences for the perception of the images were analyzed on the examples of art works of Titian, artist of J. Tintoretto's circle, P. P. Rubens, T. Gainsborough, H. Daumier, V. van Gogh, R. Delaunay, M. Vrubel, M. Nesterov, T. Shevchenko, O. Murashko. It allowed to determine the range of artistic problems that simultaneous contrast helps to solve. This artistic device enriches the color scheme, makes it more complex and provokes vibrating, changeful color effect which can have aesthetic and meaningful value. Simultaneous contrast is widely used to balance cold and warm colors and to compensate the missing or poorly manifested component of the color scheme. It is also the instrument for emphasizing the reflexes and shadows on the depicted objects, for creating more convincing and holistic spatial sense in the image. This contrast can play a big role in concretization of the coloristic and material characteristics of different objects. The examples analyzed in this article do not comprise all the variability of simultaneous contrast, they are the basis for further extension of the research.

Keywords: simultaneous contrast, color studies, Michel Chevreul, stylistic analysis.

Постановка проблеми й актуальність дослідження. Одночасний контраст кольорів здавна застосовувався митцями в живописі, а з XIX ст. досліджувався теоретиками мистецтва й науковцями. Існують практичні рекомендації та приписи для художників і дизайнерів з використання чи уникнення цього явища, але в мистецтвознавчих працях мало досліджені результати застосування контрасту в мистецьких творах, тому бракує ґрунтовних висновків щодо всієї його варіативності та значення. Виникнення симультанного контрасту в зображенні може впливати на його сприйняття глядачем, на врівноваженість колориту, просторові характеристики зображення, цілісність і переконливість показаного середовища, предметну характеристику зображених об'єктів. Необхідним є дослідження цього контрасту на прикладах творів різних епох і стильових напрямів з метою формулювання ґрунтовних висновків щодо варіативності та значення симультанного контрасту у творах живопису й графіки.

Проблематика статті має також методологічний характер, оскільки покликана допомогти в опануванні методу художньо-стилістичного аналізу студентами-мистецтвознавцями. Дослідження певною мірою компенсує відсутність перекладу дослідження М. Шевреля «Закон симультанного контрасту кольорів» (1839), що в ньому дається найдетальніший оптичний розбір цього явища, а також надає орієнтовні, різнопланові приклади його аналізу.

Зв'язок із науковими та практичними завданнями. Матеріали статті можуть бути застосовані в кольорознавчих дослідженнях, у вивченні творчих методів окремих художників, як методичні матеріали з мистецтвознавчого художньо-стилістичного аналізу творів мистецтва.

Аналіз попередньої розробки теми. Складний феномен одночасного, або симультанного контрасту кольорів отримав наукове осмислення і сформоване визначення ще у XIX ст. Й. В. фон Гете у своєму дослідженні «Вчення про колір» [3] уже фіксує явища послідовного та одночасного контрасту як прагнення людського ока до відтворення повного кольорового кола через поєднання доповнюючих кольорів, але ще не дає визначення чи оптичного пояснення феномену симультанного контрасту. Першим, хто дослідив цей феномен, був французький хімік М. Е. Шеврель, який зіштовхнувся з проблемами сприйняття кольорів під час роботи на мануфактурі gobelens. У своєму дослідженні [12] він розглянув оптичні механізми впливу сусідніх кольорів на сприйняття один одного, описав контраст за тоном і за кольором, дав назву явищу симультанного контрасту та навів різні приклади його регулювання.

Робота М. Шевреля і сам факт наукового обґрунтування симультанного контрасту справили значний вплив на митців та теоретиків мистецтва романтизму, імпресіонізму, неоімпресіонізму, орфізму, Баугаузу. Е. Делакруа використовував відкриття М. Шевреля у власних кольорознавчих штудіях у «Щоденнику» [4; 5]. Й. Іттен скорочено виклав суть симультанного контрасту й увів його до переліку семи кольорових контрастів у книзі «Мистецтво кольору» [7], яка є практичною інструкцією для художників. Дослідник перелічує мистецькі твори, де зустрічається цей контраст, не аналізуючи прояви контрасту в них.

Окремі приклади аналізу одночасного контрасту в живописних творах викладені у монографії М. Волкова «Колір у живописі» [2]. Дослідник пише про хроматичний контраст і контраст за світлотою, розглядаючи в аналізі картин взаємовплив сусідніх кольорів, але не називаючи це явище симультанним контрастом. Ці спостере-

ження не складають цілісну методологію аналізу симультанного контрасту в живописі, однак вони є корисними як приклади розшифрування проявів і наслідків цього явища.

Більшість досліджень ефекту симультанного контрасту мають науково-теоретичний (вивчення фізичних властивостей кольорів і оптичних наслідків контрасту) і художньо-практичний (рекомендації для живописців та дизайнерів) характер. Контраст розглядається в численних посібниках і настановах з кольорознавства, наприклад у роботах О. Зайцева [6], Л. Миронової [8], Т. Печенюк [10], Т. Прокопович [11]. Останніми десятиліттями в Україні з'являються розвідки, які досліджують роль одночасного контрасту кольорів у сферах дизайну та архітектури [9], образотворчого мистецтва [1].

За достатньої вивченості оптичних механізмів одночасного контрасту кольорів і методів його практичного застосування для створення зображень, питання ролі цього контрасту у творах живопису й графіки залишається мало розкритим. Тому існує нагальна потреба у розробці методів застосування цієї теорії в мистецтвознавчому художньо-стилістичному аналізі.

Мета дослідження – розглянути явище симультанного контрасту, базуючись на дослідженні М. Шевреля, й на основі аналізу образних творів живопису й графіки різних авторів та епох дослідити різні варіанти застосування цього контрасту і його роль у сприйнятті мистецького твору глядачем.

Виклад основного матеріалу. А. Явище симультанного контрасту і його оптичне пояснення. Два кольори, що розташовані поруч, впливають на візуальне сприйняття один одного: можуть посилювати, послаблювати звучання сусіднього кольору чи навіть змінювати відтінок, у якому цей колір сприймається людським оком. Цей ефект отримав назву симультанного контрасту, оскільки виникає за одночасного споглядання двох суміжних кольорів (фр. *simultané* – одночасний). Спрощене формулювання змін, які відбуваються у сприйнятті двох сусідніх кольорів (не доповнюючих [7, с. 50], хроматичних та ахроматичних), виглядає наступним чином: кожен колір з пари викликає в сусідньому звучанні свого доповнюючого кольору. Наприклад, за сусідства червоного і синього синій надасть червоному помаранчевого звучання, а сам поруч із червоним сприйматиметься зеленішим.

Цей контраст не є власною характеристикою кольорів, він виникає у процесі візуального сприйняття (тобто це питання сприйняття оком відбитого випромінювання і наступної обробки цієї інформації мозком), про що детально

пише М. Шеврель. Дослідник формулює механізм контрасту наступним чином: «У випадку, коли око бачить одночасно два суміжних кольори, вони постають максимально відмінними і в своєму оптичному складі, і в яскравості тону» [12, с. 56]. «Оскільки ці модифікації змушують кольори виглядати не тим, чим вони є насправді, я іменую їх симультанним контрастом кольорів; і я називаю контрастом за тоном зміну яскравості кольору, а контрастом за кольором – той, що впливає на оптичну композицію кожного з кольорів» [12, с. 52].

Контраст за тоном, який називають також ахроматичним одночасним контрастом, передбачає, що колір світлого тону поруч із темним виглядатиме ще світлішим, а темний сприйматиметься ще темнішим. Ефективно демонструє це експеримент М. Шевреля з низкою із десяти суміжних смужок сірого кольору, в яких ступінчатою градацією змінюється тон [12, с. 53]. У результаті цього контрасту всі смуги при погляді з певної дистанції нагадуватимуть більше низку жолобів, ніж плоскі поверхні.

Симультанний контраст за кольором, або хроматичний одночасний контраст виникає між двома сусідніми кольорами, які не є доповнюючими один до одного. Пари взаємодоповнюючих, або комплементарних кольорів є протилежними на дванадцятичастному кольоровому колі. Кожна пара у сумі свого відбитого випромінювання формує біле світло. Таким чином, ці пари містять у собі весь спектр одночасно і вважаються гармонійним, комфортним для ока поєднанням. Тому симультанний контраст можна сформулювати як прагнення ока до рівноваги: коли поруч лежать не взаємодоповнюючі кольори, то око «підтягує» їх до комплементарної пари, щоб досягти повноти і врівноваженості спектра. Й. Гете ще до М. Шевреля фіксував цю психологічну причину контрасту: «Коли око бачить який-небудь колір, у ньому одразу пробуджується діяльність, і за своєю природою воно має – так само несвідомо, як і невідворотно – породити інший колір, який разом з початково даним містить цілісність усього кольорового кола. Один окремий колір збуджує в оці, за допомогою специфічних відчуттів, потяг до всезагальності» [3, с. 47].

Для усвідомлення явища симультанного контрасту ключову роль відіграє розуміння кольору як відбитого випромінювання певної частини спектра. «Не можна вважати, що червоний чи жовтий предмет відбиває лише червоні чи жовті промені з білого світла; вони обидва відбивають усі типи кольорових променів: просто ті промені, які дозволяють нам судити про предмет як жовтий чи червоний, будучи чисельнішими за

інші відбиті промені, мають більший ефект. Однак ті інші промені мають певний вплив на зміни у дії червоних чи жовтих променів на орган зору; і це пояснює незліченні варіації відтінків, які можна помітити серед різних червоних і жовтих субстанцій. Також важко не визнати, що серед променів різного кольору, відбитих предметами, є певна кількість променів, що, будучи доповнюючими, з досягненням ока наново формують біле світло» [12, с. 51].

Саме завдяки цій незначній частці відбитого поверхнею випромінювання інших кольорів виникає симультанний контраст. Коли ми бачимо плями жовтого та зеленого кольорів у їх максимальній насиченості, покладені поруч одна з одною, наше око найактивніше вловлює жовте випромінювання від плями цього кольору. Жовта ж частина спектра, яка у значно меншій кількості присутня у відбитому зеленою плямою випромінюванні, сприйматиметься оком не так активно, щоби врівноважити комфорт сприйняття (можна образно сказати, що око обирає найсильніше з двох жовтих випромінювань). Таким чином, зелена пляма здаватиметься «менш жовтою», тобто посилиться її блакитна складова і колір сприйматиметься з блакитнуватим відтінком. Тому дослідники пишуть, що до кольору додався доповнюючий до іншого відтінок [7, с. 53; 12, с. 56]. Хоча насправді йдеться не про додавання, а скоріше про оптичне віднімання сили відбитого випромінювання для ока. Саме це мав на увазі М. Шеврель під зміною оптичної композиції кольорів. Те саме відбудеться з жовтою плямою, яка стане менш зеленою і виглядатиме ближче до червоної частини спектра – отримає помаранчеве звучання.

Через те, що причиною виникнення контрасту є зміни у сприйнятті відбитого випромінювання, симультанний контраст виникає лише за близького сусідства кольорів зі спільним краєм і слабшає з віддаленням від точки контакту. Тобто коли між плямами є дистанція, то цей контраст не виникає. М. Шеврель на основі експериментів формулює висновок: «Зміни, яких зазнають кольори при зіставленні, мають тенденцію слабшати з віддаленням від лінії сусідства» [12, с. 53].

Дослідник наводить таблицю з сімнадцятьма прикладами пар кольорів із указанням змін, яких вони зазнаватимуть у сусідстві [12, с. 53]. Досить легко передбачити зміни в ситуації, коли кожен з двох кольорів є сусіднім до доповнюючого кольору іншого, тобто вони майже протилежні на кольоровому колі (наприклад, жовтий і синій, зелений та помаранчевий чи фіолетовий та помаранчевий). Тоді вони чітко набудуть звучання пар один одного: фіолетовий сприйматиметься як

більш синій, а помаранчевий – як більш жовтий. Але коли кольори розташовані ближче один до одного на кольоровому колі (і, відповідно, далі від доповнюючих пар один одного), то зміни в них не такі очевидні. Наприклад, у парі червоного та фіолетового кольорів – фіолетовий не стане зеленкуватим, він лише виглядатиме більш синім.

Таблиця М. Шевреля демонструє чітку закономірність, яка дає змогу передбачити зміни у різних парах: які б кольори не були в парі, симультанний контраст віддалятиме їх один від одного по кольоровому колу на один, зрідка на два пункти. Саме це віддалення мав на увазі М. Шеврель, коли писав, що кольори «постають максимально відмінними» [12, с. 56]. Це наблизитиме кожен колір до комплементарного кольору його сусіда (оскільки око прагне до рівноваги протилежних кольорів кола), хоча візуально він може й не переходити у комплементарне звучання. Тому в парі фіолетового і червоного перший колір стане більш синім, а червоний – лише наблизиться до помаранчевого (тобто вони наче намагатимуться сформувати нову комплементарну пару синій + помаранчевий).

Ахроматичні кольори також підлягають симультанному контрасту, коли знаходяться в сусідстві з будь-яким хроматичним кольором. Поверхні ахроматичного кольору (білого, сірого, чорного) взаємодіють не з частиною спектра, а з усім спектром рівномірно: біла поверхня відбиває випромінювання всього спектра, чорна – поглинає його, а сіра – рівномірно послаблює випромінювання всього спектра. Саме тому сірий колір найбільш податливий до впливу симультанного контрасту, бо в ньому міститься весь відбитий спектр (будь-який хроматичний колір може внести зміни у звучання протилежної частини спектра), але він не такий інтенсивний, як у білого кольору, щоби певною мірою заглушати собою відбите випромінювання хроматичного «сусіда». Поруч із хроматичним кольором сірий сприйматиметься у відтінку, доповнюючому до нього: наприклад, зелений зробить сірий візуально теплішим, бо додасть червонуватого звучання.

Чорний і білий також можуть зазнавати симультанного контрасту поруч з хроматичними кольорами, але слабшою мірою. Сила контрасту залежатиме від чистоти, насиченості цих кольорів, ступеня яскравості білого і глибини чорного. М. Шеврель описує дефект продукції мануфактури гобеленів [12, с. 48]: чорний, доданий у синіх драперіях, наче втрачав насиченість, бо отримувал помаранчевий відтінок, а у фіолетових – жовтуватий. Тут відіграє роль не лише контраст за кольором, але й взаємний контраст за тоном. Тому чорний поруч із жовтим виглядає більш глибоким

і насиченим. Й. Іттен також описує дефект краваток із чорним кольором і спосіб уникнення цього дефекту [7, с. 55]. Хоча в продукції текстильної мануфактури симультанний контраст із чорним кольором вважається дефектом, в образотворчому мистецтві він може мати естетичну цінність.

Б. Симультанний контраст у мистецтвознавчому аналізі. Сформувавши уявлення про оптичну природу виникнення симультанного контрасту, необхідно звернутися до важливої проблеми застосування цих знань у методиці художньо-стилістичного аналізу творів живопису і графіки. Це дослідження складне, як жодне інше вимагає натренованої чутливості ока до зміни відтінків кольору, а також роботи з оригіналами творів. Іноді репродукції дають відчуття прояву цього контрасту, але часто лише за споглядання оригіналу з'являється цей оптичний ефект.

Знання принципу цього контрасту або тонке колористичне чуття художників дозволяє їм не лише уникати небажаного ефекту, але й використовувати його з різною метою. Навіть якщо це було не вираховане свідоме рішення, засноване на знанні оптики, а інтуїтивний підбір кольорів, то це все одно свідчить про чуття художника. Випадкове виникнення цього явища в колориті все ж впливає на кінцевий результат і його сприйняття глядачем, тому також потребує врахування в аналізі.

Симультанний контраст змушує колір виглядати не таким, яким він фізично є, а тому, умовно кажучи, додає в колорит новий колір. Тому якщо художник використовує обмежену кількість фарб, використання цього прийому дозволяє йому збагатити колорит. Це має прямий зв'язок із колористичною системою відношень [2, с. 30–32], у якій відбувається збагачення колориту різним звучанням одних і тих самих кольорів за їх різного сусідства.

Цей контраст часто й плідно застосовувався художниками в нюансах: у взаємодії невеликих плям і окремих мазків. При тому ці нюанси сильно впливають на сприйняття всього зображення, наприклад, на врівноваженість колориту, просторовість, розстановку акцентів. Натомість виникнення симультанного контрасту між значними плямами в колориті зустрічається рідше, адже художник потребує чутливості й продуманості, щоб не перевантажити зображення, яке інакше напружуватиме і втомлюватиме око. Саме явище контрасту вже спричиняє психологічну реакцію у глядача [6, с. 70, 77], а одночасний контраст взагалі грається з оком і свідомістю. За висловом Й. Іттена, присутність симультанного контрасту створює ефект вібрації [7, с. 53, 55] завдяки неоднозначному, мінливому сприйняттю кольорів,

які перебувають у цьому контрасті. Наче глядач бачить один колір, але розуміє, що насправді він є сам по собі іншим.

Художньо-стилістичний аналіз виявляє мистецькі проблеми, у вирішенні яких симультанний контраст може відігравати значну роль. Потребує окремого розбору застосування різних варіантів симультанного контрасту: контрасту між двома хроматичними кольорами (1), між сірим і хроматичним (2) та між чорним і хроматичним кольорами (3).

1. *Взаємна симультанна зміна звучання двох хроматичних кольорів* дозволяє урізноманітнювати колорит і посилювати матеріальну характеристику зображених об'єктів. Одним із характерних прикладів збагачення досить обмеженої палітри є «Портрет П'єтро Аретіно» (1545, Палаццо Пітті, Флоренція) Тиціана Вечелліо (Іл. 1). Тут художник виконує одяг майже локальними кольорами з сильним висвітленням та затемненням кольору, але без відчутної зміни відтінків. Чутливий колорист провокує між цими простими плямами складний контраст, тому плями постають не зовсім тим, чим вони є, – змінюють звучання. Також цей портрет, як і інший «Портрет П'єтро Аретіно» (1537, Колекція Фріка, Нью-Йорк), демонструє властиве Тиціану використання симультанного контрасту між одягом і тлом. У пурпуровій мантиї, оточеній темними жовто-коричневими кольорами, посилюється фіолетове звучання, а у темно-жовтому одязі – зеленкувате. Таким чином, палітра збагачується, заграє новими, відсутніми в ній відтінками. Це яскравий приклад того, як симультанний контраст може ставати основою колористичної системи відношень. Також мінливий ефект від кольору чудово узгоджується з неоднозначною психологічною характеристикою натури портретованого діяча.

Художники, які зазнавали сильного впливу Е. Делакруа, котрий не вважав ахроматичний сірий виразним («Ворог усього живопису – сірий» [5, с. 227]), використовували симультанний контраст лише між хроматичними кольорами. Зокрема В. Ван Гог вивчав контрасти, постійно користувався поєднанням доповнюючих кольорів і часто – симультанним контрастом. Яскравим прикладом є полотно «Арлезіанка. Портрет мадам Жіну» (1888–1889, Музей мистецтва Метрополітен, Нью-Йорк) (Іл. 2), в якому змінюється сприйняття одягу портретованої: яскравий жовтий і зелений кольори провокують враження фіолетового відтінку одягу, написаного темно-синім кольором, додаючи новий, відсутній колір. Ця картина, як і «Портрет П'єтро Аретіно» Тиціана, є прикладом рідкісного застосування симультанного контрасту між великими плямами

в зображенні, але тут цей ефект ще потужніший. З'являється коливання всього колориту, тому полотно справляє сильне враження, але дещо втомлює око.

Варіативність використання цього контрасту Ван Гогом була широкою, іноді саме симультанний контраст зменшував декоративність його полотен і посилював матеріальну характерність зображених об'єктів. Наприклад, у картині «Три в жовтій вазі» (1890, Музей Ван Гога, Амстердам) використаний такий самий контраст, як в «Арлезіанці», але він справляє інше враження, бо спровокований між меншими плямами. Пелюстки написані синім, темно-синім і дуже блідим рудувато-коричневим кольорами. Фіолетовий не використаний, але за огляду з певної дистанції враження властивої цим квітам «фіолетуватості» виникає саме через симультанний контраст темно-синіх пелюсток з жовтим тлом і зеленим листям. Колористичне чуття митця було точним: він вводить у картину помаранчевий для врівноваження синього, але відводить його вниз, бо інакше синій сприймався би примітивно у прямому комплементарному контрасті. Наявність симультанного контрасту робить картину не такою спрощено декоративною, вносить складність предметної характеристики квітів і те саме вібрує відчуття від колориту.

У картині Ван Гога «Соняшники» (1889, Музей Ван Гога, Амстердам) (Іл. 3), крім появи трохи синього звучання в нижній частині ваз, виникає ще витонченіший симультанний контраст у квітах: у потрібних місцях він послаблює зелене звучання помаранчевих пелюсток, а в деяких – навмисно посилює. Зелені серединки квітів забирають зеленкуватість із маси пелюсток і роблять її «чистішою» жовто-помаранчевою. Це приклад посилення одночасним контрастом чистоти і звучності кольору. Сусідство світло-зеленого з темним жовто-помаранчевим може надати цьому глухому й тьмяному кольору більшої звучності. Але одна серединка квітки написана прозорим червоним поверх жовтого, який надає цим жовтим пелюсткам, навпаки, більшої зеленкуватості, що підкреслює їхнє затінення. Таким чином посилюється вплив освітлення й тіні на предметний колір квітів, що зменшує декоративність полотна та трохи посилює об'ємність і просторовість зображення.

Дослідження М. Шевреля вплинуло також на абстракціоністів, наприклад на Р. Делоне, В. Кандинського, які часто користувалися симультанним контрастом. Р. Делоне свій живописний напрям (з подачі Г. Аполлінера відомий як «орфізм») називав «симультанізмом». Його нефігуративні полотна «Три вікна, башта і колесо»

(1912, МоМА, Нью-Йорк), «Одночасні контрасти: Сонце і Місяць» (альтернативна назва «Сонце, Місяць, симультанність 2», 1913, МоМА, Нью-Йорк), «Круглі форми» (1930, Музей Гугенхайма, Нью-Йорк) показують, як симультанний контраст змушує живопис «переливатися» через сусідство синього з червоним, фіолетового з помаранчевим, зеленого з помаранчевим тощо. Ці переливи кольорів, їхня взаємна візуальна зміна передають усі ідеї, які цікавили художника: динамічність, променистість, ритмічність.

Симультанний контраст також може бути важливим інструментом посилення цілісності й переконливості зображеного середовища. У полотні О. Мурашка «Благовіщення» (1909, НХМУ¹, Київ) (Іл. 4) є іноді не виправдана середовищем зміна предметних кольорів і надмірне посилення рефлексів з декоративною і символічною метою. Художник писав не з натури, писав як «бачив», деякі кольори символічно, ірреально гіпертрофуються. Наприклад, на плечі Марії та обличчі Гавриїла художник не поклав зелені мазки-рефлекси, а дав цілісні зелені плями. Зелені відтінки на плечі дівчини і помаранчево-червоні відтінки на її лівій руці – наче не прояви впливу єдиного середовища на колір тіла, а декоративні плями у колористичному строю картини. Симультанний контраст, присутній скрізь у цій картині, підтягує різні кольори до жовтішого звучання, тим самим підтримуючи переконливість простору і предметів.

Цей контраст зберігає матеріальну характеристику зображених предметів і тіл. Наприклад, протиставлення зеленого плеча і червоної руки дівчини не виглядає надто контрастним та декоративним саме завдяки тому, що вони подані на різному тлі. Написане зеленим плече без блакитного оточення втратило б жовтуватість і стало б зовсім неприродно зеленим. Червоні відтінки на руці «палали» б, якби не оточення з блакитних і світло-фіолетових відтінків, які зміщують звучання помаранчево-червоного до більш жовто-помаранчевого. В обличчі Гавриїла, виконаному поєднанням зелених, зелено-жовтих і слабких червоних відтінків, підтримується червона складова завдяки трав'яно-зеленому кольору шиї і тла, тому обличчя не виглядає як нежива маска.

Також цей контраст забезпечує цілісність середовища. Наявність скрізь блакитних і фіолетових рефлексів пом'якшує зелено-жовті ще жовтішим звучанням, об'єднуючи їх тим самим з жовтими і помаранчево-жовтими в цілісне середовище. Таким чином, акцент зроблений не на зелених, а на жовтих, залишаючи загальний рефлекс середовища все ж жовтим. Цей нюансований си-

мультанний контраст, присутній у кожній частині зображення, створює постійно мінливий ефект від кольору, який дає глядачеві враження живості сцени і відчуття сьогомоментного споглядання невлітної натури – те, до чого прагнув імпресіонізм.

Цілком природно, що цей складний контраст був близький також М. Врубелью, який мав схильність до зображення мінливості, мерехтіння, фантастичності, сутінків, які змінюють кольори. У картині «Дівчинка на тлі перського килима» (1886, НМККГ², Київ) мерехтіння кольорів і переливи тканин, що нагадують дорогоцінне каміння, не в останню чергу забезпечуються симультанним контрастом, який надає кольорам «рухливості». Цей контраст тут не так змінює звучання кольорів у бік іншого кольору, як посилює сприйняття вже домішаних відтінків. Наприклад, поруч із жовтими рукавами сукні активізується ледь помітний сіро-синій, доданий у тінях. У свою чергу, в плямах жовтих рукавів робиться акцент на жовто-зеленому звучанні поруч із рожевим. У зоні шиї та наміста жовті відтінки підсилюють синюватість тіней. Приклад справжньої зміни звучання кольорів, а не простого посилення видно на світло-червоній тканині сукні: у напівтінях з'являється ледь вловиме зеленкувате звучання, хоча домішані сірий, жовтий та синій, а не зелений. Таким чином, враження переливів тканин створюється не лише манерою накладення мазків, але й сусідством кольорів.

У розглянутих картинах була відчутна естетична роль вібрації кольору, але вона може бути і змістовим інструментом, впливати на сприйняття ідеї твору. Прикладом символічного значення контрасту є ескіз «Архангел Гавриїл» М. Нестерова (поч. 1900-х рр., НМККГ, Київ). За споглядання оригіналу виникає певний фантастичний ефект (і не лише через металевий відблиск фарб). Його причиною є сильний симультанний контраст бронзової й алюмінієвої фарб, а також візуальне посилення зеленкуватих і червонуватих відтінків у фігурі. Тут символізм мінливості кольору полягає в посиленні ірреального враження божественного, неземного образу.

Проаналізовані твори показують, що одночасний контраст між хроматичними кольорами збагачує колорит, навіть умовно додаючи в нього кольори, створює вібруюче звучання колориту, зменшує декоративність кольорових поєднань, конкретизує предметну характеристику зображення та зберігає цілісність простору.

2. *Симультанний контраст між сірим та хроматичним кольором* використовувався в мистецтві ще частіше, ніж контраст між двома хроматичними кольорами. Він дозволяє не лише збага-

¹ Національний художній музей України

² Національний музей «Київська картинна галерея»

чувати колорит, але й регулювати баланс теплих і холодних кольорів та посилювати просторовий ефект картини.

М. Волков навів влучні спостереження щодо використання Тиціаном сірих відтінків у колориті полотна «Каяття Марії Магдалини» (1565, Державний Ермітаж, Санкт-Петербург): «Кольори, здавалося б, позбавлені декоративних якостей, – сірі й близькі до них – слугують тут очевидним джерелом збагачення колориту. Їх функція подвійна. По-перше, вони посилюють кольоровість червоних смуг на тканині, не даючи їм разом з тим випадати з колориту. По-друге, вони самі забарвлюються за контрастом у залежності від сусідства то жовтуватим, то зеленкуватим тоном» [2, с. 139]. Справді, роль сірих у колориті Тиціана не можна недооцінювати, він втілює усю їхню сріблястість, делікатність і податливість. Портрети Тиціана показують, що зміна симультанним контрастом сірого кольору дозволяла врівноважувати переважання теплих кольорів у колориті. Наприклад, у «Портреті Маркантоніо Тревізани, Венеційського дожа» (1555, Музей мистецтв, Будапешт) нейтральний сірий колір бороди сприймається з прохолодним відтінком і не дає картині з обмеженою палітрою жовто-золотавих відтінків «зажовтіти».

П. П. Рубенс також використовував симультанну зміну ахроматичних кольорів для збалансування холодних і теплих складових колориту. Витонченим прикладом є його полотно «Даніїл у ямі з левами» (1614–1616, Національна галерея мистецтва, Вашингтон) (Іл. 5). У колориті домінують насичені, гарячі жовті й червоні кольори, які не здатні компенсувати невелика пляма блідо-го блакитного неба. Роль цієї компенсації цілком беруть на себе сіра й білі плями в центрі картини, а також численні сірі й білі мазки у моделюванні тіла Святого і золотавої шкіри левів, у написанні землі й отвору печери. Завдяки симультанному контрасту з жовтими й коричневими відтінками ці ахроматичні елементи сприймаються холодними, хоча вони насправді нейтральні. Особливо це помітно в написанні тіла та хутра. Таким чином ахроматичні вкраплення врівноважують активно гарячі кольори і компенсують нестачу холодної складової колориту.

Якщо уявити картину без сірих елементів, замінивши їх відтінками предметного кольору тіла і хутра, то стає очевидною їхня ключова роль у балансі теплих і холодних, бо колорит одразу «зажовтіє». Однак якщо закрити пляму блідо-синього неба – єдину пляму холодного кольору – баланс усе одно буде витриманий, бо сірі не сконцентровані, а розпорошені скрізь, наповнюють холодними вкрапленнями всі гарячі плями.

Схожу роль внесення холодних акцентів у колорит, у якому переважають теплі відтінки, симультанний контраст відіграє в картині О. Дом'є «Дон Кіхот і Санчо Панса» (1866, Стара національна галерея, Берлін) (Іл. 6), але тут він стає ще й просторовим засобом. Холодних кольорів у колориті майже немає, палітра складається з коричневих, червонувато-коричневих, жовтих, сірих, чорних і зовсім темних та незначних за кількістю синього й зеленого кольорів. Відсутність значущої холодної складової колориту мала б послабити відчуття повітряного простору в картині, адже співвідношення теплих і холодних кольорів забезпечує просторовість. Однак художник вводить багато сірих відтінків у написання неба і землі, а в зображенні неба взагалі залишає зону чистого нейтрального сірого поруч із яскравою плямою насиченого жовтого. Сірий завдяки симультанному контрасту отримує холодне звучання, і це одразу дає, так би мовити, вдихнути повітря.

Розташування цих двох плям точно вираховане: воно створює враження «повітряності» в зображенні неба і підкреслює заворот простору довкола пагорба. Також указана ділянка сірого в зображенні неба зменшує декоративність сусідніх плям яскравого жовтого і темного, темного синього, тим самим посилюючи реалістичність зображення. Переконайтесь у ключовій ролі цієї ділянки легко: найменша зміна відтінку, насиченості чи яскравості одного з кольорів неодмінно приведе до зміни психологічного сприйняття простору в картині.

Сірий колір завдяки своїй податливості є об'єднуючим: його сусідство споріднює контрастні кольори, він вступає у взаємодію з будь-яким хроматичним кольором. Це також впливає на просторовість картини: коли все зображення сповнене сірих нюансів, то це сприяє й об'єднанню середовища. Наприклад, у «Портреті Якопо Страда» Тиціана (1567–1568, Музей історії мистецтв, Відень) сірий колір не використаний хіба що в плямах чорно-червоного одягу й скатертини, тоді як сірі нюанси наповнюють написання тла, шкіри і волосся чоловіка, хутра, скульптур. Прохолодність звучання цих сірих «огортає» предмети повітрям і посилює загальний рефлекс середовища, створюючи відчуття переконливого, цілісного простору.

Виділення симультанним контрастом рефлексів і тіней на зображених об'єктах також посилює просторове відчуття у зображенні. Т. Гейнсборо користувався цим контрастом, який за своїм характером дуже підходив для ліричних, сповнених неоднозначного стану портретів митця. Ця невловима настроєвість полотен під-

силивалася мінливим, неоднозначним сприйняттям кольору, спричиненим симультанним контрастом. При спогляданні «Портрета місіс Пітер Вільям Бейкер» (1781, Колекція Фріка, Нью-Йорк) одразу впадає в очі присутність сірих у всій картині (Іл. 7). У кольорові плями одягу, скелі, зелені художник додав мазки чистого сірого кольору, які завдяки симультанному контрасту надають кожній плямі холодних нюансів. Таким чином, ці сірі напівпрозорі мазки, хоча й не складають відтінків предметного кольору, але все ж виступають як вальори – ознаки світлотіні та впливу середовища на колір. Винайдене ще Леонардо да Вінчі ускладнення предметного кольору холодними і теплими нюансами [2, с. 126] тут досягається не варіаціями відтінків однієї плями, а наявністю таких сірих вальорів, які створюють відчуття холодних рефлексів і напівтіней. Ці сірі нюанси об'єднують усі предмети впливом єдиного світло-повітряного середовища.

Таким чином, симультанний контраст між сірим та хроматичними кольорами є засобом урізноманітнення обмеженого колориту, врівноваження теплої й холодної складових колориту, посилення просторового відчуття, цілісності середовища в картині.

3. Рідшим, але також цікавим є використання у живописі *симультанного контрасту між чорним та хроматичним кольорами*. На відміну від текстильної продукції, для котрої такий незапланований ефект є недоліком (про що писали М. Шеврель і Й. Іттен), у живописі це явище може мати значну виразність і цінність. За приклад можна навести «Портрет венеційського прокуратора» пензля художника з кола Тінторетто (XVI ст., Колекція Фріка, Нью-Йорк) (Іл. 8). Фігура написана на чорному тлі стіни, оточеної з двох боків плямами червоної мантиї й завіси. Чорний колір стіни, певно з незначною домішкою умбри, якщо подивитись на нього окремо від зображення, таким чином нейтралізувавши вплив сусідніх плям, виглядатиме насиченішим і темнішим. Однак червоне оточення надає чорному кольору світлішого й більш зеленого звучання.

Уникнути симультанного контрасту тут було дуже легко: варто було лише домішати трохи червоного в чорний, але митець не позбувся від контрасту. Цей ефект сприяє виділенню фігури й урізноманітненню колориту внесенням відсутньої у ньому зеленої складової, ускладненню сприйняття картини глядачем, тому картина виглядає менш декоративною, а палітра – різноманітнішою.

Розглядаючи симультанний контраст між ахроматичними та хроматичними кольорами, також необхідно вказати, що саме він іноді може

збагатити графіку чисто живописним ефектом контрасту холодного і теплового. Це стосується творів, виконаних у мішаній техніці, оскільки контраст базується на застосуванні ахроматичних сірого, білого, чорного поруч із хроматичними відтінками, наприклад, сепії або акварелі. Також цей контраст може виникати між кольором самого паперу і кольором накладеного на нього пігменту.

Витончені прояви такого ефекту можна спостерігати в деяких творах Т. Шевченка: сепії «Портрет Агати Ускової з шаллю» (1853–1854, НМТШ³, Київ), «Форт Кара-Бутак» (1848–1850, НМТШ, Київ), акварелі «Казахська стоянка на Кос-Аралі» (1848–1849, НМТШ, Київ), «Портрет невідомого» (1837–1838, НМТШ, Київ). Наприклад, у сепії «Портрет Агати Ускової з шаллю» художник саме для зображення відблисків на волоссі використав сірий графітний олівець, який на контрасті з теплим коричневим кольором виглядає холодним. Таким чином, завдяки «сріблястості» цього відблиску підкреслено предметну характеристику волосся, відмінного від теплої матової шкіри. А в акварельному пейзажі «Казахська стоянка на Кос-Аралі» симультанний контраст, помітний скрізь, посилює відчуття перехідного стану погоди переливами теплих і холодних сірих, створюючи мінливий загальний рефлекс середовища.

Висновки. Вивчення оптичних причин виникнення симультанного контрасту кольорів є суттєво необхідним для розуміння цього явища і для аналізу його проявів у мистецьких творах. Поява цього контрасту спричинена змінами у сприйнятті оком відбитого кольоровими поверхнями світлового випромінювання. Цей контраст діє між некомплементарними кольорами і посилює їх відмінність, тобто віддаляє їх один від одного на кольоровому колі.

