

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

За підтримки

НСАУ, Politechnika Warszawska, INTBAU



НСАУ



INTBAU

Третя щорічна міжнародна наукова конференція

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

08 листопада 2022 р.

Київ

Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах: зб. тез міжнар. наук. конф. НАМ України, НСАУ, Politechnika Warszawska, INTBAU. Київ, 2022. – 107 с.

Збірник укладено за матеріалами третьої щорічної міжнародної наукової конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах», проведеної Національною академією мистецтв України 08 листопада 2022 р.

Щорічна міжнародна наукова конференція «**Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах**», присвячена проблемам становлення, розвитку та взаємодії соціальних, культурних і мистецьких полів, їх взаємовпливу та взаємопроникненню на фоні генезису мистецтва в Україні та за її межами.

Конференція проводиться з ініціативи Президії Національної академії мистецтв України відділенням синтезу пластичних мистецтв та секцією естетики та культурології.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ**Збірки тез третьої щорічної міжнародної наукової конференції
«СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ
ПРОЦЕСАХ»**

ЯКОВЛЄВ
Микола Іванович

Академік-секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України, академік НАМ України, доктор технічних наук, професор

МАРКОВСЬКИЙ Андрій
Ігорович

Учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України, голова української філії INTBAU, доктор архітектури, доцент

КРИВОРУЧКО Юрій
Іванович

Заступник голови української філії INTBAU, професор кафедри Дизайну Національного університету «Запорізька політехніка», доктор архітектури, професор

WIERZBIŃSKA Anna Maria

prof. nzw., dr hab. Arch. Inż., Kierownik Zakładu Projektowania Architektoniczno-Urbanistycznego, Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej; kierownik Zespołu Wspierania Odbudowy Ukrainy na WA PW (Polska)

PODHALAŃSKI Bogusław,

prof. nzw., dr hab. Arch. Inż. Państwowa Podhalańska Uczelnia Zawodowa w Nowym Targu (Polska)

ЗМІСТ

MARCHUK Nataliia. <i>The evolution of art throughout the years and sustainability in the current creative climate.</i>	9
PODHALAŃSKI Bogusław. <i>Obraz jako inspiracja dla projektu kaplicy.</i>	10
WIERZBICKA Anna Maria, KRYWORUCZKO Jurij, JÓŹWIK Renata, DUDA Magdalena, TRĘBACZ Paweł, KRYWORUCZKO Olga dr arch. <i>Moduły przestrzenne do budownictwa mieszkaniowego na Ukrainie (Просторові модулі для відбудови житла в Україні).</i>	14
АНТОНЮК Дмитро Іванович. <i>Інтенсифікація життєвих процесів та архітектурно-планувальна структура споруд.</i>	16
АСТАНІН Михайло Олександрович. <i>Іменний шорт-лист в стильовому полі деконструктивізму.</i>	18
БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович. <i>Формування просторових уявлень як мета дисципліни 3d- моделювання.</i>	20
БЕРЕСТ Павло Михайлович. <i>Туристичні дестинації як синтез мистецтва, історії, культури, особистості та рефлексії.</i>	23
БІРЮКОВА Дар'я Олександрівна. <i>Аналіз сучасних підходів до ілюстрування книг.</i>	24
БОБОРИКІН Олексій Сергійович, ОЛЬХОВСЬКА Олена Владиславівна. <i>Особливості сучасних арт-інсталяцій.</i>	25
ВАКУЛЕНКО Юрій Євгенійович. <i>Київська картинна галерея: заснування та I етап розвитку.</i>	27
ВОРОЖЕЙКІН Євген Петрович. <i>Творчість у епоху соціальних мереж.</i>	29
ГІРНИЙ Орест Олександрович. <i>Домінантність розташування музеїв та галерей в історичному середовищі, як фокус культурного значення історичної субстанції міста.</i>	31

- ГОЛУБЕЦЬ Орест Михайлович.** *Скульптура в архітектурному середовищі: проблеми сьогодення і рудименти минулого.* 32
- ДАВИДОВ Анатолій Миколайович.** *Методичні новації на факультеті архітектури НАОМА.* 35
- ДОБРОВОЛЬСЬКИЙ Владислав Петрович.** *Синтез мистецтв у розробці комп'ютерних ігор.* 36
- ДОМАНСЬКА Анна Ярославівна.** *Дослідження віртуального графічного волонтерства.* 38
- ЗАЙЦЕВ Олег Дмитрович.** *Сценографія Закарпаття ХХ сторіччя в ескізах Миколи Манджули.* 40
- ЗУБАВІНА Ірина Борисівна.** *Синтез мистецтв у посткінематографічних проектах Метью Барні.* 42
- КОРНІЄНКО Владислав Вікторович.** *Втілення ідей синтезу в цирковому мистецтві сьогодення.* 45
- КРИГІНА Анастасія Олексіївна.** *Трансформація структури багатофункціонального комплексу в сучасному соціокультурному просторі.* 48
- КУЗНЄЦОВА Валерія Олександрівна.** *Соціальний аспект в арт-концепціях Олексія Залевського.* 50
- КУРБАНОВ Георгій Олександрович.** *Метаморфози героя кіберпанку та фантастики з початку епохи до нашого часу, як симбіоз наукового прогресу й мистецького прориву.* 52
- ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна.** *Авторська книжка у творчості Михайла Жука.* 54

- ЛИПОВЕЦЬКА Євгенія Юріївна.** *Вплив мистецьких традицій на формування культури сучасного графічного дизайнера.* 57
- ЛИТОВЧЕНКО Наталія Іванівна.** *Актуальність синтезу монументально-декоративного мистецтва та архітектури в умовах післявоєнної відбудови України.* 58
- ЛУГОВСЬКА Анна Едуардівна.** *Динаміка становлення артінституцій Харкова.* 60
- МАЗНІЧЕНКО Олена Володимирівна.** *Інтеграція новітніх технологій у сталі педагогічні принципи сучасної культурно-мистецької освіти.* 63
- МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович.** *Синтез як маркер переходу стилів в архітектурі.* 64
- МАСЛІЙ Альбіна В'ячеславівна, ГАЛЬЧИНСЬКА Ольга Сергіївна, ЛЄЖНЄВ Олександр Олександрович.** *Дослідження бренду як феномену в графічному дизайні.* 66
- МИХАЙЛОВА Рада Дмитрівна.** *Рефлексія війни у синтезі мистецтв меморіального комплексу музею історії України.* 68
- МІЩЕНКО Марина Олексіївна.** *Сучасні технології у пам'яткоохоронній сфері: практика використання в умовах воєнного стану.* 70
- МОТА Валерія Олександрівна.** *«Єгипетське відродження» ювелірного мистецтва у другій половині XIX – на початку XX століття.* 71
- НОВІКОВ Михайло Юрійович.** *Інноваційні підходи доповненої реальності.* 73
- ПАВЛЮК Наталя Вікторівна, ПАВЛЮК Юстина Любомирівна.** *Творчість і страждання: діти у часі війни (з досвіду арт-терапії).* 74

- ПАПЕТА Олена Валеріївна.** *Формування ідейно-естетичних засад творчості Л. Семикіної в контексті генезису українського нонконформізму.* 76
- ПЕТРУК Роман Ігорович.** *Омовення ніг учням як перформативна акція в інтерпретації Миколи Стороженка.* 78
- ПОХОДЗЕЙ Павло Іванович.** *Новаторські підходи в музично-театральній діяльності Романа Кофмана на зламі ХХ-ХХІ століть.* 79
- ПУЧКОВ Андрій Олександрович.** *Поняття «синтез мистецтв в архітектурі» як парадокс.* 81
- РОГОТЧЕНКО Олексій Олексійович.** *Трансформація графічних мистецтв в діяльності платформи ВОЛЬНАНОВА.* 83
- САМОЙЛЕНКО Олександра Юріївна.** *Елементи народного мистецтва у сучасному соціокультурному просторі.* 85
- СКОРОПАД Дар'я Андріївна.** *Використання сучасних технологій в архітектурі та містобудуванні Німеччини: синтез наукових і мистецьких практик.* 86
- СОКОЛЮК Людмила Данилівна.** *Універсалізм як мистецький принцип в українській художній культурі першої третини ХХ ст.* 88
- СУРНІН Микита Сергійович.** *Атомарність як місце для мрії у ХХІ ст.* 89
- ТИХОНЮК Валерій Іванович.** *Генезис українського шрифту в оформленні книг Володимира Юрчишина.* 90
- ТИХОНЮК Олена Володимирівна.** *Формально-технічні аспекти паперопластики в графічному дизайні.* 91
- ТОВБИЧ Валерій Васильович, КОНДРАЦЬКА Олена Ігорівна.** *Складне й авторське світло та колір в архітектурі.* 92
- ХАРЧЕНКО Поліна Вагифівна.** *Роль мультимедійних технологій в* 94

розвитку сучасної екранної культури: вітчизняний та європейський досвід.

- ХИЖИНСЬКИЙ Володимир Вікторович, ОКАРА Аліна Ігорівна.** *Твори художньої кераміки як елемент формування сучасного простору (на прикладі керамічних меблів)* 96
- ХОНЮ Вікторія Вікторівна (ОСТАШ Вікторія).** *На перетині поетичних та фотожанрів: спроба класифікації фото-поезії.* 98
- ХУДЯКОВА Анастасія Геннадіївна.** *Підтримка України як актуальна тема муралістського руху у світі.* 99
- ШИМАН Катерина Анатоліївна.** *Значення простору та часу для мистецьких творів у віртуальній реальності.* 101
- ЮР Марина Володимирівна.** *Синтез художнього і медійного контенту в мистецтві муралу: соціокультурний вимір.* 102
- ЯКОВЛЄВ Микола Іванович.** *Графічний супровід основних етапів сучасного форматворчого процесу.* 103
- ЯРЕМЧУК Олена Миколаївна.** *Сучасний шрифтовий плакат. Перспективні тенденції розвитку.* 105

MARCHUK Nataliia,

PhD candidate in Fine Arts at University of
Chester.

THE EVOLUTION OF ART THROUGHOUT THE YEARS AND SUSTAINABILITY IN THE CURRENT CREATIVE CLIMATE

Throughout history, we could identify how certain social changes influenced the direction the arts would partake. Numerous examples, starting from the invention of religion, or the fall of the church in the 1300s in Italy upon the rise of humanism changed the predominant characters portrayed in paintings and the way artists painted them. The wars that broke off and had the arts take a darker look, and the exhaustion of society by these wars made artists reflect on the simple pleasures of life. The Industrial Revolution in the 1760es and its effects of it on the common people. Needless to say that the world is currently undergoing another major social change, and again artists are to respond and reflect on the state we have been put in. Among these would be the post-COVID-19 dynamics, the new wars that broke off, including the Russian invasion of Ukraine and nuclear war threats, alongside the climate emergency that we are presently experiencing. Currently, art scholars are watching a rapid movement towards mobility and sustainability in the arts. During the COVID-19 era, artists and galleries had to adjust to the new reality on very short notice. Creative spaces were to be utilised virtually. Now people worldwide have started feeling the effects of climate change. Natural disasters have become more frequent and severe. Earlier this year, Europe started experiencing more extreme heatwaves and drought, and Pakistan experienced the most damaging monsoon flooding in the history of the country. This has brought a lot of interest in artists towards the carbon footprint of their art. Even though creative industries do not even make the list of the top polluters of 2 the planet, such as the Energy Industry and Transportation, over the past few years artists have been working towards making their art more sustainable. We have started seeing more eco-friendly art supply brands. We have started seeing more art projects discussing sustainability. The possibilities of Contemporary Art and the mediums creatives use are unlimited. More than ever artists have the freedom to find an appropriate solution to the problems the world currently faces. However, there is an aspect to this than is not spoken about enough - nothing in the world pollutes the environment like wars. Bombing and other methods of modern warfare directly harm wildlife and biodiversity. Pollution from war contaminates bodies of water, soil, and air. Warfare releases greenhouse gas emissions. The environment is being destroyed with absolutely no justification. It is important that while the creative industries unite to discuss the topic of sustainability and tackle climate change – they also make sure to bring attention to the real enemy of our environment.

PODHALAŃSKI Bogusław,

prof nzw., dr hab. Arch. Inż., Państwowa
Podhalańska Uczelnia Zawodowa w Nowym
Targu.

OBRAZ JAKO INSPIRACJA DLA PROJEKTU KAPLICY

Motto:

*„Zróbmy to co możemy, aby Bóg zrobił to,
czego nie możemy”*

Ojciec Pasiusz Hagiogryta, Agion Oros

Jeden z największych polskich, krakowskich malarzy XX wieku, Jerzy Nowosielski tworzył obrazy, które „przenosiły” oglądających je w inny wymiar, wymiar duchowy. Nie były to oczywiście te z początków twórczości, które często przedstawiały akty, o niejako mistycznych konotacjach, lecz późniejsze, pisane przez Niego ikony. Na ikonach tych zawsze znajdujemy prostokątne, czarne okna, drzwi, szczeliny, otwory za którymi otwierają się transcendentne wymiary jego sztuki. Nowosielski także był architektem, co prawda nie ukończył studiów architektonicznych, lecz w jego szkicowniku znajduje się wiele projektów, które śmiało można określić jako koncepcje architektoniczne. Zrealizował także, w obecnym Białym Borze, założonym w XIV wieku przez Zakon Szpitala Najświętszej Marii Panny Domu Niemieckiego w Jerozolimie (Ordo domus Sancte Mariae Theutonicum) a w XX wieku zniszczonym w 80% przez Armię Czerwoną miasteczku, przy pomocy architekta Bogdana Kotarby, cerkiew grekokatolicką, wybudowaną przez przesiedloną tam po 1947 r. ludność ukraińską. Forma architektoniczna cerkwi, rozwiązanie jej wnętrza oraz polichromie stały się symbolem współczesnej architektury sakralnej, szeroko znanym poza granicami Polski. Niemniej jej specyficzna interpretacja prawosławnego kanonu, dokonana przez Nowosielskiego spowodowała pewne trudności w zaakceptowaniu tej, tak bardzo awangardowej, jak na tradycje architektury cerkiewnej budowli i jej wystroju. W architekturze Wschodu, jeszcze bardziej niż w architekturze Zachodu ważne jest zdobnictwo i jakość sztuki sakralnej. Kardynał Ravasi zauważa: *„Problem polega na tym, że w katolicyzmie, w przeciwieństwie do protestantyzmu, potrzebne są takie rzeczy jak ołtarz, obrazy, a architekci skupiają się na przestrzeni, liniach, świetle i dźwięku”*. W związku z tego rodzaju wyzwaniem autor podjął próbę przetworzenia płaskiego obrazu Mistrza Jerzego Nowosielskiego na trójwymiarową architektoniczną formę sakralną, tworząc kaplicę, której elewacja wejściowa nawiązuje do ikony napisanej dla prof. dr hab. Włodzimierza Mokrego, znanego ukrajoznawcy. Była ikona ta prezentem dla Profesora od profesora Jerzego

Nowosielskiego, pomyślanym jako okładka jego pracy habilitacyjnej. Ryc.1. Zarówno ikona, jak i praca okazały się dziełami wybitnymi. Sam proces projektowy ilustruje załączona Ryc.2, przedstawiający szkic wstępnej koncepcji bryły kaplicy, która następnie została opracowana w postaci projektu koncepcyjnego, projektu architektonicznego, renderingów oraz trójwymiarowego modelu przy pomocy arch. Anny Połtoowicz – Staśko oraz modelu, Ryc. 3, wykonanego z użyciem druku 3D przez arch. Aleksandrę Kuśmierską. Metropolita Warszawski i Całej Polski Sawa zauważa, że cerkiew „*Św. Sofia w Konstantynopolu – dzisiejszym Istambule – wzniesiona została w latach 532 ÷ 537 i stanowi do dziś niedościgniony wzór budownictwa sakralnego, będąc doskonałym połączeniem ducha i materii. Poprzez wieki pozostaje ona źródłem inspiracji dla budowniczych każdej epoki*”. Następnie stwierdza: „*Cerkiew to Dom Boży, który jest mocno osadzony w prawosławnej świadomości. To w niej rozpoczyna się i kończy nasze obcowanie z Bogiem. Przynosimy w niej, przed oblicze Boże, nasze smutki i radości. W niej sprawowana jest Św. Liturgia, która uświęca i przemienia człowieka, a wraz z nim cały świat. Bez cerkwi nie jest możliwe nasze życie liturgiczne, nasze przebóstwienie i nasze zbawienie. Dlatego cerkiew jako Dom Boży, lubimy i troszczymy się o nią. Już psalmista Dawid wzywał: „Jednego tylko prosiłem u Boga i do tego tylko zmierzam, abym mógł przebywać w przybytku Pańskim przez wszystkie dni, upajając się pięknem Bożym i odwiedzać świątynię Jego” /Ps.26,4/*. Architektury sakralnej nie można rozpatrywać jedynie w kontekście fizycznym - to jest konstrukcyjnym, statycznym, architektonicznym czy artystycznym. Świątynia zawsze zawiera pierwiastek transcendentálny, dlatego Ojciec Pasiusz Hagiogryta, Atoski święty uważa, że „*Dzisiaj ludzie mają dużo logiki, która niszczy wiarę człowieka aż do korzeni*”. Gdyby potraktować uwagę Jean-Yves Leloup „*O ile zamierzasz nauczyć się daru pokory, uważaj brata za bardziej inteligentnego od siebie i we wszystkim daj mu pierwszeństwo*”, jak pewnego rodzaju wytyczną do projektowania, w omawianej sytuacji zaproponowana forma architektoniczna kaplicy stanowić będzie jedynie pokorne uzupełnienie dzieła mistrza Nowosielskiego. Oby udało się ją wkrótce zrealizować.