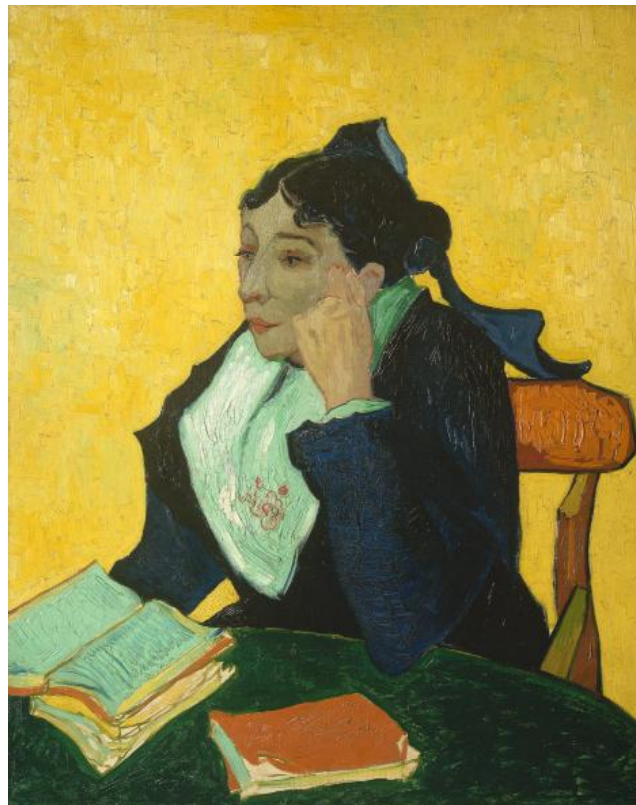
Використання цього складного контрасту залежить від колористичного чуття художника, чутливості його ока до найменших змін у тепло-холодному звучанні кольорів, прагнення ускладнити та збалансувати колорит. Цей контраст є варіативним і гнучким у своїх проявах. Спричинення контрасту між великими плямами у колориті посилює виразність зображення, але вимагає обережності й прорахованості через навантаження на око глядача. Такий контраст використовується найчастіше в нюансах, але це не зменшує його важливості в живописі. Витончене чуття художника проявляється саме в деталях.

На основі проведеного мистецтвознавчого аналізу обраних творів мистецтва можна визначити коло художніх проблем і основні наслідки

³ Національний музей Тараса Шевченка



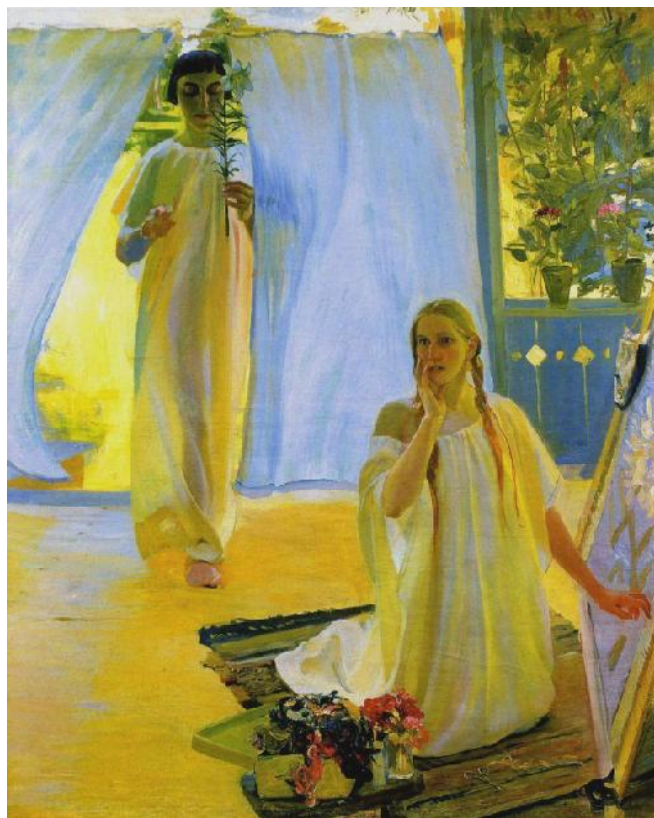
Іл. 1. Тиціан Вечелліо. Портрет П'єтро Аретіно.
1545. Полотно, олія. 96,7 × 77,6.
Палаццо Пітті, Флоренція



Іл. 2. В. Ван Гог. Арлезіанка. Портрет мадам Жіну.
1888–1889. Полотно, олія. 91,4 × 73,7.
Музей мистецтва Метрополітен, Нью-Йорк



Іл. 3. В. Ван Гог. Соняшники. 1889.
Полотно, олія. 95 × 73. Музей Ван Гога, Амстердам



Іл. 4. О. Мурашко. Благовіщення. 1909.
Полотно, олія. 198 × 169. НХМУ, Київ



Іл. 5. П. П. Рубенс. Даниїл у ямі з левами. 1614–1616. Полотно, олія. 224,2 × 330,5.
Національна галерея мистецтва, Вашингтон



Іл. 6. О. Дом'є. Дон Кіхот і Санчо Панса. 1866. Полотно, олія. 78 × 102.
Стара національна галерея, Берлін



Іл. 7. Т. Гейнсборо. Портрет місіс Пітер Вільям Бейкер. 1781. Полотно, олія. 227,6 × 151,8.
Колекція Фріка, Нью-Йорк



Іл. 8. Художник з кола Тінторетто. Портрет венеційського прокуратора. XVI ст. Полотно, олія. 113,3 × 88,9.
Колекція Фріка, Нью-Йорк

застосування різних видів симультанного контрасту у творах живопису та графіки:

- збагачення й ускладнення колориту, створення вібруючого колориту, спричинення неоднозначного та мінливого сприйняття колориту;
- посилення просторового відчуття, виділення рефлексів і тіней, створення цілісного середовища;
- конкретизація кольорової характеристики різних предметів, створення чи підкреслення різниці між тілом і неживими об'єктами, одягом, волоссям;
- врівноваження холодних і теплих елементів колориту, компенсація відсутньої чи мало проявленої складової колориту;
- підкреслення символічної ідеї зображення.

Перспективи подальшого дослідження.

Розглянутими у статті прикладами не вичерпується вся широка варіативність проявів симультанного контрасту, і тема має значні перспективи для подальшого розроблення.

Література:

1. Басанець Ю. П., Осипчук М. В. Кольоровий контраст як засіб підсилення звучання ідеї живописного твору. *Quo vadis, humanitas? Księga Jubileuszowa dedykowana ks. prof. Jackowi Pawlikowi SVD, z okazji 65. rocznicy urodzin* / O. Sinkiewicz, A. Kordonska, R. Kordonski (red.). Warszawa ; Lwów ; Kijów ; Górna Grupa : Verbinum, 2017. S. 369–381.
2. Волков Н. Н. Цвет в живописи. Москва : Искусство, 1965. 214 с. : ил.
3. Гете И. В. Учение о цвете ; Теория познания / пер. с нем. В. О. Лихтенштадта. Изд. 4-е, [репр.]. Москва : Либроком, 2012. 195 с.
4. Делакруа Э. Дневник : в 2 т. / пер. с фр. Т. М. Пахомовой ; предисл. и ред. М. В. Алпатова. Москва : Издательство Академии художеств СССР, 1961. Т. 1. 451 с. : ил.
5. Делакруа Э. Дневник : в 2 т. / пер. с фр. Т. М. Пахомовой ; предисл. и ред. М. В. Алпатова. Москва : Издательство Академии художеств СССР, 1961. Т. 2. 441 с.
6. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись. Москва : Искусство, 1986. 158 с.
7. Иттен И. Искусство цвета / пер. с нем. Л. Монаховой. Москва : Д. Аронов, 2013. 96 с.
8. Миронова Л. Н. Цветоведение. Минск : Вышэйшая школа, 1984. 286 с.
9. Пасічна Т. О. Явища одночасного і послідовного кольорних контрастів у світлокольорових композиціях. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 8. С. 68–74.

10. Печенюк Т. Кольорознавство. Київ : Грані-Т, 2009. 192 с.
11. Прокопович Т. А. Основы кольорознавства : навч. посіб. Луцьк : Вежа-Друк, 2016. 120 с.
12. Chevreul M. E. The Principles of Harmony and Contrast of Colors: and Their Applications to the Arts / introduction and commentaries by Faber Birren. West Chester, Pennsylvania : Schiffer Publishing Ltd, 1987. 191 p.

References:

1. Basanets, Yu. P. & Osypchuk, M. V. (2017). Kolorovyi kontrast yak zasib pidsylennia zvuchannia idei zhyvopysnoho tvoru [Color contrast as the means of emphasizing the idea of work of art]. In O. Sinkiewicz, A. Kordonska & R. Kordonski (Eds.). *Quo vadis, humanitas? Księga Jubileuszowa dedykowana ks. prof. Jackowi Pawlikowi SVD, z okazji 65. rocznicy urodzin* (pp. 369–381). Warszawa ; Lwów ; Kijów ; Górna Grupa : Verbinum. [In Ukrainian].
2. Volkov, N. N. (1965). *Tsvet v zhivopisi* [Colour in painting]. Moscow : Iskusstvo. [In Russian].
3. Goethe, J. W. (2012). *Uchenie o tsvete. Teoriia poznaniia* [Theory of colors. Theory of cognition]. Moscow: Librokom. [In Russian]. (First edition: Goethe, J. W. (1810). *Zur Farbenlehre*. Tübingen: J.G. Cotta'schen Buchhandlung.)
4. Delacroix, E. (1961a). *Dnevnik* (Vols 1–2) [Delacroix Diary]. (Alpatov, M. V. (Ed.), Pakhomova, T. M. (Trans.)) (Vol. 1). Moscow: Izdatelstvo Akademii khudozhestv SSSR. [In Russian].
5. Delacroix, E. (1961b). *Dnevnik* (Vols 1–2) [Delacroix Diary]. (Alpatov, M. V. (Ed.), Pakhomova, T. M. (Trans.)) (Vol. 2). Moscow: Izdatelstvo Akademii khudozhestv SSSR. [In Russian].
6. Zaitsev, A. S. (1986). *Nauka o tsvete i zhivopis* [Color science and painting]. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
7. Itten, J. (2013). *Iskusstvo tsveta* [The art of color]. Moscow: D. Aronov. [In Russian]. (First edition: Itten, J. (1961). *Kunst der Farbe*. Ravensburg: Otto Maier).
8. Mironova, L. N. (1984). *Tsvetovedenie* [Color science]. Minsk: Vysheishaia shkola. [In Russian].
9. Pasichna, T. O. (2008). Yavyshcha odnochasnoho i poslidovnoho kolirnykh kontrastiv u svitlokolorovykh kompozytsiakh [The phenomena of simultaneous and consecutive color contrasts in light and coloured compositions]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 8, 68–74. [In Ukrainian].
10. Pecheniuk, T. (2009). *Koloroznavstvo* [Color science]. Kyiv : Hrani-T. [In Ukrainian].
11. Prokopovych, T. A. (2016). *Osnovy koloroznavstva* [The basics of color science]. Lutsk: Vezha-Druk. [In Ukrainian].
12. Chevreul, M. E. & Birren, F. (1987). *The Principles of Harmony and Contrast of Colors: and Their Applications to the Arts*. West Chester, PA: Schiffer Publishing Ltd.

УДК 7.036.7+7.037.2/.3](4):730.071.1Архипенко
ID ORCID 0000-0002-7792-3714
DOI 10.33625/visnik2021.01.069

Марія КЛИМЕНКО

Львівська національна академія мистецтв

ОЛЕКСАНДР АРХИПЕНКО: ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ТА ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ ЕПОХИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО АВАНґАРДУ

Клименко М. С. Олександр Архипенко: художньо-естетичні та філософські засади епохи європейського авангарду. У статті проаналізовано становлення парадигми творчості Олександра Архипенка (1887–1964) в контексті епохи європейського авангарду. Розглянуто історіографію мистецьких рухів ХХ ст. від кубізму, футуризму до експресіонізму. Осмислено концептуальний зв'язок скульптора з новаціями зазначеного періоду. Окреслено основні філософські засади епохи та їх вплив на формування образно-пластичних концепцій мистця. Зосереджено увагу на акумуляції універсальних культурних досвідів європейського авангарду в процесі розбудови індивідуалізму Олександра Архипенка. Простежено соціокультурні чинники становлення творчої особистості скульптора. Формування феномену Олександра Архипенка є невіддільним процесом із конгломератом ідей епохи європейського авангарду. Піднесеність розвитку інтелектуального ресурсу даного періоду була рушійною силою у пошуку новаторства Олександра Архипенка. Проаналізовано основні культурно-мистецькі угруповання епохи та виявлено безпосередню участь Олександра Архипенка у них. Винахідник експериментального простору вказав шлях для скульпторів ХХ ст. Філософська лінія скульптора проектувалася на полікультурний антропологічний вимір. Консолідованість загального досвіду буття втілюється у спектрі пошукових стратегій скульптора. Розбудова авторської методології Олександра Архипенка проходила крізь полікультурний синтез прадавніх досвідів світу. Існувала певна інспірованість міфологічними, ритуалістичними та історичними прообразами. Сміслові поле мистця полягало в єдиній основі, з якої поставали певні нові варіації форми та змісту. Синтез художньо-естетичних та філософських засад європейського авангарду у творчості Олександра Архипенка сприяв утвердженню його етнонаціональної основи мистецтва.

Ключові слова: творчість Олександра Архипенка, європейський авангард, кубізм, футуризм, експресіонізм, універсальне мислення мистця.

Klymenko M. Alexander Archipenko: Artistic and Aesthetic Principles of the European Avant-garde Epoch. The paradigm formation of Alexander Archipenko's art (1887–1964) in the context of the European avant-garde was analyzed in the article. The study examined

the historiography of the 20th century artistic movement from Cubism, Futurism to Expressionism. The author analyzed the sculptor's conceptual connection with innovations of the period and underlined the main philosophical principles of the epoch, and their impact on the formation of the artist's figurative plastic concepts. The focus was made on the accumulation of the universal cultural experience of the European avant-garde in the process of Alexander Archipenko's personality formation. The social and cultural factors of the sculptor's personality formation were traced. The sculptor's phenomenon is inseparable from the conglomeration of the European avant-garde thoughts. The sublimity of the intellectual resource development of the period was the driving force in the formation of Alexander Archipenko's innovation. The author of the present study analyzed the main cultural and artistic groups of the epoch, and revealed Archipenko's direct participation in them. Archipenko, the inventor of the experimental space, showed the way to sculptors of the 20th century. The sculptor's philosophic line was projected into multicultural and anthropological dimension. The consolidation of general experience of the existence is embodied in the sculptor's seeking strategies. Archipenko's methodology development passed through the multicultural synthesis of the world's ancient experience. There was a certain inspiration by mythological, ritual and historical prototypes as well. The artist's semantic field had the only basis where new variations of the form and content arose from. The synthesis of artistic, aesthetic and philosophical principles of European avant-garde in Alexander Archipenko's art contributed to the formation of the ethno-national basis of his art.

Keywords: Alexander Archipenko's art, European avant-garde, Cubism, Futurism, Expressionism, the artist's universal thought.

Постановка проблеми. Тематику європейського авангарду охоплює широкий спектр мистецтвознавчих і культурологічних пошуків. Проте варто детальніше зупинитися на представленні впливу художньо-естетичних засад епохи на творчість Олександра Архипенка. Розбудова індивідуально-творчої програми мистця проходила у площині широкого діапазону художніх процесів. Із огляду на суспільно-історичні обставини часу важливо детальніше розглянути вплив філософської основи епохи європейського авангарду на становлення парадигми творчості Олександра Архипенка.

Динамічний розвиток мистецьких процесів початку ХХ ст. дав можливість Олександру Архипенку акумулювати наступні ідеї:

- осмислення культурно-антропологічних аспектів примітивних народів Африки, Єгипту, Ассирії, Океанії;
- досвід кубізму в живописі від Поля Сезанна до Жоржа Брака, Пабло Пікассо, Фернана Леже;
- застосування руху, що було основним постулатом футуристів;

- поліхромія скульптури Олександра Архипенка, яка містила певні впливи широкої колірної гами експресіонізму;
- використання популярних тематичних образів епохи авангарду;
- інспірація метафізичною творчістю Джорджо де Кіріко, що відобразилося у творах «Гондольєр» (1914), «Купальниця» (1915);
- залучення невидимості матеріалу, яке ще розпочалося із композиції «Розвиток пляшки в просторі» (1912) Умберто Боччоні;
- інтеграція натуралізму Вільгельма Лембрука (Іл. 3) у пластику мистця 1920–1930-х років.

Зв'язок із науковими чи практичними дослідженнями. Науковий пошук у даній статті проводиться в рамках дисертаційного дослідження на тему «Творчість Олександра Архипенка: образно-виражальні засоби, етнонаціональний аспект».

Історіографія проблеми. Широкий діапазон ідей та думок містять існуючі дослідження творчості Олександра Архипенка в контексті епохи європейського авангарду. Насамперед слід розглянути масштабну монографію В. Сусак «Українські мистці Парижа. 1900–1939» (2010) [8]. Монографія І. Азізян «Александр Ахипенко» (2010) [1] цілісно розкриває становлення творчого шляху скульптора в процесі ключових подій ХХ ст. Постає Олександра Архипенка представлено у бурхливому вирі ідей мистецького осередку «La Ruche». В епіцентрі французької столиці опиняється Соня Делоне, Михайло Андрієнко-Нечитайло, Василь Хмелюк, Олександра Грищенко, Володимир Баранов-Росіне. Варто детальніше зосередити увагу на працях Д. Горбачова [4], Л. Лисенко [5], Н. Асєєвої [3], І. Люби [7], В. А. Личковаха [6] та ін., представлених у матеріалах конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття» (2001). Відомий дослідник епохи авангарду та творчості скульптора Д. Горбачов у статті «І архаїст, і футурист. Олександр Архипенко. 1887–1964» наводить ціннісне порівняння образно-пластичних рішень Вільгельма Лембрука [4]. Л. Лисенко у праці «Новаторські ідеї О. Архипенка в контексті Паризького мистецтва 1910-х років» звертає увагу на вплив товариства скульптора з Фернаном Леже [5]. Н. Асєєва описує відоме порівняння творчості О. Архипенка з П. Пікассо та Ж. Браком. Авторка наводить ціннісне співставлення з серією прозорої скульптури «Жанетт» (1910–1913) А. Матісса та захоплення німецької школи Баугаузу архітектурною ідеєю модуляції світла та пластикою О. Архипенка [3, с. 5–6]. І. Люба аналізує попередній досвід кубізму і футуризму в живописі та пошук нового

виразу на користь «чистої скульптури» [7, с. 37]. В. А. Личковах розкриває знаковість символу в кубізмі та гіпертрофованій характер експресіонізму [6]. У каталозі виставки «Олександр Архипенко: візія і тяглість» (2005) [11], куратором якої був Ярослав Лешко, розглядається новаційний підхід пошуку образно-пластичних рішень скульптора.

Цілісне представлення мистецько-теоретичних думок ХХ ст. подано в антології «Art in Theory, 1900–1990», упорядниками якої є Чарльз Гаррісон і Пол Вуд (Charles Harrison, Paul Wood) [13]. Зосереджено увагу на архівних джерелах, де вперше опубліковано маніфести футуристів. Серед заяв мистців проаналізовано «Le Futurisme» Філіппо Томмазо Марінетті [19], яку опубліковано у французькій газеті «Le Figaro» (1909), та «La pittura Futurista. Manifesto tecnico» (1910) Умберто Боччоні, Карло Карра, Луїджі Руссоло, Джакомо Балла та Джіно Северіні [18]. Етапи формування німецького експресіонізму представлено у книзі «German Expressionism 1915–1925: The Second Generation» Штефані Баррон (Stephanie Barron) [14]. Гострий і маловідомий аспект несприйняття дадаїстами творчості Олександра Архипенка розкриває публікація «Archipenko's Failure: Sculpture and criticism in post-World War I Berlin» Майкла Вайта та Пола Парета (Michael White, Paul Paret) [20].

Мета статті – визначити базові вектори впливу європейського авангарду на становлення парадигми творчості Олександра Архипенка.

Виклад основного матеріалу дослідження. Новаторство Олександра Архипенка зумовлене періодом розквіту науково-технічних винаходів і генетичною спорідненістю з батьком скульптора Порфирієм Архипенком, інженером-механіком, професором Київського університету ім. Св. Володимира. Творча індивідуальність скульптора синтезувалась із полікультурним контекстом європейських міст, у яких жив і працював мистець. Широке поле ідейно-теоретичних думок ХХ ст. сприяло утвердженню знакових інновацій. «Формулою авангардових мистецьких пошуків стала реорієнтація, що поставила межу між традицією ХІХ ст. та інноваціями нової доби, що була привнесена міфом Ейфелевої вежі, важливими відкриттями в галузі фізики і техніки, народженням кінематографа» [9, с. 10]. Модернізація зумовлена винайденням автомобіля, використанням двигуна внутрішнього згоряння, що прискорило розвиток машинобудування і хімічної промисловості. Зростаюча трансформація технічних приладів набувала широких масштабів. Духовно-ціннісні координати пошуку проектувалися на маргінальне середовище, звідки авангардисти ін-

спірувались етнотрадиціями. Звернення до автентичності природного кола відбувалося в урбанізованому просторі. Мистецьке поле охоплювало декоративні предмети побуту селян, примітивні фетиші та природні культи давніх народів світу. Водночас суттєво наростав глибокий песимізм у плані зростання чисельності населення у великих містах, що підсилювало контроль над людиною. Існувало відчуття, що життя втрачає вимір свободи. Людина ставала в'язнем раціональності на противагу традиції і цінностей. Це явище охарактеризував німецький соціолог Макс Вебер, використавши поняття «залізна клітка» (Цит. за: [13, р. 126]).

До кінця XIX ст. мистці розуміли, що об'єктивна передача зображення вичерпала свій ресурс. Із етапом розвитку фотографії було очевидним те, що кожен може відтворити видиму реальність. Художники повинні були зробити більше, ніж просто «копіювати світ». Це був період, у якому виник феномен письменників-модерністів, зокрема монументаліста Джеймса Джойса, Марселя Пруста, Гертруди Стайн, поета, критика Гійома Аполлінера. Серед архітекторів визначне місце займає засновник стилю «Баугауз» Вальтер Гропіус і Френк Ллойд Райт, автор «органічної архітектури». У сфері музики фігурують композитор, диригент Ігор Стравінський та представник експресіонізму, новатор додекафонної техніки Арнольд Шенберг. Великий злам у ділянці точних наук здійснили вчені Марія Склодовська-Кюрі, відома відкриттям радіоактивних елементів, Макс Планк, Альберт Айнштайн і Нільс Бор, які є основоположниками квантової фізики, Ернест Резерфорд, автор резерфордівського розсіювання, й математик-універсал Анрі Пуанкаре. Серед філософів варто виокремити засновника психоаналізу Зигмунда Фрейда, ірраціоналіста й інтуїтивіста Анрі Бергсона, представника напряму феноменології Едмунда Гуссерля. У ділянці живопису і скульптури визначними постатями були Анрі Матісс, Пабло Пікассо, Жорж Брак, Хуан Гріс, Фернан Леже, Соня і Робер Делоне, Марсель Дюшан, Піт Мондріан, Казимир Малевич, Василь Кандинський, Константін Бранкузі, Олександр Архипенко, Умберто Боччоні, Жак Ліпшиц та інші.

Ще до початку XX ст. у Парижі консолидувалася велика кількість молоді, яка незабаром породила низку революційно-культурних вибухів. Ідейно-сміслова повнота творчої практики відобразилась у розвитку методології кубізму. Мистці усвідомлювали, що людина сприймає навколишній світ по-різному. Деякі почуття слуху та дотику є очевидними, а інші є менш зрозумілими: запах і смак, минулі знання й досвід. Кубісти прагнули

змусити глядача вкласти власний зміст у мистецтво, а не просто поглянути на нього. Великий вплив мав французький художник Поль Сезанн. Мистець відмовився від традиційної лінійної перспективи на користь перцептивної. Важливою сутністю методології П. Сезанна був геометричний аспект. Він вважав, що все можна звести у сталі форми: «До природи слід ставитися як до циліндрів, куль і конусів» (Цит. за: [21, р. 4]). Ці ідеї стали базовими підвалинами нового мистецького представлення. «Для кубізму є характерним перетворення образу в символ в його знаковій, геометризований, "елементній формі". У кубізмі йде пошук нових просторових перспектив бачення, образ підривається на лінійні та об'ємні співвідношення. Почався перцептивний розклад образу на елементні буттєві форми, на первинні площини та об'єми. Кубізм – це експеримент з простором та його художніми складовими» [6, с. 30]. Апогей розвитку стилю тривав упродовж 1907–1914 рр. Пізній етап епохи кубізму існував протягом 1914–1925 рр., проте цей період не вирізняється великою кількістю інновацій.

Саме під час активізації експериментів «паризького кубізму» Олександр Архипенко оселяється в мистецькій колонії «La Ruche» («Вулик») у районі Монпарнас (1908). «Вулик», як відомо, відвідували (або мешкали в ньому) талановиті літератори: Моріс Рейналь і Макс Джейкоб, Блез Сандрар і Гійом Аполлінер (знайомство О. Архипенка з останніми продовжилось роками творчого плідного товаришування). Нагадаймо, що, власне, Б. Сандрару належить авторство поеми «Вулик», а також вірша, присвяченого архипенковій «La Tête» («Голова», 1913); Г. Аполлінеру – перші критичні роздуми про скульптурну пластику українського майстра (1914). Не менш талановитими сусідами київського митця в різні роки були художники і скульптори – Фернан Леже і Хаїм Сутін, Осип Цадкін і Якоб Епштейн, Володимир Баранов-Росіне і Соня Делоне, Натан Альтман і Жак Ліпшиц, Анрі Лоран, Амадео Модільяні, Анрі Годьє-Бжеска, Альфред Буше й інші. У середовищі монпарнаського кола, в певній мірі завдяки дружбі з Ф. Леже, О. Архипенко зближується з кубістами: приятелює з Сонею Делоне, Анрі Ле Фоконьє, Альбером Глезом і Жаном Метценже; у 1910 р. приєднується до «Групи з Пюто»; протягом 1912–1914 рр. бере участь у виставках групи «Золоте січання», сформованої навколо братів Раймона Дюшана-Війона, Жака Війона і Марселя Дюшана 1911 р. і питомої новачками відкриттями кубістичної течії.

Окрім новітніх просторово-пластичних принципів естетики французького кубізму, увагу О. Архипенка привернули бунтівні ідеї італій-

ських футуристів, що набули широкого розголосу на початку 1910-х рр. Маніфести охоплювали живопис, скульптуру, літературу й музику. 20 лютого 1909 р. італійський драматург, письменник-футурист Ф. Т. Марінетті опублікував постулати першого маніфесту футуристів у статті «Le Futurisme» [19]. Автор вирішив успадкувати надбання символізму, щоб сформулювати нову реакцію на вік. У притчі, описаній у маніфесті, автор і його товариші-символісти спускаються з естетичного декадансу студії на вулицю та швидко мчать на автомобілі вночі. Машина Ф. Т. Марінетті розбивається, і його витягують з дренажної канави фабрики працівники. Це передає сприйняття сучасного виміру життя через швидкість автомобіля і техніку фабрики [19]. 18 березня 1910 р. у театрі Chiarella (Турин) було проголошено «Маніфест техніки футуристичного живопису» [18], який підписали У. Боччоні, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Балла та Дж. Северіні. Звернення спрямовувалося до тритисячної публіки художників, літераторів, студентів. Серед основних постулатів маніфесту варто виокремити наступні положення: «Насправді все рухається, все біжить, все швидко змінюється. Профіль ніколи не буває нерухомим перед нами, він безперестанку з'являється і зникає. Через стійкість образу на сітківці ока рухомі предмети постійно помножуються; їх форми змінюються, як швидка вібрація в просторі, через який вони пробігають. Ось тому коні, що біжать, мають не чотири ноги, а двадцять, і їхні рухи – тривимірні» [18]. Основними поняттями виступали швидкість і енергія. «Усе є умовним у мистецтві. Немає нічого абсолютного у живописі. Те, що було істиною для художників учорашнього дня, – це неправда сьогодні. Ми заявляємо, наприклад, що портрет не повинен бути подібним до оригіналу, і що художник виношує у собі пейзажі, які він зафіксував би на своєму полотні. <...> Щоб намалювати людську фігуру, ви не повинні її малювати; ви повинні зробити всю навколишню атмосферу. <...> Ми хотіли б за будь-яку ціну ввійти в життя. Переможна наука сьогодні відмовилася від свого минулого, щоб краще слугувати матеріальним потребам нашого часу; ми хотіли б, щоб мистецтво змогло слугувати нарешті інтелектуальним потребам, які є всередині нас» [18]. Загальною ідеєю на пряму був рух у майбутнє, відкидаючи попередній традиційний досвід минулого. Філософська концептуальність футуризму була спрямована на антигуманізм. Погляд на світ проходив крізь призму машини. Перша виставка італійських футуристів у Парижі відбулася, як відомо, 1912 р. Навесні 1914 р. п'ять творів О. Архипенка (кубістичного живопису і скульптури) експонувалися

на міжнародній виставці футуристів у Римі («Exposizione Libera Internazionale», 13 березня – 25 травня 1914 р.) [16]. Серед творів найвідоміший сьогодні – «Карусель П'єро» (визначений у каталозі як «Carrousel», № 3) – був прозваний сучасниками «людиною-машиною» [16, с. 30].

Не пройшов О. Архипенко і повз німецький експресіонізм. Одночасно у таких світових центрах, як Берлін, Мюнхен, Дрезден і Відень характер художнього представлення тяжів до експресивного світобачення, що пов'язано з німецькою культурно-філософською традицією. Одним із найважливіших виражальних засобів нового мистецтва фігурувала концепція «експресії». Важливе значення для художника мало поняття власного «я».

Платформу експресіонізму сформували мистецькі об'єднання, зокрема «Міст» (1905–1913), «Синій вершник» (1911–1914), «Листопадова група» (1918–1924) (Novembergruppe), «Дрезденська сецесія» (Dresdner Sezession Gruppe 1919) (1919–1925). Ернст Людвіг Кірхнер (Іл. 4), Фріц Блейл, Еріх Геккель, Карл Шмідт-Роттлуфф, Куно Ам'є, Аксели Галлен-Каллела, Еміль Нольде та Макс Пехштайн входили до угруповання «Міст». Представники об'єднання жили та працювали у Дрездені, а після 1911 р. перебрались у Берлін – до розпаду групи 1913 р. Члени групи видали маніфест у 1906 р., який проголошував їхню жагу до мистецтва та велике бажання звільнитися від обмежень соціальної конвенції. Мистці прагнули встановити «міст» у майбутнє [14, р. 11].

Активна діяльність угруповань сприяла розбудові ідейно-пластичної лінії експресіонізму. Олександр Архипенко живе у Німеччині протягом 1921–1923 рр. Утвердженню позиції скульптора й багатьох інших мистців на художній сцені сприяє письменник, музикант, критик, меценат Герварт Вальден (1878–1941). Він був одним із найважливіших колекціонерів Німеччини протягом 1910–1920-х рр. Його галерея «Der Sturm» організовувала виставки футуризму та кубізму. В однойменному журналі публікувалися впливові статті про мистецтво та театр. Видання виходило друком щотижня протягом 1912–1929 рр., а до 1932 р. – періодично [14, р. 13].

Під час перебування О. Архипенка в Німеччині серед об'єднань функціонували такі основні, як «Листопадова група» та «Дрезденська сецесія», членом останньої був скульптор. Радикально налаштовані мистці угруповання «Листопадова група» підтримували соціалістичну революцію в Німеччині, яка змусила зректися влади кайзера Вільгельма II. Учасники асоціації заявляли: «Ми стоїмо на ґрунті Революції... “Листопадова група”, завдяки об'єднаному фронту всіх життєвих

творчих талантів, прагне отримати вирішальний вплив у з'ясуванні всіх питань, що стосуються мистецтва» [14, р. 81]. Серед представників асоціації були Отто Дікс, Георг Гросс, Рауль Хаусманн, Рудольф Беллінг, Василь Кандинський, Людвіг Міс ван дер Рое, Ель Лисицький та інші. Група була організована навколо соціалістичних ідеалів і цінностей. У берлінському журналі «Вещь» (1922) міститься інформація про те, як Ель Лисицький шкодував, що скульптор не був у Росії під час революційних років. «І весь темп нашого художнього життя міг би привести цього значного майстра до цінних досягнень. Зараз на його речі лягає позолота салонів» [10, с. 14]. Тут ідеться про Перший німецький осінній салон (Erster Deutscher Herbstsalon) 1913 р., у якому брав участь Олександр Архипенко за підтримкою Герварта Вальдена. Через велику шану скульптора меценатом він зазнав жорстоких насмішок із боку дадаїстів. У 1921 р. Тео ван Дусбург (Theo van Doesburg) надіслав листівку, опубліковану журналом «Der Sturm», Раулю Хаусманну (Raoul Hausmann). Це було зображення скульпто-живопису О. Архипенка «Жінка» (1919) з написами «DADA» й «La Madonna Venerica» («Мадонна Венерика», від лат. «венеричний»). Тео ван Дусбург, який був одним із засновників неопластицизму, вважав творчість Олександра Архипенка «кітчем» [20, р. 11].

У березні 1922 р. на сторінках згаданого берлінського журналу «Вещь» під редакцією Лазара Лисицького й Іллі Еренбурга розміщується «Відповідь О. Архипенка» [2] на анкету журналу. Скульптор пише про створену ціннісну платформу кубізму й футуризму в мистецтві «на академічному болоті». Проте мистець протиставляє вичерпаність ресурсу розвитку у цих смислових координатах. Олександр Архипенко вбачає піднесення мистецтва нових форм, закінчуючи свою відповідь висловом: «Будемо шукати!» [2, с. 12].

Існували негативні висловлювання стосовно О. Архипенка, які були опубліковані у статті «Виставки» (1924): «Його талант був достатнім, щоб досягнути чогось вартісного тут. Але він не зробив цього...» [15, с. 157]. Скульптора звинувачували в надмірному натуралізмі, до якого вдавався мистець під час перебування у Німеччині. Серед цих праць варто згадати такі твори, як «Стояча фігура» (1921), «Жіноча самотність» (1921), «Жінка зі складеними руками» (1922), «Купальниця» (1922) та інші. Публіка звикла до інноваційних технологій мистця, втім, засуджувала дані пошуки. Відповіддю Олександра Архипенка на негативну критику було те, що натуралізм для нього слугує тим самим, що й для музиканта практика гам. «Для генія всі методи є тільки тимчасові ступені» [20, р. 12].

Повертаючись до угруповань експресіонізму, варто наголосити на об'єднанні «Дрезденська сецесія». Доля звела скульптора з асоціацією завдяки знайомству з його майбутньою дружиною, німецькою скульпторкою Анджелікою Бруно-Шмітц, відомою під псевдонімом як Гела Форстер. Мисткиня познайомилась із майбутнім чоловіком у Берліні 1919 р. та сприяла його вступу до об'єднання. Це був час, коли відбувалася третя виставка групи і товариство вже було фізично виснаженим [14, р. 59]. Перша виставка угруповання «Дрезденська сецесія» проходила в галереї Еміля Ріхтера у квітні 1919 р. Згодом, за місяць, була представлена експозиція творів мистців цього об'єднання у залах Вільної берлінської сецесії (Berliner Freie Sezession). У каталозі виставки Еміля Ріхтера члени-засновники асоціації проголосили свої мистецькі завдання: «Формування об'єднання “Дрезденська сецесія” стає природним наслідком імпульсу, який давно живе в нас, щоб раз і назавжди обернутися спиною до старого шляху. Працюючи колективно, але зберігаючи свободу, ми маємо намір шукати і знаходити нове вираження особистості та нового світу, який є навколо нас. Ми зібралися не випадково: нас об'єднує переконливе усвідомлення того, що такий союз може зробити, щоб еволюція мистецтва пішла нашим шляхом» [14, р. 58]. Значна частина скульптури другого покоління експресіонізму методологічно об'єднує декілька стилів епохи авангарду. Наприклад, у своїй скульптурі «Тризвук» (1918/1919) (Іл. 1) Рудольф Беллінг спирається на кубістичні принципи розбиття простору та значення порожнечі. Образно-пластичне рішення є спорідненим із мистецьким кодом Олександра Архипенка. Невипадково композиція «Тризвук» експонується в одній виставковій залі Музею Саарланду в Саарбрюккені (Німеччина) з творами О. Архипенка (Іл. 2). «Скульптура Річарда Горна (Richard Horn) “Від'їзд / Пробудження”, яка багато у чому зобов'язана Архипенку, створює в пластичному плані відчуття руйнування чи виходу з твердої форми майже так само, як скульптури “Екстаз” (1919) і “Насолода” (1920) Освальда Герцога» [14, р. 36]. Свідченням цього є вплив ідейно-естетичних думок Олександра Архипенка на творчість німецьких майстрів.

У 1922 р. німецький мистецтвознавець, редактор журналу «Das Kunstblatt» Пол Вестгейм (Paul Westheim) опублікував роздуми мистців стосовно приходу течії «нова речевість» у Німеччині. Серед респондентів видання був і Олександр Архипенко, який поставив низку риторичних запитань: «Чого хочуть ці люди від нового мистецького напрямку? Ви хочете, щоб митці нового напрямку перейшли до кітчу і щоб вони відмови-

лись від уже знайдених пластичних вартостей? Яка мета їхніх тверджень про зникнення нового і повернення новаторів до старого?» [12, s. 399]. У відповіді скульптора звучало й те, що кубізм та експресіонізм досягли апогею, пошук мистецького виразу проходить шляхом трансформації цих стилів у нову форму. За три роки по тому, в 1925 р., у Кунстхалле Мангейма відкрилася велика виставка під назвою «Нова речовість» (Neue Sachlichkeit), яка охопила колишніх експресіоністів та тих, хто взагалі ніколи не працював у даному напрямі.

Створена ситуація не мала подальшого розвитку в напрямку мистецького пошуку Олександра Архипенка. Скульптор розумів неможливість подальшого перебування на теренах європейського простору. Мистець разом із дружиною А. Бруно-Шмітц іммігрував до Нью-Йорка – міста втілення нових творчих ідей. Подружжя прибуло до берегів Сполучених Штатів Америки на кораблі під назвою «S. S. Mongolia» 16 жовтня 1923 р.

Висновки. Фундамент авторської методології О. Архипенка, яка полягала у використанні поліхромії кольору в скульптурі, кінетизму, метафізичної сутності об'єктів творення, був закладений на широкому концептуальному тлі європейського авангарду. З'ясовано, що базовими векторами впливу були передусім пластичні ідеї французького кубізму, італійського футуризму, німецького експресіонізму, що їх О. Архипенко осмислював і втілював у своїх творах, безпосередньо контактуючи з засновниками художніх течій – у Парижі (1909–1914), Ніцці (1914–1918), Берліні (1921–1923).

Ідейне підґрунтя епохи авангарду було потужним імпульсом у становленні світогляду скульптора, який акумулював минулі культурно-антропологічні досвіди людства із синтезом сучасності.

Український скульптор поглинув смислову повноту універсалізму, зміцнюючи при цьому етнонаціональний аспект творчості глибоко на духовно-генетичному рівні.

О. Архипенко увійшов у новітню історію мистецтва ХХ ст. як один із її яскравих засновників.

Перспективи подальших розвідок у даному напрямку. У процесі подальшого дослідження планується простежити формування пластичних концепцій Олександра Архипенка на американському континенті та вплив скульптора на становлення сучасних освітньо-мистецьких практик Сполучених Штатів Америки. Ціннісним є представлення творчості Олександра Архипенка у співставленні з явищами та феноменами Генрі Мура, Ганса Арпа, Альберто Джакометті, Вільяма Зораха, Роберта Лорана, Жака Ліпшица, Наума Габо, Александра Колдера. Потребує по-

глиблення складна синкретична природа творчості Олександра Архипенка і ряду цих мистців в аспекті метафізичного мистецтва.

Література:

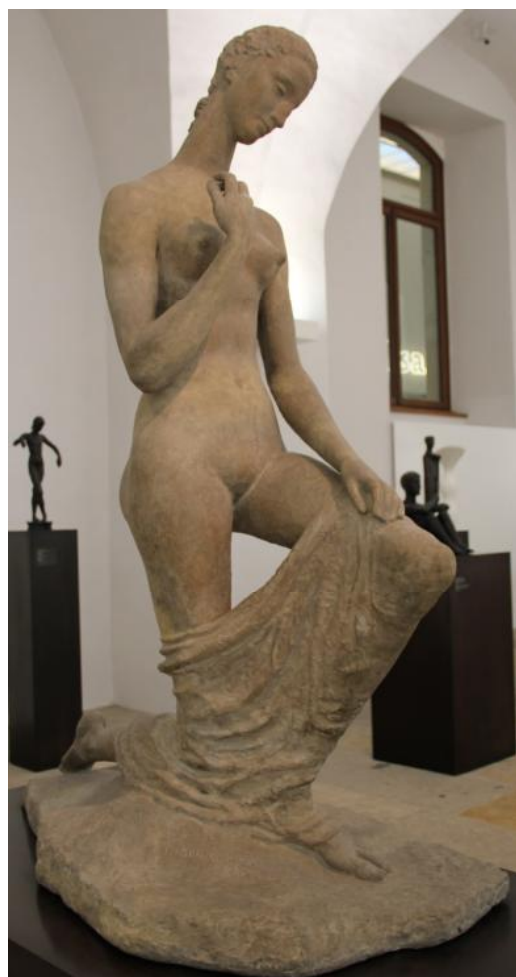
1. Азизян И. А. Александр Архипенко : монография. Москва : Прогресс-Традиция, 2010. 589 с., 32 с. цв. ил.
2. Архипенко А. Ответ А. Архипенко. *Вещь*. 1922. Май (№ 3). С. 11–12. URL : https://monoskop.org/images/6/6a/Veshch_Gegenstand_Objekt_3_May_1922_lo-res.pdf. (дата звернення : 02.12.2019).
3. Асеева Н. Идеи Александра Архипенко у мистецькій практиці ХХ століття. *Збережено в Україні. Олександр Архипенко* : зб. матеріалів наук. конф. «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». Київ, 14 груд. Київ : Національний художній музей України, 2001. С. 2–6.
4. Горбачов Д. І архаїст, і футурист. Олександр Архипенко. 1887–1964. *Збережено в Україні. Олександр Архипенко* : зб. матеріалів наук. конф. «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». Київ, 14 груд. Київ : Національний художній музей України, 2001. С. 15–18.
5. Лисенко Л. Новаторські ідеї О. Архипенка в контексті Паризького мистецтва 1910-х років. *Збережено в Україні. Олександр Архипенко* : зб. матеріалів наук. конф. «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». Київ, 14 груд. Київ : Національний художній музей України, 2001. С. 27–29.
6. Личкова В. А. Кубізм та експресіонізм: вибух буття, свідомості, образу. *Збережено в Україні. Олександр Архипенко* : зб. матеріалів наук. конф. «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». Київ, 14 груд. Київ : Національний художній музей України, 2001. С. 30–31.
7. Люба І. Архипенко відкритий Аполлінером в «кубістичному» Парижі. *Збережено в Україні. Олександр Архипенко* : зб. матеріалів наук. конф. «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». Київ, 14 груд. Київ : Національний художній музей України, 2001. С. 33–37.
8. Сусак В. Українські мистці Парижа, 1900–1939 : монографія. Київ : Родовід, 2010. 408 с.
9. Федорук О. К. Перетин знаку : Вибрані мистецтвознавчі статті : у 3 кн. / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. Кн. 1 : Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. URL : http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Fedoruk_PERETIN_ZNAKU_part-1.pdf. (дата звернення : 04.12.2019).
10. Эл. [Лисицкий Э]. Выставки в Берлине. *Вещь*. 1922. Травень (№ 3). С. 14. URL : https://monoskop.org/images/6/6a/Veshch_Gegenstand_Objekt_3_May_1922_lo-res.pdf. (дата звернення : 02.12.2019).
11. Alexander Archipenko. Vision and continuity : [Exhibition catalog] / exhibition curator J. Leshko. New York : The Ukrainian Museum, 2005. 256 p. : ill.
12. Archipenko A. Ein neuer Naturalismus?? Eine Rundfrage des Kunstblatts. *Das Kunstblatt*. 1922. Septemb. (Heft 9). S. 396–399. URL : <https://magazines.iadb.org/issue/DKB/1922-09-01/edition/6-9/page/32?query=> (дата звернення : 04.12.2019).
13. Art in theory, 1900–1990 : anthology / edited by Ch. Harrison, P. Wood. Oxford ; Cambridge : Blackwell, 1992. 1213 p.
14. Barron S. German Expressionism, 1915–1925 : The Second Generation. Los Angeles, CA : Prestel, 1988. 197 p.
15. Ehl H. Ausstellungen. *Das Kunstblatt*. 1924. May (Heft 5). S. 157–158. URL : <https://magazines.iadb.org/issue/DKB/1924-05-01/edition/8-5/page/35?query=> (дата звернення : 04.12.2019).



Іл. 1. Рудольф Беллінг. *Rudolf Belling. Тризвук. Dreiklang. Бронза. 1918 / 1919. Музей Саарланду, Саарбрюккен, Саарленд (Німеччина). Світлина М. Клименко*



Іл. 2. Експозиція творів Олександра Архипенка. Музей Саарланду, Саарбрюккен, Саарленд (Німеччина). Світлина М. Клименко



Іл. 3. Вільгельм Лембрук. *Схилена жінка на коліні. Kniende. Литий камінь. 1911. Альбертінум, Дрезден (Німеччина). Albertinum. Світлина М. Клименко*



Іл. 4. Ернст Людвіг Кірхнер. *Жінка із дитиною. Mutter und Kind. Дерево (швейцарська сосна). 1924. Штеделівський художній інститут і міська галерея. Städtelsche Kunstinstitut und Städtische Galerie. Франкфурт-на-Майні (Німеччина). Світлина М. Клименко*

16. Esposizione libera Futurista internazionale : Pittori e scultori. Roma : Galleria Futurista, 1914. 45 p. URL : https://issuu.com/memofonte/docs/018_1914 (дата звернення : 12.01.2021).
 17. Fry E. F. Cubism : monograph. New York ; Toronto : Oxford University Press, 1978. 200 p.
 18. La pittura Futurista. Manifesto tecnico / G. Balla, U. Boccioni, C. D. Carra, L. Russolo, G. Severini. Milano : Direzione del Movimento Futurista, 1910. URL : <https://www.wdl.org/en/item/20026/view/1/1/>. (дата звернення : 02.12.2019).
 19. Marinetti F.-T. Le Futurisme. *Le Figaro*. 1909. № 51. P. 1. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730/f1.item>. (дата звернення : 01.12.2019).
 20. Paret P. Archipenko's Failure: Sculpture and criticism in post-World War I Berlin. *White M., Paret P. Russian Berlin in the 1920s*. Leeds : Henry Moore Institute, 2006. P. 6–16. URL : https://www.academia.edu/9267403/Archipenko's_Failure_Sculpture_and_criticism_in_post-World_War_I_Berlin. (дата звернення : 04.12.2019).
 21. Wallis J. Artists in profile Cubists. Oxford : Heinemann Library, 2003. 64 p.
- References:**
1. Azizian, I. A. (2010). *Aleksandr Arkhipenko* [Alexander Archipenko]. Moscow : Progress-Traditsiya. [In Russian].
 2. Archipenko, A. (1922, May). Otvet A. Arkhypo [A. Archipenko's answer]. *Veshch*, 3, p. 11–12. Retrieved from https://monoskop.org/images/6/6a/Veshch_Gegenstand_Objekt_3_May_1922_lo-res.pdf. [In Russian].
 3. Asieieva, N. (2001, December 14). Idei Oleksandra Arkhypo u mystetskii praktytsi XX stolittia [Alexander Archipenko's ideas in art practice of XX century]. In *Zberezheno v Ukraini. Oleksandr Arkhypo. O. Arkhypo i svitova kultura XX stolittia* [Preserved in Ukraine. Alexander Archipenko. A. Archipenko and world culture of the XX century]. *Proceedings of scientific conference*. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine (p. 2–6). Kyiv. [In Ukrainian].
 4. Horbachov, D. (2001, December 14). I arkhaist, i futurist. Oleksandr Arkhypo. 1887–1964 [And archaist, and futurist. Alexander Archipenko. 1887–1964]. In *Zberezheno v Ukraini. Oleksandr Arkhypo. O. Arkhypo i svitova kultura XX stolittia* [Preserved in Ukraine. Alexander Archipenko. A. Archipenko and world culture of the XX century]. *Proceedings of scientific conference*. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine (p. 15–18). Kyiv. [In Ukrainian].
 5. Lysenko, L. (2001, December 14). Novatorski idey O. Arkhypo v konteksti Paryzhkoho mystetstva 1910-kh rokiv [A. Archipenko's innovative ideas in the context of Parisian art of 1910]. In *Zberezheno v Ukraini. Oleksandr Arkhypo. O. Arkhypo i svitova kultura XX stolittia* [Preserved in Ukraine. Alexander Archipenko. A. Archipenko and world culture of the XX century]. *Proceedings of scientific conference*. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine (p. 27–29). [In Ukrainian].
 6. Lychkovakh, V. (2001, December 14). Kubizm ta ekspresionizm: vybukh buttia, svidomosti, obrazu. [Cubism and Expressionism: explosion of being, consciousness, image]. In *Zberezheno v Ukraini. Oleksandr Arkhypo. O. Arkhypo i svitova kultura XX stolittia* [Preserved in Ukraine. Alexander Archipenko. A. Archipenko and world culture of the XX century]. *Proceedings of scientific conference*. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine (p. 30–31). [In Ukrainian].
 7. Liuba, I. (2001, December 14). Arkhypo vidkytyy Apollinerom v "kubistychnomu" Paryzhi [Archipenko was discovered by Apollinaire at the Cubist Paris]. In *Zberezheno v Ukraini. Oleksandr Arkhypo. O. Arkhypo i svitova kultura XX stolittia* [Preserved in Ukraine. Alexander Archipenko. A. Archipenko and world culture of the XX century]. *Proceedings of scientific conference*. National Art Museum of Ukraine, Kyiv, Ukraine (p. 33–37). [In Ukrainian].
 8. Susak, V. (2010). *Ukrainski mysttsi Paryzha, 1900–1939* [Ukrainian artists of Paris, 1900–1939]. Kyiv : Rodovid. [In Ukrainian].
 9. Fedoruk, O. (2006). *Peretyn znaku : Vybrani mystetstvoznavchi statyi* (Vols 1–3) [Intersection of the sign : Selected art critics] (Vol. 1). Kyiv : Vydavnychiy dim A + S. Retrieved from http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Fedoruk_PERETIN_ZNAKU_part-1.pdf [In Ukrainian].
 10. El. [Lisitskii, E]. (1922, May). Vystavki v Berline [The exhibitions in Berlin]. *Veshch*, 3, p. 14. Retrieved from https://monoskop.org/images/6/6a/Veshch_Gegenstand_Objekt_3_May_1922_lo-res.pdf. [In Russian].
 11. Leshko, J. (Exhibition curator). (2005). *Alexander Archipenko. Vision and continuity* [Exhibition catalog]. New York : The Ukrainian Museum.
 12. Archipenko, A. (1922, September). Ein neuer Naturalismus?? Eine Rundfrage des Kunstblatts. *Das Kunstblatt*, 9, 396–399. Retrieved from <https://magazines.iadb.org/issue/DKB/1922-09-01/edition/6-9/page/32?query=>. [In German].
 13. Harrison, Ch. & Wood, P. (Eds.). (1992). *Art in theory, 1900–1990*. Oxford ; Cambridge : Blackwell.
 14. Barron, S. (1988). *German Expressionism, 1915–1925 : The Second Generation*. Los Angeles, CA : Prestel.
 15. Ehl, H. (1924, May). Ausstellungen. *Das Kunstblatt*, 5, 157–158. Retrieved from <https://magazines.iadb.org/issue/DKB/1924-05-01/edition/8-5/page/35?query=>. [In German].
 16. Galleria Futurista (1914, April–May). *Esposizione libera Futurista internazionale : Pittori e scultori*. Roma. Retrieved from https://issuu.com/memofonte/docs/018_1914. [In Italian].
 17. Fry, E. F. (1978). *Cubism*. New York ; Toronto : Oxford University Press.
 18. Balla, G., Boccioni, U., Carra, C. D., Russolo, L. & Severini, G. (1910). *La pittura Futurista. Manifesto tecnico*. Milano : Direzione del Movimento Futurista. Retrieved from <https://www.wdl.org/en/item/20026/view/1/1/>. [In Italian].
 19. Marinetti, F.-T. (1909). Le Futurisme. *Le Figaro*, 51, p. 1. Retrieved from <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730/f1.item>. [In French].
 20. Paret, P. (2006). Archipenko's Failure: Sculpture and criticism in post-World War I Berlin. In M. White & P. Paret. *Russian Berlin in the 1920s* (pp. 6–16) Leeds : Henry Moore Institute. Retrieved from https://www.academia.edu/9267403/Archipenko's_Failure_Sculpture_and_criticism_in_post-World_War_I_Berlin.
 21. Wallis, J. (2003). *Artists in profile Cubists*. Oxford : Heinemann Library.

УДК 7:477:76
ID ORCID 0000-0002-8634-8213
DOI 10.33625/visnik2021.01.077

Уляна МЕЛЬНИКОВА

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДОБИ ТОТАЛІТАРИЗМУ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОГО ОБ'ЄДНАННЯ «ЖОВТЕНЬ»

Мельникова У. П. Українське мистецтво доби тоталітаризму на прикладі творчого об'єднання «Жовтень». У статті досліджується стильова та змістова трансформація українського мистецтва 1930-х рр. у контексті творчості митців об'єднання «Жовтень». Ідеологічний тиск стає визначальним у діяльності українських митців. Час репресій призвів до занепаду мистецтва, згорання стильових напрямів. Індустріалізація в СРСР, проведена у 1930-х рр., заходи з прискорення розвитку промисловості – головні теми, які нав'язувались митцям. Ідеологічно заангажовані теоретичні засади нового мистецького стилю 1930-х яскраво проявились у декларації групи «Жовтень». До лав цього об'єднання, заснованого 1930 р., увійшли деякі колишні учасники АРМУ та ОСМУ. Прописана в декларації об'єднання теорія значно випереджала своє практичне втілення, самі ж художники поступово переходили до нових форм і змісту у своїх творах, не пориваючи зв'язків з національною та європейською школою.

Угрупування «Жовтень» стало лакмусовим папірцем тих явищ, що панували в мистецтві сталінської доби. Водночас він перекреслив усі досягнення вітчизняних об'єднань-попередників, створивши в Україні варіант всесоюзних ідеологічно заангажованих об'єднань.

Різкий перелом стався в мистецькому середовищі, коли питання форми перестало бути нагальною темою, а увага зосереджувалася на змісті творів. За зовнішнім піднесеним показним настроєм художніх творів, що, немов ширма, задуляв реальності часу, крилася скутість у мистецьких висловлюваннях, єдино «правильний» накреслений шлях, який унеможлилював власне графічне висловлювання. Відчутний ідеологічний прес, який спонукав митців відмовлятися від творчої самобутності, прагнути до максимальної реалістичності, додати у свої роботи зображення-кліше: портрети ідеологів, робітників, прапори, радянську символіку тощо. При цьому автори втрачали оригінальну індивідуальність, а твори – художню вартість.

Ключові слова: тоталітаризм, декларації, пролетарське мистецтво, графіка, реалізм.

Melnykova U. Ukrainian Art of the Totalitarianism Epoch: the Case of the “Zhovten” Association. The present article focuses on the transformation of style and sense of Ukrainian art in the 1930s, in the

context of the “Zhovten” Association designers’ creativity. Ideological pressure became determinant in the work of Ukrainian artists. Period of repressions led to decay of art in general, and dramatic reduction in style directions. Industrialization in the USSR, carried out in the 1930s, and measures to accelerate the development of industry were the main themes imposed on artists. Ideologically biased theoretical foundations of the new artistic style typical for the 1930s were clearly manifested in the declaration of the “Zhovten” Association. The ranks of this association, founded in 1930, included some former members of the Association of Revolutionary Art of Ukraine and the Association of Contemporary Artists of Ukraine. The theory spelled out in the declaration of unification was significantly ahead of its practical implementation, the artists themselves gradually switched to new forms and content in their works, without breaking ties with the national and European school.

The “Zhovten” Association became a true litmus test of those phenomena that dominated in the art of the Stalin era. At the same time, it crossed out all the achievements of the associations-predecessors, creating a version of the all-Union ideologically engaged associations in Ukraine.

A sharp change took place in the artistic environment when the question of form ceased to be a vital topic. The attention was focused on the content of artworks. The ostentatious elated mood of works of art hid the realities of the time like a screen. It camouflaged serious constraint in artistic statements, offering the only “correct” chartered way forward that made it impossible for any artist to make their own graphic statements. A tangible ideological pressure prompted the artists to abandon their creative originality, and strive for maximum realism. They added cliché images to their works: portraits of ideologists, workers, flags, Soviet symbols, and the like. At the same time, the authors lost their creative identities, and their artworks were deprived of any artistic value.

Keywords: totalitarianism, declarations, proletarian art, graphics, realism.

Постановка проблеми. У дослідженні розглядається творчість українських художників у добу тоталітарного режиму. Тема варта актуалізації, адже вона розкриває трагічні сторінки деформації особистості автора, який змушений працювати в нав'язаних йому ідеологічних рамках. Творчі здобутки втрачають оригінальність, проте митці залишаються представниками сталих національних і європейських шкіл. Проблема актуальна в контексті комплексного вивчення історії українського мистецтва 1930-х рр.

Зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями. Робота виконана в межах наукової теми кафедри графіки ХДАДМ «Образотворча мова як засіб побудови художнього образу у візуальному мистецтві» (Номер державної реєстрації 0117U001522).

Аналіз останніх досліджень і публікацій показав, що низка сучасних науковців, які вивча-

ють мистецтво 1920-х рр., або не розглядають наступне десятиліття, або ж тема наступного десятиліття зринає як підсумок 1920-х. О. Лагутенко точною перелому українського мистецтва називає 1932 р. та директивне проголошення «єдиного напрямку, який отримає визначену назву “методу соціалістичного реалізму”» [4, с. 42]. Дослідниця зазначає, що «наступ ідеології на мистецький процес відчувається у творчості дедалі більшого кола художників» [5, с. 213]. У 1930-х «стають звичними на художніх виставках і на вулицях міст твори, присвячені робітничій тематиці, героїчним будням, перемогам у виробничому змаганні» [5, с. 213]. Т. Павлова, досліджуючи творчість В. Єрмілова 1930-х, зокрема оздоблення інтер'єрів Палацу піонерів, вказує на сміливе для того часу рішення в стилі Баугауз – «у контексті прогресуючої “сталінської готики” радянських обширів» [7, с. 78]. А. Рудзицький, описуючи останню колективну роботу бойчукістів – розпис харківського Червонозаводського театру (1933–1935), зазначає, що він був виконаний уже в стилі соцреалізму. «Від початку митці працювали під постійним партійним тиском і контролем. Вони змінювали композиційні задуми відповідно до вказівок <...> аж доки врешті в остаточному варіанті з'явилися портрети вождів – Леніна, Сталіна, Постишева, піднесені над радісним натовпом, позбавленим національних рис [8, с. 90].

Процесом зростаючої ідеологізації Л. Соколюк називає 1930-ті рр., вказує на супровідні історичні події, що сприяли різкій зміні курсу в мистецькому просторі. Під натиском офіційної ідеології у творах графіків-бойчукістів з'являється радянська символіка, демонстрація радості та оптимізму [9, с. 73]. Твори починають «відповідати вимогам соціалістичного реалізму» [9, с. 155]. Зокрема у творчості С. Налепинської-Бойчук прослідковується спроба мисткині «піти на компроміс з партійними настановами», що призвело «до втрати самотності, художньої виразності, притаманних їй гравіюрам 1920-х рр.» [9, с. 62]. За нових обставин «національна своєрідність всього зробленого школою в умовах сталінського режиму могла розглядатись його ідеологами лише як ворожа, антирадянська діяльність» [10, с. 7]. Також Л. Соколюк досліджує унікальний матеріал – репродукції тематичних гобеленів, виконаних за картонами бойчукістів, зазначаючи, що «помітне місце відводилося і образам вождів, славлення яких ставало одним із першочергових завдань радянського мистецтва 1930-х рр. І Ленін (Падалки), і Сталін (Седляра) зображені на тлі Дніпрогесу як символу соціалістичної індустріалізації в Україні, Ворошилов (Рокицького) – серед радісних, усміхнених селян,

щасливих завдяки перемозі колгоспного ладу» [10, с. 262].

У згаданих вище студіях започатковано розв'язання проблеми творчості митців у добу тоталітарного режиму. Проте тема потребує подальших студій на засадах комплексного підходу, що дозволить виявити неактуалізовані досі аспекти проблеми, і пропонувана стаття є одним із кроків у цьому напрямку.

Мета дослідження: виявити взаємозв'язок теоретичних деклараційних заяв та їхнього практичного втілення у творах митців 1930-х рр. на прикладі діяльності угруповання «Жовтень»; розглянути критичні (супровідні) статті щодо мистецьких процесів у тогочасній періодиці, простежити трансформації художників-графіків як творчих особистостей під тиском ідеології.

Виклад основного матеріалу. Кінець 1920-х рр. характеризувався новим терміном – «великий перелом»: форсована індустріалізація, примусова колективізація сільського господарства, зміцнення тоталітаризму.

Унаслідок перевороту 1929 р. ситуація в українському культурному процесі зазнає істотних змін. Ідеологічний тиск початку 1930-х стає визначальним у діяльності українських митців. Час репресій призвів до занепаду мистецтва, згортання стильових напрямів. Індустріалізація в СРСР, проведена у 1930-х рр., заходи з прискорення розвитку промисловості – ось головні теми, яких мали на той час дотримуватися художники. Колишні учні відмовлялися від своїх учителів, через спровоковану взаємну ворожнечу розпадалися об'єднання. Суцільна підозра зруйнувала ту мистецьку ауру, що була сформована в 1920-ті рр., у час великої мистецької дискусії. Митці, щоб убезпечитись від нападок і здобути лояльність влади, перебігають у новостворені об'єднання, які декларують відданість партійним директивам. Жорсткий відбір мистецьких творів на виставки за принципом революційного «правильного» змісту як визначального чинника – з часом позначився на характері самих творів мистецтва.

Теоретичні засади нового мистецького стилю 1930-х рр. з нав'язливою радянською ідеологією яскраво проявились у декларації об'єднання «Жовтень». До лав цього об'єднання, заснованого 1930 р., увійшли деякі колишні учасники АРМУ та ОСМУ. Про це угруповання одразу ж позитивно відгукнувся І. Врона, охарактеризувавши його як формування молодих сил, що «виразно ставлять перед собою завдання творити пролетарське класове мистецтво, акцентують цю класовість і пролетарський бойовизм» [1, с. 125]. Молодих художників новосформованого об'єднання теоретик схвально відзначив як «найпослідовніших

і безкомпромісових опозиціонерів проти старого бойчукізму, що намагаються активно проводити класово-пролетарську лінію» [1, с. 129]. А найвиразнішим мотивом І. Врона назвав «підкреслення колективу й колективістичної природи пролетарської маси та її рухів» [1, с. 131]. Теоретик знав і походження цих ідей – «мотив, вільніше оперування успадкованими схемами бойчукізму та нарешті, зазначений уже пріоритет психоідеологічного настановлення, – ось що характеризує перші виступи групи. Своєї цілком сформованої художньої мови група ще не має і дати монументальні видатні твори ще не спромоглася, ведучи покищо фрагментарну, але напружену підготовчу роботу, збираючи сили, досвід, намагаючи шляхи» [1, с. 128].

Декларацію новоствореного художнього об'єднання «Жовтень» підписали В. Касіян, П. Король, Ф. Купман, В. Овчинніков, В. Онащенко, М. Рокицький, З. Толкачов, Є. Холостенко, архітектори М. Гречина, М. Холостенко та П. Юрченко [3, с. 130].

Після чіткого окреслення деклараційного «класового ворога» в ділянках культури й мистецтва, далі мав провадитися «підсилений соціалістичний наступ та викорчовування рештків капіталізму» [3, с. 124]. Ідея зводилася до формування єдино правильного художньо-пролетарського спрямування. Відтак загострилася боротьба з усіма формалістичними об'єднаннями, яких тепер зараховували до «попутників». Проголошувалися не естетичні принципи, а агресивні заклики до викривання ворога. Діяльність усіх інших мистецьких угруповань члени «Жовтня» сприймали вороже, як вияв активізації «буржуазних» і «дрібно-буржуазних» груп, що прагнули до зміцнення «виразно правої орієнтації» та спроб контрнаступу [3, с. 124].

Новим декларованим шляхом розвою художнього поступу було «використання мистецтва, як могутнього знаряддя класової боротьби», «викорчовування рештків капіталізму», «невідкладне бойове завдання» [3, с. 124], «ІЗО-фронт» [3, с. 125], «єдиний фронт революційного пролетарського мистецтва» [3, с. 129].

Було проголошено народження пролетарського мистецтва, його нового типу в контексті соціалістичної революції, зміни суспільних формацій. Мистецтво пролетаріату мало стати антагоністом «буржуазного типу художньої практики з її камерно-естетичними, ізолювано-станковими формами й індивідуалістичними методами художньої праці, зокрема – різними співвідношеннями окремих видів мистецтва» [3, с. 125].

Митці декларативно опротестовували «пасивне сприйняття дійсності та пасивне відби-

вання її в мистецькій творчості, властиві різноманітним епігонам, що наслідують різні стилі минулого» [3, с. 127]. Звичайно, розпочалася боротьба з АРМУ, ОСМУ та АХЧУ: «Ми проти абстрактного формалізму, та самодостатнього техніцизму й естетизму, що мають ідеалістичне підґрунтя і в теорії й практиці» [3, с. 127]. Щоби «позбутись індивідуалістично-замкнених форм художньої роботи», представники пролетарського мистецтва планували «шукати громадського замовлення на свою практику» [3, с. 127].

Пролетарський художній стиль мав сформуватись у ході колективної співпраці митців різних кваліфікацій: архітекторів, художників-монументалістів, скульпторів та ін. Явно запозичивши принципи виробничого мистецтва попередніх угруповань, об'єднання подавало концепцію «колективного» замовника та «колективного» виконавця, що й визначало критерій, так би мовити, «пролетарськості» мистецтва. Гасла, що подавались як новий струмінь, насправді були скальковані з декларацій попередніх об'єднань.

Щодо боротьби за «українську пролетарську культуру», то не йшлося про якісь національні особливості чи пріоритети в мистецтві. Україна розглядається тут скоріше як територія, що на ній принципи марксистсько-ленінської теорії запроваджуються в мистецтво.

Марксистська критика відтоді мусила не лише відстежувати й визначати мистецькі процеси, а й «виступати як активний борець на образотворчому фронті, за класові інтереси пролетаріату» [3, с. 128]. Зокрема вказувалося на те, що «...треба боротись проти різноманітних механістичних тенденцій, проти всіляких проявів опортунізму, не кажучи вже про ворожу буржуазно-ідеалістичну критику всіх відтінків, про різноманітні еклектичні й ревізіоністські "теорії", "системи" та школи» [3, с. 129].

Варто зауважити, що з такими розгалуженими й докладними ознаками ворожих тенденцій список імовірних ворогів пролетарського мистецтва міг збільшуватися безкінечно.

Задля утворення єдиного фронту революційного пролетарського мистецтва в СРСР була намічена співпраця з російськими угрупованнями, зокрема «Жовтень» декларував свою суголосність із ВОПРА, ІЗОРМ, ІЗО-забoєм, пролетарським крилом ОМАХР, АХРР, «Октябрю» та ін. [3, с. 129]. Таким чином, декларувалася спорідненість із російськими угрупованнями й цілковите несприйняття українського мистецтва.

«Жовтень» перекреслив усі досягнення вітчизняних об'єднань-попередників, створивши в Україні варіант всесоюзних ідеологічно заангажованих об'єднань. Теорія пролетарського

мистецтва в 1930-ті рр. зазвучала з новою силою, страхаючи своїми радикально-непримиренними ідеологічними директивами. Проте варто зазначити, що угруповання стало справжнім лакмусовим папірцем тих явищ, що панували в мистецтві сталінської доби.

Як зауважив І. Врона, когорта митців, що вишла з бойчуківської школи, «ламала традиційну форму, виходячи вже не з форми і не через її призму розглядаючи дійсність та соціальну тематику, а навпаки, використовуючи придатні, цінні елементи цієї форми, особливо широку узагальнювальну монументальну композицію, щоб виявити потрібний ідеологічний зміст, актуальну соціальну тематику» [1, с. 130].

Різкий перелом стався в мистецькому середовищі, коли питання форми перестало бути нагальною темою, а увага зосереджувалася на змісті творів. Відповідно, у мистецтвознавчих статтях цей зміст майбутніх творів було докладно сформульовано. Він полягав «у змалюванні трудових епізодів, і індустріального будівництва, і машин і т. д., ми повинні показати людські відносини, з допомогою цих машин, тракторів, предметів і т. д. здійснювані; ми завжди повинні показати, дати відчуття глядачеві клясову боротьбу» [6, с. 66].

До таких «шукань методу пролетарського мистецтва» долучився В. Касіян [11, с. 32]. На відміну від періоду його творчості 1920-х рр., де переважали складний ритм пластичних форм і штрихів, роботи наступного десятиліття мають перенасиченість та одноманітність деталей, ритміка губиться в деталях, дрібних штрихах. Із гіперболізованою експресією В. Касіян передає рвучкі рухи робітників у композиції «Крицевий промфінплян» (1930) (Іл. 1). Їхні постаті різко нахилені назад, виразність підсилена контрастними тонами, за допомогою яких художник моделює форму. Живі фігури, динаміка були відтворені з документально змальованих виробничих процесів, що проходили на Донбасі [11, с. 27]. Ця робота виконана ще в стилі творів художника 1920-х рр., де зміст поступається формі.

Монументально масивні постаті робітників промальовані з передачею важкості статур та чітких рухів у композиціях із серії В. Касіяна «Донбас-будівництво». Виразної динамічності додають композиції розміщені по діагоналі кремезні фігури у творі «Металургійники» (1929), а застосована техніка меццо-тинто додає живописної фактурності й цілісності змальованих об'ємів, що виразно проступають крізь розпечений простір заводу. Потрактування монументальних форм нагадує принципи зображення в бойчукістів. Та ж сама техніка застосована в композиції «Бесмер»

(1930) (Іл. 2). Фігури розвернуті на глядача, тому динаміка тут внутрішня, що проходить не ззовні, а всередині групи робітників.

Деякі твори митця, датовані 1931 р., цілком відповідають загальним вимогам доби: зміст грає важливу роль, навіть подекуди на шкоду композиції. Наприклад, занадто розпорошено виглядає дереворит В. Касіяна «Колективізація» (1931) (Іл. 3). Маса людей, рівномірно розміщена по всьому листу, має вигляд однорідної рельєфної поверхні. Контрастно виділений центр залишає праворуч і ліворуч однакові за пропорціями й тоном зображення селян. Не краще вирішена й композиція «Соціалістичне будівництво» зі шмуцтитулу до збірки гравюр «В країні Рад» (1931). Чітко по центру розміщена юрба людей, посеред якої художник світлою плямою на темному тлі виокремлює обличчя Сталіна. А зображений темний силует Леніна з простягнутою вперед рукою має низку невиразностей і помилок у рисунку. У дереворитах «Колективізація», «Соціалістичне будівництво» бачимо використання того ж самого зображення-кліше: постаті з рвучко простягнутою вперед рукою на тлі прапора.

Не коментуючи композиційної побудови творів, Д. Чукин наголошував, що головним завданням художника було «відбити не окремі епізоди будівництва, а синтезу цілого процесу і разом з тим показати участь трудящих у будівництві соціалізму та умови їхнього життя, протиставляючи таким способом перевагу соціалістичної системи старій, капіталістичній» [11, с. 27].