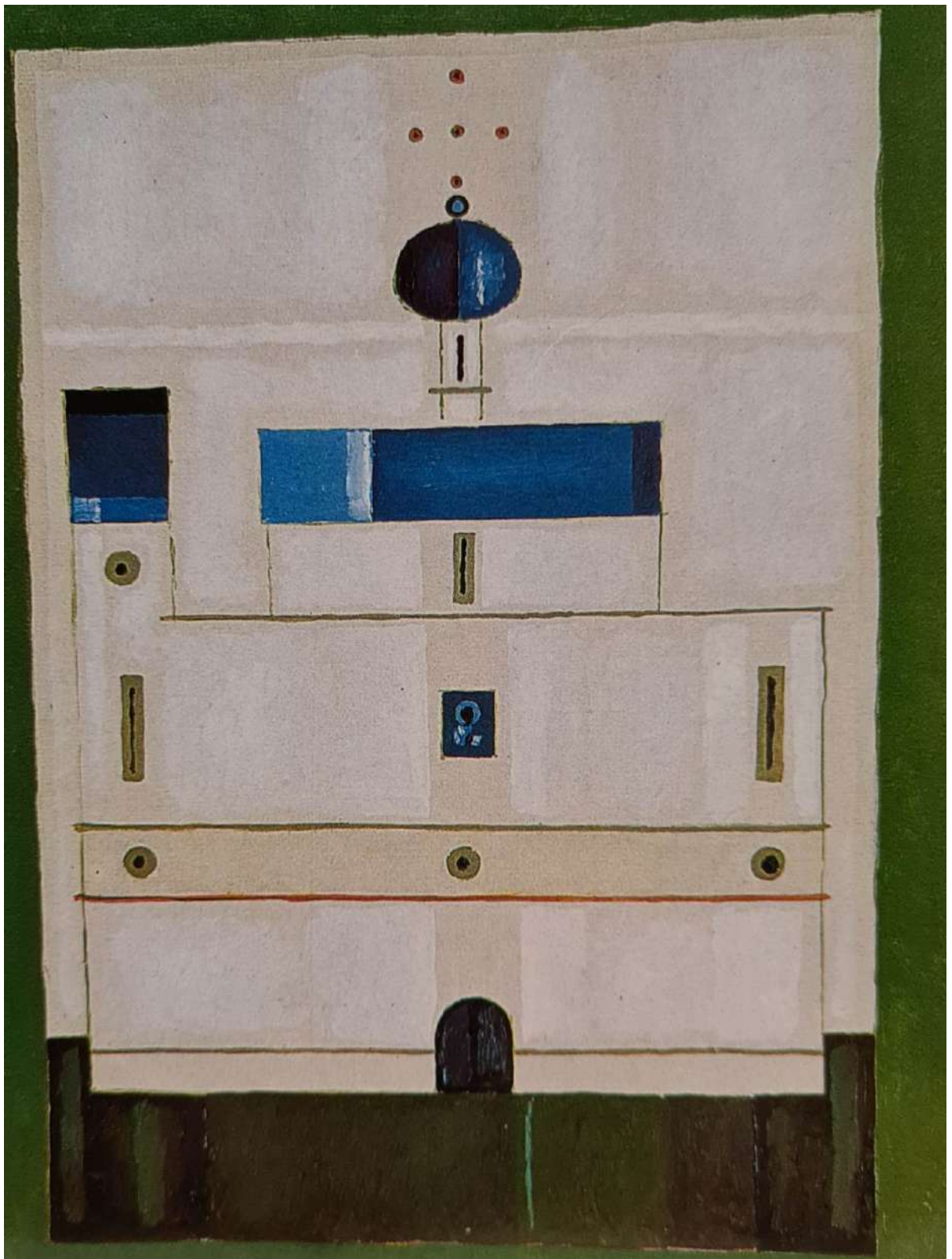


Fig.1. J. Nowosielski. Cerkiew.

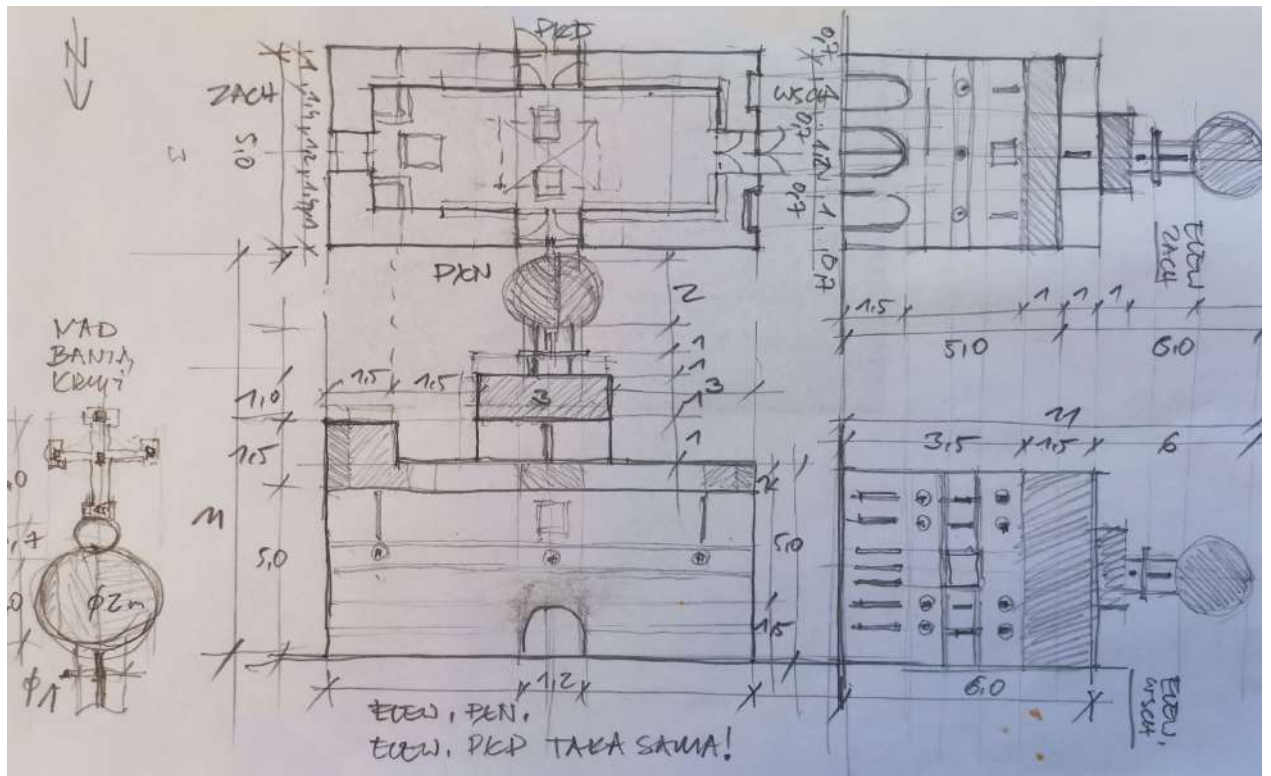


Fig. 2. Szkic koncepcyjny. Arch. B. Podhalański



Fig. 3. Model roboczy. Widok ogólny.

WIERZBICKA Anna Maria,

prof. *nzw.*, dr hab. Arch. Inż.,
*Kierownik Zakładu Projektowania Architekt
 oniczno-Urbanistycznego,* Wydział
 Architektury Politechniki Warszawskiej;
 kierownik Zespołu Wspierania Odbudowy
 Ukrainy na WA PW;

KRYWORUCZKO Jurij,

dr hab. Arch., profesor w Katedrze
 Wzornictwa Narodowego Uniwersytetu
 «Politechnika Zaporozska», profesor
 wizytujący Wydziałów Architektury
 Politechniki Krakowskiej i Warszawskiej;

JÓŻWIK Renata,

dr Arch. Inż., adiunkt na Wydziale
 Architektury Politechniki Warszawskiej;

DUDA Magdalena, mgr Arch., adiunkt na
 Wydziale Architektury Politechniki
 Warszawskiej;

TREBACZ Paweł, dr Arch. Inż., adiunkt na
 Wydziale Architektury Politechniki
 Warszawskiej;

KRYWORUCZKO Olga dr arch.,

docent Narodowego Uniwersytetu
 «Politechnika Lwowska», profesor
 wizytujący Wydziału Architektury
 Politechniki Krakowskiej.

MODUŁY PRZESTRZENNE DO BUDOWNICTWA MIESZKANIOWEGO NA UKRAINIE

(ПРОСТОРОВІ МОДУЛІ ДЛЯ ВІДБУДОВИ ЖИТЛА В УКРАЇНІ)

За дослідженням Міжнародної організації з міграції (МОМ) 26 вересня 2022 р. [Міжнародна організація з міграції (МОМ). Звіт про внутрішнє переміщення в Україні. Опитування загального населення. Раунд 9. 26 вересня 2022 року.

https://displacement.iom.int/sites/g/files/tmzbd11461/files/reports/IOM_Gen%20Pop%20Report_R9_IDP_FINAL_UKR%20version%20%281%29.pdf] значна частина внутрішньо переміщених осіб (ВПО) усе ще проживає у помешканнях, які вони

вважають непристосованими до зими. Оцінена кількість таких ВПО у межах країни становить майже 1 млн. осіб. Серед усіх респондентів, які планують переїзд, проживання у селі обирають 27%, у місті – 54%, серед усіх централізованому опаленню надають перевагу 30%, автономному опаленню – 51% опитаних. Байдуже – чи місто, чи село, «аби опалення було» – вважають 6% опитаних.

Соціологічна група «Рейтинг» у дослідженні оцінки шкоди, завданої воєнними злочинами росії в Україні, виявила, що 23% опитаних зазнали матеріальних втрат, пов'язаних з житлом, зокрема на окупованих територіях – 33% та в зоні бойових дій – 39%. Житло знаходиться у зоні бойових дій у 16% опитаних, на деокупованій території у 5% опитаних. Житло повністю зруйноване у 2% опитаних, частково пошкоджене у 8%, а 5% опитаних не знають про стан житла [Соціологічна група «Рейтинг». Оцінка шкоди, завданої воєнними злочинами росії в Україні [Електронний ресурс] / Соціологічна група «Рейтинг». – 15. – Режим доступу до ресурсу: https://ratinggroup.ua/research/ukraine/oc_nka_shkodi_zavdano_vo_nnimi_zlochinni_mi_ros_v_ukra_n_15-19_veresnya_2022.html.]

Статистика та дослідження висвітлюють глобальність проблеми житла в Україні. Необхідно вже тепер, не чекаючи завершення бойових дій, братися до вирішення цієї проблеми. Одним з перспективних напрямків може бути житло з просторових модулів, які повністю виготовляють на спеціалізованих фабриках. Час проектування, виготовлення, монтажу і введення в експлуатацію модульних будинків займає 6-7 місяців, традиційні будинки ж потребують близько двох років на спорудження. Однородинні або багатоквартирні будинки на 3-4 чи 8-9 поверхів виготовляють фабрики у Польщі для Німеччини, Норвегії, Швеції з високими вимогами екологічності, енергозбереження, санітарії та гігієни, епідеміологічним, антиалергічним, протипожежним та естетичним вимогам. Польські фабрики житла з просторових модулів готові розвивати своє виробництво і в Україні.

У Варшавській політехніці групою польських і українських архітекторів і урбаністів розроблено проект житлового району з просторових модулів для Львова на 3 тис. мешканців. Серед ВПО проведено соціологічні дослідження щодо актуальних вимог до житла. Розроблено перелік типів планування з урахуванням демографічних та соціальних характеристик ВПО. Отримано згоду територіальних громад Львівщини для будівництва фабрики житла з просторових модулів, яке має ряд переваг у порівнянні з традиційним – може відбуватися круглорічно і обґрунтовано вважається багатьма фахівцями архітектурою завтрашнього дня. Уряди країн Євросоюзу вбачають у житлі з просторових фабричних модулів значний потенціал прискорення вирішення

житлових проблем для незаможних громадян, забезпечення доступності житла в умовах перманентної економічної кризи, інфляції, зростанні вартості кредитів. Важливим для розвитку житла з просторових модулів в Україні є отримання державного замовлення на виготовлення будинків з просторових модулів та гарантування викупу їх державою. У такий спосіб можна буде суттєво наблизити забезпечення житлом українців, що постраждали від війни. Саме таку мету у відбудові житла переслідує обіцянка Президента України надати коштом держави житло усім, у кого війна його забрала.

АНТОНЮК Дмитро Іванович,
Кандидат архітектури, доцент, доцент
кафедри архітектурного проектування
НАОМА, заслужений архітектор України.

ІНТЕНСИФІКАЦІЯ ЖИТТЄВИХ ПРОЦЕСІВ ТА АРХІТЕКТУРНО-ПЛАНУВАЛЬНА СТРУКТУРА СПОРУД

Інтенсифікація всіх життєвих процесів призводить до переосмислення та трансформації структури архітектурних об'єктів. Є види діяльності, з відповідними архітектурними об'єктами, для реалізації яких, інтенсифікація є ключовим завданням.

Це стосується руху, фізкультури та спорту. Саме тут критерієм успішності є збільшення швидкості руху, висоти чи довжини стрибка, збільшення ваги, швидкість реакції тощо. Вектори задач та зусиль, щодо їх реалізації збігаються і можна очікувати цікаві результати.

За останні роки в усьому світі спорт та фізкультура, як вид діяльності все більше комерціалізується та розширює свій вплив на суспільство. Це вимагає нових, зазвичай, великих територій, яких стає все менше і менше в міській структурі і особливо в центральних частинах. Тому виникає потреба у нових підходах до формування структури подібних споруд.

Розглянемо це на кількох прикладах:

1. Спортивний комплекс у Львові, за проектом авторського колективу Віктора Кудіна [Чаплінський Ю. У Львові збудують незвичайний

спорткомплекс. Інформаційне агентство 1news. 30.10.2017. Режим доступу до ресурсу URL: <http://surl.li/dmvmc> (дата звернення: 28.10.2022)].

Особливості структури об'єкта: дворівневі спортивні зали; використання похилого покриття для катання на лижах.

2. Тенісний клуб в Києві архітектурного бюро АШ.

Особливості структури об'єкта: багаторівнева структура комплексу; економія території; використання покриття під основну функцію — тенісні корти; створення додаткових міських просторів з метою інтенсифікації використання міських територій; забезпечення проведення різноманітних заходів; поліфункціональне використання комплексу.

Ідея організації вертикального зонування не нова, і вже має приклади не тільки проектування, а й реалізації, наприклад відомий готельний комплекс Marina Bay Sands в Сінгапурі спроектований Моше Сафді, де три вежі з'єднані 150-метровим басейном в єдиний комплекс [Moshe S. Marina Bay Sands Integrated Resort / Safdie Moshe. 2011. Режим доступу до ресурсу URL: <http://surl.li/dmvmt> (дата звернення: 28.10.2022)].

Найбільш яскраво ці ідеї можна простежити у роботі Tennis Tower виконаної CRA-Carlo Ratti Associati та архітектором Italy Rita [Baldwin E. Carlo Ratti Associati Designs 300ft Tall Skyscraper of Stacked Tennis Courts. ArchDaily. 3.12.2020. Режим доступу до ресурсу URL: <http://surl.li/dmvnd> (дата звернення: 28.10.2022)].

Особливості структури об'єкта: вертикальне зонування восьми спортзалів, розташованих один над одним; задіяна мінімальна кількість території; організація нових візуально-просторових зв'язків із міським середовищем; активна медійна складова концепції — створення мультимедійних екранів з великим охопленням простору; можливість у майбутньому переносити об'єкт на нові місця у разі організації та проведення спортивних змагань до інших населених пунктів.

Подані приклади з наукових досліджень та практики проектування об'єктів фізкультури та спорту демонструють докази того, що процес інтенсифікації призведе до створення нових, більш розвинених структур формоутворення організації просторів, що забезпечують життєдіяльність людини.

АСТАНІН Михайло Олександрович,
аспірант кафедри теорії історії
архітектури та синтезу мистецтв НАОМА.
*Науковий керівник: Яковлев М. І. доктор
технічних наук професор.*

ІМЕННИЙ ШОРТ-ЛИСТ В СТИЛЬОВОМУ ПОЛІ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ

Представниками наукових та освітніх закладів висвітлювалось питання походження та розвитку деконструкції з часу появи цього стильового потоку. Вперше тема була прописана наприкінці дев'яностих років ХХ століття представницею вітчизняної східної школи архітектури Лідією Стародубцевою. Продовжила розпочатий дискурс Львівська політехніка, яка виступає в якості осередку західно-української вітчизняної школи теорії архітектури. Представники цієї учбово-наукової установи Ольга Криворучко, Світлана Лінда, Богдан Черкес в підручниках (2007 р., 2014 р.) та дисертації (2008 р.) ґрунтовно дослідили деконструктивізм, як явище в архітектурі ХХ-ХХІ століть. Приведені далі в тексті шорт-списки архітекторів-деконструктивістів складено згідно дискурсу вище згаданих науковців, а також доповнені при верифікації інформаційного контенту. Термін шорт-лист позичено із спортивної залікової системи оцінки особистих або командних досягнень і складається із прізвищ в послідовному порядку зменшення значимості досягнень учасника, порівнюючи його номер прізвища в списку в наближенні до цифри один.

Шорт-лист 1920-1940. Епоха індустріалізації вимагала нової естетики. Митці проводили експерименти з формами та змістом, намагаючись визвати емоції епатажу та куражу від футуристичної естетики в яку важко було повірити і яку складно було прийняти. Ламаючи та демонтуючи старі форми Курт Швіттерс (дадаїзм, бриколлаж), Володимир Татлін (архітектонізм), Вальтер Гропіус (конструктивізм, експресіонізм), Міс ван дер Рое (експресіонізм), Умберто Боччоні (футуризм, експресіонізм), Казимир Малевич (супрематизм), Константин Мельніков (конструктивізм) створювали нові артоб'єкти, де спонтанно, логічно, а частіше алогічно та інтуїтивно виходили на принципи, якими вже свідомо користувались архітектори-деконструктивісти на завершенні ХХ століття.

Шорт-лист 1940-1960. Френк Ллойд Райт (неоекспресіонізм, органіцизм), Ле Корбюзьє (неоекспресіонізм, пуризм), Ханс Шарун (неоекспресіонізм).

Шорт-лист 1960-1980. Пітер Айзенман (неомодернізм, деконструктивізм), Фрітц Вотруба (неоекспресіонізм), Мікелуччі (неоекспресіонізм), Гьотфрід Бьом (неоекспресіонізм), Гюнтер Беніш (неоекспресіонізм, деконструктивізм), Гюнтер Домінік (неоекспресіонізм, деконструктивізм), Хельмут Свічинські (деконструктивізм), Вольф Прікс (деконструктивізм).

Шорт-лист 1980-2000. Двадцять років становлення, інтенсивного розвитку та трансформації деконструктивізму. Головними гравцями виступають Пітер Айзенман, Заха Хадід, Даніель Лібескінд, Френк Гері, Рем Колхас, Бернард Чумі, Хельмут Свічинські, Фольф Прікс, Майкл Ротонді, Ерік Оуен Мосс, Том Мейн, Гюнтер Беніш, Гюнтер Домінік, Хіромі Фуджії, Макото сей Ватанабе, Бен ван Беркель. Всі прізвища напряму пов'язані з деконструктивізмом.

Шорт-лист 2000-2010. Рейтинг складено на основі сукупних характеристик та наступних сукупних критеріїв: 1. Причетність та безпосередній розвиток інструментарію стилю. 2. Стабільність творчої манери без відхилень в пошук «власного стилю». Практика та сповідання деконструктивізму не відхиляючись від його принципової графо-пластичної мови, яка склалась в період до середини дев'яностих років ХХ століття. 3. Наявність теоретичних викладок що до стилю. 4. Кількість запроєктованих та реалізованих в стильовій приналежності об'єктів. В десятку перших увійшли трое американців, японець і шість європейців. В трійці лідерів: Том Мейн (США), Майкл Ротонді (США), Гюнтер Домінік (Європа). За ними, формуючи сімку розташовуються: Гюнтер Беніш (Європа), Даніель Лібескінд (Європа), група Кооп Гімелб(л)ау (Європа), Ерік Оуен Мосс (США). Завершують десятку перших імен трійка не тільки практиків, а і теоретиків деконструктивізму: Пітер Айзенман (США), Хіромі Фуджії (Японія), Макото сей Ватанабе (Японія). Продовжують шорт-лист стархітектори («стар» від анг star – зірка) серед яких Ренцо Піано, Жан Нувель, Оділь Декк. Вони приєднались до стильового потоку вже ставши знаменитими в інших напрямках архітектури, зокрема в хай-теці. Редукти (послідовники) архітектурного напрямку створили потужні об'єкти, що стали знаковими, відомими не тільки в професійному колі, але і в світовому соціумі. Об'єкти, створені майстрами, ущільнили стильовий контент деконструктивізму. На протязі майже століття в стильовому полі деконструктивізму змінювались гравці із прізвищ яких складені уявні шорт-листи. Суттєві трансформації помітно змінили ієрархію прізвищ, коли з'явилися такі постдеконструктивістські напрямки, як органітек, параметризм, стиль особистостей та стиль орігамі.

БЕРДИНСЬКИХ **Святослав**
Олександрович, кандидат технічних
наук, учений секретар відділення
образотворчого мистецтва НАМ України.

ФОРМУВАННЯ ПРОСТОРОВИХ УЯВЛЕНЬ ЯК МЕТА ДИСЦИПЛІНИ 3D- МОДЕЛЮВАННЯ

В останні десятиліття стрімко відбувається розвиток інформаційних технологій, які змінюють звичне уявлення про процеси проектування в архітектурі та дизайні. З'являються нові інструменти та програмне забезпечення, зростають апаратні можливості пристроїв обробки інформації, що дозволяє на якісно новому рівні виконувати ті завдання, які досі мали усталені впродовж багатьох років методи вирішення. Втім, традиційні засоби проектної графіки (рукотворні засоби візуалізації) не втрачають своєї актуальності, однак набувають нової ролі в процесі формотворення. Відтак, потребують аналізу і принципи використання новітніх технологій на усіх етапах проектування, а також в освітньому процесі.

Одним із ключових питань в сучасній проектній графіці є новий погляд на дисципліну 3d-моделювання, осмислення її ролі та основних завдань, зокрема упродовж становлення та реалізації професійних якостей дизайнера. Загалом 3d- моделювання – це спосіб побудови просторової форми на площині екрану за допомогою проєкцій. Сучасні інструменти 3d- моделювання дозволяють будувати будь-які за складністю пластичної будови форми.

В основному, до спектру задач 3d- моделювання в архітектурі та дизайні входить створення об'єктивних візуально-ефектних зображень просторових форм: точність побудови перспективи, простота вибору ракурсу, засоби реалістичного моделювання сценарію освітлення та візуальних властивостей матеріалу надає 3d- моделюванню значення основного інструмента репрезентації. Серед інших завдань – створення комплексної параметричної моделі об'єкта, яка дозволяє тримати будь яку інформацію про геометричну структуру об'єкта, а саме його будь-якої проєкції, розрізу, розгортки, тощо у точних розмірах, необхідних для процесів аналізу та реалізації. Окрім цих двох утилітарних задач 3d- моделювання стає інструментом пошуку та моделювання властивостей об'єкта на всіх стадіях проектування: оцінювати форму в процесі створення можна одночасно з багатьох ракурсів.

Слід також зазначати, що до числа завдань 3d- моделювання належить формування просторових уявлень в процесі роботи над різними задачами. Просторові уявлення відіграють важливу роль у формотворчій діяльності, адже

розуміння взаємозв'язків елементів у просторі, а також принципів пластичного утворення форми значно збільшує спектр вибору об'ємно-просторових рішень у проектуванні. На думку вчених – уява, де відбувається більшість проектних перетворень, для дизайнера є головним інструментом пізнання та моделювання, а уявна модель, народжена в процесі мислення внутрішнім світом проектувальника, часто є первинною в процесі формоутворення і керівною щодо його роботи на усіх подальших етапах проектної діяльності. Формування і розвиток мисленої моделі в дизайні відбувається за допомогою просторових уявлень, отриманих в результаті досвіду активного пізнання.

Традиційно, до широкого впровадження цифрових технологій у формотворчій процес, просторові уявлення формувались за допомогою вивчення таких засобів як рисунок, нарисна геометрія та креслення, скульптура, макетування та предметне моделювання. Наприклад, в процесі виконання рисунка з натури відбувається аналіз просторової форми, що дає змогу відображати її у проекції з точки погляду на площину паперу. Знання просторових закономірностей будови форми та її сприйняття, окрім володіння образотворчими засобами, є однією з основних умов виконання якісного, переконливого зображення. Вивчення натури як естетичного взірця, законів її краси та пластики є також однією з основних задач рисунка, що має, до того ж, виховний аспект.

Подібним чином просторові уявлення формуються в ході 3d-моделювання. Процес створення будь-якої 3d- моделі складається з чотирьох основних етапів. Перший етап – вивчення та аналіз форми, її складових, взаємозв'язків між компонентами. Другий етап – узагальнення до визначених елементів, під час якого відбувається формалізація наших уявлень про об'єкт за допомогою простих просторових складових, які можна програмно реалізувати. Третій етап передбачає вибір оптимальної стратегії моделювання, тобто максимально ефективної з погляду трудових ресурсів. І, насамкінець, четвертий етап – це реалізація моделі у середовищі певної програми. Слід зазначити, що перші етапи тут є ключовими у формуванні просторових уявлень, адже пов'язані із активним пізнанням форми.

Окрім просторового мислення, 3d- моделювання відіграє роль у формуванні таких важливих якостей, як логічне мислення, зорова пам'ять, композиційне мислення, цілісне сприйняття, конструктивно-пластичне мислення.

Для набуття потрібних вмінь та навичок, досягнення необхідного рівня володіння 3d- моделюванням потрібно переосмислити програму вивчення предмету. Послідовність та етапи освоєння дисципліни можна запропонувати за такою схемою.

1. Моделювання форм з вираженою ортогональною структурою. До таких форм належать предмети простих меблів, прості архітектурні об'єкти (зовнішня форма).
2. Моделювання форм, які мають геометричне описання. До таких належать жорсткі меблі, орнаменти та форми класичної архітектури.
3. Моделювання форм складної пластики (прості скульптурні форми, класичні рельєфи, м'які меблі, промислові вироби).
4. Моделювання природної пластики, «живих» форм та рослин.

Важливою умовою для ефективного пізнання будови форми є робота як з натурним оригіналом, так і з зображеннями й кресленнями предмету. На певних етапах навчання студент власноруч робить обмір предмету, його фотографії, необхідні для створення моделі отримання необхідної інформації.

Паралельно, під час виконання завдань, відбувається освоєння інструментів 3d- моделювання, які використовуються для моделювання, від найпростіших до складних:

1. Використання геометричних примітивів, простих (площина, паралелепіпед, циліндр, сфера, конус тощо) і складних (багатогранники, тор тощо), та їхні поєднання. Булеві операції з просторовими формами (додавання, віднімання, перетин).
2. Робота зі сплайнами. Створення і редагування різних типів сплайнів та кривих. Перетворення лінійних утворень в просторову форму простими модифікаторами (тіло обертання, рух по траєкторії, складні операції типу «Loft»)
3. Полігональне моделювання і редагування полігональних структур. Перетворення низькополігональних моделей у високополігональні.
4. Інструменти просторової трансформації, деформації і симуляції
5. Основи 3d- скульптингу.

Слід додати, що такі аспекти як налаштування матеріалу моделі та накладення текстур на поверхню, а також рендер моделі не входять в завдання даного курсу, а розглядаються на дисципліні «Проектна візуалізація».

Отже, можна зробити декілька висновків.

1. Історія впровадження тривимірного моделювання у навчальний процес студентів спеціальності дизайн є новим явищем, яке потребує досконалого дослідження, переосмислення усталених підходів та методик навчання.
2. Новітній інструментарій дизайну окрім суто утилітарних завдань виконує низку важливих функцій у становленні професійних якостей дизайнера, зокрема з розвитку просторових уявлень, є інструментом творчого пошуку.

3. Набуття унікального «просторового досвіду» на заняттях з 3d-моделювання є тим результатом, який збагачує арсенал засобів художнього формоутворення, і важливий для вирішення проектних задач.

БЕРЕСТ Павло Михайлович, аспірант кафедри культурології та міжкультурних комунікацій НАКККиМ.

ТУРИСТИЧНІ ДЕСТИНАЦІЇ ЯК СИНТЕЗ МИСТЕЦТВА, ІСТОРІЇ, КУЛЬТУРИ, ОСОБИСТОСТІ ТА РЕФЛЕКСІЇ

Туристичні дестинації, як кінцевий пункт, мета подорожі мандрівника, до якої він прямує у намірі задовольнити свої естетичні, освітні, культурні чи інші потреби, поставали й оформлювались, як соціокультурний феномен, протягом всього ХІХ століття, разом з розвитком організованого туризму. Першими туристичними дестинаціями були видатні архітектурі або природні пам'ятки, твори мистецтва, історичні місця, що пов'язані з різними видатними особистостями чи важливими віхами.

Мистецтво, творіння видатних архітекторів, скульпторів, малярів привертало увагу подорожуючих ще в античні віки та епоху середньовіччя. А вже у ХVІІІ – на початку ХІХ століття, в добу т.з. Гранд-Турів, що були поширені серед еліти по всій Європі, в тому числі й в Українських землях, відбувається процес спланованого, осмисленого відвідання цих об'єктів. Подібний культурний прототуризм стає модним та престижним явищем. З'являються перші путівники та масово поширюються дорожні замітки, про відвідання того чи іншого старовинного міста або культурного об'єкта. Такі тенденції спонукали й інших, які ще не здійснили подорожі, прагнути в неї вирушити.

З середини ХІХ століття, коли з'являється залізничне та пароплавне сполучення, такі мандрівки стає зробити набагато простіше й дешевше. Твори мистецтва, історичні місця й пам'ятники, відомі об'єкти культурної спадщини, про які більшість освічених (але середнього достатку) людей лише чули, тепер стають досяжні для відвідання й ознайомлення.

Перед особистістю, що вважає себе (чи є) вихованою, освіченою і культурною постає дилема – яку саме дестинацію вона хоче відвідати, куди поїхати й що побачити. На її рішення впливає низка факторів, як то відомості, що вона їх має, про відповідний об'єкт, оцінка як саме він сприймається в

суспільстві та її колі спілкування, яку мистецьку цінність ця дестинація має, які історії чи знаменні віхи чи діячі з нею пов'язані, які культурні коди та пласти там закладені та багато іншого. Також впливали на процес вибору особою мети свого турне – рефлексії інших подорожуючих, що вже відвідали цю дестинацію, як у вигляді книг, статей, картин, так й особисті розповіді знайомих.