Не досить характерною роботою для бойчукіста М. Рокицького, який виступив у співавторстві з В. Касіяном, була обкладинка до «Альманаху мистецького об'єднання "Жовтень"» (1930) (Іл. 4). Її стиль продовжує традиції книгодрукування 1920-х рр. Це мінімальне використання кольорів, лаконічний чорний шрифт без карбів і червоні прямокутники, що утворюють шахову мозаїку. Напруга в контрастах кольорів та зіштовхнення площин літер і тла несподівано передають ту психологічну напругу й дисонанс, що відчувалися на початку 1930-х рр.

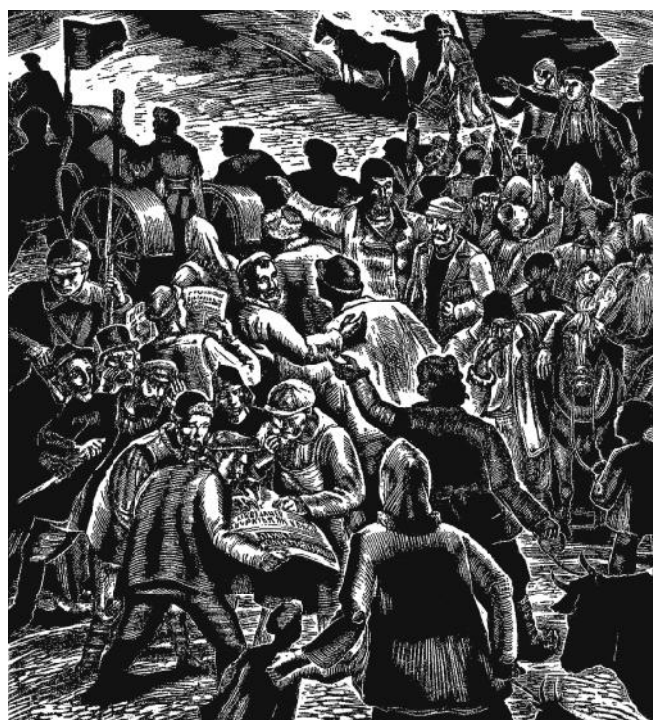
На відміну від творів В. Касіяна, у якого на той час відчувався надлам у творчості в наві'язаному йому реалістичному потрактуванні, пристосуванні до кон'юнктурної політизації в мистецтві, творчість М. Рокицького мала логічний розвій стилю бойчукістів, від якого сам автор відмежувався, але який був надзвичайно виразним у творчих пошуках митця. На це, зокрема, вказує низка композицій із циклу «Боротьба – будівництво», що були надруковані на шпальтах альманаху «Жовтня» (1930). Художник максимально ущільнює внутрішній простір ар-



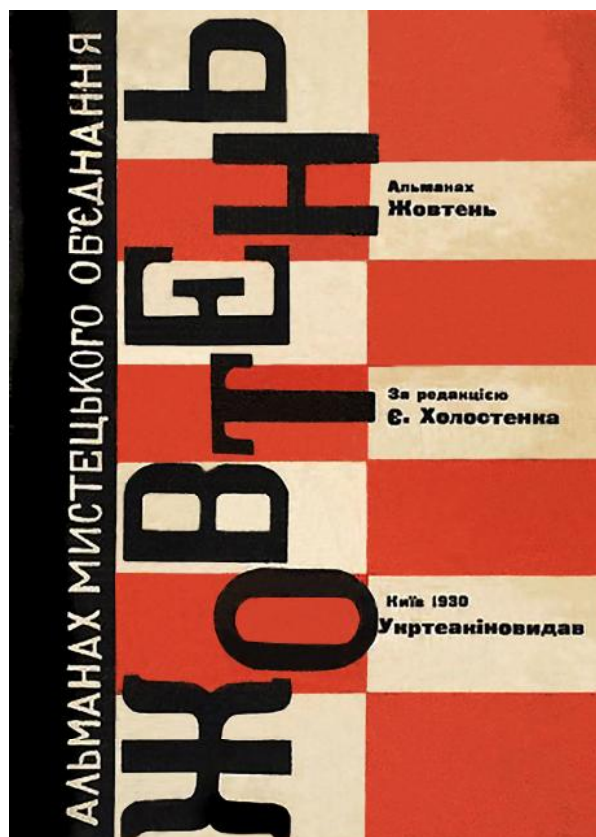
Іл. 1. В. Касіян. Крицевий промфінплян. Дереворит. 1930¹



Іл. 2. В. Касіян. Бесермер. Із циклу «Донбас-будівництво». Меццо-тинто. 1930²



Іл. 3. В. Касіян. Колективізація. Дереворит. 1931³



Іл. 4. М. Рокицький, В. Касіян. Обкладинка до «Альманаху мистецького об'єднання «Жовтень»⁴

¹ Чукин Д. [Чукін Д.]. Василь Касіян. Харків, 1931. [Іл. 20].

² Там само. [Іл. 17].

³ Там само. [Іл. 19].

⁴ Альманах мистецького об'єднання «Жовтень» / за ред. Є. Холостенка. Київ : Укртеакіновидав, 1930 р. № 1. 79 с.

куша, розташовуючи фігури близько одну до одної. Композиційно лист поділений навпіл: згори чітким кроком ступають загони військ, унизу – у зворотному напрямі похилені постаті солдатів несуть на плечах труни із загиблими в бою товаришами. Центром композиції стає нерозривна смуга трун, – саме так художник акцентує увагу на марнотності війни та зворотному боці її романтичних прагнень.

За допомогою ритмічної геометризації вибудовується графічний аркуш Є. Холостенка з цього ж альманаху (1930). Найперше, що сприймається у творі, – це конструктивна будова, яка немов на очах виростає з-під рук та інструментів робітників. Художник оспівує кропітку працю, де все поєднано в одне ціле зі структурою складної архітектонічної споруди.

За зовнішнім піднесеним показним настроєм, що, немов ширма, затуляв реалії часу, крилася скутість у мистецьких висловлюваннях, єдино «правильний» накреслений шлях, який унеможливив власне графічне висловлювання.

Як указував П. Голубенко, мистецтво, котре досягло розквіту в 1920-х рр., було суто європейським явищем, що не поєднувалося з неєвропейською російською імперією. І внаслідок недовготривалої боротьби цих двох культур українське мистецтво було знищено [2, с. 73].

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших наукових розвідок. Ситуація в українському культурному процесі зазнала істотних змін унаслідок перевороту 1929 р. Ідеологічний тиск початку 1930-х став визначальним у діяльності українських митців. Тематика творів поступово уніфікувалася, звужилася через ідеологізацію та політичну заангажованість при жорсткому відборі робіт на виставки. Питання мистецької форми перестало бути визначальним, а увага зосереджувалася на ідеологічному змісті творів. Угрупування «Жовтень» було втіленням тих явищ, що панували в мистецтві сталінської доби. З його появою загострилася боротьба з усіма формалістичними об'єднаннями на теренах України.

З огляду на досліджені теоретичні джерела та матеріали практичної роботи учасників угруповання «Жовтень», можемо підсумувати, що прописана в декларації теорія значно випереджала своє практичне втілення, самі ж художники поступово переходили до нових форм і змісту у своєму мистецтві, не пориваючи зв'язків з національною та європейською школою. Лише у творах більш пізньої доби відчутний ідеологічний прес, який спонукав митців відмовлятися від творчої самобутності, прагнути до максимальної реалістичності, додавати у свої роботи зобра-

ження-кліше: портрети Сталіна, Леніна, постаті робітників, прапори, радянську символіку тощо. При цьому автори втрачали оригінальну індивідуальність, а твори – художню вартісність. У подальших наукових розвідках планується продовжити вивчення теми українського мистецтва 1930-х рр.

Література:

1. Врона Ів. Українське малярство на реконструктивному зламі. *Критика*. 1931. № 1. С. 118–137.
2. Голубенко П. Україна і Росія у світлі культурних взаємин. Київ : Дніпро, 1993. 447 с.
3. Деклярація мистецького об'єднання «Жовтень». *Критика*. 1930. № 6. С. 123–130.
4. Лагутенко О. А. Українська графіка XX століття : [навч. посіб.]. Київ : Грані-Т, 2011. 184 с.
5. Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини XX століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.
6. Маца І. Про творчу методу пролетарського образотворчого мистецтва. *Критика*. 1931. № 6. С. 60–75.
7. Павлова Т. Василь Єрмілов жде весну. Київ : Родовід, 2012. 108 с.
8. Рудзицький А. Ілюстратор «Кобзаря» Василь Седляр та його доба. Київ : Мистецтво, 2019. 240 с.
9. Соколюк Л. Графіка бойчукістів. Харків : Видання часопису «Березиль» ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 2002. 224 с.
10. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.
11. Чукін Д. [Чукін Д.]. Василь Касіян / ред. і передм. проф. С. Таранушенка. Харків : Рух, 1931. 58 с., 20 арк. іл.

References:

1. Vrona, Iv. (1931). *Ukrainske maliarstvo na rekonstruktyvnomu zlami* [Ukrainian painting on a reconstructive fracture]. *Krytyka*, 1, 118–137. [In Ukrainian].
2. Holubenko, P. (1993). *Ukraine i Rosiia u svitli kulturnykh vzaiemyn* [Ukraine and Russia in the light of cultural relations]. Kyiv : Dnipro. [In Ukrainian].
3. Deklaratsiia mystetskoho obiednannia "Zhovten" [Declaration of the Art Association "Zhovten"]. (1930). *Krytyka*, 6, 123–130. [In Ukrainian].
4. Lahutenko, O. (2011). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX st.* [Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century]. Kyiv : Hrani-T. [In Ukrainian].
5. Lahutenko, O. (2006). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX st.* [Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century]. Kyiv : Hrani-T. [In Ukrainian].
6. Matsa, I. (1931). *Pro tvorchu metodu proletarskoho obrazotvorchoho mystetstva* [About the creative method of proletarian fine arts]. *Krytyka*, 6, 60–75. [In Ukrainian].
7. Pavlova, T. (2012). *Vasyl Yermilov zhde vesnu* [Vasily Yermilov is waiting for spring]. Kyiv : Rodovid. [In Ukrainian].
8. Rudzytskyi, A. (2019). *Iliustrator "Kobzaria" Vasyl Sedliar ta yoho doba* [Illustrator of "Kobzar" Vasyl Sedlyar and his time]. Kyiv : Mystetstvo. [In Ukrainian].
9. Sokolyuk, L. (2002). *Hrafika boichukistiv* [Graphics of Boychukists]. Kharkiv : Vydannia chasopysu "Berezil"; New York : Vydavnytstvo M. P. Kots. [In Ukrainian].
10. Sokolyuk, L. (2014). *Mykhailo Boichuk ta yoho shkola* [Mykhailo Boychuk and his school]. Kharkiv : Vydavets Savchuk O. O. [In Ukrainian].
11. Chukyn, D. [Chukin, D.]. (1931). *Vasyl Kasiian* [Vasily Kasiyan]. (S. Taranushenko (Ed.)). Kharkiv : Rukh. [In Ukrainian, in German].

УДК 7.022.82:477.54“18/19”
ID ORCID 0000-0002-9564-8672
DOI 10.33625/visnik2021.01.083

Людмила СОКОЛЮК

Харківська державна академія
дизайну і мистецтв

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В ХАРКОВІ (1896–1918)

Соколюк Л. Шляхи розвитку мистецької освіти в Харкові (1896–1918). У статті на основі ще не опублікованих архівних документів проаналізовано діяльність харківських міської художньої школи (1896–1912) і художнього училища (1912–1918). Розкрито зв'язок їхньої педагогічної системи зі створеною раніше в приватній школі М. Раєвської-Іванової, хоч і було втрачено художньо-промисловий напрям. Виявлено, що бюрократична тяганина з приводу перетворення Харківської міської художньої школи в училище з певними правами, що розтяглася на 16 років і спричинена Санкт-Петербурзькою академією мистецтв, гальмувала розвиток художньої освіти в Харкові в даний період. Показано, що відкрите нарешті 1912 р., значно пізніше за інші заклади такого типу на теренах Російської імперії, Харківське художнє училище не встигло на повну силу розгорнути свою роботу через події, пов'язані з Першою світовою війною і встановленням радянської влади на українських землях, через що деякі талановиті випускники училища вимушені були емігрувати і розвивати свою творчість на іншому континенті, стаючи широко відомими у світі майстрами (В. Бобріцький, Б. Цибіс). Установлено, що мистецькі погляди педагогічного колективу училища були близькими до передових ідей часу, тобто доби модерну, що підтверджується деякими маловідомими ілюстраціями їхніх творів, наведеними у статті. Разом з тим, педагоги училища під керівництвом директора, – яким став учень І. Рєпіна в Санкт-Петербурзькій академії мистецтв О. Любимов, – в епоху невизначеності подальшого розвитку мистецької освіти взагалі, змагали зберегти найкращі традиції серйозної академічної підготовки, що витримали випробування впродовж не одного століття, довівши свою спроможність до розвитку й оновлення. Ці найкращі надбання педагогічної системи училища перейшли у спадок вищій мистецькій освіті в Харкові, століття якої відзначатиметься восени 1921 р. Розкрито, що педагоги училища, які самі свого часу підключалися до інноваційних пошуків доби, не стали на заваді «кубофутуристичних» уподобань своїх учнів, що ставало новою ознакою стилістичних змін у мистецтві. У подальшому вже в системі вищої освіти Харкова разом працювали і прихильники дотримання традиції, і ті, хто закликав до нових і нових змін. Але це вже тема подальших досліджень.

Ключові слова: Харків, художня освіта, міська мистецька школа, Раєвська-Іванова, художнє училище.

Sokolyuk L. Ways of Art Education Development in Kharkiv (1896–1918). This article analyzed the activities of Kharkiv City Art School (1896–1912) and Kharkiv Art School (1912–1918) on the basis of unpublished archival materials. The article reveals the connection of these educational institutions with the pedagogical system of Rayevska-Ivanova's private art school (1869–1896) in Kharkiv, although the industrial art profile inherited in that school was lost. The author showed that the bureaucratic red tape on the part of St. Petersburg Academy of Arts regarding the transformation of Kharkiv City Art School into Specialized School with the corresponding rights stretched for 16 years and slowed down the development of art education in Kharkiv during that period of time. It is emphasized that the opening of Kharkiv Art School finally took place in 1912, that is, much later than other similar educational institutions on the territory of the Russian Empire. It did not have time to fully deploy its work due to the events associated with the First World War and the establishment of Soviet power in Ukraine. Therefore, some talented graduates of that school were forced to emigrate and develop their creativity on other continent, becoming famous masters in the world (V. Bobrytsky, B. Tsybis). At the same time, the teachers of the school under the leadership of its director, a former student of I. Ryepin's at St. Petersburg Academy of Arts, O. Lyubimov managed to preserve the best traditions of serious academic training in that era of uncertainty about the further development of art education. These best achievements were inherited by the higher art education of Kharkiv, whose centennial anniversary will be celebrated in September 1921. The teachers of the Art School, who themselves joined the innovative pursuits of their time, did not interfere with the “cubo-futuristic” preferences of their students, which became a new sign of stylistic changes in art. Subsequently, both supporters of traditions and innovators worked together in the system of higher art education in Kharkiv. But this is the subject of some further research.

Keywords: Kharkiv, art education, City Art School, Rayevska-Ivanova, Art School.

Постановка проблеми. Харківська державна академія дизайну і мистецтв, що у своїй структурі поєднала обидві гілки мистецької освіти – образотворче мистецтво і дизайн, готується до свого століття у 2021 р. як закладу вищої художньої освіти. Шлях до формування нинішньої системи викладання був дуже непростий: від суто художнього профілю переходили до художньо-промислового і навпаки, поки у наш час не повернулися до моделі, створеної ще в школі М. Раєвської-Іванової (1869–1896). Із цієї кінцевої дати розпочинається новий період, пов'язаний з діяльністю місцевої художньої школи, перетвореної 1912 р. в Харківське художнє училище, і втратою художньо-промислового напрямку. Частина педагогів училища згодом продовжили викладання в Харківському художньому технікумі, який запрацював з 1921 р., отримавши тоді статус вищого навчального закладу. Утім, наскільки система на-

вчання в міській художній школі (1896 – перш. пол. 1912) і художньому училищі (др. пол. 1912 – 1918) відповідала завданням, поставленим перед мистецтвом того періоду, і що як оновлена традиція знайшло продовження в подальшому в системі вищої мистецької освіти міста, – така проблема в наукових публікаціях ще не порушувалася. Разом з тим, **актуальність** її в умовах сьогодення очевидна і відповідає нагальним завданням української мистецтвознавчої науки, особливо зважаючи на те, що і в наші дні, як колись у далекому 1918-му, зазвучали нові заяви щодо «шкідливості» ґрунтовної академічної освіти і навіть щодо необхідності її ліквідації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Уперше дослідження особливостей системи викладання в Харківській міській художній школі (др. півріччя 1896 – перш. пол. 1912 р.) і Харківському художньому училищі (др. півріччя 1912 – 1918 р.) було проведене в нашій кандидатській дисертації, присвяченій еволюції художньої освіти в Харкові у XVIII – на початку XX ст. [16] і захищеній ще 1987 р. Нині вона знаходиться поза межами України і залишається малодоступною для науковців. Опубліковані матеріали, що з'явилися потім і якимось торкаються проблеми поставлення викладання в міській художній школі і художньому училищі в Харкові, містять хіба що окремі факти суто інформаційного характеру щодо діяльності окремих художників-педагогів, котрі потім продовжили працювати в Харківському художньому технікумі¹ [1; 4; 5; 7; 15; 17; 18; 19]. У цих дослідженнях не йдеться про систему навчання в мережі мистецької освіти в місті, що склалася задовго до заснування навчального закладу вищого типу. Також оминається питання традицій, що сформувались у місті за більш ніж півтора століття від часу заснування тут взагалі першої в Україні академічної мистецької школи (1758). Не зупиняються автори і на проблемі особливостей мистецької традиції в Харкові в контексті специфіки його історичного розвитку, а також її ролі в процесі виховання майбутніх мистців на сучасному етапі. Однак у низці публікацій є нові цінні відомості про творчі здобутки мистців-педагогів як міської художньої школи, так і художнього училища в Харкові – здобутки, що мали відбитися на професійному формуванні учнів. З іншого боку, ще не опубліковані архівні документи, вперше виявлені авторкою в центральному державному історичному архіві РФ, що містять звіти цих харківських навчальних закладів. Вони є важливим підґрунтям для розкриття шляхів розвитку мистецької освіти в Харкові за період 1896–1912 рр.

¹ Нині Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Мета дослідження. На основі введення, перш за все, нових архівних документів простежити шляхи розвитку художньої освіти в Харкові періоду 1896–1912 рр., а також розкрити особливості системи академічної освіти в цьому українському місті та її еволюцію, зв'язок з ідейно-естетичними поглядами мистців-педагогів, відображеними в їхній творчості й викладацькій діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Міська художня школа. До кінця XIX ст. затребуваність у художній освіті в Харкові все більше зростала, а її мережа продовжувала розширюватися. До різних курсів, художньо-ремісничої майстерні декоративного живопису Л. Тракала, про що йшлося в нашій попередній статті², додавались усе нові приватні студії, які відкривалися при Харківському художньо-промисловому музеї колишніми учнями Раєвської-Іванової, зокрема Андрія Данилевського і Миколи Уварова, а також відомого російського жанриста і послідовника Тараса Шевченка – Івана Соколова, який довгий час жив у Харкові. Усього, згідно з відомостями, що поступили до Санкт-Петербурзької академії мистецтв, яка опікувалася художньою освітою на теренах усієї величезної імперії, включаючи Харків, на художньо-педагогічній ниві в цьому слобожанському місті працювали вже більше двадцяти художників з академічною освітою, в основному уродженці Харкова [10, арк. 13 зв.]

Особливої гостроти набувала в місті проблема художньої школи як державного навчального закладу. Поговорювати про це почали з 1880-х рр., і міський голова І. О. Фесенко запропонував М. Раєвській-Івановій «перевести школу в приміщення при міському музеї», вбачаючи в цьому можливість таким чином розв'язати проблему. Утім, Раєвська-Іванова, розуміючи, з одного боку, хиткість становища приватної школи, що «залежить виключно від життя і здоров'я однієї особи» [6, с. 3], але з іншого – прагнучи зберегти найкраще зі своїх досягнень, особливо загальну доступність мистецької освіти і художньо-промисловий профіль, не хотіла ризикувати, поки обстановка не стане більш визначеною. У травні 1890 р. мисткиня писала до Санкт-Петербурзької академії мистецтв із цього приводу: «Щойно відкриється в Харкові міська школа малювання на раціональних началах і притім загальнодоступна, моя школа зіллється з нею в одне» [9, арк. 53].

Першим поштовхом, що збуджував увагу до цього питання, стала реформа самої Санкт-

² Соколюк Л. Д. Художньо-ремісничка майстерня декоративного живопису Ладіслава Тракала в Харкові (1899–1921). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* = *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts* : зб. наук. пр. / за ред. Є. О. Котляра. Харків : ХДАДМ, 2020. С. 62–72. (Мистецтвознавство : № 3).

Петербурзької академії мистецтв 1893 р., коли викремилося Вище художнє училище і прямо було поставлено питання про створення мережі шкіл для підготовки його абітурієнтів. Уже на 14 січня 1894 р. віце-президент академії І. І. Толстой звернувся до харківського голови з листом стосовно піднесення художньої освіти [6, с. 3]. Згідно з викладеною в ньому заявою, художня школа із загальноосвітнім курсом могла «розраховувати на щорічну підтримку з боку Академії мистецтв розміром не менше 10 тисяч рублів» [10, арк. 14 зв.] Така постановка проблеми, що давно назріла, активізувала міське управління і художню громадськість міста. Невдовзі, на початку цього ж року, було створено спеціальну комісію під головуванням Раєвської-Іванової, куди, окрім неї, увійшли ще семеро місцевих художників (Д. І. Безперчий, С. І. Васильківський, А. І. Данилевський, О. М. Іваницький (фотохудожник. – Л. С.), П. К. Крюков, М. М. Уваров, Є. Є. Шрейдер) і троє архітекторів (О. М. Бекетов, Л. М. Браїловський, Г. М. Шторх) [10, арк. 7 зв.] До 16 червня 1895 р. комісією було розроблено статут школи, програму і складено кошторис на її утримання [10, арк. 9–9 зв.]

У статуті знайшов відображення багаторічний педагогічний досвід Раєвської-Іванової. Перш за все, намічалася збереження загальнодоступності школи, двері якої «широко будуть відкриті для усіх, хто прагне і жадає художнього світла» [10, арк. 14 зв.] Бралися до уваги й особливості Харкова як швидко зростаючого промислового міста³. З урахуванням місцевих умов у статуті передбачалося, що поряд із підготовкою учнів для вступу до вищого художнього закладу, яким на той час у Російській імперії була Санкт-Петербурзька академія мистецтв, харківська школа буде надавати і художньо-промислому освіту, основи якої вже були закладені Раєвською-Івановою, «вповні закінчену по одному з відділів живопису» [10, арк. 16], чому сприяло би влаштування майстерень. Планувалися майстерні релігійного, пейзажного, декоративного живопису, жанру і, «якщо дозволять кошти», історичного живопису. Майстерні могли б відкриватися «у міру місцевих потреб» [10, арк. 20]. Виходячи із завдань загальнодоступності школи, статут був складений таким чином, щоб «кожен із класів, починаючи з підготовчого, давав дещо закінчене, на якій би сходині навчання учень не залишив школу» [10, арк. 14 зв.], як це було у Раєвської-Іванової.

До середини 1890-х рр. у низці міст Російської імперії запрацювали художні школи – в

Одесі, Варшаві, Гельсінгфорсі (нині Гельсінкі), Києві, Пензі тощо. Турботу про навчальні заклади брали на себе або міські управління, або різні товариства чи спроможні меценати. Харківська школа, що виникла раніше від більшості інших, трималася зусиллями ініціаторки, яка не мала величезних коштів. Тому підкреслюючи, як зросло в суспільстві усвідомлення важливості мистецтва, члени комісії зі складання статуту міської художньої школи в Харкові розраховували знайти підтримку Санкт-Петербурзької академії мистецтв. Надсилаючи туди свої проєкти, комісія нагадувала віце-президенту І. І. Толстому про обіцяні 10 тисяч для художніх шкіл із загальноосвітнім курсом – що і враховувалося в її планах. Указувалося, що на початку роботи, оскільки працюватимуть не всі класи, будуть заплановані менші витрати [10, арк. 13, 14 зв.]

Не справдилися надії Раєвської-Іванової на швидке розв'язання проблеми, і, втративши зір, восени 1896 р. вона передала свою приватну школу разом із ґрунтовним методичним фондом у порядкування міста. Про це йдеться у звіті за 1896 р.: «Після закінчення занять на літніх канікулах школа була переведена в приміщення при міському художньо-промисловому музеї» [6, с. 3]. Дата початку роботи міської художньої школи підтверджується і звітом голови її педагогічної ради за 1896/97 навчальний рік [10, арк. 55 зв.–56]. На утримання школи місцевою владою було виділено 1300 рублів [10, арк. 55]. Певною мірою ця сума доповнювалася платою за навчання, що становила 25 рублів з учня на рік⁴ із розстрочкою по півріччях [10, арк. 55 зв.] Утім, кошти були занадто скромними, і школа зазнавала великих матеріальних труднощів. Не було можливості відремонтувати приміщення, влаштувати необхідне освітлення робіт і моделей тощо [10, арк. 55 зв.–56]. Раєвська-Іванова, втративши зір, не могла вже не тільки викладати, а й піклуватися, як раніше, про матеріальну підтримку школи влаштуванням вечорів із «живими картинами», стежити за веденням справи. Голова педагогічної ради школи, академік О. М. Бекетов (Іл. 1), зайнятий на новобудовах міста, був надзвичайно обмежений часом, щоб займатися школою з усією серйозністю. Ці обставини і багато в чому невизначеність становища у зв'язку з очікуванням затвердження статуту не могли не відбитися на навчальній роботі. У звіті О. М. Бекетова про діяльність школи за 1896/97 навчальний рік

³ Якщо, за даними статистики, на початок 1890 року тут на заводах і фабриках були зайняті 3406 робітників, то на початок ХХ ст. цифра ця зросла майже у п'ять разів [3, с. 17]

⁴ У школі Раєвської-Іванової в останній період її діяльності практикувалася плата 15 рублів з учня за рік і 5 рублів одноразово для всіх, хто проходив систематичний курс, а також 10 рублів для вільно приходящих, котрі обирали за власним бажанням декілька предметів. Найбільш здібні й бідні звільнялися від плати за навчання [8, с. 5]

замало йшлося про заняття. Зрозуміло лише, що до головного і фігурного класів, що вже працювали, додавалися натурний та етюдний, у яких викладався рисунок і живопис з живої натури [2, с. 839], а через невлаштованість не вдавалося з «достатньою строгістю» досягати «проходження вповні систематичного курсу» [10, арк. 55 зв.] Така лаконічність, звичайно, не випадкова і була викликана відсутністю налагодженої системи в роботі школи.

Між тим Санкт-Петербурзька академія мистецтв не поспішала ні з виділенням субсидії, ні з утвердженням статуту. Розглянувши 17 квітня 1896 р. проект статуту і кошторис харківської школи, академічне зібрання вирішило, що проект складено «на надто широких засадах»: заплановано, наприклад, майстерні, яких немає в інших школах, для викладачів передбачається плата вища, ніж у гімназіях і реальних училищах, а в цілому «кошторис обчислюється у розмірах, що перевищують реальні потреби» [10, арк. 263].

У грудні 1897 р. харківський голова вислав новий проект статуту і кошторису, переглянутий комісією з урахуванням висловлених зауважень. Якщо, згідно з першим проектом, школа розраховувала на субсидію від академії не менше 10 тис. рублів з додаванням 25 тис., отриманих від плати за навчання, субсидії міського управління і земств, то в другому проекті кошторис було зменшено з 35 000 до 25 000 тис. без урахування оплати приміщення [10, арк. 14, 263–263 зв.] Але й цей проект було відхилено – вже з причини зайвих подробиць, які в подальшому утрудняють розвиток школи [10, арк. 263].

Цього разу академія сама склала проект статуту Харківського художнього училища, ігноруючи будь-які місцеві особливості та виходячи з «височайше затверджених 26 березня 1898 р. програм Казанської і Пензенської шкіл, що є вже взірцями і для наступних шкіл, що субсидуються академією» [10, арк. 264]. Головна особливість цього проекту полягала в тому, що доля харківської школи вирішувалася, перш за все, виходячи з інтересів самої академії. Художньо-промисловий профіль, що відповідав специфіці місцевих умов, відкидався. Харківська міська школа, як і інші підпорядковані Санкт-Петербурзькій академії навчальні заклади середньої ланки мистецької освіти, повинна була готувати абітурієнтів для Вищого художнього училища в столиці і вчителів малювання, креслення й чистописання для середніх загальноосвітніх навчальних закладів [10, арк. 68 зв.–69]. Єдине, що за статутом пропонувалося для задоволення потреб художньої промисловості, – організувати при школі безоплатні курси для ремісників [10, арк. 70].

І хоч харківська міська комісія, що займалася питаннями створення державної художньої школи в Харкові, під тиском необхідності, а не за внутрішнім переконанням вимушено погодилася з умовами, поставленими Санкт-Петербурзькою академією [10, арк. 265 зв.], справа затяглася надовго. Лише 6 листопада 1906 р. статут було підписано імператором і головою Ради міністрів Столипіним, після чого ще 19 травня 1908 р. затверджено, врешті-решт, Державною радою і Державною думою [10, арк. 354; 12, арк. 26]. Не справдилися надії харківської комісії і на отримання серйозної грошової підтримки від Санкт-Петербурзької академії. Тільки в 1902 р., після шести років клопотань, була нарешті виділена субсидія розміром усього 2400 рублів, призначена на оплачування праці художникам М. С. Федорову і Р. М. Боровському, направленим академією працювати в харківську школу [12, арк. 70]. Для порівняння: лише проектування будинку училища потребувало 40 000 рублів [12, арк. 72].

Утім, розглянувши у січні 1907 р. клопотання харківського міського голови про призначення більш суттєвої субсидії школі, «справа якої тягнеться більше 12 років», академія відповіла, що «введення нового статуту... слід здійснювати не відразу, а поступово й обережно». У збільшенні ж субсидії було відмовлено, бо вона, на думку академічної ради, мала надаватися «тільки на художню діяльність Харківського училища, але не на загальноосвітні предмети і не на господарські потреби» [12, арк. 12]. Заслухавши чергову заяву харківського міського голови від 31 березня 1907 р., зібрання академії, проведене наступного місяця, вирішило до призначеної раніше харківській школі суми в 2400 додати ще 2600 рублів [12, арк. 15]. У жовтні 1908 р. віце-президент І. І. Толстой звертав увагу академічного зібрання, що з коштів академії на потреби провінційних художніх шкіл «йдуть насправді крихти, що зовсім не відповідають величезності країни та її художнім потребам» [12, арк. 101 зв.]

Звичайно, затягування справи з відкриттям художнього училища в Харкові пояснювалося не стільки консервативністю самої Санкт-Петербурзької академії, скільки політикою царського уряду, зайнятого боротьбою зі зростаючим революційним рухом. Як і відомий циркуляр про очищення гімназій від «кухарчиних дітей», це був один із заходів «зверху», що мав стримувати розвиток народної освіти. Невипадково в канцелярію харківського губернатора 1901 р. надійшов лист, у якому пропонувалося збільшити плату за навчання до 40 рублів і таким чином знайти гроші на училище. У відповіді губернатора викладено думку комісії, що завіду-



Іл. 1. Олексій Бекетов. Фото. 1900-ті



Іл. 2. Михайло Пестриков. Фото. 1900-ті

вала міським художньо-промисловим музеєм, і педагогів школи про незгоду, оскільки «навіть чи було б доцільним підвищувати плату за навчання, а скоріше слід було б полегшити бідному населенню можливість отримати художню освіту» [10, арк. 130 зв.] Така позиція могла стати однією з причин тих великих ускладнень, що виникли на шляху перетворення харківської міської художньої школи в училище.

У результаті такої довгої реорганізації харківська школа в період свого першого десятиліття (1896–1906) більше втратила, ніж зросла. Кількість учнів, починаючи з третього року її роботи, дещо зросла в порівнянні зі школою Раєвської-Іванової, але ненадовго: у 1898/99 навчальному році було 90 учнів, у наступні два роки кількість їх піднялася до 103, після чого зменшилася до 79, ненадовго піднявшись (до 85) у 1904 р. [2, с. 839–840]. Розширення загальної художньої підготовки завдяки відкриттю натурного класу, якого не було в школі Раєвської-Іванової, — безумовно, цінне надбання, але воно суттєво не вплинуло на поліпшення загального стану. Участь у конкурсах не відзначалася вже великими успіхами, як це було в школі Раєвської-Іванової. Найкращим із відгуків, отриманих міською школою, було рішення академічної комісії, що розглядала надіслані на конкурс роботи за 1897/98 навчальний рік; у цьому рішенні про харківську школу сказано, що малювання в ній «поставлено задовільно» [2, с. 839].

Утім, втрата прикладного профілю, що притягував певний контингент учнів, невдовзі дала

про себе знати. У цілому за перші чотири роки лише вісім учнів міської школи були удостоєні звання вчителів малювання [2, с. 839], а основна маса не отримала ні прав, ні практичного застосування набутих навичок у якихось формах прикладного мистецтва. У результаті вже 1904 р., згідно з відгуком відомого харківського історика Д. І. Багалія, школа перетворилася «в студію для вільних слухачів і аматорів» [10, арк. 227].

Після затвердження статуту робота в школі почала помітно налаштовуватись. Надія на вже близьке перетворення в училище з відповідними правами активізувала педагогів і сприяла приросту учнів. У першому півріччі 1908 р. в школі навчалося 100 учнів, у другому — вже 127 з 23 губерній, наступного року — 171 з 32 губерній, в 1910 — 182 з 31 губернії [12, арк. 125 зв., 346, 348]. Виходячи з річних звітів школи, загальна художня підготовка проводилася відповідно до прийнятої академічної системи й виявляла близьку схожість із програмами інших художніх шкіл і училищ, підпорядкованих Санкт-Петербурзькій академії. Викладалося елементарне й орнаментальне малювання, далі — малювання частин людського тіла, масок, голів і фігур з гіпсів і живої натури. Вивчаючи живопис, учні переходили поступово з класу натюрморту в клас малювання голів, а після вивчалася історія мистецтв, анатомія та анатомічне малювання, перспектива, геометричне й архітектурне креслення [12, арк. 120–120 зв., 346, 348]. Утворилась основна група постійних педагогів. Окрім М. Р. Пестрикова (Іл. 2) та

М. С. Федорова (Іл. 3), які вже працювали, прийшли М. А. Беркос (Іл. 4) і К. П. Пінеєв, а також художник-архітектор М. Ф. Піскунов – їх прізвища уперше зустрічаються в документах за 1904 р. [10, арк. 224–225, 241 зв.] На педагогічних радах розглядалися різні питання, що стосувалися загальної справи. Починаючи з 1908 р. в академію мистецтв подавалися річні звіти школи (відсутні лише за 1911 і 1912 рр., тобто за період реорганізації в училище), а на академічні виставки відправлялися роботи учнів [12, арк. 120, 346, 348].

У виставці, влаштованій в академії 1908 р., окрім харківської школи, брали участь багато інших, що складали мережу середніх навчальних мистецьких закладів, – одеська, пензенська, казанська, київська, віленська, кам'янець-подільська, тифліська, Ростова-на-Дону і воронезька. Харківська поступалася першим чотирьом як за кількістю робіт, так і за якістю виконання [12, арк. 122]. В основному претензії академічної комісії стосувалися робіт натурного класу: її представники вважали їх «безбарвними і такими, що виявляють невідповідність учнів з рисунку», а самі рисунки – позбавленими закінченості [12, арк. 122]. Представник від харківської школи К. П. Пінеєв доповідав комісії з цього приводу, що «у старших класах немає постійного складу учнів і немає можливості провести» їх «попередньо через весь курс», бо «після певної підготовки учні, які мали можливість, поступали в інші школи, що надавали права» [12, арк. 122–122 зв.] Утворювалося зачароване коло: академія, відмовляючи харківській школі в суттєвій матеріальній підтримці для перетворення в училище, вимагала спершу підняти рівень навчання. На виставках учнівських робіт академічна комісія продовжувала вказувати на ті ж самі недоліки [12, арк. 319, 348]. У свою чергу педагоги школи продовжували стверджувати, що якісне зростання пов'язане з отриманням школою відповідних прав [12, арк. 346].