Таким чином бачимо, що становлення туристичних дестинацій, місць в які особа, своїм свідомим вибором вирішує відправитись для освіти, відпочинку, задоволення чи з інших причин, відбулось як синергетичний соціокультурний процес синтезу діяльності митців та їх творів мистецтва, на базі який й створювались такі дестинації; історичних діячів, подій та процесів історичного розвитку, коли формувались відповідні сприятливі умови для становлення культурних об'єктів та виникнення можливостей для мандрівок; поширення зацікавлення до поїздок та культури мандрів у суспільній свідомості; підвищення загальної культури та популярності в соціумі історико-культурних пам'яток й мистецьких об'єктів; наявність достатньої кількості особистостей, що здатні все це належно оцінити, здійснити тур, а також сформулювати, передати чи оприлюднити свої рефлексії, що спонукали інших осіб до здійснення наступних подорожей.

БІРЮКОВА Дар'я Олександрівна,
 магістрант КДАДПМД ім. М. Бойчука.
Науковий керівник Гальчинська О. С.
PhD з дизайну, доцент кафедри
графічного дизайну

АНАЛІЗ СУЧАСНИХ ПІДХОДІВ ДО ІЛЮСТРУВАННЯ КНИГ

Ілюстратори сьогодення прагнуть глибокого образного розкриття ідейного змісту літературного твору. Завдяки різноманітності технік та індивідуальності їх художніх манер, майстри сучасної ілюстрації виявляють їх історичні, національні і стильові особливості творів.

Цифрова ілюстрація стала новим видом графічного мистецтва, яка, за рахунок широкого спектру різноманітних технічних можливостей, допомагає привернути увагу читача до книги у будь-якому форматі. Особливим компонентом сучасної книжкової ілюстрації є стилізація, яка дозволяє читачеві легше сприйняти зміст та емоційне навантаження твору.

Цифрова книжкова ілюстрація має ряд переваг, а також технічних прийомів в сучасному дизайні книги, порівнювано з аналоговою: 3D графіка, графічні фактури та різноманітні пензлі, кольорова палітра, анімації, доповнена реальність тощо. Цифрові програми також дають можливість розробки ілюстрацій, які є імітацією класичного гравірування у сучасному оформленні книги з використанням акцентного червоного кольору на тлі чорно-білої палітри. Таким чином, розробка ілюстрації з використанням сучасних графічних програм та інструментів, які дають широкий спектр інструментів і можливостей для стилізування образів та форм.

Дослідивши застосування різноманітних цифрових графічних технік було розроблено авторський проєкт, джерелом натхнення якого стала творчість відомого українського графіка Сергія Якутовича, чії роботи є символом ХХ ст. Найбільш яскравим прикладом подібної книжкової стилізації є його гравюри до повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського.

Також проаналізовано творчість українського художника Владислава Єрко. Серед його робіт найвідомішими є ілюстрації до «Снігової королеви» та «Кресала» Андерсена, «Маленького принца» Сент-Екзюпері, роману про Гаррі Поттера Джоан Роулінг, драмам Шекспіра «Гамлет», «Ромео та Джульєтта» і «Король Лір». Художник у своїх роботах нерідко поєднував як комп'ютерні програми, так і класичних інструментів.

Отже, застосування цифрових технік, в тому числі техніка імітування гравюри є художнім підходом, що підкреслює трагічність та емоційне наповнення твору.

БОБОРИКІН Олексій Сергійович,

кандидат архітектури старший викладач
кафедри архітектурного проектування
НАОМА;

ОЛЬХОВСЬКА Олена Владиславівна,

кандидат архітектури, доцент кафедри
дизайну архітектурного середовища
КНУБА.

ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНИХ АРТ-ІНСТАЛЯЦІЙ

Арт-інсталяція як художня техніка поширилась в мистецтві у другій половині ХХ століття як продовження дадаїзму та впродовж ХХІ століття з'явилася в міському середовищі. За змістом арт-інсталяція виявляє

просторовий та змістовний контексти розташування предметів та матеріалів у просторі і передбачає умови гри. Композиція інсталяції залежить від концептуальної ідеї автора, що підпорядковує їй використання предметів, матеріалів та місця розташування інсталяції. Треба зазначити, що інсталяції регулярно презентуються на міжнародних виставках сучасного мистецтва таких, як Венеційський бієнале, Дворічник мистецтва Сан-Паулу та Documenta.

Найбільш виразні інсталяції українських митців за передвоєнні роки представлені такими об'єктами як «Чорнобильське сяйво» - світлова інсталяція прапора України на спорудах Зони Відчуження: оглядовому колесі у Прип'яті, Градирні та на споруді "Арка" (м. Чорнобиль), що є найбільшою рухомою конструкцією у світі, зведеною над зруйнованим реактором 4-го енергоблоку Чорнобильської АЕС. Ця робота була розроблена українським художником Валерієм Коршуновим як діджитал-скульптура для проєкту Artefact art-project до Дня прапора України та Дня Незалежності 23 серпня 2020 року.

Виставка *Sculpture by the Sea* ("Скульптура біля моря") у м. Сідней в Австралії є однією з найбільших у світі експозицій під відкритим небом: на узбережжі Тихого океану створюється скульптурний парк завдовжки в два кілометри на декілька тижнів. В 2019 році диптих *Awakening* ("Пробудження") Єгора Зігури, українського скульптора та автора інсталяцій й арт-об'єктів, здобув міжнародну оцінку як однієї з ста кращих робіт.

Крім того треба звернути увагу на одну з визначних культурних подій світу *Burning Man*, яка щороку об'єднує десятки тисяч людей з різних країн і дозволяє розкрити талант будь-якого художника, винахідника, архітектора, дизайнера, музиканта. Ця подія вражає кількістю та різноманітністю арт-об'єктів. Саме на *Burning Man 2019* року був запроваджений проєкт *Artefact Піраміда «PlayAlchemist»*: 7 програм у головній тематиці *Burning Man* де зібрані роботи українських сучасних медіахудожників, що представили сучасну Україну.

Можна констатувати, що арт-інсталяції вимагають певної трансформації простору та режисури глядацького сприйняття, що наближає цю художню практику до жанру театру, кіно та літератури. В арт-інсталяціях втілюються різноманітні засоби сприйняття та впливу мистецтва, завдяки чому глядач сприймає їх не лише зорovo відсторонено, як окремий художній об'єкт, а має можливість опинитися усередині цього тривимірного простору, який організований за ініціативою художника. Крім того на межі ХХ-ХХІ століть великого поширення набув особливий вид інсталяції - відеоінсталяція, в якій глядачеві пред'являються проєкції відеозображень на будь-які поверхні. Таким чином для сучасних арт-інсталяцій характерна тимчасовість, розмаїття засобів сприйняття глядачем, розмиття меж між різними жанрами мистецтва.

ВАКУЛЕНКО Юрій Євгенійович,
віцепрезидент НАМ України, член-
кореспондент НАМ України.

КИЇВСЬКА КАРТИННА ГАЛЕРЕЯ: ЗАСНУВАННЯ ТА І ЕТАП РОЗВИТКУ

Ідею створення Київської картинної галереї було озвучено ще у червні 1918 року на Першому Всеукраїнському з'їзді діячів образотворчого мистецтва, де Дмитро Антонович виступив з доповіддю «Про організацію Національної галереї в Києві». Однак, через постійну зміну влади в Києві, активні дії щодо її втілення в життя почалися лише 1921 року.

Створювалася галерея на основі матеріалів Музейного фонду, який займався порятунком та обліком культурних та мистецьких цінностей з покинутих власниками та зруйнованих у ході війни та революції київських особняків та навколишніх садиб. Під галерею було підібрано приміщення на вулиці Чудновського (тепер Терещенківська), 9 – старовинний особняк, який раніше належав родині Федора Терещенка. Щоб організувати новий музейний заклад, Київська Губполітосвіта утворила окрему комісію, яка розпочала роботу 22 квітня 1922 року. До складу її увійшли: С. К. Глеваський, А. С. Дахнович, Ю. Ф. Красицький, М. О. Макаренко, С. І. Сандальжі, А. Ф. Серета, Ф. Л. Ернст. Перед комісією було поставлено завдання – розібратися у величезному матеріалі Музейного фонду і з відібраних речей організувати Картинну галерею.

Із приватних зібрань до складу експонатів Галереї увійшли твори насамперед з колекцій родин Терещенків, Репніних, Харитоненків, Олівів, Браницьких. Важливе значення для розвитку музею мав перерозподіл художніх цінностей між київськими музеями відповідно до їх профілю. З Музею мистецтв ВУАН (тепер Національний музей мистецтв імені Б. та В. Ханенків) надійшла колекція давньоруського живопису та твори російської живописної школи, з Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (тепер Національний музей історії України) — ікона «Борис і Гліб», твори В. Боровиковського, М. Врубеля, М. Ге, Д. Левицького, В. Маковського, М. Ярошенка, твори з колекцій М. Мурашка, Г. Квятковського, П. Потоцького. Надходили твори також з інших джерел.

Перший директор Галереї Андрій Дахнович, щодо цілей і завдань поставлених перед музеєм, писав: *«Галерея звертає увагу не стільки на окремих художників, скільки на художні напрямки в цілому. Галерея прямує до поповнення свого складу творами художників нового часу аж до наших днів».*

Важливим документом, який зафіксував експозицію музею, котра складалася протягом п'яти років з часу заснування Картинної галереї, став каталог зібрання, надрукований в 1928 р. Першу експозицію Галереї було розташовано в 8 залах колишнього особняка і побудовано за історико-хронологічним принципом. Крім картин, колекцію окремого відділу музею склали вироби художньої промисловості (порцеляна, скло, бронза, меблі), які надійшли здебільшого з розформованого 3-го Державного музею, колекція якого була утворена переважно на основі націоналізованого зібрання О. Гансена.

У 1928 р. Окружне управління Народної освіти запланувало проведення реформи Київської картинної галереї. Реформа передбачала, в тому числі, відкриття відділу сучасного українського образотворчого мистецтва. Були виділені кошти на закупівлю картин. Метою реформи був тісніший зв'язок Картинної галереї з поточним мистецьким життям, з мистецькими об'єднаннями, пропаганда новітнього українського мистецтва. Для вирішення цих завдань був призначений новий директор – Кумпан Федір Іванович. Також було реформовано експозицію Галереї.

«1932 рік в загальному процесі розвитку Картинної Галереї становить межу, що складає початок боротьби за нові позиції роботи, координуючи і підпорядковуючи всю роботу музею його основній настанові – бути осередком комуністичного виховання трудящих мас. Злам іде по лінії охоплення роботи в цілому. Енергійно переводиться і закінчується робота комплексної експозиції в ділянці стаціонарної виставки малярського відділу з наголосом в основному на соціально-класову, ідеологічну змістовність мистецтва». (Національна Картинна Галерея. Бюлетень. Київ. Січень. 1933)

Значна кількість творів початку ХХ століття була придбана з виставок, які проводили Народний комісаріат освіти УРСР, художні об'єднання республіки та Київська картинна галерея. Деякі з цих виставок експонувалися у залах останньої. Однією з перших було організовано «1-у виставку малюнка і гравюри» (1926 р.), що започаткувала популяризацію сучасного графічного мистецтва серед широких мас. Виставка дозволила поповнити фонди графічними роботами українських майстрів початку ХХ століття, таких як Лев Крамаренко та Володимир Юнг. 1927 року в Харкові, Києві, Одесі пройшла пересувна виставка «10 років Жовтня». Після її завершення для ККГ також були закуплені графічні твори сучасних українських та російських художників (В. Касіяна, В. Конашевича). Зібрання графіки нового часу постійно поповнювалося. Ряд графічних робіт надійшов з 2-ї та 3-ї Всеукраїнських мистецьких виставок, що проходили у 1929 у Києві, Одесі, Дніпропетровську, Харкові та на Донбасі, 1930 – у Харкові, Запоріжжі, Дніпропетровську, Києві,

Одесі, Миколаєві.

В січні 1930 р. в Національній Картинній галереї з метою інтенсифікації роботи та використання графічних матеріалів, що до цього часу зберігались у сховищах, був відкритий Відділ графіки. Основним завданням Відділу графіки була репрезентація всіх видів гравюри та літографії. *«Мета відділу – показати на своїх матеріалах історію графічного мистецтва в його діалектичному розвитку та класовій суті зі всіма залежними від цього особливостями щодо техніки, так і щодо теми-тики і стилю. Відділ графіки ставить за своє завдання не тільки давати експозицію матеріалів, а також бути лабораторією, де вивчаються та розв'язуються питання з мистецтва графіки».* (Національна картинна галерея. Бюлетень. Київ. Січень 1933).

Музейні події широко висвітлювались в періодичних виданнях 1920-х – 1930-х років, зокрема в газеті «Пролетарська правда». Відділ Наросвіти, у підпорядкуванні якого перебувала Картинна Галерея, не мав можливості приділяти достатньо уваги, щоб враховувати її специфічні потреби. 1933-го року, у контексті майбутнього художніх музеїв міста Києва, постало питання про перехід Галереї на бюджет Обласного сектору науки. Прагнення максимально ефективного використання надзвичайно цінного культурно-історичного фонду призвело до створення єдиного Державного художнього фонду. У 1934 році Галерея увійшла до складу організованого тоді в Києві Державного музею мистецтв.

ВОРОЖЕЙКІН Євген Петрович,
кандидат філософських наук, асистент
кафедри богослов'я, релігієзнавства та
культурології
НПУ ім. М. П. Драгоманова.

ТВОРЧІСТЬ У ЕПОХУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ

Соціальний медіа не тільки змінили спосіб взаємодії людей один з одним, а й реалії художньої творчості. Тепер митець може та навіть повинен просувати свої твори через соціальні мережі, а також створювати діалоги та тісніші стосунки зі своїми шанувальниками. З однієї сторони соціальні мережі дозволили художникам новаторам та їхнім інноваційним творам отримати справедливий доступ до широкої аудиторії, частина якої могла до цього залишитися поза межами мистецького світу. З іншої сторони художники стали

вкрай залежними від соціальних мереж як засобів для представлення власної діяльності та продажу своїх творів.

Певний час «Instagram» був провідним інструментом для художників, які працювали у сфері візуального мистецтва. Від початку свого заснування у 2010 році, «Instagram» запропонував можливість зручного сервісу для публікації різного роду зображень. Однак за останні декілька років «Instagram» змінив свою політику у бік надання переваги відео контенту, щоб конкурувати з «TikTok». Це реалізувалось не тільки у тому, що «Instagram» представив функцію «Reels», а й тому, що його алгоритми стали віддають перевагу відео, а не зображенням. Дедалі частіше візуальні художники виявляють, що аудиторія в «Instagram» не бачить їхні публікації, їхній розвиток на платформі зменшується, а охоплення аудиторії скорочується. Деякі з цих художників став анімувати свої роботи, щоб залишитись актуальними у «Instagram». Проте не всі можуть перекласти свої твори на відео чи хочуть змінювати профіль своєї діяльності. Ще більш важливою проблемою стало те, що алгоритм «Instagram» почали насамперед просувати облікові записи, які мають велику кількість підписників тому, що алгоритм вважає їх високоякісними. Це означає, що обліковий запис з меншою кількістю підписників має менше можливостей для зростання, а отже, те, щоб довести алгоритму, що його вміст є високоякісним. Тобто таких підхід закріплює чітку ієрархію у мережі та блокує можливість розвитку для незалежних митців чи початківців. Відповідно митці стали шукати варіантів рішення проблеми, й деякі знайшли їх у зміні «Instagram» на «Twitter».

Після того, як «Twitter» скасував обрізання зображень, що дозволило відображати повнорозмірні фотографії зі співвідношенням сторін 2:1 і 3:4, значна кількість фотографів емігрувала до нього з «Instagram». Їх також привабило те, що алгоритми стиснення зображень у «Twitter» значно кращі ніж в «Instagram». Та ключова перевага «Twitter» полягає у алгоритмі поширення публікацій. Ви можете мати надзвичайно низьку кількість підписників, але ваші публікації будуть бачити сотні, тисячі чи навіть сотні тисяч людей. Якщо хтось, хто стежить за вами, «лайкає» ваш допис, то деякі з його підписників побачать його у своїй стрічці. Якщо та сама особа чи хтось «ретвітне» вашу публікацію, тоді кожен, хто підписався на цю людину, побачить ваш твіт.

Ключовим моментом є не те, що «Twitter» краще за «Instagram», а у тому чи зможе він чи будь-яка інша соціальна мережа надалі працювати за принципами доступності та рівноправності. Якщо ні, то можливо мистецтво стане не тільки рекламуватись, але й створюватись на умовах соціальних мереж.