Художнє училище. Довгоочікувана реорганізація в Харкові міської художньої школи, розпочавшись 1896 р., врешті-решт відбулася 1912 р. З цього часу, відкривши чотири загальноосвітні класи, школа отримала відповідні права і почала називатись училищем [13, арк. 75]. Після його закінчення учні могли працювати викладачами малювання, креслення і чистописання в середніх навчальних закладах, а найбільш здібні – продовжити навчання в Академії мистецтв [10, арк. 357–357 зв.] У 1913–1914 рр. запрацювали п'ятий і шостий загальноосвітні класи, яких не вистачало, і, таким чином, була завершена реформа [11, арк. 211, 345].

Незважаючи на те, що втрата прикладного профілю завдала шкоді подальшому роз-

витку цього виду художньої освіти в місті, у цілому діяльність училища дала чимало позитивних результатів. Перш за все, зміцнилася його матеріальна база. У 1913 р. навчальний заклад було переведено з художньо-промислового музею в нове, спеціально збудоване приміщення [11, арк. 211], що нині є головним корпусом ХДАДМ. Кошторис училища на 1914 р. складав 35 316 рублів [11, арк. 345], тоді як бюджет школи Раєвської-Іванової ніколи не доходив до 2000 рублів [8, с. 6]. Це дозволило значно збільшити навчальний фонд. Училище мало досить велику колекцію гіпсів, що дозволяло дотримуватись поступовості навчання, драпування, різні предмети для натюрмортів, живописні взірці, академічні рисунки [11, арк. 345], розбірні моделі рук і ніг, частина яких була придбана ще до реорганізації школи в училище [10, арк. 289–289 зв.; 12, арк. 192, 196, 348], моделі м'язів, проєкційний ліхтар і більш як 3500 діапозитивів [11, арк. 345], якими ще певною мірою в 1990-х рр. користувалися в Харківському художньо-промисловому інституті (з 2001 – ХДАДМ), що став правонаступником училища. На 1 січня 1915 р. вартість навчальних посібників складала більше 8700 рублів [11, арк. 345]. Тільки з бібліотеки померлого професора, історика мистецтва Є. К. Редіна було придбано 838 книг на суму 2500 рублів, не враховуючи інших покупок і пожертвувань літератури для бібліотеки [11, арк. 345].

Основна частина бюджету училища складалася з міської субсидії (18 – більше 20 тисяч рублів)⁵, допомоги від академії (5000 рублів) і коштів від плати за навчання. Сума, асигнована Санкт-Петербурзькою академією мистецтв, складала приблизно сьому частину училищних витрат. Щоправда, уже в 1914 р. академія намагалась урізати свої асигнування більш ніж удвічі [11, арк. 345], але після настійливого клопотання училища академічне зібрання 21 грудня 1915 р. вирішило залишити попередню суму – 5000 рублів [11, арк. 319]. Коштів, що поступали, однак, не вистачало на необхідні потреби, і довелося підвищити плату за навчання спочатку до 50, а потім і до 70 рублів [11, арк. 310], що мало вплинути на доступність художньої освіти.

Кроком назад у порівнянні з діяльністю школи Раєвської-Іванової став і віковий ценз. Як

⁵ 1 червня 1911 р. було рішення Харківської міської думи про виділення з міських коштів на утримання Харківського художнього училища за кошторисом на 1912 р. при відкритті четвертого загальноосвітнього класу 18 241 рублів; за кошторисом на 1913 р. при відкритті п'ятого загальноосвітнього класу – 20 481 рублів; за кошторисом на 1914 р. при відкритті шостого загальноосвітнього класу – 20 516 рублів [14, арк. 15]. На 1 липня 1912 р. міська субсидія складала більш як 15 000 рублів (див.: «Протокол ревізійної комісії з перевірки грошового звіту Харківського художнього училища на II-е півріччя 1912 р.» [11, арк. 211])



Гл. 3. Митрофан Федоров. Фото. 1900-ті



Гл. 4. Михайло Беркос. Фото. 1885

і в деякі інші навчальні заклади, підпорядковані Санкт-Петербурзькій академії мистецтв, в училище приймалися діти обох статей віком не менше 12 років [12, арк. 357]. Молодші діти залишалися за бортом художньої освіти. Утім, у цілому училище стало новою, більш високою сходиною в художній освіті міста. Продовжував збільшуватися приріст учнів. На 1 січня 1914 р. в Харківському художньому училищі навчалося 228 чоловік [11, арк. 211], а в наступному навчальному році – 240 із 45 губерній [11, арк. 345], що майже втричі перевищувало річну кількість вихованців у школі Раєвської-Іванової періоду розквіту цього закладу.

Підвищення плати за навчання в училищі на перший погляд сприймається як серйозне гальмо в отриманні художньої освіти дітьми з незаможних прошарків суспільства. Однак звіти показують і дії іншого характеру. У 1914 р. створеним при училищі товариством «вспомоществования» було задоволено 98 заяв про матеріальну допомогу. 65 учнів із 240 були звільнені від плати за навчання, 17 виплачувалася стипендія в розмірі від 50 до 300 рублів, неспроможним учням видавалися безкоштовні обіди в їдальні навчального закладу, художні приладдя тощо [11, арк. 211, 345]. Підлітки та молодь з «нижчих» прошарків складали більшість вихованців закладу. У 1913 р. тут навчалися 113 чоловік із міщан, цехових і селян [11, арк. 211]. У наступному році показник зріс до 122 [11, арк. 345]. Тому в даному разі отримання

більш високої плати з учнів спроможних було одним із заходів, що сприяв поліпшенню матеріального стану училища, а не цілеспрямованою перешкодою для абітурієнтів із «нижчих» прошарків.

Зміцнення становища одразу же стало використовуватися для розширення художньої підготовки учнів. Виходячи зі звіту за 1913 р., до програми, що склалася в міській художній школі, додалося спеціальне вивчення (як окремий клас із живопису) торсу й частин людського тіла [11, арк. 211], у 1914 р. – введено викладання методики малювання та чистописання [11, арк. 345] і порушено клопотання перед Санкт-Петербурзькою академією про дозвіл відкрити скульптурне відділення у зв'язку з потребою «у школі скульптури» [11, арк. 143] в місті.

Значно розширився склад педагогів. Примітно, що абсолютну більшість викладачів художніх дисциплін склали учні Рєпіна: Г. М. Горелов, О. О. Кокель, О. М. Любимов, С. М. Прохоров, О. І. Тітов, М. С. Федоров. У Вищому художньому училищі в майстерні В. Є. Маковського навчався К. П. Пінєєв. Продовжували працювати М. Р. Пестриков і М. А. Беркос, які закінчили Санкт-Петербурзьку академію мистецтв відповідно у 1893 і 1899 рр., тобто до введення системи майстерень. Серед викладачів спеціальних предметів були професор кафедри теорії та історії мистецтв Харківського університету Ф. І. Шміт, відомий згодом як автор теорії прогресивного циклічно-



Іл. 5. Олександр Любимов – директор Харківського художнього училища. Фото. 1914

го розвитку мистецтва, і так само відомий потім лікар-анатом В. П. Воробйов. Директором училища був призначений О. М. Любимов [13, арк. 88] (Іл. 5).

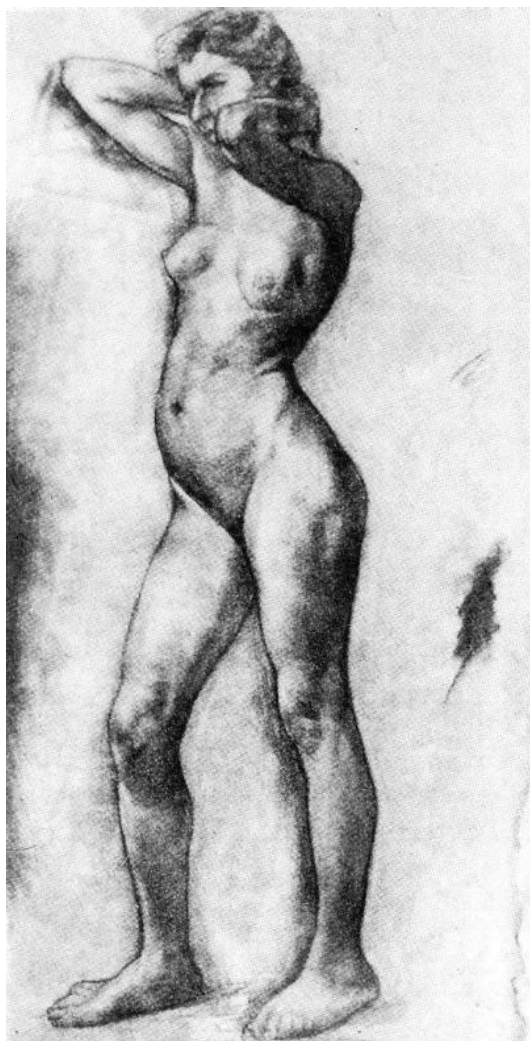
Мистецькі погляди педагогів цього колективу формувалися під впливом зростаючого незадоволення існуючим ладом у широких верствах суспільства і багато в чому близькі до передових ідей часу. В умовах початку XX ст., в період гострої ідейної боротьби в мистецтві, виступів представників нової генерації проти академічного консерватизму, що простежується і в художньому житті Харкова (а деякі гарячі голови взагалі закликали до повної ліквідації академії), педагоги харківського училища зробили значний внесок у справу збереження цінних традицій, які вже раніше склались у художній освіті міста, у збереженні серйозної професійної школи.

Викладання проводилося за програмою, перевіреною часом, про що свідчать звіти про діяльність Харківського художнього училища за 1913 і 1914 рр. [11, арк. 211, 345]. Як і раніше, зберігався принцип поступовості навчання. Від простих геометричних предметів учні переходили до більш складних, а потім – до вивчення фігури людини в довідці. При навчанні рисунку, як і раніше, особлива увага зверталася на вміння учня аналізувати натуру, застосовувати знання теоретичних дисциплін – пластичної анатомії,

перспективи. Як розповідав авторці даної статті 1982 р. колишній випускник училища, видатний український мистець Б. В. Косарев, педагог, помітивши в роботі учня викривлення, не просто розкривав помилку, а й, щоб той краще усвідомив її, направляв до відповідних таблиць або скелета. Ґрунтовне володіння науковою основою рисунку самими педагогами надавало їм можливість зображувати фігуру в складних ракурсах, передавати рух і пластику конкретної людини і, що особливо важливо, привчати учнів бачити велику форму, її конструктивну основу, що вкотре підтверджує зв'язок харківських художників-педагогів з найкращими традиціями академічної школи. А рисунки О. О. Кокеля, які відзначалися і глибиною аналізу, і чеканністю форми, досі експонуються на кафедрі рисунку ХДАДМ серед найкращих наочних матеріалів для студентів.

Разом з традиційністю в рисунках самих педагогів простежувалися й нові риси, що появлялися у зв'язку із загальною спрямованістю мистецтва зламу XIX і XX ст. Так, у роботах О. О. Кокеля простір відтворюється більш узагальнено і не тоном, а різним за активністю контуром, як, наприклад, у рисунку фігури дівчини, яка стоїть у профіль із закинутими за шийку руками (Іл. 6). За скульптурною чеканністю форми і лаконічністю контуру цей рисунок нагадує класичний рельєф. Але це вже не твердий контур класицистичного малюнка, а лінія більш жвава, з певними живописними якостями, підсиленими стриманим введенням світлотіні. Невипадково улюбленим матеріалом для Кокеля став вугіль, що надавав можливість не «перевантажувати» роботу тоном при світлотіньовому передаванні натури.

Як і раніше, поряд із довгочасним рисунком практикувалися короткочасні начерки, що розглядалися як незамінна форма вивчення руху людини. Програмою передбачалися начерки по пам'яті й за враженням [12, арк. 146]. Правда, у звітах школи, що подавалися до Санкт-Петербурзької академії мистецтв з 1913 р., вже немає конкретних відомостей про проходження цього розділу і сказано лише, що заняття зі спеціальних предметів «проводилися згідно зі встановленими програмами» [11, арк. 211, 345]. Утім, про рівень проведення цих занять можна скласти уявлення, виходячи з професійних якостей викладачів. Чудовим майстром начерків був сам директор училища О. М. Любимов, який викладав трохи не у всіх рисувальних класах – частин тіла, масок, фігурному і натурному [11, арк. 211, 345]. Він відзначався винятковою здібністю на льоту схоплювати головне – позу, жест, рух. Ці особливості таланту Любимова особливо виявилися в



Іл. 6. Олексій Кокель. Академічний рисунок. 1890-ті. Пап., вуг.



Іл. 7. Олександр Любимов. В. Комісаржевська. Журнал «Театр и искусство». 1903

журнальній графіці, де його успіхи на той період були найбільш визначними. Як приклад можна навести шарж на В. Комісаржевську (Іл. 7).

Основою професії, як і раніше в харківській школі, продовжував вважатися академічний рисунок. Особливе значення, яке надавалось йому, виявлялося не лише в кількісній перевазі виконаних робіт [11, арк. 211, 345], а й у деяких нововведеннях, що не знайшли відображення в програмах інших художніх училищ. Так, окрім курсу пластичної анатомії, що читав лікар, починаючи з класу частин тіла, викладали анатомічне малювання, як це було у Вищому художньому училищі при Санкт-Петербурзькій академії мистецтв і мало сприяти глибшому розумінню учнями будови людського тіла. У Харківському училищі курс анатомічного малювання викладав один із учнів Рєпіна С. М. Прохоров (Іл. 8). Мистці-педагоги Харківського училища, перш за все, були гарними рисувальниками.

Композиція, як і в інших школах і училищах, підпорядкованих Санкт-Петербурзькій ака-

демії мистецтв, не викладалася. Але зберігалися традиції учнівських виставок, на яких, окрім інших робіт, були представлені композиційні ескізи. У міській художній школі, що передувала училищу, теми ескізів попередньо затверджувалися на педагогічних нарадах [12, арк. 130, 348]. Композиційними завданнями передбачалося зображення реального життєвого факту, або ж пейзажного мотиву, або ж ілюстрування літературного твору, як, наприклад, «Бенкет», «Побачення», «Обід», «Рибалки», «Повернення з роботи», «Весна», «Льодохід», «Золота осінь», «Казка про рибака і рибку» (за О. С. Пушкіним) тощо [12, арк. 130, 348]. Така практика зберігалась і після перетворення школи в училище. Але в його звітах, надісланих до Санкт-Петербурзької академії, вже немає відомостей про тематику учнівських ескізів. В інформації про училищну виставку за 1914 р., опублікованій у місцевій пресі [21], повідомлялося, що самостійні роботи (на черки й етюди) справляють «краще враження», аніж класні завдання, бо «в кожній із них є дещо

індивідуальне». Серед тих, що «вигідно вирізнялися» на загальному тлі, названі роботи учнів Прошина, Кигичина, Коваленка, Грундт, Дьякова, Перова, Шевченко [21]. Утім, ці збережені дані нічого не говорять про зв'язок робіт зазначених авторів із принципами розуміння композиції самими педагогами, які активно виступали на різних виставках, часом разом зі своїми учнями. Так, Б. Косарев, тільки вступивши до училища, вже 1914 р. брав участь у виставці Товариства харківських художників. Творчі уподобання самих педагогів близькі мистецьким пошукам доби модерну (Іл. 9).

Як показують збережені твори самих викладачів училища того періоду, в основному їм важко дорікнути в непорушному консерватизмі, і їхня творчість виявляє прагнення вирішувати завдання, поставлені перед мистецтвом життям. Прагнення осучаснити програму простежуються й у викладачів теоретичних дисциплін, зокрема у професора Ф. І. Шміта, якого не задовольняло, що під керівництвом викладача учні вивчали лише стародавнє мистецтво, а XVII–XIX ст. просто замовчувалися, і він вніс корективи, аби виправити ситуацію [11, арк. 259 зв.]

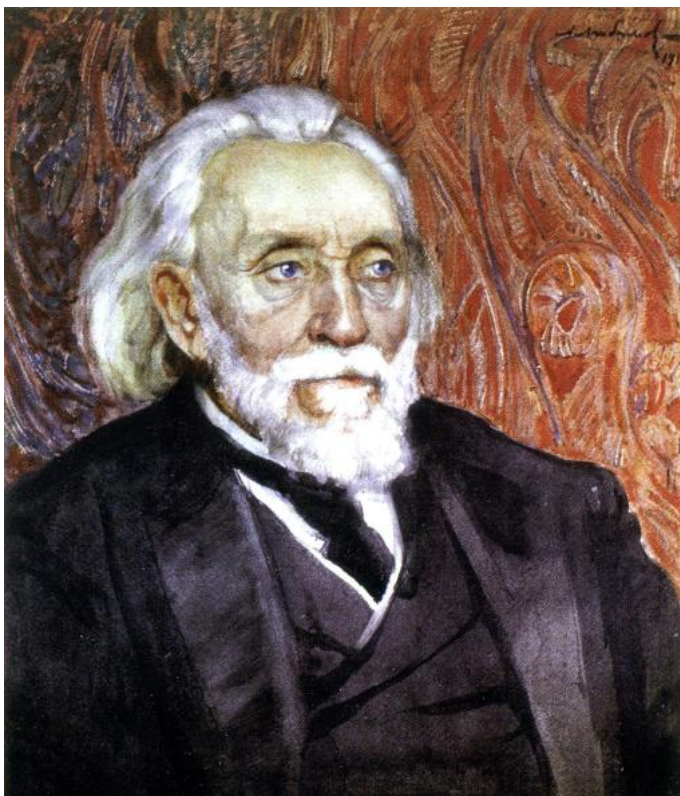
У 1914 р. учням М. Перову і М. Тупіцину були вручені перші свідоцтва про закінчення училища – вже за два роки після реорганізації [11, арк. 345]. Але через початок Першої світової війни училище не встигло повноцінно розгорнути свою роботу. Перший поверх було відведено під лазарет для поранених, частина вихованців і викладачів – покликана в діючу армію [11, арк. 345]. До 1918 р., поки училище ще якось діяло, його встигли закінчити і відомі потім художники В. Бобрицький, В. Дьяков, М. Калмиков, Б. Косарев, М. Міщенко, Г. Цапок, Б. Цибіс, які увійшли до харківського кубофутуристичного угруповання «Спілка семи» (1916–1919). Після виставки своїх творів у 1917 р. вони почали користуватись помітним авторитетом у мистецьких колах міста, а у травні 1918 р. вже демонстрували свої твори на виставці «Союзу мистецтв», що відкрилась у приміщенні Харківського художнього училища. У 1919 р. усі члени «Сімки», як назвав групу Б. Косарев, взяли участь у «Збірнику Нового мистецтва». Утім, невдовзі у зв'язку зі свавіллям більшовицького режиму після проголошення радянської влади на Україні В. Бобрицький [20], Б. Цибіс, В. Дьяков, М. Калмиков вимушено емігрували. Перші двоє у вигнанні з часом стали відомими у світі мистцями. Б. Косарев і Г. Цапок долучилися до творення мистецтва українського авангарду. На хвилі шалених суспільних перетворень в Україні він бурхливо вторгався в її мистецький простір, відкидаючи модерн, а нині

цей авангардний напрям розглядається як одна з яскравих сторінок тогочасної європейської культури. Борис Косарев, який був одним з тих «кубофутуристів», згодом сам довгий час викладав у системі художньої освіти Харкова, як і дехто з його викладачів у художньому училищі, більше пов'язаних із новаторськими ідеями попередньої епохи – модерну. Але це вже нова сторінка розвитку художньої освіти в Харкові.

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок. Отже, аналіз діяльності міської художньої школи і художнього училища в Харкові в період 1896–1918 рр. на основі введення досить значної кількості ще не опублікованих архівних документів допоміг виявити специфічну особливість розвитку мистецької освіти в Харкові – попереми́нну тенденцію до зміни суто художнього напрямку на художньо-промисловий і навпаки. Документально розкрито, що Санкт-Петербурзьку академію мистецтв мало цікавили попередні надбання харківської художньої школи з її традиціями, які своїм корінням сягали другої половини XVIII ст., і процес переведення школи в училище з відповідними правами розтягнувся на 16 років (1896–1912). Наголошено, що для становлення педагогічної системи як міської художньої школи, так і училища особливо важливу роль відіграла попередня діяльність школи Раєвської-Іванової в Харкові. Показано, що в училищі вдалося сформувати досить міцний педагогічний колектив з місцевих мистців і випускників Санкт-Петербурзької академії, як правило, учнів І. Ю. Рєпіна. Але розгорнути діяльність на повну силу завадила Перша світова війна, що розпочалася невдовзі, а також суспільні потрясіння після державного перевороту в Російській імперії і встановлення більшовицької влади на українських теренах. Декілька талановитих учнів, які встигли закінчити училище на 1918 р., стали емігрантами, а дехто – і відомими мистцями на чужині, як В. Бобрицький та Б. Цибіс. Аналіз педагогічної системи Харківського училища показав, що в ньому були закладені фундаментальні основи серйозної професійної школи, які знайшли продовження наступними десятиліттями. Викладачі, які у власній творчості долучалися до новаторських пошуків свого часу, пов'язаних із добою модерну, у своїй системі викладання не завадили учням у їхніх «кубофутуристичних» захопленнях, коли модерн стрімко втрачав позиції під натиском українського авангарду. А в подальшому, на нових етапах розвитку мистецької освіти в місті, продовжував використовуватись і досвід тих, хто більше спирався на усталені традиції, і новітні пошуки, але це вже потребує подальших досліджень.



Іл. 8. Семен Прохоров. Автопортрет. 1895.
П. на карт., о.



Іл. 9. Олександр Любимов. Портрет
С. О. Раєвського. 1916. П. на карт., о.

Література:

1. Александр Михайлович Любимов : Живопись. Рисунок. Шарж. 1879–1955 / сост. Н. Г. Мямлин, Е. Н. Николаева. Москва : Художник и Книга, 2001. 95 с.
2. Багалеї Д. І., Миллер Д. П. История города Харькова за 250 лет его существования (с 1665-го по 1905-й год) : в 2-х т. Харьков : Тип. и литография М. Зильберберг и С-вья, 1912. Т. 2 : XIX-й и начало XX-го века. 986 с.
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. Денисенко О. Передумови формування Харківської художньої школи. *Мистецька антологія Харківщини. Історія. Традиції. Сучасність. Велика колекція* : [альбом у 2 т.] / [голов. ред. В. І. Ковтун]. Харків : Юнісофт, 2018. Т. 1. С. 19–76.
5. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.
6. Отчет Харьковской школы рисования М. Д. Раевской-Ивановой за весеннее полугодие 1896 года и краткие сведения о школе от ее основания 1869 г. до передачи ее в ведение Харьковского городского управления в 1896 году. Харьков : б. и., 1897. 12 с.
7. Павлова Г., Чечик В. Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото. Київ : Родовід, 2009. 288 с.
8. [Раевская-Иванова М. Д.]. Двадцатипятилетие Харьковской школы рисования с 1869 года по 1894 и отчет школы за 1893 год. Харьков : Литотип. Варшавской, 1894. 36 с.
9. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф. 789 (Академия художеств). Оп. 11. Спр. 198 (О Харьковской рисовальной школе М. Д. Раевской-Ивановой). 1892–1897.
10. РГИА. Ф. 789 (Академия художеств). Оп. 12. Спр. 8-3 (Об учреждении в городе Харькове художественного училища). 1894.
11. РГИА. Ф. 789 (Академия художеств). Оп. 13. Спр. 68 (Переписка по Харьковскому художественному училищу). 1913–1918.
12. РГИА. РФ. Ф. 789 (Академия художеств). Оп. 13. Спр. 145а (Переписка по Харьковскому художественному училищу). Т. 1. 1906–1913.
13. РГИА. Ф. 789 (Академия художеств). Оп. 13. Спр. 145б (Переписка по Харьковскому художественному училищу). Т. 2. 1906–1913.
14. РГИА. Ф. 1284 (Департамент общих дел МВД). Оп. 187. Спр. 113 (Художественное училище в Харькове). 1911.
15. Соколюк Л. Школа Раевської-Іванової: Мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина XIX – початок XX ст.). Харків : Видавець Олександр Савчук, 2020. 248 с., 311 іл.
16. 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. 2. 192 с.
17. Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. / П. О. Білецький [та ін.] ; відп. ред. Н. Ю. Асєєва ; НАНУ. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 2000. 240 с.
18. Харківська пейзажна школа: Остання чверть XIX – початок XX століття : [Альбом] = The Kharkiv School of Landscape Painting: Last 19th – Early 20th century / авт.-упоряд. : В. С. Немцова, С. О. Бінусова, О. Й. Денисенко. Київ : Родовід, 2009. 273 с.
19. Художник Митрофан Федоров, 1870–1941 / [сост. : М. С. Шендерова, Л. Е. Шендерова]. Воронеж : Центр духовного возрождения Черноземного края, 2013. 301 с.

20. Чечик В. В. Билет в «куда-нибудь» (Харьковский художник-эмигрант Владимир Бобрицкий). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2001–2002. Вип. 2–3/1. С. 88–93.
21. Школа и жизнь. *Утро*. 1914. 23 дек. С. 5.

References:

- Miamlin, N. G. & Nikolaeva, E. N. (Eds.). (2001). *Aleksandr Mikhailovich Liubimov : Zhivopis. Risunok. Sharzh. 1879–1955* [Aleksandr Mikhailovich Lubimov: Painting. Drawing. Caricature]. Moscow: Khudozhnik i Kniga. [In Russian].
- Bahalei, D. I. & Miller, D. P. (1912). *Istoriia goroda Kharkova za 250 let ego sushchestvovaniia (s 1665-go po 1905-i god)* (Vols 1–2) [History of the city of Kharkiv for 250 years of its existence (from the foundation 1665 to 1905)] (Vol. 2). Kharkiv: Tip. i litografiia M. Zilberberg i S-va. [In Russian].
- Bondarenko, B. A. (1978). *Kamennaya letopis. Istoriya gradostroitelstva i arkhitektury Kharkova* [Stone chronicle. History of urban planning and architecture of Kharkov] (2nd ed.). Kharkiv: Prapor. [In Russian].
- Denysenko, O. (2018). Peredumovy formuvannia Kharkivskoi khudozhnoi shkoly. In V. I. Kovtun (Ed.). *Mystetska antolohiia Kharkivshchyny. Istoriia. Tradytsii. Suchasnist. Velyka kolektsiia* (Vols 1–2) [Art anthology of Kharkiv. History. Traditions. Modernity. Great collection] (Vol. 1, pp. 19–76). Kharkiv: Yunisoft. [In Ukrainian].
- Lahutenko, O. (2006). *Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia* [Ukrainian Graphics of the First Third of the twentieth century]. Kyiv : Hrani-T. [In Ukrainian].
- Otchet Kharkovskoi shkoly risovaniia M. D. Raevskoi-Ivanovoi za vesennie polugodie 1896 goda i kratkie svedeniia o shkole ot ee osnovaniia 1869 g. do peredachi ee v vedenie Kharkovskogo gorodskogo upravleniia v 1896 godu* [Report of the Kharkiv school of drawing Rayevska-Ivanova for the spring half of 1896 and brief information about the school from its foundation in 1869 before being transferred to the jurisdiction on the Kharkiv city administration in 1896]. (1987). Kharkiv: n. ed. [In Russian].
- Pavlova, T. & Chechyk, V. (2009). *Borys Kosarev: 1920-ti roky. Vid maliarstva do tea-kino-foto* [Borys Kosarev : 1920s. From painting to theatre-cinema-photo]. Kyiv: Rodovid. [In Ukrainian].
- [Raevskaia-Ivanova, M. D.]. (1894). *Dvadcatipiatiletie Kharkovskoi shkoly risovaniia s 1869 goda po 1894 i otchet shkoly za 1893 god* [The twenty-fifth anniversary of the Kharkov school of drawing from 1869 to 1894 and the school report for 1893]. Kharkiv: Litotip. Varshavskoi. [In Russian].
- RGIA (Russian State Historical Archive). (1892–1897). Fund 789 (Academy of Arts). Inventory 11. Case 198 (About Rayevska-Ivanova's Kharkiv art school). [In Russian].
- RGIA. (1894). Fund 789 (Academy of Arts). Inventory 12. Case 8-Z (About the establishment of an art school in Kharkov). [In Russian].
- RGIA. (1913–1918). Fund 789 (Academy of Arts). Inventory 13. Case 68 (Correspondence on the Kharkov Art School). [In Russian].
- RGIA. (1906–1913a). Fund 789 (Academy of Arts). Inventory 13. Case 145a (Correspondence on the Kharkov Art School) (Vol. 1). [In Russian].
- RGIA. (1906–1913b). Fund 789 (Academy of Arts). Inventory 13. Case 145b (Correspondence on the Kharkov Art School) (Vol. 2). [In Russian].
- RGIA. (1906–1913c). Fund 1284 (Department of General Affairs of the Ministry of Internal Affairs). Inventory 187. Case 113 (Art school in Kharkov). [In Russian].
- Sokolyuk, L. (2020). *Shkola Raievskoi-Ivanovoi: Mystetsko-promyslova osvita u Kharkovi (druha polovyna XIX – pochatok XX st.)* [Rayevska-Ivanova's school. Artistic and industrial education in Kharkiv (the second half of the 19th – early 20th century)]. Kharkiv: Vydavets Oleksandr Savchuk. [In Ukrainian].
- Sokolyuk, L. D. (1986). *Evolutsiia 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. 2). PhD dissertation. Kharkiv. [In Russian].
- Asieieva, N. Yu. (Ed.). (2000). *Ukrainske mystetstvo ta arkhitektura kintsia XIX – pochatku XX st.* [Ukrainian art and architecture of the late 19th – early 20th centuries]. Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Nemtsova, V., & Denysenko O. (Eds.). (2009). *Kharkivska peizazhna shkola: Ostannia chvert XIX – pochatok XX stolittia* [The Kharkiv School of Landscape Painting: Last 19th – Early 20th century]. Kyiv: Rodovid. [In Ukrainian & English].
- Shenderova, M. S. & Shenderova, L. E. (Eds.). (2013). *Khudozhnik Mitrofan Fedorov, 1870–1941* [Artist Mitrofan Fedorov. 1870–1941]. Voronezh: Tcentr dukhovnogo vozrozhdeniia Chernozemnogo kraia. [In Russian].
- Cechik, V. V. (2001–2002). Bilet v “kuda-nibud” (Kharkovskii khudozhnik-emigrant Vladimir Bobritskii) [A ticket to “somewhere” (Kharkov artist-emigrant Vladimir Bobritskii)]. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education*, 2–3/1, 88–93. [In Russian].
- Shkola i zhizn [School and life]. (1914, December 23). *Utro*, p. 5. [In Russian].

UDC 726.54+75.046

ID ORCID 0000-0002-2470-3849

DOI 10.33625/visnik2021.01.095

Vitalii ZHERDIEV

Kharkiv State Academy
of Design and Arts

THE FIRST CHURCH OF RUSSIAN EMIGRATION IN BERLIN: THE FATE OF THE MASTERPIECE

Zherdiev V. The First Church of Russian Emigration in Berlin: The Fate of the Masterpiece. This article dwells upon the tragic history of the architecturally unique Russian Community House with a church. It was built by the design of an architect Nikolai Vasilyev (1875–1958). The presentation of the material in the article begins with the history of the Orthodox embassy house churches in Berlin. Despite the long historical and matrimonial ties between Russian and Prussian Reigning Royal Houses, there was no separate capital Orthodox church edifice in Berlin. The rector of the embassy church A. Maltsev advocated the construction of it, but the First World War interfered with the plans to build a new Orthodox church in Berlin. However, the increase of the Orthodox community after 1917 at the expense of the emigrants made the construction of a new church edifice even more essential. The design was developed by N. Vasilyev. Considering the need to create a multifunctional building, which should be located among a dense urban development and blend in style with the neighboring buildings, the architect embodied his old designs for monastery structures in the Neo-Russian style, carrying the idea of the “Temple-Castle” (designs of the Metochions of Kalyazinsky Alexander Nevsky Monastery and Feodorovsky Gorodetsky Monastery in St. Petersburg). The building, which included premises for various purposes, was crowned with a church in the spirit of Novgorod ecclesiastical architecture with an open gallery for processions. This unique architectural monument suffered a sad fate – the building was sold for debts and bought by German Labor Front (DAF). The former community house was a subject of a complete reconstruction in accordance with the plans for the administrative development of the district. However, a plot of land was allocated to the Russian community for the construction of a new church edifice, which was consecrated in 1938, but that new church was no longer as interesting and unique from an architectural point of view as the first temple. Thanks to the analysis of archival materials it was found out that the reconstruction was not completed and the former community house survived in its original form (only the domes were dismantled) during the Second World War. The building was converted to a hotel only in the late 1950s or early 1960s.

Keywords: architect Nikolai Vasilyev, Novgorod ecclesiastical architecture, Neo-Russian style, Resurrection of Christ Orthodox Cathedral in Berlin, Russian emigration in Germany.

Жердєв В. В. Перша церква російської еміграції в Берліні: доля шедевра. У статті розглядається історія будівлі, унікальної для вітчизняної та зарубіжної православної архітектури, – російського общинного будинку з церквою, створеного за проектом архітектора Миколи Васильовича Васильєва (1875–1958). Виклад матеріалу в статті починається з історії православних посольських церков у Берліні. Незважаючи на давні історичні й матримоніальні зв'язки російської та прусської правлячих династій, у Берліні не існувало окремої капітальної будівлі православної церкви. За будівництво нової церкви ратував настоятель посольської церкви О. Мальцев, але Перша світова війна завадила планам створення нового православного храму в Берліні. Однак збільшення за рахунок емігрантів православної громади після 1917 р. ще більш актуалізувало питання будівництва нової церкви, проєкт якої й розробив М. В. Васильєв. З огляду на необхідність створення багатофункціональної будівлі, котра мала бути розташована серед щільної забудови і стикатися з сусідніми будівлями, архітектор утілює свої давні задуми монастирських споруд у неоросійському стилі, що несуть ідею «Храму-Граду» (як проєкти подвір'я Калязинського Олександрівського монастиря, подвір'я Феодорівського Городецького монастиря в Санкт-Петербурзі). Будівлю, що включала в себе приміщення різного призначення, вінчала церква в дусі новгородської сакральної архітектури з обхідною галереєю. Цю унікальну будівлю спіткала сумна доля: будинок з церквою був проданий за борги і придбаний Німецьким трудовим фронтом (DAF). Церква підлягала демонтажу, а рештки будівлі – повній реконструкції згідно з планами адміністративної забудови району. Для російської громади була виділена ділянка землі на будівництво нового храму, який був освячений 1938 р., але вже не став такий цікавий і унікальний з архітектурної точки зору, як перший храм. Завдяки аналізу архівних матеріалів, здійсненому автором дослідження в Німеччині, з'ясовано, що реконструкція не була проведена і колишній общинний будинок практично в первісному вигляді (демонтовані лише куполи) пережив Другу світову війну. Колишній храм був перебудований на готель тільки в кінці 1950-х – на початку 1960-х рр.

Ключові слова: архітектор Микола Васильович Васильєв, неоросійський стиль, новгородська церковна архітектура, православний собор Воскресіння Христового в Берліні, російська еміграція в Німеччині.

Introduction. Resurrection Orthodox church and Russian communal house was a structure which is unique not only for the German capital, but also for Russian ecclesiastical architecture. Unfortunately, the first church of Russian emigration this monument to the tragic events in Russian history and has not attracted the attention of art historians, although historical aspects of Russian emigration after the Revolution of 1917 have been well studied. Some information on the history of Russian house “am-

bassadorial” churches and activity of St. Vladimir brotherhood is in A. Maltsev’s diaries and historical reviews [1]. The main source of information on a brief history of Vasiliev’s Resurrection church and the visual data is archival materials (Bundesarchiv, Landesarchiv Berlin). Brief information about the idea of construction of the Russian church can be found in the monograph “Nikolai Vasiliev” [5] or in N. Talberg’s memoirs. Vasiliev’s original designs of “Temple-Castle” monasteries, which later inspired the architect for design of the Russian Communal House in Berlin, were presented in the architectural journal “Zodchii” (The Architect) in the beginning of 1900s. But a general art analysis of the architectural concept and the decoration of the first Resurrection Orthodox church hasn’t been done. The author’s empirical field and archival research in Germany was aimed at answering these questions. A combination of figurative-stylistic analysis and comparative analysis, as well as iconological and iconographic methods were used to determine the source of influence and the artistic level of the monument, and to ensure completeness of the research.