ГІРНИЙ Орест Олександрович,
аспірант, кафедри теорії історії
архітектури та синтезу мистецтв НАОМА.

ДОМІНАНТНІСТЬ РОЗТАШУВАННЯ МУЗЕЇВ ТА ГАЛЕРЕЙ В ІСТОРИЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ, ЯК ФОКУС КУЛЬТУРНОГО ЗНАЧЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ СУБСТАНЦІЇ МІСТА

У соціальних і гуманітарних науках починається розвиток теоретичних та практичних проблем, інакшості культур, традицій, а також інноваційних процесів та явищ. Багатовекторний розвиток опосередковано етнічними, соціальними, історичними, а також іншими причинами, що створюють чималі труднощі для наукової рефлексії.

Музей Національного значення в різні періоди культурних епох і соціальних трансформацій був і залишається інституцією, для якої зберігання і передача культурно-освітнього досвіду, а також розуміння цінностей минулого і сенсу справжнього, і є необхідним.

Рекомендації щодо створення нових музейних комплексів, а також окремі – щодо пристосування пам'яток архітектури під музейну функцію в ареалі історичного міста, можуть стати базою для створення комплексу. Систематичні та методологічні дослідження особливостей планувально-просторової організації Національних художніх музеїв не лише в історичній структурі, а в поєднанні з рекреаційними зонами, які все більше відходять від класичної форми і все частіше об'єднуються з ландшафтними та містобудівними зонами, включаючи в себе все актуальніші функції, а також експонують весь багатосаровий комплекс архітектури, культури, традицій, мистецтва та історії разом з середовищем, які в свою чергу зможуть їм забезпечити найкраще функціонування.

Найбільш доцільним місцем розташуванням музеїв є: історичне ядро великого міста, культурно-діловий громадський центр, набережна, рекреаційна зона, велика магістраль. В умовах міської забудови, музеї Національного значення, зазвичай, розташовуються в окремій будівлі, а невеликі галереї були частиною великих громадських багатофункційних центрів, навчальних установ і розважальних комплексів.

Тенденція розвитку музейної справи, практика проектування та будівництво музейних комплексів як окремої будівлі, виникли і розвиваються нові форми містобудівного формування музейних комплексів: музейні квартали, музейно-розважальні парки в рекреаційних зонах, постіндустріальні зони зі зміненою функцією та ін.

Зі збільшенням числа і різносторонністю Національних музеїв, пов'язаних з певним місцем, зміни їх ролі в суспільному і культурному житті порушилося і однаковість підходу до вибору ділянки. Відомі численні приклади появи музеїв за містом (етнографічних, меморіальних і т.д.).

Дислокація і чітке функціональне структурування у випадках непереборних умовам збереження тенденції деякої дисперсності, тобто структуру Національних художніх музеїв із поєднанням тенденцій локалізації за межами цієї структури у зоні впливу історичного-центрального ареалу менших за обсягом і значенням мистецьких колекцій як наприклад музей етнографічного мистецтва ужиткового мистецтва, регіональних мистецтв тощо.

ГОЛУБЕЦЬ Орест Михайлович, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри художньої кераміки ЛНАМ, академік НАМ України.

СКУЛЬПТУРА В АРХІТЕКТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ: ПРОБЛЕМИ СЬОГОДЕННЯ І РУДИМЕНТИ МИНУЛОГО

Після падіння «ідеологічної нажбудови» радянського тоталітарного режиму, званої соцреалізмом, у найскладнішій ситуації опинилася скульптура. Вона була найбільше «упослідженою» минулим, де займала «елітарне» положення і мала виконувати головні ідеологічні завдання, творити домінуючі символи влади. «Пам'ятники вождям», «героям революції» та «воїнам-визволителям» будували мало не в кожному населеному пункті. При цьому, роль творця зводилася, зазвичай, до композиційних маніпуляцій в обмеженому діапазоні типових, нарочито-героїзованих образів, «зрозумілих для народу».

Варто звернути увагу й на істотні проблеми, які виникали в самому тлумаченні поняття «скульптура». За інерцією воно перейшло до нас з радянської термінології та регламентувалося завуженими вимогами реалістичного зображення: «Скульптура – вид образотворчого мистецтва... представляє переважно фігури людей, рідше – тварин, іноді – пейзаж і натюрморт... Сила дії образів скульптури – в їх наочній переконливості» (Естетика: словарь / под общей редакцией А. А. Беляева и др. – Москва: Политиздат, 1989. – С. 317– 318). Очевидно, що таке трактування завдань скульптури передбачало несприйняття тривимірних мистецьких творів «західного типу», які належали до будь-яких «ізмів».

Красномовним є порівняння наведеного визначення “скульптури” з радянського видання 1989 року зі значно ранішим, опублікованим 1975 року в одній із колишніх країн так званого “соціалістичного табору” в 1975 році: “Скульптура – галузь пластичних мистецтв, предметом якої є формування тривимірних композицій... З огляду на відношення до дійсності розрізняємо зображальну скульптуру, або фігуративну, та незображальну, абстрактну” (Zwolinska K., Malicki Z. *Mały słownik terminów plastycznych*. – Warszawa: Wiedza powszechna, 1975. – S. 326–327).

Нагадаємо, що основні позиції в радянській скульптурі займала монументальна пластика, де спостерігалася характерна для імперського мислення гігантоманія. Розмір скульптурного твору став мірилом його значущості та “захмарного” гонорару, доступного для “вибраних”. Тлумачення поняття “монументальності” виходило поза межі логіки: “Монументальність художнього твору пов'язана не лише з особливим трактуванням людського образу, але й із особливим вирішенням простору та часу... простір розширюється до сприйняття в уявленні про весь Всесвіт, а час тяжіє до вічності, в результаті чого образи набувають величезного і в деяких випадках космічного значення...” (Эстетика: словарь / под общей редакцией А.А. Беляева и др. – Москва: Политиздат, 1989. – С. 214).

Здавалося, в умовах Незалежної держави гігантські твори, які увіковічували “передові суспільні ідеали”, мали би стати реліктами минулої епохи. Проте, за інерцією, означення “монументальний” надалі сприймалося як похідне від терміну “монумент” і вело до стійкого стереотипу: будь-який споруджений пам'ятник чи пам'ятний знак мав бути величезним, бо лише тоді його вважали суспільнозначущим.

Нездатність мистецького середовища оперативно долати наслідки тоталітарного минулого призвела до зародження і поступового розростання у сфері скульптури своєрідного ментально-ідеологічного розколу, фактична межа якого розділила покоління. Виняток у цьому випадку становили хіба окремі скульптори-нонконформісти.

Старше покоління, немовби цілком природно, вважало своєю справою спорудження нових пам'ятників і пам'ятних знаків. Їхнє пріоритетне право опиралося на склад авторитетних журі та конкурсних комісій, до складу яких входили керівники регіонального і державного рівня, чільні представники громадських організацій, а також відомі політики-дисиденти. При всьому бажанні робити добрі справи, їхній мистецько-професійний рівень викликав сумніви. Іноді вони навіть не зауважували, що вибір “новітніх монументів” відбувається згідно зі застарілими вимогами радянських часів. Помилкові

рішення, зазвичай, опиралися на “думку громадськості”, яка також перебувала під впливом посттоталітарних шаблонів.

Журі та конкурсні комісії не бажали розуміти, що встановлення нових пам'ятників і монументів передбачало особливу міру відповідальності. Адже істотна відмінність монументальної скульптури від станкової полягає не лише в її заздалегідь запланованій стабільності та довговічності, але й у великій затратності (причому, як у сенсі монтажу, так і ймовірного демонтажу). Після встановлення та урочистого відкриття пам'ятника його дуже складно зняти чи поміняти (згадаймо хоча б історію заміни Монумента Незалежності в Харкові чи пам'ятника Кузьмі Скрябіну в Луцьку).

Відродно, що за наявності згаданих вище проблем в українських містах з'явилося все більше зразків тривимірної пластики нового типу. Такі твори, позбавлені ознак гігантоманії, фактично не підлягали звичному термінологічному окресленню “монументальна скульптура”. Тому все частіше фахівці застосовували широко розповсюджене на заході означення “публічна скульптура”. Її розташування оптимально виважене, вона вписується в архітектурне чи природне середовище органічно, не творячи в ньому агресивно-ідеологічних домінант. Важливою рисою такої пластики стала її раціональна масштабність. У більшості випадків величина людської фігури лише дещо перевищувала розмір натури. В цьому сенсі, можна стверджувати запізнілий процес повернення до формотворчих принципів, закладених знаменитим Огюстом Роденом наприкінці ХІХ століття, в пам'ятнику громадянам Кале, де глядач немовби отримував можливість заглянути у вічі героям мистецького твору.

У 1990-х – на початку 2000-х років знаходимо чимало вдалих зразків публічної скульптури, позбавленої ідеологічних штампів минулого. Серед кращих відзначимо пам'ятники: Петру Конашевичу-Сагайдачному в Хотині (В. Гамаль, 1991), “Жертвам Гетта” у Львові (Л. Штернштейн, 1992), Богданові Хмельницькому в Хмельницькому (В. Борисенко, 1993), Юрієві Федьковичу в Чернівцях (В. Гамаль, 1995), Дмитру Яворницькому в Дніпрі (В. Наконечний, 1995), Василеві Стефанику в Івано-Франківську (Е. Мисько, 1995), “Загиблим воїнам-афганцям” в Донецьку (О. Порожнюк, 1996), Іванові Трушу у Львові (С. Олешко, 1996), Ярославу Мудрому в Києві (М. Білик, О. Редько, В. Сівко, за ескізом І. Кавалерідзе, 1997), “Овідію” в Овідіюполі (М. Степанов, 1998), Йосипу Бокшаю та Адальберту Ерделі в Ужгороді (М. Олейник, 1999), Олесю Гончару в Києві (В. Чепелик, А. Чепелик, 2001), Августина Волошину в Ужгороді (М. Михайлюк, 2004). Незвичним ракурсом просторового сприйняття вирізилися “Пам'ятник закоханим” (Д. Іванченко, 2002) і “Скрипаль на даху” (С. Гурбанов, 2003) у Харкові. Особливою силою емоційного виразу вразила

постать маленької дівчинки “Гірка пам'ять дитинства” (П. Дроздовський, 2008) у Меморіалі Жертвам Голодомору в Києві. Групу названих творів характеризує значне образно-стилеве розмаїття – від модерних здобутків кубізму до постмодерних впливів гіперреалізму.

ДАВИДОВ **Анатолій** **Миколайович**,
кандидат архітектури, доцент, декан
факультету архітектури, завідувач
кафедри архітектурного проектування
НАОМА, заслужений архітектор України

МЕТОДИЧНІ НОВАЦІЇ НА ФАКУЛЬТЕТІ АРХІТЕКТУРИ НАОМА

Сучасний світ потребує постійного оновлення методичних підходів до системи усвідомлення компетенцій, отримання знань та навиків у галузі мистецтва та архітектури. Як показує історія, синтез мистецтв існує тоді, коли автори (замовники, архітектори, художники) сприймають мистецтво як цілісне явище, а виховання такого світогляду починається з освіти.

Процес пошуку та вдосконалення методичних підходів до проведення занять на архітектурному факультеті НАОМА відбувається у напрямку синтезу завдань та загальних тем різних дисциплін. Основна мета навчання є забезпечення студента широким комплексним спектром знань основ архітектори, конструювання, візуального та концептуального мистецтва.

Структура НАОМА сприяє унікальності факультету архітектури. Це обумовлено тим, що студенти архітектурного факультету навчаються безпосередньо зі студентами образотворчого факультету, які у свою чергу є представниками вузьких жанрів мистецтва: живопис, графіка, скульптура. Це дозволяє, в найкращий спосіб, ознайомлюватися з напрямками та можливостями сучасного мистецтва, вивчаючи як засоби і прийоми, так і розвиваючи концептуальне мислення.

Можна визначити три методичних напрямків, які застосовуються на факультеті архітектури НАОМА.

Перше – розвиток міждисциплінарних взаємозв'язків.

Мета та завдання окремих дисциплін формуються у відповідності однієї загальної темі. Так, на першому курсі вивчаються теми «Площина» та «Об'єм», що дало можливість об'єднати дисципліни «Архітектурне проектування», «Архітектурна композиція», «Архітектурна графіка», «Нарисна геометрія», «Образотворче мистецтво». На другому курсі, основними поняттями є

“Простір” та “Функція”. Тематика дисциплін “Типологія громадських та житлових споруд”, “Матеріалознавство”, “Архітектурні конструкції”, “Комп’ютерне проектування”, а також “Образотворче мистецтво” направлені на поглиблене засвоєння проблем формування простору та функціональної організації об’єктів проектування.

Друге – розробка програм міжфахових дисциплін.

Особливістю навчання на факультеті архітектури стає можливість вибору студентами починаючи з 3 курсу творчого направлення, поглиблення знань у живопису, скульптурі, графіці, сценографії, графічному дизайні, концептуальному мистецтві. У свій час, факультетом архітектури підготовлено курс «Основ архітектури» саме для студентів образотворчого факультету. Студенти кафедри сценографії працюють сумісно з архітекторами при створенні 3д моделей своїх постановок.

Третє направлення – пошук завдань експериментального, інтерактивного, концептуального сенсу.

В історії НАОМА у 1924–1930-х роках подібний підхід вже застосовувався. «Фортех» – загальний курс формально-технічних дисциплін, де студенти засвоювали основні елементи та засоби формотворення у мистецтві. Є аналоги такого підходу і у Європі, зокрема курс «Expression» у інституті Св. Луки (Бельгія). Пошукові завдання виконуються за програмами курсів «Архітектурне проектування», “Архітектурна композиція”, “Архітектурна графіка”, “Образотворче мистецтво”. Результатом творчості стають фільми, інсталяції, перформанси, концептуальні цифрові, живописні, скульптурні та графічні твори.

Новітні методичні підходи сприяють розвитку творчого мислення архітектора, художника і закладають основи синтезу мистецтв у формуванні архітектурного простору.

ДОБРОВОЛЬСЬКИЙ Владислав
Петрович, аспірант кафедри теорії історії
 архітектури та синтезу мистецтв НАОМА.

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У РОЗРОБЦІ КОМП’ЮТЕРНИХ ІГОР

Сьогодні для мене, як для спеціаліста, що практикує, існує необхідність аналізу формування автентичності художньої стилістики в комп’ютерних іграх на прикладі синтезу образотворчих мистецтв в ігрових елементах. Ціль це

створення вдалих ігрових проєктів, а також бажання поділитись проблематикою з іншими спеціалістами для обміну думками, та поглядами.

- Роль комерційного значення проєкту, залежність його строку розробки на очікуваний результат, а також вплив стану розвинутої сучасних технологій для рендеру зображення комп'ютерних ігор.
- Базовий набір професій та спеціальностей задіяних у розробці. Принципи аудіовізуального сприйняття кінцевим споживачем.
- Робота з навколишнім середовищем. Задачі виконання яких переслідує розробник при створенні ігрової локації (без уточнень по роботі з об'єктами, як архітектура, флора, та ін.):
 1. Створення атмосферності навколишнього оточення. Передача необхідного настрою.
 2. Донесення до гравця певних сценарних рішень. Роз'яснення певних подій, що відбуваються за безпосередньої присутності гравця, або що колись відбувались у місці безпосереднього перебування, або місця що становить інтерес.
 3. Робота з очікуваннями у гравця. Створення інтуїтивно зрозумілих дизайнерських рішень, що формують у гравця зацікавленість, а також розуміння щодо можливості взаємодії з навколишнім середовищем.
- Робота з концепцією, та дизайну персонажів на етапі створення концептів, або скетчів (Без розглядання прикладної частини - моделювання, скульптингу, текстурування тощо...). Етапи:
 1. Врахування контексту при виконанні технічного завдання. Задачі які поставлені безпосередньо автором сценарію стосовно конкретного персонажа.
 2. Культурні особливості. Робота з дизайнерськими вимогами і нюансами конкретного світу (такого, що створюється у проєкті, або вже створеного попередньо авторами), сеттинговими особливостями (постапокаліпсис чи фентезі тощо).
 3. Передача характеру конкретного персонажа. Загальний характер, та ситуаційне поведіння в у контексті обставин.
- Елементи ігрових інтерфейсів. Загальна роль інтерфейсів, та хаду у поясненні роботи ігрових механік. Проблематика консистентності із загальною художньою стилістикою проєкту, а також ризик непомітності у контексті високої насиченості зображення графічними елементами.
- Створення правил та принципів для врегулювання вищезазначених логічних сутностей для створення загального принципу роботи всіх

спеціалістів на проєкті засіяних над створенням аудіовізуального контенту. Проблематика створення артдиректору при запозиченні консистентних стилістик створених у суміжних індустріях (мультиплікація/кінематограф).