Novelty. The scientific novelty of the results obtained lies in the fact that for the first time:

- new factual and visual material on architecture and decoration of the former Orthodox church and communal house in Berlin was collected and put into scientific circulation;
- a comprehensive analysis was fulfilled of the architectural concept of the Russian church with regard to the specific site of construction in the urban environment;
- a comparative analysis was carried out of the church in Berlin with the earlier prototypes of Novgorod ecclesiastical architecture;
- the influence of architectural and decorative features of the image of the “Temple-Castle”, which the architect used to work on at the beginning of the 20th century, was analyzed.

Historical context. The Resurrection of Christ Orthodox Cathedral in the Wilmersdorf district was not the first Russian church in Berlin. The first “house” church was under a Russian envoy in Prussia, appointed to the Berlin court, and was sent to count A. Golovin in Berlin in 1718. It was housed in various private buildings hired for the Russian ambassadorial office. From 1741 to 1747 under the Russian envoy Count P. Chernyshev there was the “marching” church in the name of the Meeting of the Lord [6, c. 53]. In 1763 the ambassador Prince Dolgorukov requested that he be sent a church and a priest known to him [6, c. 53]. Later, in 1773, the church was listed as in the “envoy’s house” on Wilhelmstrasse. The house church of St. Prince Vladimir at the Russian Imperial Embassy on Unter den Lin-

den 7 existed since 1837. It was related to the time when Emperor Nicholas I, married the daughter of Prussian King Friedrich Wilhelm III, acquired this mansion from Duchess Sagan for his stops during his visits to Germany [9, c. 29]. According to the description by the Prior of the ambassadorial church, A. Maltsev, the temple was “in the ground floor, between the first and second courtyards, the five windows leaving to the 2nd backyard, with neither the cross, nor bells outside, so that by external signs it is difficult to guess its existence in the wing, having above it a hall and above them living quarters for Messrs. Secretaries” [6, c. 54]. The church could accommodate no more than 150 people. Six images for the temple were executed by an artist Baranov, who was returning to his homeland through Berlin after his finished studying in Italy [1, c. 73]. The iconostasis and choirs were made of polished oak and decorated with openwork carvings. Thanks to a photo made in the end of the 19th century it can be noted that the skillful carving iconostasis consisted of two tiers with a high central arch above the Royal Gate.¹ On the Gate there were two icons of the Annunciation without the Evangelists. The sections with the deacon’s doors were at an angle to the central part and adjoined to the far side sections, so the central part of the iconostasis was moved forward [11, c. 89]. In the first tier there were six icons, in the second tier there were six small icons in medallions. The local icons of the iconostasis, which were painted by a painter Malyshev on the golden background and were presented by monks of the Trinity-Sergius Lavra. The great altarpiece of the Resurrection of Christ was painted by an artist Bogatskii. The northern and southern choirs are crowned with icons decorated with openwork carvings. From the other icons, Maltsev mentioned “remarkable in the fineness” the icon of the Resurrection of Christ and the great feasts, as well as the icon of St. Nicholas in an icon-case decorated with “artistic carvings and mosaics from a multi-colored tree” and with a dark bronze delicate candlestick (it is likely that the icon of St. Nicholas was on one of the choirs) [6, c. 54]. On the southern choir there was a massive ark with a gilt bronze shroud made by G. Pankratiev from St. Petersburg [1, c. 74].

Post-Revolution Period and the idea of a construction of a new church. However, the small ambassadorial church could not meet the needs of the Orthodox community in Berlin and from 1895 the St. Vladimir brotherhood, headed by A. Maltsev, began to raise funds for the construction of a cathedral. But with the beginning of World War I, the staff of the embassy and the priest left Berlin. The services were resumed in the ambassadorial church again af-

¹ Bildarchiv Foto Marburg. LBB II, 12 393.

ter the revolutionary events in Russia and Germany and when the arrival of refugees from Russia became possible. The new republican government of Germany did not recognize Soviet Russia and the building of the Russian embassy fell under the authority of the German Foreign Ministry. From mid-April 1921 church services were conducted jointly by the Archbishop of Western Europe Eulogius and Archimandrite Tikhon (Liashchenko) (from 1924 – the Bishop of Berlin and Germany), who had an apartment at the embassy [8, c. 298]. After Eulogius's departure to Paris, the entire parish life centered around Archimandrite Tikhon. However, the political situation had changed rapidly and according to the Treaty of Rapallo in 1922 diplomatic relations between Germany and Soviet Russia were restored. The embassy building had to be handed over to Soviet diplomats. With the help of Russian youth living in Berlin, Tikhon managed to remove from the ambassadorial church valuable utensils, icons and commemorative plaques and store them in a room allocated for church services in the Russian gymnasium on Nachodstrasse 10. Rooms in the Russian gymnasium and other premises that the community had been forced to rent for worship services could no longer meet its needs. Tikhon began to take steps to build a community house with its own temple. A tiny lot was bought in a dense residential block next to Fehrbelliner Platz in Wilmersdorf, a little further from the center. Using the lot as a security deposit, one of the construction firms was contracted to build a Revenue house for the Russian community [8, c. 299].

Tikhon appealed with a proposal to create a community house project to architect Nikolai Vasilievich Vasiliev (1875–1958), who was a student of the famous imperial architect L. N. Benois and lived in emigration in the USA [5, c. 311]. And this was not coincidence. The personality of this outstanding architect needs a separate narrative. Nikolai Vasiliev left a notable mark in St. Petersburg (cathedral Mosque (1908, together with A. I. von Gohen and S. S. Krichinskii) stands out among the apartment houses and public buildings created under his project), Revel (Tallinn), New York, etc. In Kharkov, the imprint of the severe “northern” Art Nouveau is carried by the building of the Merchant Bank with the Astoria Hotel (1910–1913), designed by Vasiliev in collaboration with A. I. Rzhepishevskii. They also designed “Kulakovskii's Manufaktura” in Kharkov, in which one of the revised versions of the Merchant Bank design with dominant verticals of narrow windows was used. Vasiliev also developed a competitive design for a building of Kharkov Art College (1912, not implemented). In addition, Vasiliev, already in exile, participated in competitions for designs of a building of the State Industry (Gosprom)

in Kharkov [5, c. 302–303] and the Palace of Soviets in Moscow [5, c. 352–355].

Vasiliev's idea of the “Temple-Castle”. The task that Vasiliev faced in the development of the design of the building for the Russian community in Berlin returned him to the projects of 1910s carrying the idea of the “Temple-Castle”, whose images the architect worked on at the beginning of the 20th century: the Metochion of the Kalyazinsky Alexander Nevsky female convent of the Tver diocese [3, табл. 60] and the temple design in honor of the 300th anniversary of the Romanov dynasty at the Metochion of Theodore Gorodetsky monastery in St. Petersburg [3, табл. 34–36]. In the early 20th century, with its rapid industrialization and urbanization, when rows of multi-storey buildings appeared on the site of cozy patriarchal one- and two-storey picturesque buildings with their front gardens, a temple began to lose its dominant place in the landscape of the city. It became “sandwiched” among massive buildings, especially in the two capitals of the empire with their industrial base and growing population. Similarly, a human being begins to suffocate in the grip of a city. In the art of the early 20th century an image of a monster city appeared: a faceless and many-eyed mass, overwhelming all living things. Especially vividly and clearly not in favor of a human being, this confrontation is shown in the graphics of M. Dobuzhinskii (series “A City”, “Urban Dreams”, etc.), in A. Benois's illustrations to A. Pushkin's “The Bronze Horseman”. As an antithesis to a gloomy modern city, the warmth of a fairytale “Castle” (“Grad” in Russian) with its numerous picturesque domes of churches is associatively reflected to a viewer in the works of V. Vasnetsov, I. Bilibin, N. Rerich and others. At the same time, white stone walls of an ancient Castle become the embodiment of a Temple – a stronghold, a symbol of eternal values, their inviolability. There is no coincidence in a fact that in temples of the Neo-Russian style, along with elements of tower-room architecture, the features of fortification structures began to appear: covered towers with machicolations, the massiveness of smooth walls is emphasized by buttresses and narrow apertures of window-loopholes (projects of St. Sergius of Radonezh church on Kulikovo Field (1914, architect A. V. Shchusev), Fedorovskaya Mother of God cathedral in St. Petersburg (1911–1914, architect S. S. Krichinskii)) [2, c. 208–209]. A church becomes a kind of a fortress, the last bastion in counteracting the secularization and lack of spirituality of a society. And just in the architectural and artistic realization of the building of the Orthodox community in the capital of the somewhat unfriendly state, the image of the “Temple-Castle” was more than appropriate.

Concept. But nevertheless, in realizing not only the architectural image, but also the design part, N. Vasiliev had to take into account many nuances. The building should be a complex of premises for various purposes. It was planned to place there a lower church for worship services while construction works were being carried out on the upper floors, a hall for meetings, a gymnasium, a library and apartments for priests. In the upper part of the building there was to be a church for 600 worshipers and a flat roof would become a place for religious processions [5, c. 314]. In addition, it was intended to accommodate apartments for rent and shopping areas in the building, so that at the profit from the rent the community could keep the building. And the whole complex should be on the small lot among the existing residential buildings. Vasiliev carried out the project remotely, the practice is common for architects, and, besides, he could not leave the US until 1930 under the terms of the naturalization procedure [5, c. 313].

The corner location of the building at the crossroads of Hohenzollerndamm 33 and Ruhrstrasse made it possible to find the original architectural solution: the Russian house was not squeezed between neighboring buildings, but it looks as if it “opens” the perspective of the streets, lily-white walls were the powerful light accent in the monotonous gray block. Moreover, the central semi-circular facade in the upper part was stylized in a spirit of sacral architecture of the Russian North, with an open gallery, and the dynamic reduction of the diverse architectural masses completed by the traditional five onion domes, which made the building dominant in the development of the district. The huge display windows of commercial premises of the ground floor and the gradually decreasing windows of the following floors enhanced the sense of monumentality of the structure. The facade became a kind of fortress, over the walls of which domes of the church towered up. The temple itself was built in the spirit of Novgorod architecture: a slender “chetverik” with gable ends under an eight-pitched roof with a central light drum completed with an arcade belt and a slender head (a similar model is in Novgorod churches of Twelve Apostles on Propastiach (13th – 15th centuries), Simeon the God-Receiver in Pokrovsky (Laying Our Lady’s Holy Robe) Monastery (1467), John the Theologian on Vitok (the end of the 14th century), Dimitry Solunsky on Torzhok (circa 1462–1463), etc. Lateral “blind” drums have a very indirect relationship to this architectural model and have a decorative function. They are decorated at the base with two, increasing to the top, keeled “kokoshniks”. The apse was complicated by an additional semicircular volume completed with a keeled “zakomar” and crowned with a decorative head. The facades were

laconic, without decor, with tall narrow three-parted windows and the side parts of the apse are cut with high single windows. The only additional decorations are relief Greek crosses on gambles of the facades of the church and in the upper part of the central facade of the main building. The architect actually managed to place the full-fledged building of the church on the roof of the communal house, perhaps for the first time introducing a “symbiosis” of civil and sacral structure.

The slender temple on the roof, which can be regarded as an independent object, nevertheless harmoniously joins the main building with two half-arches that smoothly “flow” into the silhouette of the sharp pediment of the gable roof of the eastern facade of the church. At the same time, due to the fact that the corner of the crossroads, on which the communal house was located, is precisely oriented to the east, the semicircular apse of the church repeated the semi-circular silhouette of the central facade of the entire building; and the increased height of the wall of the main facade and the flat roof of the building formed an open gallery near the eastern part of the church. Also, each of the three facades is indicated by additional slender domes: one dome crowns the apse, defining the central axis of the main facade and two side domes are installed on arched buttresses, in whose arches the bells are mounted. The side facades, adjoined to the neighboring residential buildings, are harmoniously linked to them by the floors and repetitions of the exterior elements, but contrasted by the complicated surface of the walls with abundant multi-level brick decor – a kind of reference to the “brick style” methods of the late 19th century.

Crisis and the lost of the church. This architecturally interesting and unique building suffered a sad fate. The financial disaster, which shook Germany in 1929, made payments on loans impossible and the building was auctioned. As the result, the new owner (the same company that financed the construction) leased part of the premises of the third floor, where the church was located, to the community. In the second half of the thirties the district of Fehrbelliner Platz was actively built up with new administrative buildings. In 1935, the building of the Russian community was bought out by the German trade union association German Labour Front – Deutsche Arbeitsfront (DAF). The original facade of a Russian house with a church was “wedged” between new, almost identical structures that formed the administrative ensemble of the intersection of Hohenzollerndamm, Ruhrstraße and Brienner Straße. The domes of the Russian church, raised above the Hohenzollerndamm, dominated the development of the entire Fehrbelliner Platz area and were visible from

afar. And most likely, they tried to get rid of such dominance. Probably, from the point of view of the designers, the building of the Russian communal house did not in any way fit into the look of the reconstructed area, although the residential buildings next to the Russian house were not rebuilt.

However, based on political and propagandistic considerations, the government planned to build a small wooden Orthodox church not far from Fehrbelliner Platz in place of the sequestered community building, using funds of the DAF and the Imperial Ministry of Church Affairs (Reichsministerium für die Kirchlichen Angelegenheiten). But the head of the Ministry H. Kerrl, guided by the same propagandistic goals, insisted on the construction of a stone church. The Ministry bought a lot of land near the former Russian House, and allocated a part of the estimated cost of the construction; a further part of the cost was allocated by the German Foreign Office. The DAF was obliged to pay the largest amount. Money was also donated by the Royal Houses of Yugoslavia and Bulgaria and by the German Evangelical Church. In total, the German departments provided almost 88 % of the funds for the construction of the cathedral [10, c. 73]. On 31 August 1936 the new cathedral was laid [10, c. 72]. The festivities began with a procession of the cross from the Russian communal house to the construction site on an island bounded by the intersection of Hohenzollerndamm with Konstanzer Str. and Berliner Str. The ceremony of consecration of the foundation stone of the new cathedral was conducted by Bishop Tikhon of Berlin and Germany.

The project of the new temple was designed by a Russian emigrant, an architect S. Shostovskii; K. Shelberg directed the construction works [7, c. 47]. In 1938 the cathedral was consecrated in honor of the Resurrection of Christ. The iconostasis (the gift of Metropolitan Dionysius of Warsaw) was transferred from the former Russian church to the new cathedral. The five-domed concrete building in classical forms of the "Russ-Byzantine" model was sustained in proportions of its prototypes. The massive structure is crowned by low domes, which introduces some disproportionality. The laconic volume is complemented by a small porch, the pediment of which is decorated with the same laconic and even somewhat coarse sgraffito with the Christogram and two angels (sgraffito survived though 1945, but was removed, then restored again). The building is rather squat and, although it is on a separate plot bounded by the roadway on all sides, is no longer an accent, but "dissolves" among buildings.

Post-War Period and conclusion. But the new owners did not proceed to a thorough reconstruction of the former Russian house. Probably, there were

still tenants in the building or the reconstruction design was under development, and then the Second World War broke out and the Labor Front was no longer up to the development of the new property. The building survived the war with no radical damages. By the beginning of the 1950s only the domes were dismantled. The archival photograph from 1950s clearly shows the remains of the steel structures of the vaults of the central dome and a completely intact central facade, but without any signs of sacred symbolism. On the ground floor, there was still a sign for the "Dom Klause" cafe. By 1956, the remains of the gable ends of the facades of the former temple were eliminated and a four-slope tiled roof was installed, in tune with the ends of neighboring buildings. The apse has survived, and even in such a "truncated" form, the building of the former cathedral represented an interesting architectural accent, already bearing the features of Romanesque architecture, fully harmonizing with the severity of the surrounding buildings. But later, in the late or after the 1950s the building was finally rebuilt, completely eliminating the signs of its previous appearance, revealing a completely faceless monotonous facade.

Despite the fact that the Wilmersdorf area was badly damaged during the brutal devastation of Berlin, many buildings near Fehrbelliner Platz were restored after the war with little or no change. Who knows, if not for the tragic coincidence, and had the Russian communal house not been sold in the 1930s, it is likely that it would have survived the bombings, as well as other buildings of the district. And the gray city would still be decorated with an unusual sacral object, which could rightfully become the architectural heritage of Berlin. Now there is a hotel in the former communal building, and only a rounded facade recalls the lost masterpiece of Nikolai Vasiliev.

Acknowledgement. This research received no specific grant from any funding agency in the public, commercial, or non-profit sector. The author of this publication is grateful to Robert Allan-Burns (UK) for the editing of the author's translation of the text.

Bibliography:

1. Балуик Н. История православного Свято-Князь-Владимирского братства в Германии с 1890 по 2007 гг. : дипломная работа / Московский Патриархат, Белорусская православная церковь, Минская духовная семинария ; [науч. рук. П. В. Бубнов]. Жировичи, 2007. URL : <http://os.x-pdf.ru/20istoriya/533328-1-istoriya-pravoslavnogo-svyato-knyaz-vladimirskogo-bratstva-germanii.php> (дата звернення : 24.09.2019).
2. Бицадзе Н. В. Храмы неорусского стиля: идеи, проблемы, заказчики. Москва : Научный мир, 2009. 268 с.
3. Зодчий : архитектурно-художественный журнал Санкт-Петербургского общества архитекторов. 1910. № 29. Вкл. листы 34–36.

4. *Зодчий* : Архитектурно-художественный журнал Санкт-Петербургского общества архитекторов. 1910. № 52. Вкл. лист 60.
5. Лисовский В. Г., Гашо Р. М. Николай Васильев. От модерна к модернизму. Санкт-Петербург : Коло, 2011. 464 с.
6. Мальцев А. П., протоиерей. Германия в религиозно-церковном отношении с подробным описанием православно-русских церквей. Петербург : Оtd. tip. П. П. Сойкина, 1903. 88 с.
7. Русские храмы и обители в Европе / [В. В. Антонов и др.] ; авт.-сост. : В. В. Антонов, А. В. Кобак. Санкт-Петербург : Лики России, 2005. 399 с. : ил.
8. Тальберг Н. Д. Архиепископ Тихон (Лященко). *Луч света. Учение в защиту Православной веры, в обличении атеизма и опровержении доктрины неверия* : в 2 ч. Ч. 2 / собрал, перепечатал и дополнил иллюстрациями Архимандрит Пантелеймон. Джорданвилл : изд. Свято-Троицкого монастыря, 1971. С. 298–308.
9. Федорченко В. И. Российский Императорский Дом и европейские монархии. Москва : АСТ ; Красноярск : Издательские проекты, 2006. 640 с.
10. Шкаровский М. В. Крест и свастика. Нацистская Германия и Православная Церковь. Москва : Вече, 2007. 512 с. (Военные тайны XX века).
11. Шмеллинг Л. Русские православные церкви за границей. *Зодчий* : архитектурно-художественный журнал Санкт-Петербургского общества архитекторов. 1900. № 7. С. 88–94.
- ideas, problems, commissioners]. Moscow : Nauchnyi mir. [In Russian].
3. Society of Architects of St.-Petersburg. (1910). *Zodchii* [The Architect], 29, [sheets 34–36]. [In Russian].
4. Society of Architects of St.-Petersburg. (1910). *Zodchii* [The Architect], 52, [sheet 60]. [In Russian].
5. Lisovskii, V. G. & Gasho, R. M. (2011). *Nikolai Vasilev. Ot moderna k modernizmu* [Nikolay Vasiliev. From modern to modernism]. Saint-Petersburg: Kolo. [In Russian].
6. Maltcev, A. P. (1903). *Germaniia v religiozno-tcerkovnom otnoshenii s podrobnym opisaniem pravoslavno-russkikh tcerkvei* [Germany in religious aspects with detailed description of Russian Orthodox churches]. Saint-Petersburg: Otd. tip. P. P. Soikina. [In Russian].
7. Antonov, V. V. & Kobak, A. V. (Eds). (2005). *Russkie khramy i obiteli v Evrope* [Russian churches and monasteries in Europe]. Saint-Petersburg: Likey Rossii. [In Russian].
8. Talberg, N. D. (1971). Arkhiepiskop Tikhon (Liashchenko) [Archbishop Tikhon (Liashchenko)]. In Panteleimon, archimandrite (Ed.), *Luch sveta. Uchenie v zashchitu Pravoslavnoi very, v oblichenii ateizma i oproverzhenii doktriny neveriia* [The ray of light. The teaching in the defense of the Orthodox faith, in denouncing of atheism and the denial of the doctrine of disbelief] (In 2 parts, part 2) (pp. 298–308). Jordanville, New York: izd. Sviato-Troitckogo monastyria. [In Russian].
9. Fedorchenko, V. I. (2006). *Rossiiskii Imperatorskii Dom i evropeiskie monarchii* [Russian Imperial House and European monarchies]. Moscow: AST; Krasnoyarsk: Izdatelskie proekty. [In Russian].
10. Shkarovskii, M. V. (2007). *Krest i svastika. Nazistskaia Germania i Pravoslavnaia tserkov* [Cross and swastika. Nazi Germany and Orthodox Church]. Moscow: Veche. [In Russian].
11. Shmelling, L. (1900). *Russkie pravoslavnye tserkvi za granitsei* [Russian orthodox churches abroad]. *Zodchii*, 7, 88–94. [In Russian].

References:



УДК 130.2:7.05:503.11
ID ORCID 0000-0002-2445-5902
DOI 10.33625/visnik2021.01.101

Андрій АРТЕМЕНКО

Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

ПЕРЕХІД ДО МЕТАМОДЕРНУ: АНТРОПОЛОГІЯ ПРОСТОРУ

Артеменко А. П. Перехід до метамодерну: антропологія простору. У статті представлено еволюція поглядів на стан сучасної культури в рамках концепцій постмодерну і метамодерну. Актуальність даного дослідження пов'язана з формуванням нового ставлення до візуальності в концепції метамодерну. Пропонований підхід демонструє новий принцип роботи з феноменом візуалізації за рівнем як деталізації, так і узагальнення.

*Автор досліджує концепцію лофт-стилю в контексті загальних тенденцій візуальних практик періоду переходу від постмодерну до метамодерну. Аналіз естетики лофту дає можливість побачити розвиток постмодерну як загальної світоглядної парадигми кінця ХХ ст. У свою чергу, зміни техніки лофт-стилю стають маркерами переходу до метамодерну. Лофт-об'єкт демонструє нашіарування смислів і значень, історичних епох і естетичних уподобань. Лофт-стиль відображає вплив естетичних, технічних, комунікативних переваг на формування специфічної *теп-environment paradigm*.*

Порівняння художніх практик лофт-стилю й колажу дозволяє зробити висновок щодо постмодерністської художньої роботи з простором і її реалізації в урбаністичному середовищі. Це постає як єдиний процес розвитку парадигми постмодерну, реалізованої в різному масштабі. Техніки лофту й художнього колажу останньої чверті ХХ ст. послужили основою метамодерністської технології конструювання історичності (автентичності) оточення. Притім важливим моментом простору є антураж автентичності, поєднаної з ультрасучасними урбаністичними технологіями.

Метамодернізм розуміє візуальний образ як феномен свідомості, вписаний у горизонт складної системи взаємодій, де тілесність, соціальність, психологія та інші антропологічні проєкції – це умови, а не засоби вираження смислів.

У статті пропонується авторський принцип роботи з феноменом візуалізації: візуальний образ представлений як результат формування складної семіотичної системи, що відбиває переживання смислової багаторівневості просторового оточення.

Ключові слова: візуалізація, метамодерн, виробництво простору, лофт-дизайн, інсталяція, колаж.

Artemenko A. Transition to Metamodernism: Anthropology of Space. The article presents the evolution of views on the state of contemporary culture in the framework of postmodern and metamodern concepts. The relevance of this study is associated with the formation of a new attitude to visibility in the metamodern concept. The proposed approach demonstrates a new principle of working with the phenomenon of visualization, both in terms of detail and generalization.

The author explores the concept of a loft-style in the context of general trends in visual practices during the transition from the postmodern culture to the metamodern one. The analysis of the loft aesthetics makes it possible to see the development of postmodernism as a common worldview paradigm of the late twentieth century. In turn, changes in the loft-style technique become markers of the transition to the metamodern. The loft object demonstrates the layering of senses and meanings, historical eras and aesthetic preferences. The loft style reflects the influence of aesthetic, technical and communicative preferences on the formation of a specific human-environment paradigm.

A comparison of the loft-style and the collage art practices allows to make definite conclusions as to the postmodern art space practice and its implementation in an urban concept. This appears as a single process of the postmodern paradigm development realized on a different scale. The loft and art collage techniques of the last quarter of the 20th century served as the basis for the metamodern technology of constructing the historicity (authenticity) of the environment. At the same time, an important moment of space is the entourage of authenticity, combined with cutting-edge urban technology.

Metamodern understands the visual image as a phenomenon of consciousness, inscribed in the complex system of interactions, where physicality, sociality, psychology, and other anthropological projections are viewed as conditions, not as the means of expressing meanings.

The article proposes the original approach to the phenomenon of visualization: visual image is presented as a result of the formation of a complex semiotic system which reflects the experience of the multi-level spatial environment.

Keywords: visualization, metamodern, space production, loft design, installation, collage.

Постановка проблеми. Найчіткіше розуміння переходу до метамодерну відбувається у сфері сучасних мистецтв, культури та естетики повсякденності. У 2000-х рр. актуалізувалася дискусія з приводу терміна «метамодернізм», який відображав суттєві зрушення в культурі. Нове

предметне і технологічне середовище створило свої соціальні та комунікаційні практики, сформувало умови, де, як зазначають Робін ван ден Аккер і Тімотеус Вермюлен, «постмодерністські дискурси втрачають свою критичну цінність» [5]. І тому прихильники концепції метамодерну повертаються до задачі, яку свого часу вирішував Ф. Джеймісон, – виділити домінантну культурну логіку для сучасних умов. Прихильники концепції метамодерну ставлять перед собою досить амбітні цілі: вийти за рами застарілих, вихолощених прийомів постмодернізму, щоб відкрити метамодерн як структуру відчуття (*sensibility*), «де сприйняття, емоція настільки поширена, що її можна назвати структурою» [5]. Від іронії до ностальгії, від переживання до проживання, допускаючи багатошаровість і одночасність безлічі реальностей, «структура відчуття метамодерну позиціонується поряд або серед старіших і новіших структур відчуття» [6].

Якщо метамодернізм є структурою відчуття, що виникла в 2000-х рр. і стала домінантною культурною логікою західного суспільства, то як відбувалося її становлення? Чи можливо побачити зміни естетичних уподобань і форм їх висловлювання у візуальних практиках цього часу? Безумовно, це завдання не для однієї статті, але ми спробуємо відповісти на ці питання в рамках порівняння еволюції лофт-стилю і колажу.

Актуальність даного дослідження пов'язана з формуванням у концепції метамодерну нового ставлення до візуальності. Перед нами постає проблема опису нової культурної логіки і відповідної до неї структури відчуття (*sensibility*). Пропонований підхід розкриває візуальний образ як феномен свідомості, вписаний у горизонт складної системи взаємодій, де тілесність, соціальність, психологія, інші антропологічні проєкції – умови, а не засоби вираження смислів.

Мета статті – аналіз переходу до метамодерну як домінантної культурної логіки на прикладі зміни естетичних уподобань у сучасних візуальних практиках.

Дотримуючись методології аналізу простору, запропонованої А. Лефевром і М. де Серто, ми простежимо, як ця нова логіка відбивається в конструюванні (виробництві) простору художнього об'єкта і міського простору. При цьому ми збираємося продемонструвати схожість семіотики лофт-дизайну і техніки колажу на зламі XX–XXI ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ідея лофт-стилю відбиває тенденції візуальних практик переходу від постмодерну до метамодерну. Слідуючи цій гіпотезі, лофт з'являється як стилістичний прояв постмодерну. У цьому не буде перебільшення, оскільки характеристика

стилю лофт повністю відповідає критеріям постмодернізму, які запропоновані Р. Вентурі та Ч. Дженксом. Поява лофт-дизайну відноситься до 1960–1970 рр., коли Джені Джекобс констатувала смерть великих американських міст, Роберт Вентурі, Деніз Скотт Браун і Стівен Айзенаур опублікували архітектурний маніфест «Навчаючись у Лас-Вегаса», а Чарльз Дженкс описав складності сприйняття архітектури постмодерну. Лофт народжується не просто як дизайнерський стиль, а як спосіб життя у новому урбаністичному середовищі. Більш того, це виробництво простору, засноване на особливому сприйнятті й інтерпретації світу або «структури відчуття». Його становлення пов'язане з глибокими соціально-економічними змінами «епохи пізнього капіталізму», новою раціональністю міського простору і новою естетикою міста. Роботи Ш. Зукін описують народження цієї урбаністичної естетики, яка з часом перетворюється на системоутворюючий фактор уявлень про місто. Більш того, нам відкривається сфера мистецтва як ресурс нової економіки й інструмент адміністрування міста.

Аналіз лофт-дизайну, його техніки дає можливість побачити розвиток постмодерну як загальної світоглядної парадигми кінця XX ст. У свою чергу, зміни в техніці лофту стають маркерами переходу до метамодерну [3]. Для цього ми звернемося до вивчення зв'язку колажу та імітації історичності у візуальних практиках 1990–2000-х рр. Цей зв'язок не тільки демонструє стилістичні зміни, а й відображає перехід до нової світоглядної парадигми і її прояву в сучасній урбаністичній культурі.

Лофт-дизайн створює розуміння простору, для якого художній задум будується на використанні технологічних фреймів. Цегляні стіни, металеві балки, фрагменти промислових агрегатів тощо – все це вводиться в житловий або публічний простір з метою позначення стилю, відкритої провокації, яка підкреслює вторинне використання простору. Прийоми лофт-дизайну створюють маркери розуміння візуальної системи організації простору як багатошарового утворення, в якому відбивається комунікація епох, функціональних ролей, соціальних і культурних значень. Ми виходимо з того, що урбаністичний простір підпорядковано візуальній риториці, в котрій дизайн простору сприймається як комунікативний засіб, середовище «швидкої комунікації». Тобто лофт-об'єкт стає демонстрацією нашарування смислів, значень і естетичних уподобань (Іл. 1).

Практично лофт – утілення мови постмодерністської архітектури, яка, на думку Ч. Дженкса, проявлялася як колажність, еклектичність, суперечність [7, с. 123]. Колажність постмодерну ба-

читься як бажання контрасту. За своєю природою постмодернізм інклюзивний, і тому він приймає цитату і відсилання до регіональної традиції. Внесення в один простір предметів або деталей різного походження, матеріалів, фактури – все це змушує говорити про подібність техніки колажу художніх інсталяцій та лофту. Крім того, семіотика цих явищ також близька, як і та структура відчуття, що дозволяє сприймати ці явища.

За приклад техніки колажу постають роботи серії «Sorry» бельгійського художника Гійома Бейла (Guillaume Bijl). З 1987 по 2010 р. у серії робіт «Sorry» [12] увійшли 17 інсталяцій і один скульптурний об'єкт. *Умовно їх можна розділити на три групи: предмети, предмети і манекени, символічні предмети.*

Перша група – це асамбляжі, про які сам художник писав, що тут «“знайдені об'єкти” перетворювалися в абстракції, втрачаючи свою історію». Знайдені об'єкти (за фактом ready made) скоріше не втрачають історію, а змінюють контекст, разом же з тим – і свою функцію. Тобто відбувається те, що У. Еко називав зміною коду, коли «з часом деякі первинні функції, втрачають свою реальну значимість в очах адресата, який не володіє адекватним кодом, і перестають що-небудь означати» [11, с. 222]. Одна з перших інсталяцій серії – «Sorry, 1987» [12] (Іл. 2) – більйардні кулі в пташиному гнізді. Необхідно було введення нового коду для прочитання композиції, оскільки поза цим кодом предмети позбавлені сенсу. Тим більше що для розглянутого періоду відбулася важлива зміна, а саме «постмодернізм помістив мистецтво в положення, де форма вже не була визначальним фактором» [9, с. 7], і ми стикаємося з явищем інсталяції як конструювання простору предметів, об'єднаних одною концепцією.

Тут виникає аналогія з ідеєю лофт-об'єкта, коли змінюється первинна функція приміщення. Будівля, створена як склад або фабрика, стає, наприклад, житлом. Ш. Зукін відзначала цей момент у трансформації лофту, коли втрата досвіду роботи на фордіанській фабриці робить можливим перекодування цього об'єкта. Як предмети в асамбляжі Г. Бейла повинні втратити свою історію і стати чистою абстракцією, так і приміщення лофт має стати просто простором, який визначено готовими предметами і архітектурними деталями, що становлять заданий ландшафт. У лофті нас приваблює цей незвичайний колаж предметів різного походження і різної функціональності.

Ірраціональність комбінацій у роботах Г. Бейла повертає нас до теми колажу постмодерну як бажання контрасту. Але в більш широкому сенсі ми бачимо процес виробництва і споживання форм. Тут слід зазначити загальну особливість мистецтва

цтва цього періоду, про яку О. О. Котломанов каже як про зміну полюса смислового навантаження твору, перехід від автономних якостей форми до поняття художньої концепції, що пропонує різні варіанти «трансляції» задуму через тривимірну структуру [9, с. 7]. За своєю суттю лофт стає такою інсталяцією, де тривимірна структура просторових об'єктів представляє концепцію Loft living як нового міського простору і відповідних йому повсякденних практик. І разом з цим виявляється «структура відчуття» постмодерну.

Г. Бейл 1991 р. говорив про свій досвід робіт серії «Sorry»: «Я був “невірний” своїй власній реалістичній формі» [12]. Це не була ідея повалення старого і очевидного ставлення до предметів, скоріше це була демонстрація того, як виробляється і споживається поєднання предметів різного функціонального значення і походження. По суті, це візуалізація щільності культурного простору, в якому знаходиться сучасна людина. І прикладом такої демонстрації щільності культурного світу може бути інсталяція серії «Sorry» 1994 Palacia National, Sintra [12] (Іл. 3).

І в цьому разі ми можемо говорити про перетин ідеї робіт серії «Sorry» з концепцією лофт, де простір для життя представлено як ready made, місто вже заповнено об'єктами, що не просто пристосовуються, а проживаються заново. Людина вписується в щільну тканину міста, котра існує як ансамбль об'єктів, який потрібно переосмислити, щоби прийняти. Нагромадження предметів у композиції Г. Бейла схоже на старий квартал міста, де кожна річ, як і будинок, має свою історію і функціональне значення, спогади або асоціації.

Таким чином, техніка лофт не просто дотримується загальних художніх тенденцій роботи з простором, а й вводить простір мистецтва у сферу повсякденних практик як об'єкт щоденного споживання. При цьому відбувається концептуалізація самого акту споживання перетвореного простору як укорінення в міському середовищі.

У роботах Г. Бейла другої групи в інсталяції розміщені манекени. Чорні антропоморфні фігури позначають людську присутність у світі інших яскравих і самодостатніх предметів. Простір речей знаходить своє смислове наповнення, яке вираховується на тлі манекенів. У цих інсталяціях Г. Бейла річ стає актором, фактично підтверджуючи тезу М. Гайдеггера про те, що річ не є символом чогось, бо вона не зображує присутність світу, а й є цією присутністю.

У своїх коментарях художник наполягає на сюрреалістичності цих інсталяцій. І вони дійсно відкривають для нас надреальність матеріального оточення, де людська присутність стає фоном для речі. Відбувається процес трансформації речі, опи-

саної Ж. Дельозом, коли світ мистецтва відсилає до ідеальної сутності в матеріальному знаку. Глядач підштовхується до інтенціонального зусилля, пошуку знака, що відкриває глибинний сенс.

Нами не випадково було відзначено хронологічний збіг досліджень Ш. Зукін і появи серії «Sorry». Фактично ми зустрічаємо приклад розвитку постмодерністської художньої роботи з простором і її реалізації в урбаністичній концепції. Це постає як єдиний процес розвитку парадигми постмодерну, реалізованої в різних масштабах. В інсталяціях Г. Бейла яскравий предмет на противагу чорному манекену може бути інтерпретований як аллюзія на проблему смерті автентичності міста, матеріального середовища, яке визначає і структурує функціональні зв'язки і повсякденні практики міста. Це аналог будівель з червоної цегли і мощених тротуарів у Ш. Зукін, які передають атмосферу комфортної, обжитої території, що і складає «структуру відчуттів». Автентичні місця несуть свій сенс в урбаністичну однотипність точно так, як яскраві спідниці та «осмислене» предметне оточення акцентують штучність манекенів. В інсталяціях Г. Бейла саме предмети роблять зрозумілими «дії» манекенів, що імітують людську присутність. (Наприклад, *Sorry Installation*, 1989, *Passages*, *Waregem* [12]) (Іл. 4). У лофті речі так само створюють відчуття людської присутності, її вкоріненості в матеріальному оточенні. Вони перетворюються на маркери присутності людини в просторі міста, цього штучно створеного світу, антропогенного середовища.

Третя група інсталяцій досить лаконічна і включає два-три предмети зі стійким символічним значенням, таким як борода Санта Клауса або статуетка премії «Оскар». Ці роботи створені в 2000-х рр. Така зміна стилю також добре співвідноситься з проблемою оголеного міста, на яку вказує Ш. Зукін у цей же час [14]. Це період, коли маркери автентичності включені в систему виробництва простору і стають частиною процесу виробництва міста, імітацією вкоріненості, обжитості, історії. Але в результаті ми отримуємо Діснейленд – систему загальноприйнятих символічних позначень, які повинні маркувати сприйняття оточення як стійкого, історичного, людського. У Ш. Зукін це проілюстровано в описі джентрифікації Гарлему, де копіюється атмосфера місця, але нові споживачі простору витісняють творців субкультури цього району. «Причесаний» антураж породжує заміщений зміст цього міського простору [15].

Така гонитва за автентичністю, бажання сконструювати її навіть там, де її немає, прекрасно виражена в роботі Г. Бейла «Археологічні розкопки», створеній для скульптурного проекту в

Мюнстері (*Skulptur Projekte Münster* 2007 р. [12] (Іл. 5). Ідею інсталяції дав анекдот про середньовічну церкву в Антверпені, яку знайшли серед майданчика складу контейнерів. Сам урбаністичний анекдот про багатшаровості простору добре ілюструє епоху 2000-х рр., але конотації мюнстерського проекту дійсно вражають.

Це імітація археологічних розкопок, у результаті яких відкривається дах середньовічного храму. «Знайдена церква» мала стати туристичним пам'ятником на кшталт кварталу Агори в Афін. Але об'єкт «Археологічні розкопки» в Мюнстері, за словами автора, – це імітація, що змушує задуматися про такі проблеми, як віра у вічність, влада, розкіш минулого, зростаюча відсутність інтересу, ностальгія тощо.

Ще більш значимим є завершення цього проекту: у квітні 2015 р. «розкоп» із церковним шпилем були засипані і, відповідно до задуму художника і команди кураторів, перетворилися на реальний археологічний артефакт, який можна знову розкрити. Таким чином, ми знаходимо прояв ідеї візуального конструювання історичності сучасним суспільством, створення історичності оточення навіть у такий незвичний спосіб. Однак цього разу важливий не факт імітації історичного об'єкта, а технологія перетворення сучасного артефакта на археологічний матеріал. Ми так розбудовуємо часові порядки міста в його історичних нашаруваннях. Те, що було розпочато лофт-технікою в останній чверті ХХ ст., стало новим видом технології конструювання історичності (автентичності) оточення.

Висновки. Сьогодні відбувається переосмислення естетики простору, функціональних значень об'єктів і породжених ними зв'язків. При цьому важливим моментом естетичного сприйняття простору міста є заглибленість в антураж автентичності, поєднаної з ультрасучасними урбаністичними технологіями. Це свідчення еволюції урбаністичного простору, в якому діють механізми, розкриті в епоху становлення постмодерну. Але якщо місто постмодерну іронічно допустило історію в модернізований простір, то в 2000-х рр. це перетворилося на необхідний інструмент для виробництва простору, в маркер автентичності, а у 2010-х «боротьба за автентичність» міста стала трендом. Тобто ми стикаємося з процесом конструювання автентичності як стилю (збереження «історичної тканини» районів, використання техніки лофт-дизайну). Можна створити сконструювавши певний простір навколо предмета мистецтва або об'єкта з історичною або естетичною цінністю, як це продемонстрував мюнстерський проєкт Г. Бейла.

Таким чином, ми знаходимо підтвердження тези Р. ван ден Аккера і Т. Вермюлена, що структу-



Іл. 1. Ендрю Франц. Простір мансарди, що був будівлею XIX ст. Промисловий лофт. Західна частина Нижнього Манхеттена, штат Нью-Йорк, США¹



Іл. 2. Гійом Бейл. Sorry. 1987²



Іл. 3. Гійом Бейл. Sorry. 1994³



Іл. 4. Гійом Бейл. Sorry. 1989⁴



Іл. 5. Гійом Бейл. Sorry. 2007⁵

¹ URL: <https://andrewfranz.com/tribeca-loft-interiors.html> (дата звернення : 15.09.2020)

² URL: <http://www.guillaumebijl.be/sorry.html> (дата звернення : 15.09.2020).

³ Там само.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

ра відчуття метамодерну позиціонується поряд або серед старіших і новіших структур відчуття. На символічному рівні культури з'являються гібридні й інтеркультурні форми, дизайнерські рішення архітектурних, технічних, побутових об'єктів. І ті наслідки лофтизації, які так яскраво описала Ш. Зукін [8], у вигляді нових спільнот, зміненої повсякденності традиційних кварталів, створення нового уявлення про міський спосіб життя – все це складається в модель «зависання між минулим і сьогоденням», котру Т. Вермюлен і Р. ван ден Аккер визначили як рису метамодерну. Ми бачимо, як запропонована ринком модель автентичності з'єднується з ідеєю «зависання між», сформульованою прихильниками концепції метамодерну. Це сприйняття не тільки багатшаровості, а й одночасності присутності різних просторів. Це не просто сконструйована або дозволена колажність, а прожита просторовість, яка передбачає зустріч з іншими часовими об'єктами.

Література:

- Андерсон П. Истоки постмодерна / пер. с англ. А. Апполонова ; под ред. М. Маяцкого. Москва : Территория будущего, 2011. 250 с.
- Акройд П. Лондон: биография / пер. с англ. В. Бабкова, Л. Мотылева. Москва : Издательство Ольги Морозовой, 2009. 896 с.
- Артеменко А. П. Метамоде́рн и его эстетический опыт: визуализация мировоззренческой и ценностной парадигмы в современной архитектуре. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*. Житомир: Вид-во Житомирського держ. ун-ту імені І. Франка, 2019. Вип. 1(85). С. 45–55. DOI: 10.35433/PhilosophicalSciences.1(85).2019.45-55
- Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Заметки о метамодернизме / пер. с англ. А. Есипенко. *METAMODERN* : журнал о метамодернизме. 02.12.2015. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernizm/> (дата звернення : 15.09.2020).
- Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Периодизация 2000-х, или Появление метамодернизма / пер. с англ. В. Липка. *METAMODERN* : журнал о метамодернизме. 20.04.2019. URL: <http://metamodernizm.ru/emergence-of-metamodernizm/> (дата звернення : 15.09.2020).
- Делез Ж. Различие и повторение / пер. с фр. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. Санкт-Петербург : ТОО ТК «Петрополис», 1998. 384 с.
- Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодерна / пер. с англ. А. В. Рябушина, М. В. Уваровой ; под ред. А. В. Рябушина, В. Л. Хайта. Москва : Стройиздат, 1985. 136 с.
- Зукін Ш. Культуры городов / пер. с англ. Д. Симановского. Москва : Новое литературное обозрение, 2015. 424 с.
- Котломанов А. О. Паблик-арт: страницы истории. Торжество концептуализма. Биеннале, конкурсы, арт-проекты. *Вестник Санкт-Петербургского Университета. Искусствоведение*. 2015. Вып. 3. С. 5–19.
- Сюндюков Н., Свищенко К. Интервью с Робин ван ден Аккером / пер. В. Сербинской. *METAMODERN* : журнал о метамодернизме. 01.03.2017. URL: <http://metamodernizm.ru/robin-van-den-akker/> (дата звернення : 15.09.2020)
- Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / [пер. с итал. А. Г. Погоняйло, В. Г. Резник]. Санкт-Петербург : ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.
- GUILLAUME BIJL : official website. URL: <http://www.guillaumbijl.be/sorry.html> (дата звернення : 15.09.2020).
- Hillier B., Hanson J. The Social Logic of Space. Cambridge : Cambridge University Press, 1984. 282 p.
- Zukin S. Loft Living: Culture and Capital in Urban Change. Baltimore, MD: Johns Hopkins, 1982. 212 p.
- Zukin S. Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places. New York : Oxford University Press, 2010. 313 p.

References:

- Anderson, P. (2011). *Istoki postmoderna* [The Origins of Postmodernity]. Moscow: Territoria budushchego. [In Russian]. Original ed.: Anderson, P. (1998). *The Origins of Postmodernity*. London; New York: Verso.
- Ackroyd, P. (2009). *London: biografiia* [London: The Biography]. Moscow: Izdatelstvo Olgi Morozovoi. [In Russian]. Original ed.: Ackroyd, P. (2000). *London: The Biography*. London: Chatto & Windus.
- Artemenko, A. P. (2019). Metamodern i ego esteticheskii opyt: vizualizatsiia mirovozzrencheskoi i tcnostnoi paradigmy v sovremennoi arkhitekture [Metamodern and its Aesthetic Experience: Visualization of the World-View Paradigm in Architecture]. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal. Philosophical Sciences*, 1(85), 45–55. doi: 10.35433/PhilosophicalSciences.1(85).2019.45-55 [In Russian].
- Vermeulen, T. & van den Akker, R. (2015, December 2). Zаметки о metamodernizme [Notes on metamodernism]. *METAMODERN*. Retrieved from <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernizm/>. [In Russian].
- Vermeulen, T. & van den Akker, R. (2019, April 20). Periodizatsiia 2000-kh, ili Poiavlenie metamodernizma [Periodizing the 2000s, or the emergence of metamodernism]. *METAMODERN*. Retrieved from <http://metamodernizm.ru/emergence-of-metamodernizm/>. [In Russian].
- Deleuze, J. (1998). *Razlichie i povtorenie* [Difference and Repetition]. Saint Petersburg: TOO TK "Petropolis". [In Russian]. Original ed.: Deleuze, J. (1968). *Différence et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Jencks, C. (1985). *Iazyk arkhitektury postmoderna* [The Language of Post-Modern Architecture]. Moscow: Stroizdat. [In Russian]. American ed.: Jencks, C. (1977). *The Language of Post-Modern Architecture*. New York: Rizzoli.
- Zukin, S. (2015). *Kultury gorodov* [The cultures of cities]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. [In Russian]. Original ed.: Zukin, S. (1995). *The cultures of cities*. Cambridge, MA: Blackwell.
- Kotlomanov, A. O. (2015). Pablik-art: stranitsy istorii. Torzhestvo kontseptualizma. Biennale, konkursy, art-proekty [Public art: The pages of history. Triumph of conceptualism. Biennales, competitions, art projects]. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 3, 5–19. [In Russian].
- Siundiukov, N., Svishchenko, K. & van den Akker, R. (2017, March 1). Interviu s Robinom van den Akkerom [Interview with Robin van den Akker]. *METAMODERN*. Retrieved from <http://metamodernizm.ru/robin-van-den-akker/>. [In Russian].
- Eco, U. (1998). *Otsutstvuiushchaia struktura. Vvedenie v semiologiiu* [Absent structure. Introduction to semiotics]. Saint Petersburg: TOO TK "Petropolis". Original ed.: Eco, U. (1968). *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Milan: Bompiani.
- GUILLAUME BIJL : official website. Retrieved from <http://www.guillaumbijl.be/sorry.html>.
- Hillier, B. & Hanson, J. (1984). *The Social Logic of Space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zukin, S. (1982). *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. Baltimore, MD: Johns Hopkins.
- Zukin, S. (2010). *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*. New York: Oxford University Press.



ID ORCID 0000-0002-9074-4120
DOI 10.33625/visnik2021.01.107

Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА

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

МОНОГРАФІЯ ПРО УНІКАЛЬНУ ПАМ'ЯТКУ ДЕРЕВ'ЯНОЇ АРХІТЕКТУРИ

Міляєва Л., Рішняк О., Садова О. Церква св. Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація : монографія. Київ : Майстер книг, 2019. 416 с. : кольор. іл., плани.
ISBN: 978-617-7652-06-8

Milyaeva, L., Rishnyak, O. & Sadova, O. (2019). *Tserkva sv. Yura v Drohobychi. Arkhitektura, maliarstvo, restavratsiia* [St. George's Church in Drohobych. Architecture, painting, restoration] [Monograph]. Kyiv : Maister knyh. 416 p. [In Ukrainian].

У 2019 р. світ побачила книга «Церква св. Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація», присвячена унікальній пам'ятці дерев'яної архітектури, що внесена до списку об'єктів світової спадщини ЮНЕСКО. Як і низка київських, чернігівських чи львівських храмів, дрогобицька церква св. Юра належить до хрестоматійних об'єктів, що нерозривно пов'язані з історією українського народу, є виявом його духовної величч, тягlosti культурних традицій. Цей шедевр архітектури разом із настінним малярством та іконостасами привертав увагу дослідників ще з середини XIX ст. І хоча йому присвячено багато наукових статей, літературних і живописних творів, усе ж не було видано комплексного дослідження всього ансамблю та не проведено ґрунтового аналізу його поліхромії. Опублікована монографія – перше в Україні академічне видання, що розглядає пам'ятку як єдиний мистець-

кий ансамбль, у якому довершеність архітектури поєднана з художньою виразністю настінного малярства та естетикою іконостасів.

Книга побачила світ завдяки поєднанню творчих зусиль видатного мистецтвознавця нашого часу, академіка Людмили Міляєвої та фахових реставраторів високого професійного рівня – Оксани Садової та Олега Рішняка, які детально дослідили і зберегли цю первозданну красу українського мистецтва XVII ст.

Проведена у 2014–2016 рр. реставрація стінопису церкви св. Юра дозволила здійснити багатоаспектне вивчення пам'ятки, доповнене новими відкриттями та спостереженнями, дала можливість по-новому цілісно і всебічно оцінити цей твір архітектури та малярства.

«Церква св. Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація» присвячена двом видатним дослідникам: академіку Ярославу Ісаєвичу та доктору мистецтвознавства Григорію Логвину. Значна частина їхнього наукового доробку безпосередньо пов'язана з історією м. Дрогобича та церкви св. Юра. У передмові Л. Міляєва з глибокою повагою згадує про відданість дослідників науці, їхню ретельність в опрацюванні виявлених знахідок, щирість і відкритість у спілкуванні з колегами. Використовуючи напрацювання цих та інших вчених, разом із критичним осмисленням зібраних матеріалів, автори у книзі яскраво репрезентують тяглість наукового пошуку і загалом наукової традиції.

Перші розділи монографії, що присвячені історії м. Дрогобича та його мистецькій спадщині, дають читачеві уяву про ті суспільно-культурні процеси, які передували перебудові та супроводжували декорування храму. Розповідь розпочинається з перших згадок про місто і його соляний промисел, що впродовж століть забезпечував добробут населення і стимулював розвиток мистецтв. У канву історичних колізій вплетені розгорнуті описи всіх видатних пам'яток Дрогобича. Гортаючи сторінку за сторінкою, читач занурюється у культурну атмосферу середньовічного міста та відкриває для себе величезний пласт творів, які увійшли в історію українського мистецтва.

Далі на підставі власних спостережень та широкого огляду літератури ґрунтовно досліджується історія існування попередніх храмів св. Юра, життя громади впродовж століть, і ця інформація вперше подана у чіткій хронологічній послідовності. Під новим кутом зору проаналізовано записи рукописного Реєстру георгіївського братства, що дало можливість зробити важливі висновки про участь громади в житті церкви і появу в Дрогобичі надіївського храму.



ЦЕРКВА СВ. ЮРА В ДРОГОБИЧІ
АРХІТЕКТУРА, МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Порівнюючи висновки різних науковців, осмисливши всі конструктивні особливості церкви та долучивши свої відкриття, автори обґрунтовують час та етапи її перебудови. Дослідженням доведено, що на місці попереднього, зруйнованого пожежею храму було поставлено церкву, привезену з с. Надіїв. У 1657–1658 рр. її повністю перебудували, залишивши частину старих зрубів нави, вітваря, що став бабинцем, та ризниці. Час перебудови підтверджує і старий напис із датою побудови вітваря (1657), виявлений реставраторами на карнизі храму 2016 р. Автори підкреслюють геніальність таланту теслі та його тонке чуття стилю епохи, який майстер зумів так яскраво виразити у дерев'яній споруді.

Найбільший розділ книги присвячений детальному вивченню настінного малярства храму. Окрім опису всіх композицій, розгляду іконографії та художніх особливостей, він містить аналіз складної богословської програми, спільної для стінопису та іконостаса. Уперше сюжети малярства церкви св. Юра інтерпретуються відповідно до української богословської літератури XVII ст. Віднайдені паралелі, а то й прямі цитати відкривають нам рівень освіченості тогочасного суспільства, дозволяють збагнути настрої та ідеї, що були присутні в середовищі народу. На підставі значної кількості віднайдених іконографічних аналогів зображень, авторами досліджено вплив українських та іноземних

стародруків – не лише гравюр, а й текстів – на формування художнього бачення тогочасних митців. Введення у науковий обіг сюжетів, які виникли під безпосереднім впливом текстів Й. Галятівського, Л. Барановича та інших богословів, є важливим не лише для проведення нових пошуків і досліджень розпису церкви св. Юра, а й у цілому для вивчення еволюції художнього процесу, взаємозв'язку малярства та літератури. Також не менш вартісним виявилось наукове опрацювання низки сцен, іконографія яких була спеціально розроблена художниками для дрогобицької церкви. Це «Ars moriendi» (між 1659 та 1666), що супроводжується силабічними віршами, «Бенкет Валтазара» (1678) як типова західноєвропейська тема Vanitas, «Помста Адама» (1678) – ілюстрація місцевих апокрифів.

У роботі окремо розглянуто смислове поєднання іконостаса та розписів каплиці на емпорі (1714). Цей іконостас репрезентовано лише намісним рядом, а всі інші його ряди розгорнуті у стінописі. Через конструктивні особливості дерев'яної архітектури художники не могли вмістити необхідні іконостасні сюжети на східній стіні і перенесли їх на північну та південну стіни. Таке розташування зображень створює враження, наче іконостас огортає відвідувача з усіх сторін, створюючи особливу містичну атмосферу. Автори підкреслюють, що у малярстві каплиці вперше зустрічаються такі світські сюжети, як пори року. У поєднанні з розташованими поруч портретами ктиторів вони трактуються як думка проплинність і минулість життя. Також з'ясовано походження сюжету «Гора Синай» (1714) і доведено, що на початку XVIII ст. митці мали право самостійно розробляти нову іконографію та по-своєму інтерпретувати сюжети. Розгляд внутрішнього декору церкви доповнено дослідженням зовнішніх розписів. Окрім відомих залишків сцени «Меч Духовний» над входом до каплиці, на карнизах церкви було виявлено композиції «Богородиця Знамення» та «Св. Георгій Змієборець» у картушах з типовими маньєристичними рисами.

Детальне дослідження стилістичних особливостей малярства храму показало, що митці особливо тонко відчували зміни у мистецтві свого часу, завжди поєднуючи їх зі своїм народним світосприйняттям. У монографії стінопис уперше класифіковано за жанрами та проведено порівняння зі схожими розписами українських церков, польських дерев'яних костелів. Цей важливий аспект дослідження виводить малярство дрогобицьких майстрів за межі суто українського, у ширший європейський контекст.

В останніх розділах книги подано історію храму впродовж XIX–XX ст., описано етапи по-

передніх поновлень та реставрацій, представлено сучасні результати наукових досліджень малярства. Авторами докладно проаналізовані технологічні особливості чотирьох етапів розпису церкви. Новизна дослідження також полягає у виявленні пізніших поновлень авторського малярства, що є важливим для подальшого вивчення та збереження пам'ятки. Визначення в'язива та пігментного складу фарб, техніко-технологічних прийомів відкриває таємниці творчих лабораторій тогочасних художників.

Видання має багатий ілюстративний матеріал, що доповнений об'ємним альбомом стінопису. Уперше повністю репродуковано настінне малярство храму та складено повний його каталог, що включає назву, місцезнаходження, розміри кожної сцени, графічне відображення всіх написів, іконографічні аналоги в тогочасному єв-

ропейському та українському мистецтві. Додатки містять графічні схеми розташування композицій на стінах усіх архітектурних частин храму. Представлений комплекс науково-дослідницької інформації про пам'ятку не лише розширить можливості вивчення стінопису церкви св. Юра, а й дозволить зрозуміти процеси, що відбувались в українській культурі XVII – початку XVIII ст.

Книга розрахована на широке коло читачів. Доступна розповідь про історію та культуру м. Дрогобича відкриває для всіх зацікавлених життєпис давнього міста. Науковці зможуть отримати багато нової інформації стосовно побудови храму та його малярського оздоблення. Видання не залишить читача байдужим до церкви св. Юра в Дрогобичі – одного з неперевершених шедеврів сакральної дерев'яної архітектури та монументального образотворчого мистецтва.

ID ORCID 0000-0002-3863-3482
DOI 10.33625/visnik2021.01.110

Оксана САДОВА-МАНДЮК

*Львівський фаховий коледж
декоративного і ужиткового мистецтва
імені Івана Труша*

РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ

Л. СОКОЛЮК «МИХАЙЛО ЖУК: МИСТЕЦЬ-ЛІТЕРАТОР»

Соколюк Л. Михайло Жук: мистець-літератор : монографія. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2018. 256 с. : 355 іл.
ISBN: 978-617-7538-09-6

Sokolyuk, L. (2018). *Mykhailo Zhuk: mystets-literator* [Mykhailo Zhuk: artist-writer] [Monograph]. Kharkiv : Vydavets Oleksandr Savchuk. [In Ukrainian].

У 2018 р. світ побачила книга «Михайло Жук: мистець-літератор», автором якої є доктор мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри Харківської державної академії дизайну і мистецтв Людмила Данилівна Соколюк. Таке видання було вкрай необхідним, оскільки статті, каталоги виставок, згадки у довідковій літературі і навіть достатньо об'ємні частини наукових робіт не розкривали вповні мистецьку спадщину цього непересічного українського художника. Тому давно визріла потреба в комплексному вивченні його малярського і літературного талантів та поглибленому аналізі творів. Людмила Соколюк із завзяттям прискіпливого дослідника присвятила не один рік кропіткої праці зібранню матеріалів, упорядкуванню архівних відомостей, опрацюванню мистецького доробку Михайла Жука (1883–1964). Слід зазначити, що результатами своїх пошуків професорка періодично ділилась у наукових збірниках академії.

Авторка формує структуру книги у відповідності до хронологічної послідовності шести періодів життя М. Жука, що пов'язані з його професійним зростанням та творчими здобутками. У монографії вперше системно укладено малярські та літературні твори митця, вводиться в науковий обіг низка невідомих раніше творів. Людмила Соколюк майстерно вибудовує розповідь на тлі політичних, соціальних і культурних процесів, ознайомлює читача з родинним колом, вчителями та друзями художника, детально зупиняється на основних живописних і літературних роботах. Читач занурюється у круговерть подій, радіє за творчі злети, співпереживає важкі мо-

менти долі М. Жука та одночасно глибоко вникає у сутність його малярства, поетичних рядків.

Перший розділ роботи «Роки навчання» (1883–1905) присвячений дитинству М. Жука, його першим малярським навичкам та отриманню фаху в Київській рисувальній школі М. Мурашка, а згодом у Краківській академії мистецтв. У книзі згадується, що серед учителів художника були відомі митці Х. Платонов, М. Пимоненко, Ю. Мегофер, Я. Станіславський. Проте найпотужніший вплив на юнака мав С. Виспянський, твори якого стали взірцями для наслідування і в портретному жанрі, і в зображенні квітів, і в пейзажних мотивах, а вподобані модерн та символізм – визначальними в подальшій творчості М. Жука. Аналізуючи його етюди, начерки, замальовки, авторка монографії зупиняється на тих елементах робіт, які демонструють професійний ріст мистця, опанування рисунку, кольору, композиції. Також згадується про його спроби як графіка у варшавському часописі «Химера». Як підсумок цього періоду Людмила Соколюк наводить успіх творів молодого митця на виставках, що відбулись у Києві (1904) і Львові (1905), і схвальні відгуки М. Мурашка та І. Труша. Уже у першому розділі авторка одночасно з дослідженням малярської спадщини М. Жука звертає увагу на формування його літературного таланту.

Неспокійний 1905 р., як указує дослідниця, вплинув і на долю М. Жука. З цього часу розпочинається його перший чернігівський період (1905–1916), що розглядається у другому розділі книги. Опинившись у Чернігові, мистець занурився, за словами Людмили Соколюк, «у духовну атмосферу старовинного міста», у якому в 1900-х рр. проживали видатні українські літератори: М. Коцюбинський, Б. Грінченко, М. Вороний, В. Самійленко, М. Чернявський та інші. Аура спілкування з такими непересічними майстрами слова вплинула і на М. Жука. Розвиваючи талант художника, він по-справжньому відкривається як поет і прозаїк. Авторка зауважила, що найбільша заслуга в цьому – М. Коцюбинського, який, подібно до С. Виспянського у малярстві, став для М. Жука дороговказом у літературі. З малярських творів цього періоду Людмила Соколюк виділяє портрети, декоративні панно, книжкову графіку, а з літературних – пейзажну лірику, оповідання і художню критику. Дослідницею вперше виокремлено і проаналізовано такі форми мистецтва, як портрети-диптихи і портрети-триптихи. У розділі показано, що в цей період малярство і література остаточно сформували М. Жука як митця-універсала, котрий, поєднуючи різні грані свого таланту, впевнено заявив про себе в мистецьких колах.

Завдяки наполегливій праці, участі у виставках, публікаціям своїх творів М. Жук стає одним із найпомітніших художників, і його запрошують взяти участь у створенні Української академії мистецтв у Києві. Про педагогічну діяльність митця в цій академії авторка розповідає у третьому розділі книги, що охоплює період 1916–1918 рр. Згадуючи про засновників УАМ, які були яскравими особистостями, Людмила Соколюк пише, що вони «своєю творчістю охоплювали різні сфери мистецтва, орієнтуючись на широкий європейський досвід», – одночасно наголошуючи, що з них лише М. Жук залишив помітний слід як в образотворчому і декоративному мистецтві, так і в літературі. Досліджуючи творчу спадщину художника цього періоду, зокрема портрети, квіткові композиції, оформлення книг у різних графічних техніках, Людмила Соколюк уперше ставить їх в один ряд із його віршами, оповіданнями, драматургічними спробами. Як досягнення поета відзначено використання ним такої віршованої форми зі складною композицією, як вінок сонетів. Також авторка монографії підкреслює, що М. Жук своїми малярськими й літературними творами, які сповнені стилістики символізму, «збагачував європейський досвід специфікою українського символотворення, захоплюючи “територію” нових авангардних шукань».

Другий, чернігівський період (1919–1925), про який ідеться у четвертому розділі, розпочинається з весни 1919 р., коли після вступу більшовиків у Київ у місті завмирає активне культурне життя і М. Жук повертається в Чернігів. Як вірно наголосила Людмила Соколюк, зростаючий контроль над митцями з боку більшовицької партії змушував їх коритись новій владі і виконувати рекламні плакати для агітмасових кампаній. Слід підкреслити особливу чуйність авторки до долі художників того часу. Без критики та осуду, з розумінням складних життєвих обставин дослідниця зупиняється лише на характерних ознаках робіт М. Жука ідеологічного спрямування. Далі вона підкреслює, що в цей же час митець звертається і до портретів-плакатів, які виконує в ліногравюрі, обрізній гравюрі. У них, веде далі авторка, з-поміж обов'язкових зображень більшовицьких функціонерів, виділяються портрети діячів української культури, для характеристики образу яких художник використовує тло як символ-коментар. Дослідниця зауважує, що саме в цей період художник переходить від ксилографії і ліногравюри до літографії і створює у цій техніці двадцять портретів класиків української літератури. Ще однією гранню таланту М. Жука, яка отримала подальший розвиток у Чернігові, стала драматургія. Тут уперше, наголошує Людмила



Соколюк, була поставлена його п'єса «Легенда», а також написано низку інших драматургічних творів, здійснено спроби реалізувати себе в сценографії. Митець-універсал на цьому не зупиняється і займається літературними перекладами, пише і самостійно оформлює дитячі казки.

Наступний період життя і творчості М. Жука припадає на 1925–1936 рр. та пов'язаний із викладанням в Одеському політехнікумі образотворчих мистецтв. На початку п'ятого розділу авторка зупиняється на короткому перебуванні художника в Харкові й описує виконані в цьому місті портрети В. Сосюри, М. Хвильового, В. Еллана-Блакитного, додаючи до цього періоду портрет В. Поліщука. В Одесі, в період викладання у графічній майстерні, у творчості М. Жука переважають портрети, створені у різних графічних техніках. Людмила Соколюк вказує, що митець портретував відомих діячів української культури, з якими був пов'язаний чи особисто знайомий завдяки своїй літературній і драматургічній творчості. Розвиваючи навик у ліногравюрі та літографії, М. Жук береться за офорт у поєднанні з технікою «сухої голки», виконавши з часом у такий спосіб значну кількість робіт. Також, веде далі авторка, «експериментуючи, митець продовжує роботу і над матеріалом, і над формою у пошуках нових засобів для виявлення глибинних переживань портретованих». У цей період у творчому доробку художника з'являються пейзажі, декоративні панно й улюблені квіткові теми.

Багато уваги митець приділяє журнально-книжковій графіці. Поряд із графічними портретами дослідниця вдало вводить у розповідь виконані М. Жуком літературні портрети знаних сучасників, а також підкреслює його особливе «вміння інтелігента толерантно ставитись до мистців, що не були модними, великими новаторами, але вкладали у свою роботу щирість, правдивість, невтомну працю».

Працюючи в Одесі, М. Жук починає цікавитись керамікою, технологією її виготовлення, проектуванням різного посуду. В останньому розділі Людмила Соколюк подає митця як неперевершеного майстра стилізації, що є необхідною для декоративних прикладних мистецтв. У 1937–1939 рр. він працює художником на порцелянових заводах у Вербілках і Дульовому під Москвою. Автор погоджується з іншим дослідником творчості М. Жука С. Лущиком, що під час розгулу сталінського терору у тридцятих роках саме робота на цих виробництвах врятувала майстру життя. Вдало зауважено, що в час, коли гинули колеги та друзі, М. Жук передав стан своєї душі у вперше виконаному ним зображенні Богородиці Елеуси, яке було адресоване дружині, що залишилась в Одесі. Після двох років роботи на згаданих порцелянових заводах художник 1939 р. очолює керамічний відділ у вже Одесь-

кому художньому училищі, бо художній інститут було закрито. Людмила Соколюк вважає, що несприятлива атмосфера цього закладу вплинула на митця, а підтвердженням тому є обмаль малярських творів першої половини 1940-х. У літературі М. Жук продовжує писати поетичні твори. Як акцентує авторка книги, він «до кінця залишався українським мистцем, відкіля і те “таємне табу”, що гнітило його до кінця життя».

Монографія поділена на розділи за хронологією подій, є цілісною, читається легко і захоплює з перших сторінок. Цьому сприяють фотографії та репродукції робіт художника, введені в текст, а також кольорові ілюстрації, подані в кінці книги. Необхідно згадати і мистецьке оформлення видання, його обкладинки, форзаців, фронтиспису, вибір шрифтів. Важливою заслугою у виході цієї книги є робота видавця Олександра Савчука.

Праці професора Людмили Соколюк про майстрів, творчість яких довгий час замовчувалась, зокрема присвячені М. Бойчуку та його школі, М. Раєвській-Івановій, а також і М. Жуку, стають бестселерами в українському мистецтвознавстві. Наукова спільнота з нетерпінням чекає на нові її розвідки про діячів української культури, статті й монографії, що допомагають заповнювати лакуни нашої історії та розширювати знання з історії українського мистецтва.

ID ORCID 0000-0001-9199-0270

DOI 10.33625/visnik2021.01.113

Михайло СЕЛІВАЧОВ*Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури***РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ****В. В. ЖЕРДЕВА «ЗОЛОТОЙ ВЕК
ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМОЗДАНИЯ
В ГЕРМАНИИ (1806–1913):
ИСТОРИЯ И СИНТЕЗ ИСКУССТВ»**

Жердев В. В. Золотой век православного храмо-
здания в Германии (1806–1913): история и синтез
искусств. Мюнхен : Kloster des hl. Hiob v. Počaeв,
2020. 360 с., 760 ил.
ISBN: 978-3-935217-81-1

Zherdiev, V. (2020). *Zolotoi vek pravoslavnogo khramozdaniia v Germanii (1806–1913): istoriia i sintez iskusstv* [The Golden Age of Orthodox Ecclesiastical Architecture in Germany (1806–1913): History and Synthesis of the Arts]. München : Kloster des hl. Hiob v. Počaeв, 2020. 360 p., 760 il. [In Russian & English].

Проблематика монографії, пов'язана з художніми творами, призначеними для побутування в іншому етно/національно-культурному середовищі, не нова для вітчизняного мистецтвознавства. Маємо чимало праць, які розглядають, наприклад, античні вироби, виконувани для скіфів; або візантійські здобутки, пересажені на давньоруський ґрунт; або західноєвропейські, що ними римо-католицькі культуртрегери намагалися в XVI–XVIII ст. «цивілізувати» народи, традиційно належні до православного світу.

Проте об'єкт монографії В. В. Жердева кардинально відрізняється в цьому плані не тільки належністю до порівняно недавньої історичної доби, а й тим, що часто досліджується перенесення зразків вітчизняного мистецтва у країну, котру ледь не за всіма показниками слід вважати більш розвиненою у культурному відношенні. Крім того, це країна переважно протестантська, в якій розвиток церковного мистецтва зумовлювався та значною мірою навіть обмежувався лютеранською доктриною.

Автор переконливо обґрунтував у вступі актуальність теми, новизну результатів, методологічні основи, всі інші необхідні для висвітлення параметри своєї роботи, як і те, що православний художній вплив у Німеччині з кінця XVIII ст. по

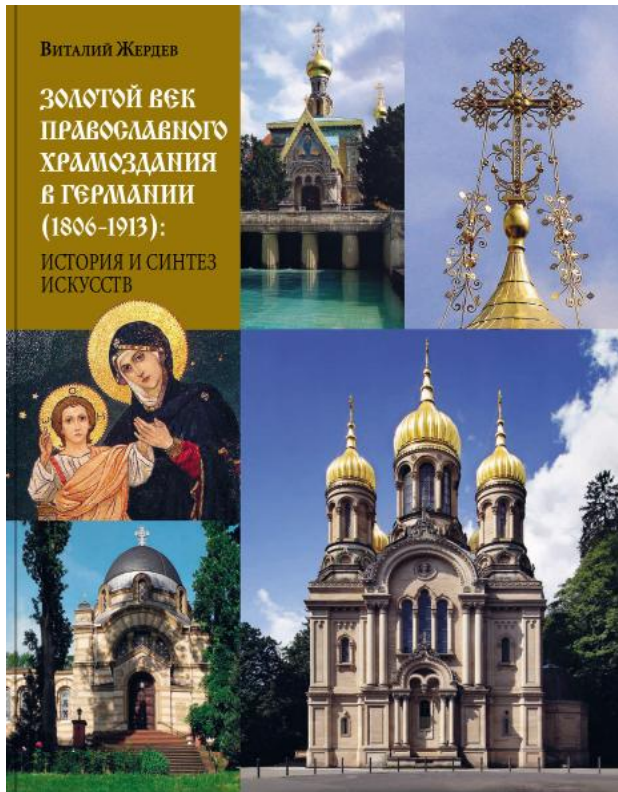
наш час переважно спостерігається саме у руській церковній іпостасі – з порівняно незначною присутністю грецьких, сербських, болгарських, румунських чинників.