1. Мультиплікація. Сильна стилізація, та значні вимоги до анімації. Досить сильно звужує кількість для можливості використання оскільки сильно обмежує при висвітленні певних тем.
 2. Авторська. Як правило не зрозуміла гравцем оскільки кількості часу, що гравець знаходиться у проєкті недостатньо для того, щоб осягнути весь контекст, культурний зріз, та сценарні рішення що закладають розробники стилістики, оскільки як правило проєкт фокусується на ігрових механіках.
 3. Фотореалістична. Стилістика, що максимально відповідає схожості із навколишнім середовищем. Проєкти, що використовують таку стилістику як правило втрачають оригінальність і відрізняються один від одного певними ознаками на кшталт історичного періоду, контекстних обставин тощо...
- Представники розробки авторської стилістики, як приклади успішної розробки кінцевого продукту з точки зору відгуку від аудиторії. Комерційна не вигідність розробки такого роду проєктів з точки зору витрачених часу та фінансових інвестицій.

При розгляді пропорції витрат трудової сили, які витрачаються на розробку сучасних проєктів та результату, що отримується кінцевим споживачем, при сьогоденних технологіях не вдається створити не запозичений авторський стиль комп'ютерної графіки. Оптимістичним рухом на цьому напрямі на сьогоднішній день являється активна розробка нейронних сіток, та штучного інтелекту що має пришвидшити процес.

ДОМАНСЬКА Анна Ярославівна,
 магістрант КДАДПМД ім. М. Бойчука.
Науковий керівник: Лежнев О. О.,
старший викладач

ДОСЛІДЖЕННЯ ВІРТУАЛЬНОГО ГРАФІЧНОГО ВОЛОНТЕРСТВА

Важкі соціальні процеси, спричинені російською військовою агресією спровокували суспільство долучитись до допомоги Збройним силам України.

Митці згуртувались разом з представниками діджитальних професій, щоб створити свої волонтерські об'єднання.

Мета наукової публікації заключається в тому, щоб висвітлити особливості віртуальної діяльності митців під час російсько-української війни.

Волонтерська діяльність (волонтерство) - соціально спрямована, неприбуткова, суспільно корисна діяльність, що провадиться волонтерами та волонтерськими організаціями шляхом виконання робіт та надання послуг громадянам, організаціям [Закон України «Про волонтерську діяльність» № 4345-1]. Воно включає в себе участь у подоланні наслідків надзвичайних ситуацій та надання допомоги жертвам катастроф, військових конфліктів, інших надзвичайних ситуацій на території України тощо. Наразі волонтерство отримало великий розвиток і підтримку України світовою спільнотою як всередині держави, так і за її межами.

З розвитком технологій з'явився такий напрям як віртуальне волонтерство. Наразі цей рух активно допомагає Україні в інформаційній війні, яку веде проти неї росія.

Створення криптовалюти NFT і її розвиток, дають можливість отримати матеріальну допомогу за створені діджитал продукти: ілюстрації; анімації; повноцінні відео; колажі; діджитал скульптури; тощо. Митці мають можливість продавати свої роботи на спеціалізованих платформах. Вони об'єднуються в одній онлайн-галереї [Посилання на онлайн-галереї NFT робіт: <https://metahistory.gallery/> <https://www.uawarnft.com/>]. Особливістю і цінністю таких робіт є їхня неповторність в мережі інтернет, що підвищує зацікавленість колекціонерів до них.

Таким чином можна зробити висновок, що сильні візуальні образи, які застосовуються в подібних роботах, допомагають підсилити запам'ятовування новин і отримувати внески для фондів допомоги. Важливо показувати страшні трагедії, які були спричинені російською армією.

ЗАЙЦЕВ Олег Дмитрович,
аспірант кафедри культурології та
міжкультурних комунікацій НАКККІМ.
заслужений працівник культури України
Науковий керівник: Садовенко С. М.
доктор культурології,
заслужений діяч мистецтв України

СЦЕНОГРАФІЯ ЗАКАРПАТТЯ ХХ СТОРІЧЧЯ В ЕСКІЗАХ МИКОЛИ МАНДЖУЛИ

Сценографія Закарпаття пройшла особливий шлях свого розвитку. Вона з'явилася у той час, коли в місті Ужгород відкрився перший професійний український театр (1921 р.).

Мистецтво оформлення вистав за цей час пройшло складний шлях від примітивних напівкустарних декорацій до створення високохудожніх творів сучасної сценографії. В силу відсутності власних регіональних традицій воно розвивалося під безпосереднім впливом театральньо-декораційного мистецтва України.

У 1946 р. розпочинається наступний етап розвитку театральньо-декораційного мистецтва, який припадає на період соціалістичного реалізму у виставах Закарпатського обласного українського музично-драматичного театру. Брак коштів післявоєнних років накладав свій відбиток не лише на декораційне оформлення вистав, а також на костюми героїв. Декорації та костюми не відрізнялися сміливістю художніх рішень, адже виготовлялися у дуже стислі терміни. Відтак, натуралізм з художнім реалізмом призвели до тиражування однотипних вистав у репертуарі театру. Саме в цей не простий час до театру приходить актор та художник М. Манджуло.

Микола Манджуло (1910–1990) народився на Миколаївщині. У 1930 р. закінчив художньо-виробничі курси, після яких влаштовується на посаду художника до пересувного російського драматичного театру «Шахтарка Донбасу» (Миколаїв). З 1939 по 1945 рр. працює актором та декоратором у Кам'янець-Подільському обласному театрі ім. Г. Петровського, Білгород-Дністровському драматичному театрі (Одеська обл.), Оренбурзькому драматичному театрі та Кишинівському драматичному театрі. У 1946 р. після закінчення навчання в Одеській театральній школі (курс П. Злочевського) приїздить до міста Ужгород і поступає на роботу актором в театр Закарпатської України.

У 1951 р. дирекція театру доручає артисту М. Манджулі зробити оформлення вистави «Втрачений дім» С. Михалкова. Після вдалої прем'єри М. Манджуло приймається на посаду художника-постановника, а згодом стає головним художником театру майже до 1984 р.

Художник М. Манджуло належав до числа театральних художників, для яких оформлення спектаклю не є лише простим створенням декораційного фону дії, але є досягненням органічної єдності всіх компонентів, які, доповнюючи і збагачуючи загальний образ вистави, забезпечує її цілісне ідейне та стильове спрямування.

Розглядаючи ескізи декорацій до вистав «Безталанна» І. Тобілевича, «Севільський цирульник» П. Бомарше, «Анджело» В. Гюго, «Украдене щастя» І. Франка, «В степах України» О. Корнійчука, «Верховина, світку ти наш...» за М. Тевельним, «Циганка Аза» за М. Старицьким, «Тиха українська ніч» Є. Купченка, «Севастопольський вальс» О. Гальперіної, Ю. Анненкова, «Розмаринка» Ю. Чорі, І. Марушка, «Жменяки» І. Томчанія, «Німий лицар» Є. Халтаї, «Любов Ярова» К. Треньова, «Бунт жінок» за М. Шолоховим, «Весілля в Малинівці» О. Рябова, Л. Юхвіда, «Каса маре» І. Друца одразу відчувається відповідність характеру п'єси щодо архітектурного та живописного змісту.

Вистава «Верховина, світку ти наш» М. Тевельова (1957) художник робить лаконічне та функціональне оформлення. Розміри сцени міського театру не дають можливість художнику робити великі та об'ємні декорації. М. Манджуло малює мальовничо похмурий і мовчазний карпатський пейзаж, який підкреслює суворість і нестерпність життя народу Карпат. На першому плані стоїть прикордонний стовп, котрий є свідком споконвічного панування на Закарпатті різних чужоземних панів. Стовп на якому під час вистави змінювалися герби держав, уособлював історичні процеси які відбувалися на Срібній землі продовж довгого часу.

Художник згадував, «мене приваблює те, що художник театру, на відміну від художника інших жанрів, завжди бачить свою роботу живою, оскільки сценічне оформлення немислиме без акторської гри. Мене постійно захоплювало й те, що театральний художник має найбільше глядачів та майже щоденно, точніше щовечора, спілкується з ними. Правда, мистецтво театального художника живе лише доти, доки живе вистава».

Подальше дослідження мистецтва сценографії Закарпаття ХХ сторіччя є перспективним у вивченні ескізів театральних художників в образно-пластичних рішеннях закарпатських вистав.

ЗУБАВІНА Ірина Борисівна, доктор мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, академік НАМ України.

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ПОСТКІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ПРОЕКТАХ МЕТЬЮ БАРНІ

Синтетичне та синкретичне поєднання багатьох мистецтв, як сучасних, так і класичних, знаходимо у творчості топового представника світового арт-гаузу Метью Барні, кожний з масштабних екранних проектів якого «адаптує» вправності ХХ століття, ніби «каталогізуючи» їх на перехідних рубежах до пост-мистецтва століття ХХІ, що пов'язане з новими можливостями цифрового відео, комп'ютерного кіно, медійних арт-практик. Переконливим прикладом віртуозного «неосинтезу», що радикально ламає усталене відношення до художньо осмисленої екранності, а водночас – апогеєм синкретичних шукань провокаційного митця може слугувати квазіблокбастер Метью Барні – «Кремайстер» («Cremaster», 1994-2002). Мультигенеалогія цього п'ятичастинного арт-проекту виявляє зв'язок з кіно, фотографією, витонченою хореографією, музикою, архітектурою, образотворчим мистецтвом, а також з такими продуктивними видами contemporary art, як інсталяція, геленінг, боді-арт, перформанс, іншими складовими сучасної візуалістики.

Створений з голлівудським розмахом, що стирає кордони між кіно і відеоартом, найвідоміший цикл Метью Барні "Кремайстер" просякнутий амбітною ідеєю осмислення багатовікової історії людства засобами промовистої екранної пластики, музики, танцю, архітектури, карнавалу й суцільного перформанса. Без жодного слова.

Організуючи на екрані художній простір, у якому домінують візуальні смислові коди, Барні ніби запроваджує принцип «зворотного плину», що позначається у відмові від наративу та поступовому дрейфі до міфологічних основ. При цьому «екранна графія» епатажного майстра радо інтегрує елементи бароково пишної візуальності, часом на межі з кітчем, легко сполучаючи елементи мовбито взагалі непок'єднувані.

Сам Барні називає свої екранні витвори «скульптурами», і не тільки віддаючи данину професійним навичкам скульптора, а й за умовами контракту: «Кремайстер» при створенні було дорівняно до скульптури малого накладу. Це

дозволило профінансувати 12 копій фільму, що демонструвалися як кінотеатрах, так і в музеях.

Водночас нерідко доводиться чути визначення фантастичних екранних перформансів Барні як «візуальних опер», що має певні підстави. Насамперед, внаслідок дискретного розвитку їх сюжету: від однієї ситуації – до іншої. Парадоксальне ж поєднання у словосполученні зорової та звукової категорій викликає асоціації з аналогічним оксюмороном Жермени Дюлак. Ця яскрава представниця французького кіноавангарду 1920-х називала свої екранні твори «симфоніями для очей».

Закономірність дефініції «фільмів» Метью Барні як «візуальних опер» ґрунтується на використанні представником сучасного мистецтва музичного плану як «скріплення», що єднає у фантастичну, дещо сюрреалістичну цілісність різнопланові витвори поетичної свідомості – від алегорій архаїчних легенд та міфів до контемпоральних скульптурних елементів – стереометричних форм, вироблених з білого стеариноподібного матеріалу, вазеліну, криги, желе й воску. Ці таємничі пластичні форми з практично «живою» органікою, що реагує на зміну температурних режимів та емоційних станів, архітектурні споруди зі статусом діючих персонажів, оголена плоть, скривавлені органи – серед важливих символів «Кремайстера».

Смислова структура відеоробіт Барні, створених на перетині культурної та візуальної антропології, спирається на складну систему алегорій та метафор, нетривіально проявлених у доволі фантастичних образах. У «Кремайстері» діють міфічні персонажі, тіла яких постійно піддаються змінам під впливом страху, холоду, страждань від гендерної невизначеності чоловічого і жіночого начал. Отже, симптоматичним є винесення у назву циклу найменування найбільш інтимного м'язу чоловічого тіла, що чутливо реагує на температурні перепади і стресові ситуації.

Незрозумілим чином Барні вибудовує з суміші маскультових кліше підкреслено артистичний світ, де вирують стихії еросу та діонісійських містерій, врівноважуючись урочистістю масонських ритуалів, настроями цивілізаційного есхатологізму та іронією контркультурного хеппенінгу.

Один зі смислових шарів арт-полотна містить симуляції псевдосакрального дійства, обумовлюючи активну експлуатацію символів масонської ієрархії, численні відсилки до символіки та ритуалістики «вільних каменярів» – від виконання хард-рок групою пісні на масонський текст, до завзятого використання в оздобленні кадру знакового інвентарю (фартухів, циркулів, срібних кельм, висок та косинців). Окрім того, ключові образи фільму містять алюзії до давньогрецької міфології, Старого Завіту, робіт З.Фрейда, Ж.Батая; водночас – асоціюються і з «низькими жанрами» газетних репортажів,

бульварної літератури, відсилають до енциклопедичних статей, а ще – до підручників з анатомії та фізіології. Саме тілесність в усіх модусах і вимірах свого існування центрує творчість Метью Барні. Тіло – своєрідний «лейбл», емблематичний знак його відеооплотен.

«Пост-фільми» Метью Барні фактично безсловесні, хоча в них багато музики і звуків. Варто наголосити неабиякий транскультурний потенціал таких «дислексичних» екранних послань, адже міміка, жести, музичні композиції, хореографічна пластика, об'єднані в систему мовою мистецтва, забезпечують невербальну комунікацію, що є міжнаціональною.

Метью Барні неодноразово намагався розширити музичний простір своїх проєктів. Зокрема, до участі у третій частині циклу «Кремайстер», залучив авангардну американську хеві-панк-групу Murphy's Law з Нью-Йорку, використав популярні треки хардкор-панк-групи «Agnostic Front» тощо. Втім, найбільш органічне поєднання з химерною естетикою візуального ряду Барні виявили інструментальні композиції, запропоновані ісландською співачкою, композиторкою та актрисою Б'єрк в авторському альбомі «Розчинення світу». Саме таку назву отримав спільний екранний проєкт Б'єрк і Барні – «Розчинення світу» (2006, США-Японія, інша назва – «Drawing Restraint 9»). При усьому нагромадженні еkleктичних метафор, символів, деталей та образів, що доповнюються широким використанням книг, скульптур і музики, «Розчинення світу» – не абстрактний арт-об'єкт, а фабульне кінематографічне дійство. Події відбуваються на величезному японському китобійному судні, де гості з західного світу – герой та героїня (у виконанні Барні та Б'єрк) – після ритуального весільного обряду в японському стилі позбуваються тлінної тілесної оболонки (покромсавши один одного в обоюдному характері), вслід за чим отримують нові втілення, перетворившись на океанічних велетнів – китів.

Композиції Б'єрк, поєднуючи звуки японських інструментів і клавесину, горлового співу та симфонічного оркестру, утворили музичну суперформулу, що органічно влилась у нетривіальний візуальний вимір масштабного фентезі-артгаузу Барні. Саундтрек ніби «розчинився» в ефектному медитативному дійстві.

2009 року, вже спільно з американською художницею Елізабет Пейтон, Метью Барні проводить на грецькому острові Гідра перформанс «Кров двох», під час якого відбувається двохгодинний ритуал поховання труни з різноманітними художніми артефактами, що на символічному рівні цілком може сприйматися як «реквієм» по ХХ століттю та його культурно-мистецькій спадщині.

КОРНІЄНКО Владислав Вікторович, доктор культурології, професор, член-кореспондент НАМ України, академік-секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, генеральний директор Державного підприємства Національний цирк України.

ВТІЛЕННЯ ІДЕЙ СИНТЕЗУ В ЦИРКОВОМУ МИСТЕЦТВІ СЬОГОДЕННЯ

Особливість останніх трьох років означились життям в умовах катаклізмів. Всесвітня пандемія майже повністю обмежила тотальною забороною глядацьку аудиторію. Утворилося суттєве обмеження презентації в офлайн-просторі українського музичного мистецтва. Про це, і не тільки, поговоримо далі на прикладі синтезу суміжних мистецтв: джазу і цирку.

Сучасний стан українського цирку, в якому відбуваються процеси взаєморозвитку та взаємовпливу циркового мистецтва з музичним супроводом циркової вистави як його невід'ємною складовою, обумовив тему доповіді, тому що дана проблематика є малодослідженою. Ще одне, що варто зазначити: не завжди можна легко розмежувати джазову музику в її традиційних формах і мистецтво джазу, часто виступає як музична складова циркової вистави.

Відомо, що у процесах становлення циркового мистецтва, що є синтетичним за своєю природою, виникали нові стилі музичного супроводу, де все більше виявлялося прагнення до індивідуалізації творчості, зокрема – до пошуків нових елементів музичної мови, які нерідко прямо чи опосередковано були історично пов'язані з традиційним циркум, передусім українським. Прикладом є джаз-оркестр Національного цирку України під керівництвом народного артиста України Марка Резницького. Він працював з оркестром, якому державою Україна були створені всі умови творити, створювати, експериментувати та робити високоякісний музичний цирковий продукт.

Водночас у виставах Національного цирку непоодинокими є випадки виконання класичних творів у джазовій обробці, прикладом виконання джаз-оркестром НЦУ «Чардаша» Монті. Українські професійні композитори також проявляли інтерес до циркового мистецтва. Вони, вплітаючи джазові елементи до циркових номерів, створюючи нові стильові сплави, по-іншому інтерпретували джаз, що видно на численних прикладах музичної творчості сучасних українських та зарубіжних композиторів. Починаючи з ХХ століття, яскравим явищем в українській музичній культурі стала поява так званої

третьої течії, де тенденції джазової та академічної музики злилися в єдине концептуальне, синтетичне ціле, що й за часів сьогодення успішно продовжує використовуватись у музичному супроводі циркових вистав.

До питань взаємопроникнення елементів джазу до циркового мистецтва, як і навпаки, неодноразово зверталися деякі дослідники. Водночас зауважу, що проблематика синтезу джазової музики та циркового мистецтва потребує додаткового аналізу й дослідження. І однією з причин зазначеного є та обставина, що дослідники більше звертаються до аналізу співвідношення циркового мистецтва з професійною музикою, а не до виявлення аспектів такого характеру взаємозв'язків.

Історію джазового мистецтва в цирку можна поділити на три етапи розвитку: протоджаз, легкий джаз та концертний джаз. Водночас музикознавці вважають, що джаз не має ніяких специфічних музичних інструментів, які б відрізняли його, прикладом, від академічної музики. Тут треба зауважити, що джаз істотно відрізняється від інших видів музики за способом та манерою використання виражальних засобів: агогіки, динаміки тощо. Саме завдяки оркестру Національного цирку джаз у цирковому мистецтві України повністю склався не лише як естетична категорія, але й як нова самостійна музична система. Сьогодні її сміливо можна поєднувати з іншими новітніми техніками композиції циркового номеру і музичного супроводу. Власне, відбувся перехід від естетики популярного мистецтва джазу до «серйозної», елітарної музики в цирку. Такі метаморфози стали можливими завдяки творчим розвідкам головного диригента Марка Йосиповича Резницького. В якості прикладу згадаймо всесвітньо відомий культовий твір М. Леонтовича «Щедрик», який оркестр Національного цирку України інтерпретував у виставі «Дива Різдва».

Таким чином можна припустити, що завдяки джаз-оркестру НЦУ виник новий «джазо-цирковий» стиль, який характеризується значним загостренням джазової гармонічної мови, розширеною тональністю, тонально-перемінними структурами, новими модальними системами, альтерованими, багатотерцовими та квартовими акордами. Водночас це є прогресивним джазом, де виявляються цікаві взаємозв'язки джазу і цирку. Наприклад, у відновленій силами під час військової агресії виставі «Цирк ТиГра» твір Стена Кентона «Artistry In Rhythm», заснований на темі Мориса Равеля з балету «Дафніс і Хлоя», містить темпові та тематичні контрасти та нетиповий для традиційної джазової музики вступ у вигляді фортепіанного соло «а-ля Шопен».

У джазових композиціях, які супроводжують циркові номери в Національному цирку України, відбувається розширення тривалості звучання творів біля 20 хвилин, зокрема для супроводу атракціонів з левами й тиграми під керуванням дресирувальників Юлії і Миколи Козиревих. Також за

необхідності до основного складу джазового оркестру Національного цирку України можуть додаватися нові інструменти: струнні, гобої, валторни, туби, фаготи. Але найголовнішим вважаємо той факт, що диригент Марк Резницький – один з перших в Україні, хто розпочав використання композиторсько-аранжувальницької моделі творчості у виставах, де у їх супроводженні особливістю стає поліфонія мелодичних голосів, а тональність нерідко відходить на другий план. У виставах Національного цирку України останніх років «Чарівник смарагдового міста», «Африка», «День народження», «Дива Різдва», «Цирк – ТиГра» нерідко лунали композиції на 5/4, 7/4, 9/8, 11/4 із використанням класичної поліритмії та змінних музичних розмірів.

Під час роботи над однією з вистав трубачу було запропоновано імпровізувати не на основі гармонічної послідовності («квадрату»), а певного звукоряду, «витягнутого» з основної теми. Принцип модальності в свою чергу відкрив безмежні можливості для збагачення циркового мистецтва досвідом світової музичної культури.

Джазових музикантів оркестру Національного цирку України також зацікавила творчість радикальних музичних авангардистів, зокрема Джона Мілтона Кейджа та Карлхайнца Штокхаузена. Це захоплення помітно, коли брасс-група музикує протягом певного проміжку часу, беручи за основу спонтанну, заздалегідь непідготовлену полімодальну імпровізацію, де лише іноді всі виконавці оркестру на нетривалий час сходяться в заздалегідь прописаному М. Резницьким ритмічному унісоні.

Зі сказаного вище можна зробити висновок, що завдяки оркестру Національного цирку України, – підприємства-флагману українського циркового мистецтва, – «цирковий джаз» розвивається вкрай інтенсивно, мігруючи від свого суто розважального типу до концертних варіантів бі-бопу, прогресиву, кул-джазу третьої течії. У цьому розвитку очевидним є і його взаємозв'язок з академічними та фольклорно-автентичними українськими музичними традиціями. Хочеться вірити, що з плином часу зміниться ставлення до естетики джазу в цирковому мистецтві й з боку інших цирків і професійних авторів. Хоча б тому, що сучасні тенденції у мистецтві джазу відображають багатокультурні та музичні процеси, характерні й для циркового мистецтва зокрема.

КРИГІНА Анастасія Олексіївна,
аспірант кафедри теорії історії
архітектури та синтезу мистецтв НАОМА.
Науковий керівник: Антонюк Д. І.
кандидат архітектури, доцент,
заслужений архітектор України

ТРАНСФОРМАЦІЯ СТРУКТУРИ БАГАТОФУНКЦІОНАЛЬНОГО КОМПЛЕКСУ В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Раціональне багатофункціональне середовище – багатофункціональні комплекси, сформовані реакцією опору процесу природної диференціації сучасного соціокультурного простору. Припускаємо, що внаслідок кореляції можливих прототипів функціональних просторів у єдиній будові багатофункціонального комплексу структура архітектурного типу представлена в диференційованому вигляді. Це пояснюється тим, що з великою швидкістю перебігу соціальних процесів під час проектування нового продукту погляд індивіда спрямовується в бік майбутнього його використання – функціонально-планувальна структура ущільнюється. На нашу думку, з подальшим імовірним неконтрольованим збільшенням такої швидкості може виникнути криза, що призведе до повного розпаду типу та, як наслідок, втрати відповідності функціонального призначення цільового архітектурного простору. Отже, тільки визначивши регулятор, що дає змогу коригувати подальші перспективи лінійного розвитку, можна запобігти передбачуваній кризі та встановити принципи сучасної структури архітектурного типу.

Аби виявити, що є регулятором, була проаналізована динаміка соціокультурного простору періоду античності, який із погляду культурології являє собою цілісний культурний цикл. У результаті було встановлено, що на постмодерністичному етапі природним регулятором розвитку був вибір індивіда. Це дало підстави припустити, що механізм регуляції розвитку сучасного постмодерністичного соціокультурного простору так само може ґрунтуватися на виборі.

Одним із прикладів вираження диференціації архітектурної структури, можна побачити у проєкті переосмислення промислового району Картал-Пендик у м. Стамбул, Туреччина (2006 р.) архітектурної студії Zaha Hadid Architects (ЗНА). Остовом для формування загальної структури цього проєкту (за визначенням авторів – багатофункціонального комплексу) стала децентралізована система організації функції, як спосіб регенерації містобудівної тканини. В авторському звіті компанії зазначено, що загальна функціональна структура буде вмещувати у собі роботу, житло, культуру.

розваги об'єднанні соціальною інфраструктурою «як м'яка сітка з різноманітними розмірами стібків, вона підтримує та об'єднує щільне кластеризування бізнес-середовища в одних кварталах, а також більш відкриту тканину, пов'язану з рекреаційним використанням землі в інших кварталах» [Kartal Masterplan, Istanbul. Final report 02/2009. Офіційний сайт Стамбульської асоціації міського розвитку Картал. URL: <http://www.kartalkentder.org/upload/Node/38715/files/Kartal-Masterplan.pdf>]. В проєкті музею LEGO (LEGO – серія конструкторів виробництва датської компанії The LEGO Group) LEGO towers у м. Копенгагені, Данія (2006 р. – ...) архітектурного бюро Vjarke Ingles Group (BIG). Автори зазначають, що основної концептуальною ідеєю організації структури даного проєкту є неперервна поверхня, що «як топографічна карта трансформується в терасований ландшафт башт, що вміщують житлові до площею 40 000 м², готель, офіси та магазини» [Офіційний сайт архітектурної групи Vjarke Ingles Group. URL: <https://big.dk/#projects> (дата звернення: 29.10.22)].

Однак, розглядаючи більш сучасні проєкти тих саміж авторів: Zuglo city Centre (2021–2029 рр.) м. Будапешт, Венгрія бюро ZHA та ESET Campus м. Братислава, Словаччина (2021р.) – BIG, можна прогледіти, що структура видозмінилась. Наразі архітектурні форми більш індивідуалізовані, але багатофункціональність зберігається. Б'ярке Інгельс засновник та креативний директор BIG описує головну особливість організації структури ESET Campus «замість однієї герметичної сутності ми розчинили кампус ESET у міське селище взаємопов'язаних будівель, що обрамляють громадські доріжки та міські площі» [Andreea Cutieru. BIG Designs European AI and Cybersecurity Hub in Bratislava. ArchDaily, 2021. ISSN 0719-8884. URL: <https://www.archdaily.com/972709/big-designs-european-ai-and-cybersecurity-hub-in-bratislava> (дата звернення: 29.10.22)]. З нашої точки зору, такий шлях від архаїчної диференційованої багатофункціональної форми до більш цілісної конфігурації був пройдений, як шлях від отримання змоги вибору, що відображається у децентралізованій функціонально-планувальній структурі комплексу до безпосередньо його результату.

Особливість побудови структури, що дає змогу вибору передбачає нелінійний розвиток процесів урбанізації та, як наслідок, нерівномірний розподіл раціональних багатофункціональних структур у межах світового простору. Із цього випливає, що актуальним буде продовження дослідження з метою виявлення можливих напрямних, які дали б змогу припустити механізм варіативності вибору та визначити особливості структури сучасного архітектурного типу.

КУЗНЄЦОВА Валерія Олександрівна,
аспірантка КНУКіМ.

*Науковий керівник: Дихнич Л. П.,
кандидат історичних наук, доцент,*

СОЦІАЛЬНИЙ АСПЕКТ В АРТ-КОНЦЕПЦІЯХ ОЛЕКСІЯ ЗАЛЕВСЬКОГО

За довгі роки історії моди склався стійкий стереотип про те, що мода – це простір для людей з повноцінним життєвим потенціалом. Однак мода, як і інші сфери життя – освіта, спорт, – не стоїть осторонь від людей з особливими потребами. Серед українських дизайнерів до проблем незахищених верств населення звернувся відомий представник авангардної моди Олексій Залевський.

Головною метою соціальної моди, як і будь якого іншого виду діяльності соціального характеру, є не лише прибуток, а й соціальні наслідки цієї діяльності. Соціальне підхід у бізнесі бізнес бере до уваги добробут людей, які потребують особливої турботи.

У рамках проведення Junior Fashion Week у м. Києві з 22 по 24 жовтня 2021р. Олексієм Залевським була представлена колекція «НЕЗАЛЕЖНІ». На подіум вийшли 30 моделей віком від 1 до 30 років. Як зазначив сам О. Залевський, за 30 років Незалежності в Україні виросло ціле покоління нових, незалежних людей. «Мій показ – інклюзивний. Частина моделей долає різні діагнози, але не здаються. Я хочу аби такі люди були видимими в нашому суспільстві. Їхнє повноправне місце є серед звичайних людей, в школах, на робочих місцях, в театрах і на подіумах. ...Всі вони – різні, але поєднанні однією рисою – вони можуть бути вільними, розвиватися та досягати своїх цілей в нашій країні. Моя колекція про різноманітність та водночас про спільний культурний код, який може стати орієнтиром для молодих людей» [Катаєва М. У Києві пройшов інклюзивний показ українського дизайнера. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/57763/>]. Серед моделей – люди з інвалідністю, спортсмени, зірки шоу-бізнесу, юні актори, талановиті діти та молодь.



Іл. 1. Моделі показу О. Залевського «Незалежні»: Матвій Яскевич, позбавлений зору з народження; Анастасія Опанасенко, абсолютна чемпіонка України з художньої гімнастики. м. Київ, КВЦ «Парковий». 2021 р.

О. Залевський виступив автором колекції та постановником власного шоу; всі учасники показу стали героями фотосесії, яка згодом трансформувалася у фотовиставку (іл.1). Концепція колекції ґрунтується на позиціях дизайнера про те, що мода більше диктується соціальним та громадським життям більшою мірою, ніж трендами і баченням дизайнерів. «Дизайнери – це детектори соціального становища у країні й ситуації у світі» [Рудніченко Н. Олексій Залевський. URL: https://www.nikon.ua/uk_UA/nikon_world/interesting_people/famous_people/zalevskiy.page]. У той же час дизайнер залишився відданим арт-спрямованості своїх колекцій: в моделях представлені художні принти та аксесуари в футуристичному стилі – одному із найулюбленіших стилів автора. Серед пріоритетів соціальної моди слід виділити такі: 1) зміна установок цільової групи з обмежень до відчуття повноправних учасників соціальних процесів; 2) розширення аудиторії, на яку інклюзивна мода здійснює позитивний вплив.

КУРБАНОВ Георгій Олександрович
Аспірант кафедри звукорежисури
КНУТКиТ ім. І. К. Карого.

МЕТАМОРФОЗИ ГЕРОЯ КІБЕРПАНКУ ТА ФАНТАСТИКИ З ПОЧАТКУ ЕПОХИ ДО НАШОГО ЧАСУ, ЯК СИМБІОЗ НАУКОВОГО ПРОГРЕСУ Й МИСТЕЦЬКОГО ПРОРИВУ

У сприйнятті типового представника масової культури всі досягнення науково-технічного прогресу мають певний критерій цінності та значущості для людини — здатність радикально розсунути горизонт нашого досвіду. Не просто пасивно споглядати міць техніки і дивуватися науковим відкриттям, а безпосередньо переживати нові рівні реальності, що відкривається і конституюється засобами високих технологій. Іншими словами, йдеться про властиву сучасну високотехнологічну культуру ідеї надлюдини.