Очевидно, не без впливу німецької наукової літератури (з якою автор обізнаний дуже добре) на самому початку історіографічного розділу коротко, проте достатньо чітко простежено логіку застосування представниками різних архітектурних і архітектурознавчих шкіл таких стилістичних визначень, як *неоруський* і *псевдоруський*, *неоготичний*, *візантійський*, *нео-*, *псевдо-*, *русько-візантійський* тощо. У результаті ми ще раз переконуємося в умовності та недостатній «розведеності» означених понять попередніми дослідниками, тож у такому взаємозамінному вигляді вони продовжують застосовуватися й сучасними авторами.

Треба одразу з похвалою відзначити досконалий літературний виклад тексту Віталієм Вікторовичем – свідчення високої кваліфікації, ретельності й відповідальності автора. Вступний розділ «Культурна і міжконфесійна взаємодія Росії та Німеччини з XVIII до початку XX століття» висвітлює історіографію русько-германських культурно-художніх зв'язків і простежує динаміку спорудження православних храмів у німецьких землях з XVIII до початку XX ст. За вимогами жанру характер «Вступу» здебільшого констатаційний, історико-статистичний, узагальнюючий бібліографічно-архівні пошуки, перевірені в ході натурних обстежень майже всіх описуваних автором об'єктів. Наступний основний розділ – «Православне церковне мистецтво в Німеччині як явище русько-німецької художньої взаємодії» рясніє влучними власне фаховими художніми спостереженнями й часто несподіваними судженнями, вельми актуальними для сучасної проблематики цього роду творчості.

Наприклад, промовистим є наведений у монографії факт замовлення Обер-прокурором Святійшого Синоду (1880–1905) К. П. Победоносцевим у німецького книготорговця К. Мюллер-Гроте тогочасних західноєвропейських релігійних репродукцій – їх потім розсилали по російських монастирях як зразки для «нового» іконопису. Ми б згадали в цьому контексті ще й контрініціативу «Общества споспешествования русской иконописи», спрямовану на стимулювання традиційного ручного письма, витіснюваного тоді дешевими репродукціями. На захист паперових друкованих іконок, як це не дивно, виступили якраз монастирі, що мали великі прибутки від їх продажу.

У багатьох місцях монографії слушно наголошується на плідності культурних контактів,



починаючи від петровської доби, з германськими державами, навіть коли вони «знаходилися в ар'єргарді європейського мистецтва». Напевно, варто було б уточнити, що в той час Петра I ще більше цікавили сусідні з Німеччиною Нідерланди, котрі в той час (XVII – початок XVIII ст.), навпаки, належали до провідних європейських країн.

Заслуговує на увагу відзначений В. Жердевим пріоритет німецьких художників (брати Грот, Л. Пфанцельт та ін.) у становленні «першої російської школи реставрації» (перша третина XIX ст.), доведення (на прикладі ряду пам'яток) більш раннього, ніж заведено вважати, зародження еклектики в романтичному її варіанті – на самому початку XIX ст., хронологічне співіснування цього напрямку з пізнім класицизмом.

Автор наполегливо простежує паралелі між відомими російськими пам'ятками (наприклад, решітками Анічкового мосту в Санкт-Петербурзі) та їх німецькими прототипами, постійно відшукує іконографічних і стилістичних попередників описуваних ним творів. Зокрема показує, що архітектурний образ, знайдений В. П. Стасовим у потсдамському храмі (1826–1829), за два роки по тому втілюється у новій київській Десятинній церкві. В усіх цих випадках В. В. Жердев підкреслює інтернаціональний, попри місцеві відмінності, характер тогочасного мистецтва, завдяки якому художники й архітектори Петербурга та Москви, Берліна чи Мюнхена висловлювалися спільною загальносприйнятною фаховою мовою.

Професійно, проникливо й подеколи навіть любовно аналізуючи досліджувані об'єкти, Віталій Вікторович разом із тим уміє помітити прорахунки чи слабину у творах навіть маститих авторів. Так само критично він оцінює різночасові реставраційні втручання, що далеко не завжди (навіть у Німеччині) бувають належної якості, маючи наслідком інколи спотворення первинних архітектурних і малярських форм (церква св. Марії Магдалини у Веймарі). Актуальними для сьогоднішнього сприймаються його судження та висновки щодо пошуку суголосних сучасності підходів до відтворення візантійських зразків у національно й індивідуально забарвлених формах (церква Преображення Господня у Баден-Бадені).

Цінно, що харківський дослідник не проминає нагоди висвітлювати моменти, дотичні до української складової загальноросійського мистецтва кінця XVIII – початку XX ст., тим більше що власне українських храмів у Німеччині обмаль. Він намагається де тільки можна підкреслити українське походження певних іконографічних і стилістичних особливостей, і це дуже помітно, зокрема, в аналізі образів старозавітних пророків Мелхіседека й Аарона у підрозділі «Церква свт. Інокентія Іркутського і преподобного Серафима Саровського в Бад-Наугаймі».

Велика частина матеріалу присвячена ролі німецьких академічних шкіл у православному мистецтві XIX ст. Основна увага, зрозуміло, приділена назарейцям і неоднозначному ставленню до них сучасників і нащадків. Солідаризуючись із іронічно-критичними оцінками Гете й однодумців, автор одночасно показує значення назарейців для виникнення високої школи мюнхенської фрески у першій половині XIX ст., яка демонструвала чи не єдину в усій тогочасній Європі спробу відродження монументалізму, та ще й із застосуванням питомо німецьких прийомів, узятих із розвиненої тут ксилографії. Крім того, віддано належне представникам дюссельдорфської, берлінської й інших шкіл, які також працювали при спорудженні й оздобленні православних храмів у Німеччині (та й у Росії), передусім К. Нефу, Г. Штрайххану, Г. Вісліценусу, Д. Маршаллу.

Кожен із розділів зосібна й уся робота підсумково завершуються не вельми стислими, проте достатньо стрункими та переконливими висновками. Вони є дуже вагомими, зберігаючи значення також для аналізу німецько-руських взаємних контактів і у світському мистецтві. Найважливішим здається нам висновок про надзвичайний вплив німецького мистецтва на російське (без порівняння, більший у XIX ст., ніж французького чи англійського), внаслідок чого мистецтво Росії сприймалося зовсім своїм у Німеччині як у

церковній галузі, так і у світській. Слід погодитись і з національною ідентифікацією розглянутих В. Жердевим творів як одночасно належних і загальноруській, і спільній культурі тогочасних німецьких князівств. Завершує книгу таблиця хронології створення православних храмів у Німеччині з кінця XVIII до початку XX ст. – від перших «домових» храмів при посольствах до капітальних будівель (54 об'єкти).

Слід окремо зазначити, що монографія-альбом багато ілюстрована – близько 800 світлин, які здебільшого зібрав автор у польових дослідженнях. Також унікальні архівні світлини та креслення, виявлені у результаті ретельної роботи автора у Bundesarchiv, Landesarchiv Berlin, Klassik Stiftung Weimar (та ін.) і вперше надруковані.

Науково-допоміжний апарат монографії складається з приміток, списку використаної та цитованої літератури – близько 130 бібліографічних позицій. Від себе можу засвідчити, що фактично таких позицій понад 300, але формат і жанрове призначення книги зумовили скорочення. Найбільш вагомими в цьому списку є німецькі джерела, адже автор вільно володіє німецькою мовою.

Мої зауваження здебільшого стосуються термінологічних нюансів і дискусійних моментів. Наприклад, видалося надто узагальненим автор-

ське розуміння канону в церковному мистецтві. Автор застосовує це поняття щодо XIX ст. без усяких застережень. Між тим про «канони» ми можемо більш-менш визначено говорити хіба що в аспекті вселенських і помісних Соборів, які розглядали ці питання (п'ято-шостий «трулльський», тридентський, московський стоглавий тощо).

На мій погляд, слід обережніше вживати словосполучення «русское православное искусство в Германии». По-перше, з огляду на залучення іноетнічних майстрів, воно швидше «российское/російське», ніж «русское/руське», та й належить одночасно також і німецькій культурі. По-друге, православним його можна вважати тільки умовно – такі застереження випливають зі змісту та висновків самого В. Жердева.

Загалом же рецензована монографія заслуговує на якнайвищу оцінку через актуальність проблематики, новизну предмету й об'єкта вивчення, глибоке знання досліджуваної галузі та, не в останню чергу, завдяки поєднанню в особі автора і дослідника, і художника-практика. Усім цим зумовлена його впевненість у аналізі творів, формулюванні тез і висновків, яка переконує читача. До того ж, у по-німецькому ретельно та дбайливо зверстаному виданні високопрофесійне, навіть елегантне книжкове мистецтво сполучене з якісною поліграфією.

ID ORCID 0000-0003-2164-9135
DOI 10.33625/visnik2021.01.116

Володимир ТАРАСОВ

*Харківська державна академія
дизайну і мистецтва*

ЄВРЕЙСЬКИЙ СИНАГОГАЛЬНИЙ СТІНОПИС У КОНЦЕПЦІЇ «ПАМ'ЯТІ МАЙБУТНЬОГО» (FUTURE-ПАМ'ЯТІ)

«Які ж гарні шатра твої, Якове...». Настінні розписи синагог Буковини = «How Goodly Are Thy Tents, O Jacob...». Wall Paintings in Bukovinian Synagogues. Catalogue of the Exhibition. Каталог виставки / упор. : М. Кушнір, Є. Котляр, А. Ямчук. Чернівці : Чернівецький музей історії та культури євреїв Буковини ; Київ : Дух і Літера, 2016. 172 с., 133 іл.

Kushnir, M., Kotlyar, E. & Yamchuk, A. (Eds.). (2016). *“Iaki zh harni shatra tvoi, Yakove...”*. *Nastinni rozpisy synahoh Bukovyny* [“How Goodly Are Thy Tents, O Jacob...”]. Wall Paintings in Bukovinian Synagogues [Catalogue of the Exhibition]. Chernivtsi : The Chernivtsi Museum of the History and Culture of Bukovinian Jews ; Kyiv : Dukh i Litera. [In Ukrainian & English].

З усієї множини запитань, на які випадає відповідати рецензентові, одним із найбільш повторюваних є наступне: «Чому читач має взяти до рук зазначене видання?» Зазвичай у відповіді на подібну риторику фігурує щось на кшталт «цікаво», «актуально», «своєчасно» тощо. Утім, незвичність винесеного у заголовок проекту полягає насамперед у тому, що він навряд чи потребує традиційних інтелегентських формул рецензування, позаяк має досить незвичний дослідницький контур та вкрай високу планку науково-академічного змісту. Читачеві варто бути готовим до того, аби поринути у перегляд не лише тематичного альбому, виконаного в академічній манері *intellectual fiction*, але й повноцінного дослідження. Зважимо на те, що в сучасних вітчизняних реаліях публіку не часто тішать такими складними форматами. Вони призначені для думаючої аудиторії, яка готова до повільного читання з одночасним міркуванням візуальними образами.

Окреслюючи загальні контури як проекту в цілому, так і рецензованого альбому, першочергово відмітимо його незвичну хронологію та географію.

Проект фокусує увагу на єврейському синагогальному стінописі, який загалом є образотворчим феноменом «довгого» часу: від XVII до середини XX ст. Поза тим, вістря уваги авторів

спрямоване на дослідження абсолютно конкретного регіонального анклаву (Буковини), який у своїх адміністративно-географічних ремарках існує сьогодні у прикордонні України та Румунії. Останнє суттєво звужує часові рамки проекту, що виражають типологію локалізованих у просторі місць пам'яті (власне, єврейських божниць) у досить чітко визначеному часі (переважно друга половина XIX – початок XX ст.)

Як зауважують автори проекту, сучасна розмова щодо поліхромних розписів синагог є розмовою «у минулому часі», адже «разом із тотальним знищенням дерев'яних божниць, а також руйнуванням великої кількості мурованих синагог майже повністю зникли й численні зразки стінописної традиції»¹. Відтак, у Східній та Центральній Європі наразі годі нарахувати біля сотні синагог, де переважно у фрагментарному вигляді «збереглися зразки настінного малярства». Серед цього своєрідного фонду пам'яті саме розписи синагог Буковини «посідають особливе місце як за кількістю та станом збереженості, так і за оригінальністю художнього втілення»².

Таким чином, зусиллями численних інститутів та фондів, самий перелік яких промовисто засвідчує вагомість проекту та його проблематики³, глядач має шанс здобути історії про яскраві аберації пам'яті, де живописне є обов'язково символічним, а образи минулого є насправді замаскованими формами уявленого майбутнього.

Проект не хибує на самоочевидність, що так притаманна багатьом етнічно спрямованим темам. Авторі роблять чимало кроків назустріч читачеві, пропонуючи йому вповні широкий контекст єврейського культурного простору, починаючи від базової термінології (див., для прикладу, «Словник єврейських термінів і понять»⁴) і завершуючи «ментальними» картами, що детально репрезентують географію видання (див. як приклад мапу Буковини з місцями розташування представлених у каталозі синагог⁵). Така стратегія викладу дозволяє практично будь-якому поціновувачу історії та мистецтва швидко орієнтуватись у логістиці авторського наративу і, подорожуючи звивистими лініями єврейського сакрального образотворчого символізму, не відчувати себе на маргінесі.

Істотно допомагає цьому і якісний графічний та інфографічний супровід, який загалом

¹ «Які ж гарні шатра твої, Якове...». Настінні розписи синагог Буковини = «How Goodly Are Thy Tents, O Jacob...». Wall Paintings in Bukovinian Synagogues. Catalogue of the Exhibition. С. 16.

² Там само. С. 16–17.

³ Там само. С. 8.

⁴ Там само. С. 157.

⁵ Там само. С. 12.

є характерним для дослідницької манери професора Євгена Котляра. Згадаємо за приклади тематичні випуски «Вісника ХДАДМ» (2010–2011 рр.), що частково репрезентували матеріали рецензованого каталогу, та унікальний для міста проєкт путівника «єврейським» Харковом, який окреслив слобожанську юдаїку в межах міського простору (2011).

У зазначеному каталозі картографія розписів синагог має послідовну та більш глибоку структуру. Об'єкти аналізу (вісім божниць зі зразками вцілілого стінопису, розташовані на теренах історичної Буковини, по чотири у кордонах сучасної України та Румунії) представлені як типологічні моделі, де фіксація сучасного зовнішнього вигляду та локалізація у просторі є точкою входження до образотворчо-символічного контексту. У свою чергу, його окреслення, не втрачаючи природи документування, набуває властивостей оповіді.

Авторів цих слів видається надзвичайно корисним використання принципу морфологічної сумісності, який дозволяє рухатися за аналогіями авторського аналізу: те, що втрачено в образотворчій програмі однієї історичної локації, можна представити на прикладі збереженого фрагмента іншої (див. як приклад схему розпису стін та стелі синагоги «Хевра Тегілім»⁶) (Іл. 1). У цьому сенсі надзвичайно промовистими постають розгортки розпису, що моделюють візуальну панораму божниць та є практично єдиною можливим засобом друкованої репрезентації ансамблевого пафосу старовинного синагогального живопису (див., наприклад, розгортку декоративної програми стін малої зали синагоги «Гройсе Шіл»⁷) (Іл. 2).

Більша частина візуального змісту альбому-каталогу присвячена проблематиці іконографії, типології та семіотики єврейського традиційного синагогального малярства.

Нагадаємо, що значна частина представлених у проєкті синагог дійшла до нашого часу з суттєвими втратами розписів (особливо в межах української частини Буковини). Саме тому, відштовхуючись від парадигми стінописів та покроково розкриваючи вцілілі фрагменти, автори, по суті, наново вибудовують ансамблеву природу образотворчої програми єврейських божниць. Подекуди це нагадує енциклопедичну нарацію, яка лине від одного семіотичного «вузла» до іншого, формуючи тим самим цілісну структуру оповіді. Читач може «завітати» у будь-яку вцілілу точку, що, безумовно, виведе його на обшир загального контексту мистецької мови.

Центральним сюжетом проєкту є реконструкція художнього змісту синагогального сті-



нопису. Тож стає очевидною зорієнтованість авторів на розкриття знаково-символьної сутності візуальної природи зображень. Образотворча програма розпису божниць осмислюється авторами як «самобутня форма візуалізації єврейської картини світу», яка «огортає синагогу єдиним живописним покривом» зі своєрідним «світом символів, картин біблійної минувшини й месіанського майбутнього»⁸.

Наголосимо на тому, що цей, за словами авторів, «зримий єврейський космос» не є очевидним широкому глядачеві та безумовно потребує коментарів і аналітичних ремарок. Відтак, дослідницький апарат альбому багатий на вкрай цікаві та цілковито авторські нюанси, що в окремих випадках набувають змістовності повноцінних історій. Аби не перебирати на себе негідну роль спойлера, відмітимо як приклад фрагмент із зображенням кошика зі східноєвропейськими (!) фруктами, що відсилає уважного читача до властивості тодішньої єврейській спільноті системи символічно-художнього мислення⁹ (Іл. 3).

Зрештою, приємність спостереження за образотворчою семіотикою божниць акумулює якісний та вправно написаний текстовий супровід. Автори обрали для репрезентації змісту проєкту найбільш аналітичну модель співіснування текстового та візуального, яка не спадає до рівня банального ілюстрування. Інтерпретація візуального нарративу (розпису-оповіді), який до того ж у більшості своїх змістів одночасно експлуатує образи минувшини та майбутнього, не може мати лінійну морфологію. Символізм минулого – це

⁶ Там само. С. 28.

⁷ Там само. С. 43.

⁸ Там само. С. 13.

⁹ Там само. С. 78.

завжди про актуалізовану сучасність, яка, у свою чергу, необхідна лише як форма існування перспектив та передбачень.

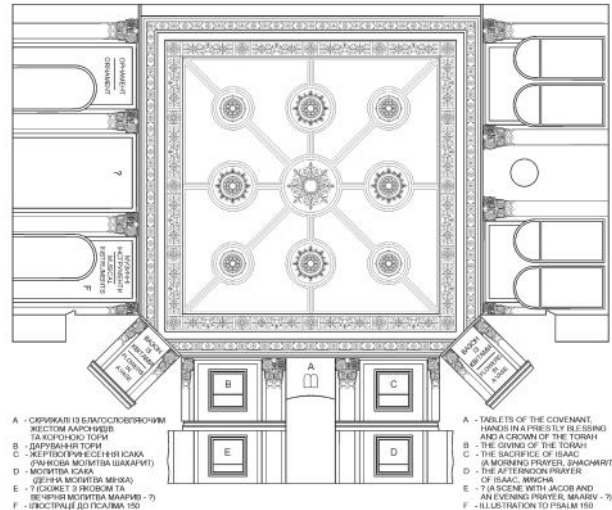
Насамкінець, рецензентові видається логічним запропонувати ще одну відповідь на риторичне питання: «Що саме глядач / читач може здобути, ознайомившись із матеріалами виставкового проєкту поза межами розмови про образотворчу природу розписів?»

На нашу думку, серед багатьох виставкових форм погранична – найбільш складна та водночас найбільш репрезентативна. Кордони мають цікаву культурно-історичну специфіку: вони, з одного боку, окреслюють певну географію місця, надаючи йому уявної цілісності, а з іншого – ніколи не фіксують найбільш важливі та цінні аспекти географічного хронотопу, зокрема його природну екстериторіальність.

Завдячуючи єврейському культурно-мистецькому контексту, Буковина в системі україно-румунського прикордоння стає свого роду «лакуною» пам'яті. Воно підважує адміністративні контури, набуваючи рис «довгого» хронотопу, що схильний не помічати будь-яку іншу форму ідентичності, окрім етнічної. У цьому сенсі проблематика пам'яті мистецтва є характерним прикладом Future-пам'яті (т. зв. пам'яті майбутнього), яка робить лакуарність істотною перевагою в культурно-історичній аргументації. Саме тому певна видима наївність символіки паротягу як ремінісценції *алії* (повернення єврейського народу на Батьківщину предків) є насправді цілком прийнятним прикладом модернізації пам'яті. Як зауважують автори, «абсурдний з точки зору біблійного часу мотив набуває в еру технічного прогресу нового сенсу й актуальності»¹⁰ (Іл. 4).

Загалом проєкт охоплює широкі горизонти образотворчого символізму, які не лише характеризують «картину світу» традиційного стінопису синагог, але й ставлять більш вагомі контекстуальні питання. У їхньому фокусі образотворча пам'ять розписів єврейських божниць стає симуляком історичної пам'яті. Візуальні образи, розглянуті одночасно у контекстах художнього символізму та наративу минулого, окреслюють хронотоп історії єврейського народу як свого роду стратегію «міркування майбутнім». Відтак, синагогальний розпис – це не про минуле. Його історичний фокус завжди випереджає глядача, пропонуючи символізм минулого вважати контурами уявленого майбутнього.

Окремої уваги потребує структура проєкту, яка поєднує пафос дослідницької аналітики з виставковими завданнями. В Україні виставка «Які ж гарні шатра твої, Якове...» була представлена



Іл. 1. Схема розпису стін та стелі синагоги «Хевра Тегілім», м. Чернівці¹¹

глядачеві у трьох містах та чотирьох локаціях протягом 2016–2017 рр. Перша з них – у Чернівцях, де цей проєкт був ініційований Чернівецьким музеєм історії та культури євреїв Буковини на чолі з Миколою Кушніром. Двічі проєкт був презентований у Харкові – на батьківщині його наукового співавтора, професора Євгена Котляра. Фінальна презентація виставки відбулась у Києві. Це загалом сформувало певну «вісьову» парадигму репрезентації (Іл. 5–7). Відтак, велике значення було приділено авторами виставковим формам проєкту. Атрактивна модель виставки успішно відбулась завдяки елегантному дизайнерському рішенню концепції експозиції, яка, з огляду на «номадичну» географію виставки, мала бути еластичною до різноманітного експозиційного простору, зберігаючи при цьому цілісність дослідницької концепції (Іл. 8). На думку рецензента, експозиційні модулі, а також сформовані у ході виставки контексти експоспросторів заслуговують на окрему розмову. Авторами запропонована своєрідна тактика подолання «виклику місця», яка часто стає перепоною для повноцінного сприйняття виставкових проєктів. У даному разі, подорожуючи кураторськими «стежками», глядач здобуває можливість охопити як мистецький (атрактивний) простір проєкту, так і його дослідницьку нарацію, що потребує колаборації уваги глядача з точкою зору куратора. Здатність виставкових модулів до трансформації та комбінування детермінує траєкторії руху глядача, а гнучка побудова викладу візуального матеріалу забезпечує комфортне співіснування двох контекстів, що найбільш властиві виставковій природі: контексту споглядання (спостереження) та міркування.

¹⁰ Там само. С. 150.

¹¹ Там само. С. 28.

Поза всяким сумнівом, альбом-каталог як інструмент вивчення єврейського традиційного розпису є вкрай цінним прецедентом для мистецького, історичного та культурологічного цеху. Водночас непересічність дослідниць-

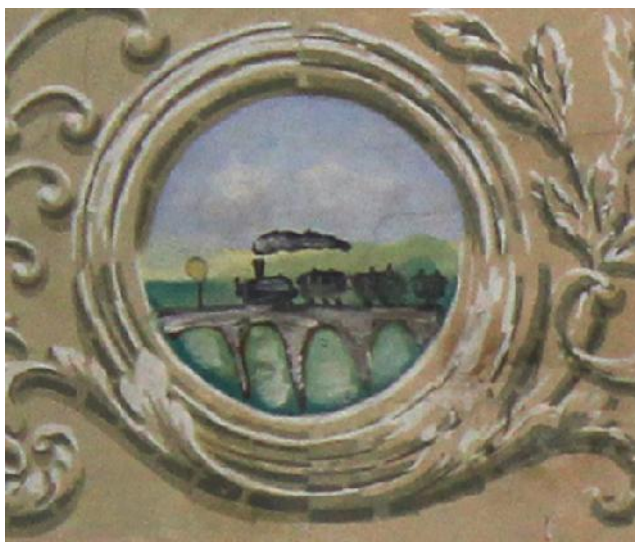
кої проблематики та унікальність виставкового матеріалу визначають його статус як цілком самостійного художнього артефакту, що оповідає про здобуті символічні контексти проєкту.



Іл. 2. Розгортка розпису стін малої зали синагоги «Гройсе Шіл», м. Чернівці¹²



Іл. 3. Сюжет на тему повернення в Ерец Ізраель. Синагога «Темплул Марє», м. Радівці, Румунія¹³



Іл. 4. Коліно «Ашер». Сюжети з циклу «Коліна Ізраїля». Нова велика синагога, м. Новоселиця¹⁴

¹² Там само. С. 43.

¹³ Там само. С. 112.

¹⁴ Там само. С. 78.



Іл. 5. Експозиція виставки у міській галереї «Sweet Art», м. Чернівці, 2–16 жовтня 2016. Фото Є. Котляра



Іл. 6. Експозиція виставки у виставковій залі ХДАДМ, м. Харків, 21–29 листопада 2016. Фото Є. Котляра



Іл. 7. Експозиція виставки у Музеї історії міста Києва,
3–13 березня 2017. Фото Є. Котляра



Іл. 8. Загальний вигляд виставкового стенда з презентацією розписів
синагоги «Темплул Маре», м. Радівці, Румунія. 2016

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 аналізуванні 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 онлайнним транслітератором <http://www.slovnkyk.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

Алфьорова Зоя Іванівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри аудіовізуального мистецтва, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: мистецтвознавство, візуальне мистецтво, візуальні практики, аудіовізуальне мистецтво. E-mail: al055@ukr.net

Артеменко Андрій Павлович, доктор філософських наук, професор, професор кафедри соціально-гуманітарних дисциплін, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: соціальна філософія та філософія історії, урбаністичні студії. E-mail: artemenko.prof@gmail.com

Гомирева Олена Іванівна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Сфера досліджень і наукові інтереси: мистецтвознавство, художньо-стилістичний аналіз творів мистецтва. E-mail: olena.gomyreva@naoma.edu.ua

Жердєв Віталій Вікторович, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: синтез мистецтв у православних храмах Європи (XIX – поч. XX ст.) E-mail: vzhherdyev@hotmail.com

Іваненко Тетяна Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри графічного дизайну, Харківська державна академія дизайну і мистецтв; член Національної спілки художників України. Сфера досліджень і наукові інтереси: графічний дизайн, шрифтовий дизайн, ситуативна графіка, знакові девіації в культурі. E-mail: ivanenkoster@gmail.com

Іноземцева Світлана Володимирівна, кандидат педагогічних наук, доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: вебдизайн, мультимедійний дизайн. E-mail: inozemtsevasvetlana1709@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

Клименко Марія Сергіївна, аспірант, Львівська національна академія мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: мистецтво XX ст. E-mail: klyutenkomary@gmail.com

Малиніна Ірина Олегівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри «Мультимедійний ди-

зайн», Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: доповнена і змішана реальності.

E-mail: multimedia@ksada.org.

Мельникова Уляна Петрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри графіки, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: українське та світове мистецтво 1920 – початку 1930-х рр., сучасне мистецтво. E-mail: melnykova@gmail.com

Мудаліге Олена Іванівна, аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: шрифт, плакат, графічний дизайн. E-mail: elenamudalige@gmail.com

Опатєв Михайло Леонідович, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: мультимедійний дизайн, анімація; 3D-меппінг, доповнена реальність, моушн-дизайн. E-mail: multimedia@ksada.org

Садова-Мандюк Оксана Ярославівна, кандидат мистецтвознавства, Львівський фаховий коледж декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша; член Національної спілки художників України. E-mail: oksanasadova@ukr.net

Сбітнієва Надія Федорівна, кандидат мистецтвознавства, професор, декан факультету «Дизайн», Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Сфера досліджень і наукові інтереси: історія графічного дизайну. E-mail: nadiia.sbitnieva@gmail.com

Селівачов Михайло Романович, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Сфера досліджень і наукові інтереси: широкий спектр проблем образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, дизайну й архітектури.

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 XX ст. в європейському контексті. E-mail: sokolyuk_l@ukr.net

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

ЗМІСТ

ДИЗАЙН

Іваненко Т., Мудаліге О. Шрифтовий плакат: творчий метод дизайнерів різних культурних регіонів алфавітної системи писемності (за матеріалами колекції «4-й БЛОК: музей, архів, лабораторія»).	5
Іноземцева С. Дослідження принципів вебдизайну як візуальної складової сучасної інтернет-культури	13
Малиніна І. Використання доповненої реальності в сучасному мистецтві	20
Опалєв М. Структура й особливості дизайну аудіовізуального контенту архітектурного 3D-мепінгу	30
Сбітнєва Н. Мінімалізм як сучасний тренд графічного дизайну України	43

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Алфьорова З. Трансзображення у творчості Віктора Сидоренка	51
Гомирева О. Симультанний контраст кольорів і його застосування в мистецтвознавчому аналізі.	57
Клименко М. Олександр Архипенко: художньо-естетичні та філософські засади епохи європейського аванґарду	69
Мельникова У. Українське мистецтво доби тоталітаризму на прикладі творчого об'єднання «Жовтень»	77
Соколюк Л. Шляхи розвитку мистецької освіти в Харкові (1896–1918)	83
Zherdiev V. The First Church of Russian Emigration in Berlin: the Fate of the Masterpiece	95

МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Артеменко А. Перехід до метамодерну: антропологія простору	101
---	-----

РЕЦЕНЗІЇ

Кара-Васильєва Т. Монографія про унікальну пам'ятку дерев'яної архітектури . .	107
Садова-Мандюк О. Рецензія на монографію Л. Соколюк «Михайло Жук: мистець-літератор».	110
Селівачов М. Рецензія на монографію В. В. Жердєва «Золотий век православного храмоздання в Германи (1806–1913): история и синтез искусств».	113
Тарасов В. Єврейський синагогальний стінопис у концепції «пам'яті майбутнього» (Future-пам'яті)	116

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ ПУБЛІКАЦІЙ	122
--	-----

СПИСОК АВТОРІВ	125
---------------------------------	-----

CONTENT

DESIGN

Ivanenko T., Mudalige O. Font Poster: Creative Method of Designers from Different Cultural Regions of the Alphabetic Writing System (Based on the Materials of the Collection “The 4th BLOCK: Museum, Archive, Laboratory”)	5
Inozemtseva S. Study of the Principles of Web Design as a Visual Component of Modern Internet Culture.	13
Malinina I. The Use of Augmented Reality in Contemporary Art.	20
Opalev M. Structure and Features of Audiovisual Content Design of Architectural 3D-mapping	30
Sbitnieva N. Minimalism as a Modern Trend of Graphic Design in Ukraine	43

FINE ARTS

Alforova Z. Trans-Image in Viktor Sidorenko' Creative Work	51
Gomyreva O. The Simultaneous Contrast of Colors and Its Application in the Art Analysis	57
Klymenko M. Alexander Archipenko: Artistic and Aesthetic Principles of the European Avant-garde Epoch.	69
Melnykova U. Ukrainian Art of the Totalitarianism Epoch: the Case of the “Zhovten” Association	77
Sokolyuk L. Ways of Art Education Development in Kharkiv (1896–1918)	83
Zherdiev V. The First Church of Russian Emigration in Berlin: The Fate of the Masterpiece.	95

ART IN INTERDISCIPLINARY RESEARCH

Artemenko A. Transition to Metamodernism: Anthropology of Space.	101
---	-----

REVIEWS

Kara-Vasylijeva T. A Monograph on A Unique Monument of Wooden Architecture . .	107
Sadova-Mandyuk O. Reviews on the monograph “Mykhailo Zhuk: artist-writer” by L. Sokolyuk	110
Selivachov M. Reviews on the monograph “The Golden Age of Orthodox Ecclesiastical Architecture in Germany (1806–1913): History and Synthesis of the Arts” by V. Zherdiev	113
Tarasov V. Jewish Synagogue Mural within the Concept of Future Memory	116

SPECIALIZED SCIENTIFIC PUBLICATIONS REQUIREMENTS	122
--	-----

LIST OF AUTHORS	125
---------------------------	-----

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.

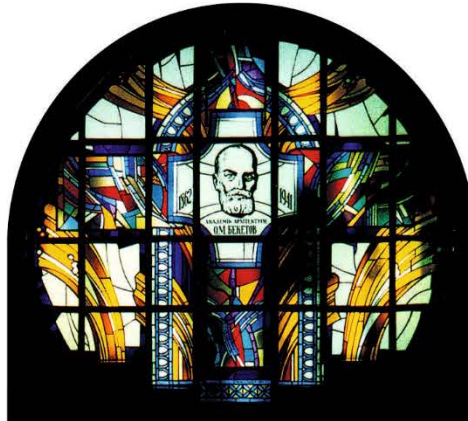
Підп. до друку 24.02.2021. Формат 60 × 84/8. Папір: друк. Друк: ризограф.
Ум. друк. арк. 16.00. Наклад. 100 прим.

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



О. Пронін і Г. Тищенко в майстерні художнього вітражу ХДАДМ.
Фото Є. Котляра. Кінець 1990-х рр.



О. Пронін (у співавт. з Г. Тищенко).
Академік О. Бекетов; Харків (фрагмент). Вітражі.
Ст. метро Архітектора Бекетова в Харкові.
1990-1995



Пронін Олександр Федорович (1934–2002) –

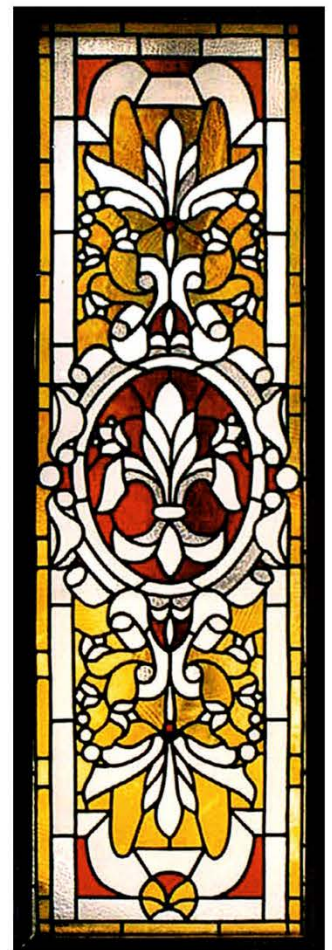
народився в мальовничій місцевості, Адміралтейській слободі в Казані, в цьому місті пройшли дитинство та юнацькі роки, навчання в художньому училищі. У 1959 р. вступив до Харківського художнього інституту, пов'язавши все подальше життя з цим слобожанським містом. У період навчання О. Проніна відбулася кардинальна реорганізація станкового вишу в художньо-промисловий. Ще студентом розпочав працювати у сфері монументального мистецтва. Дипломною роботою стало керамічне панно на тему «Парусний спорт» на фасаді плавального басейну «Динамо». У творчій співдружності з однокурсницею Г. Тищенко (надалі дружиною) були виконані їх перші спільні творчі роботи – фреска «Видатні вчені світу» та вітраж «Ікар» в інтер'єрі Харківського університету, відновлено втрачений за роки німецько-радянської війни вітраж «Муза архітектури» в Харківському будинку вчених. Залишившись працювати на кафедрі «Інтер'єр і обладнання» тодішнього ХХПІ, мистець взяв активну участь у створенні вперше в історії Харкова лабораторії та школи художнього вітражу (у співпраці з Г. Тищенко). У цій новій для міста художній галузі з'явилася низка унікальних робіт: «Казкове дерево» для Будинку відпочинку в смт Старий Салтів, вітражі в ресторані «Старий Харків», серія вітражів для станцій харківського метро та низка творів у цій техніці для інших міст. Працюючи творчо (часом з Г. Тищенко), продовжував збагачувати вітражами храми Харківщини, зокрема кафедральний собор Успіння Пресвятої Діви Марії в Харкові (1998–2001).



О. Пронін. Успіння Божої Матері. Триптих вітражів. Вівтар.
Кафедральний собор Успіння Пресвятої Діви Марії у Харкові.
1995–1997



О. Пронін (у співавт. з Г. Тищенко). Знаки Зодіаку.
Вітраж для ст. метро Академіка Барабашова в Харкові.
1982–1985. Фрагмент



О. Пронін (у співавт. з Г. Тищенко).
Декоративний вітраж.
Приватна збірка