Треба сказати, що сама собою ідея надлюдяності надзвичайно стара і як мінімум, є ровесницею самої філософії. Інша справа, що звичайно в культурі в різні історичні епохи вона приймала відповідні часи зовнішності та ціннісні тлумачення. Якщо ідею надлюдини розглядати як загальну онтологічну координату досвіду на індивідуальному та колективному рівні, то в принципі до феноменів надлюдяності можна віднести всі прояви духовної культури — міфи, релігійно-містичний досвід, філософську самосвідомість. Що з цього погляду акт богоодкровення чи інтуїтивне прозріння? Або, наприклад, світи, що створюються в міфах або творах мистецтва. Оскільки в них відбувається своєрідна «запис» трансцендентного, надприродного, надприродного як реальність, що володіє найвищою істинною достовірністю для людини як істоти все ж таки обтяженої земним, посястороннім, що обтяжує його пориви в нескінченність. Таке розуміння надлюдяності досить широко, масштабне і універсально по відношенню до всіх основних історично сформованих типів культури. І воно безпосередньо примикає до розуміння сутності самої культури. Її, так би мовити, генетичний код спочатку складався як постійне трансцендування всякої кінцевої визначеності, що стала. Така кінцівка є доля смертної істоти. А людина як усвідомлює свою смертність, обмеженість, прагне вічності та нескінченності. Правда, в даному випадку, мабуть, необхідно внести застереження, що саме поняття людина в такому випадку розглядається гранично конкретно і на рівні параметрів існування, що чітко фіксуються, у тому числі соціальних, комунікативних і господарських.

У такій якості ідея надлюдини в культурі відображала загальний напрямок загального історичного звершення. Водночас людину ніколи не залишали мрії та бажання перевершити саму себе, але не засобами символічного обміну, досвіду самосвідомості та віри. До певного етапу розвитку суспільства ці прагнення не могли об'єктивно отримати своє втілення саме як щаблі реалізації інших, ніжфактична даність рівнів досвіду. Настання індустріальної і потім постіндустріальної епохи надало індивіду такі можливості. В даному випадку ми не беремося спеціально аналізувати суто філософську сторону питання про транслюдність, яка вперше відкрито була тематизована у творчості Фрідріха Ніцше. Не будемо ми судити і про те, яку роль знаки надлюдності відіграли в європейській історії ХХ століття. Це окремих сюжет, який акцентує дещо інші (соціально-політичні та ідеологічні) складові соціокультурної еволюції (тема вождизму, харизматичного лідерства тощо). У нашому випадку важливо зрозуміти зв'язок між науково-технічним прогресом та прагненням людини до виходу за межі власного буття. Для постсучасної ситуації, для епохи панування віртуального мережевого середовища та космічних мрій така кардинальна зміна меж людської реальності розглядається насамперед на рівні трансформи тілесності та чуттєвості, можливостей подолання простору та часу, підкорення нових та раніше невідомих вимірів універсуму.

З цього погляду найбільш характерним проявом прагнення транслюдності в сучасній масовій культурі є такий феномен як кіберпанк.

Вперше сам термін «кіберпанк» ужив американський письменник-фантаст Брюс Бетке, який у 1983 році випустив роман із такою назвою. Потім кіберпанк був популяризований у США та Канаді письменником фантастом Вільямом Гібсоном, який у 1984 році видав роман «Нейромант». Пізніше до цього напрямку в літературі приєдналися такі автори як Брюс Стерлінг, Пет Кедіган, Руді Рюкер, Майкл Суенвік, Ніл Стівенсон та інших.¹ У вітчизняній літературі на початку 1990-х років також з'явився аналогічний напрямок. До найбільш ранніх творів у жанрі кіберпанк, написаних російською мовою можна віднести повість А. Тюріна та А. Щеголева «Мережа» та роман А. Тюріна «Кам'яний вік», які побачили світ у 1992 році. А. Тюрін в одному зі своїх оповідань вводить навіть спеціальний термін для позначення нового часу високих технологій — кіберозойська ера, а сам герой цих творів еволюціонує разом з часом

ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор. кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА член-кореспондент НАМ України, заслужений діяч мистецтв України.

АВТОРСЬКА КНИЖКА У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ЖУКА

Образотворча і літературна творчість Михайла Жука доповнюють одна одну впродовж його життя і являють собою взірць синтезу мистецтв. Писати він починає в Києві, під час навчання у Київській рисувальній школі Миколи Мурашко, але ще більше приділяє увагу літературним творам у Кракові, де його надихає спілкування з поетом Богданом Лепким, значний вплив справляє багатогранна мистецька творчість професора Станіслава Виспянського, в майстерні якого Михайло Жук навчався у Краківській академії мистецтв.

Публікація літературних творів майстра припадає на періоди його життя у Чернігові, Києві, Харкові, Одесі. Окрім поезій, оповідань, казок, які друкувалися у журналах та збірниках 1910-1920-х років або виходили окремими книжками, є у творчій спадщині Михайла Жука і драматургійні речі. У 1918 році журнал "Шлях" у 9 номері надрукував "драматичну студію у трьох діях" - "Легенду", яка була поставлена у 1920 році на сцені Чернігівського театру. Під псевдонимом Мегуелес Михайло Жук видав книгу "Мефісто: Дія драматична." (Чернігів, 1920), п'єсу на три дії. У рукописах Жука залишилися переклади на українську мову таких важливих для символістського театру творів як "Флорентійська трагедія" О. Уальда, "Кораль" Г. Кайзера, незакінчений переклад твору Л.Андрєєва "Цар Голод".

Книга, її мистецьке оформлення, не могли залишитися поза увагою Михайла Жука. Повернувшись до України, він прагне прищепити книжковій графіці новітні форми європейського модерну, підняти оформлення книги до рівня мистецьких творів.

Михайло Жук свою збірку поезій "Співи землі", що вийшла у Чернігові 1912 року, графічно оформив, подавши на обкладинці зображення цикломенів, де квіти піднімаються язиками полум'я. Художник акцентував в цьому мотиві пружний рух, "життєвий порив", невимушеність спрямувань стебла, складність моделювання квітки. Квіти ромашки мали прикрасити обкладинку збірки "Віршів" М. Жука, підготовлену майстром для харківського видавництва "Рух" у 1920-ті роки, але не видану.

З 1919 року художня мова графіки Михайла Жука зазнає значних змін. Майстер поєднує стиль модерн з новими пластичними підходами. Що ж передувало змінам? З 1917 до середини 1919 року Михайло Жук був професором Української академії мистецтв, він мав можливість спілкуватися з такими художниками як Г. Нарбут, В. Кричевський, М. Бойчук. Всі ці майстри пройшли школу модерну, всім їм було притаманне палке захоплення давньоукраїнським та народним мистецтвом. Але кожен майстер знайшов свій шлях опрацювання традицій. Можливо, під впливом своїх колег, Жук звернувся до пошуку нових формальних рішень. Авангардовий неопримітивізм він змішує з модерном.

Аналогічним чином вирішено ескіз обкладинки до книги М. Жука “Проза” (1918-1919р.р.). В овалі тут розташована символічна картина: в небі розпростер крила демон, він парить над квітучою землею, над пустелею, а на першому плані на пагорбі зображено людину, що сидить, закутана в чорний плащ. Ми не бачимо обличчя “чорної людини”, але її фігура неначе зкам’яніла, а погляд завмер, спостерігаючи, як корона і балаганна іграшка пливуть по чорній воді. Пейзаж з пагорбами, травицею, самотнім деревом зроблений в дусі старої гравюри.

З 1920 року стиль книжкової графіки Михайла Жука знову, як і в період модерну, набуває чистоти, але в даному разі так відбулося завдяки роботі художника в матеріалі, в техніці ксилографії та ліногравюри. Новим стає ставлення художника до площини – тло починає працювати також активно, як і саме зображення. Михайло Жук добре відчуває специфіку матеріалу, працює в ньому вільно й артистично. В обкладинці до своєї книги “Мефісто” (Чернігів, 1920 р.), виконаній в техніці ксилографії, він енергійно будує зображення за допомогою декількох рухів штихелю, але кожного разу цей рух особливий – то спадає великими в’юнкими масами, то розбігається кілками, різкими лініями, нагадує пластичну мову експресіоністів. В техніці ліногравюри зроблена обгортка до “Казок” М. Жука (Чернігів, 1920 р.). Наслідування мови примітиву тут природне, в композиції зовсім немає дрібних деталей, форма моделюється круглястими лініями абрису чи трикутничками.

В 1920-ті роки Михайло Жук все частіше намагається повністю вирішувати оформлення книг або журналів. До оформлення журналу “Музагет” (К., 1919 р.) крім шрифтової художньої обкладинки Жук подає кілька заставок та три портрети, виконані в техніці цинкографії; до оформлення своєї книги “Казки” він вводить велику кількість заставок і кінцівок, виконаних в техніці ліногравюри та ксилографії. В 1923 році в Чернігові вийшла його книга “Дрімайлики”, де всі ілюстрації та навіть тексти виконані автором в техніці ліногравюри. В тому ж році Жук підготував макет ще однієї дитячої книжки-

картинки “Зайчик”, де також текст та ілюстрації виконані в техніці ліногравюри. На обкладинці вміщено лаконічний малюнок зайчика, а в самій книжці всі ілюстрації виконані в стилістиці неопримітивізму і дуже близькі за пластичними ознаками до графіки бойчукістів. Остання авторська книга Михайла Жука “Прийшла зима” була видана в Одесі в 1926 році.

В 1926-1927 роках художник звертається до оформлення казок, але на цей раз він створює тільки обкладинки, які складають певну серію. Десять обкладинок майстер вкриває орнаментальними смугами, візерунками, що нагадують вибірку і дуже пасують до вимог книжкового дизайну.

Обкладинки 1929 року останні, що вийшли друком. Творчість же художника у галузі книжкового оформлення закінчується значно пізніше, в 1930-х роках. В 1931 році Жук підготував три варіанти обкладинки до своєї книги сонетів “Металеві дні”. Зображення на двох ескізах вирішується у взаємодії різних діагональних площин, у кольорі художник використовує яскраве сполучення білого, чорного і червоного – чистих кольорів, улюблених супрематистами. Третій ескіз обкладинки, що прикрашає рукописну саморобну книгу, побудований на взаємодії горизонтальних та вертикальних лінійок з рівновагою зелених круглих форм. Це найбільш лаконічна конструктивістична робота Михайла Жука. Вона фактично поставила крапку у книжковій графіці майстра, закінчила його послідовний рух від модерну до конструктивізму.

Підсумовуючи наше дослідження книжкової та журнальної графіки Михайла Жука, мусимо зазначити, що праця художника в цій царині не була ані виключною, ані найбільш показовою у його синтетичному творчому процесі. Але несумнівне те, що розгляд діяльності Жука в цій галузі графіки дозволяє повною мірою простежити трансформації пластичної мови, тобто художнього мислення майстра. Михайло Жук був серед перших в Україні, хто поставив високі вимоги до вигляду книги і подав гідні зразки. І хоча художник не став вузькофаховим професіоналом-книжником, всі його роботи виконані на досить високому рівні, в його графіці завжди знаходять відгук пластичні шукання нових мистецьких течій.

ЛИПОВЕЦЬКА Євгенія Юріївна,
викладачка Ніжинського фахового
коледжу культури і мистецтв ім. М.
Заньковецької, магістрант КДАДПМД
ім. М. Бойчука.

*Науковий керівник: Костенко І.О.,
кандидат технічних наук,*

ВПЛИВ МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ НА ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОГО ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНЕРА

Одним із завдань закладів вищої освіти є не тільки підготовка фахівця, майбутнього професіонала, а й формування рівня мистецької культури, що дозволяє як окремій особистості, так і кожній новій генерації професіоналів визначатися і реалізовуватися в процесі становлення історично зумовленого рівня культури суспільства. З огляду на це проблема сформованості, конструктивності й стійкості духовного світу графічних дизайнерів як носіїв і творців культури суспільства у її значущості в світі постає як низка системотворчих чинників культури фахівців. Отже, виникає потреба у забезпеченні динаміки значущих акцентів у викладанні історії науки, техніки, мистецтв і, зокрема, історії графічного дизайну.

Метасистема для системи культури європейського типу може розглядатися як досвід культур, які мають умовну назву традиційні. В межах традиційних культур відбувалось і відбувається формування і становлення нових якостей людини як творця і носія культури. Суттєва відмінність сучасного загальноєвропейського функціональнопрагматичного ставлення до культури від соціальної творчої сутності традиційної культури полягає в тому, що сучасна культура європейського типу у духовно-практичному аспекті прагне сформувати менталітет із заздалегідь окресленими параметрами, як соціальними, так і персональними. Традиційна ж культура створює умови і зацікавленість з метою формування нескінченного різноманітного духовного світу не нижче за визначений, історично доцільний рівень якостей людей, рівня, що створює можливість практично вільної реалізації людини і її духу в єдності з обмеженнями і заборонами, що стосуються певних деструктивних аспектів реалізації можливостей культури.

Якщо ці суттєві відмінності можуть виявитися несуттєвими в сфері «чистого» мистецтва, де оцінка і самооцінка регулюються переважно рекламними мистецькими творами на замовлення, то ситуація кардинально змінюється в сфері художньої дизайнерської діяльності. В межах художньої

діяльності світосприйняття митця або творчої групи реалізується в образі або системі образів, що спричиняє у подальшому той чи інший емоційно-інтелектуальний результат, то дизайнерська художня діяльність реалізується в образно-предметне втілення, що, в свою чергу, у своїй соціально-практичній реалізації вимагає від людей наявності й актуалізації певних якостей і народжує цим визначене за змістом спрямованості і рівня ставлення до світу широких соціальних спільнот.

Підґрунтям і сутністю професійної культури дизайнера, за такого тлумачення проблеми, є прагнення і здатність втілити в предметному світі культури як історично необхідний рівень цієї культури, так і всі конструктивно-творчі відношення сучасної людини з сучасним світом. Реалізація такого розуміння сприяє створенню історично необхідного і естетично належного світу людей і людини, разом з ним у світі й процесі творення.

Отже, сучасний дизайнер не повинен виключно керуватися своїм прагматично і функціонально організованим менталітетом, а повинен стати фахівцем, який володіє всім історичним багатством традиційних культур і здатним реалізовувати себе і власний духовний світ за допомогою сучасних технологічних можливостей, творити свій світ.

ЛИТОВЧЕНКО Наталія Іванівна,
доцент, доцент кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва
КДАДПМД ім. М. Бойчука, член-кореспондент
Української академії
Архітектури, заслужений художник
України

АКТУАЛЬНІСТЬ СИНТЕЗУ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ТА АРХІТЕКТУРИ В УМОВАХ ПІСЛЯВОЄННОЇ ВІДБУДОВИ УКРАЇНИ

Терміном монументальне мистецтво визначають твори монументально-декоративного мистецтва – мозаїку, живопис, вітраж та монументальну скульптуру. Ці твори існують в синтезі з архітектурним ансамблем.

Вищою формою художнього розвитку мистецтва є синтез мистецтв, що виникає в результаті художньої взаємодії окремих складових і компонентів.

Монументальні твори реалізують єдиний творчий задум, відображають дух епохи сконцентровано, а не скороминуще. Визначний український художник-монументаліст Іван Литовченко характеризував монументальне мистецтво, як «вічні теми в вічних матеріалах».

Сучасні тенденції монументального мистецтва обумовлені новими соціокультурними потребами та архітектонікою об'єкту.

Активний розвиток монументального мистецтва в Україні відбувся в 1970-1980 роках, коли розбудовувались міста та села. З'явилась велика кількість громадських та адміністративних споруд, закладів культури, навчальних закладів та інших об'єктів, які вимагали художнього оформлення. Нова архітектура диктувала нову мистецьку мову – площинність, декоративність, узагальнення малюнку. Монументальне мистецтво стає рівноправним явищем, разом з архітектурою, створює новий простір і розглядається як важливий художній елемент архітектури. В цей час монументалістика стає більш різноманітною за пластичним рішенням. Місце завжди було тим завданням, що відводилось творам монументального мистецтва в кожний історичний період, а останнє корегувалась їхнім розташуванням в структурі споруди. Особливо це відбувалось на прикладі творів в екстер'єрах, де на відміну від інтер'єрних рішень, сила об'єднання монументального мистецтва та архітектури – найвизначніша. Художники-монументалісти зіштовхнулись з необхідністю принципового оновлення форм своєї участі в роботі в новій архітектурі. Вони були орієнтовані на творчий пошук і новаторство. В цей період утвердилась практика, в процесі котрої, архітектор і художник з самого початку проектування працювали разом над просторовим і естетичним рішенням об'єкта.

Зараз, коли в Україні йде війна і наша держава виборює свободу і незалежність, здається, ще зарано говорити про процес відбудови зруйнованої архітектури країни. Вважаю, саме нині постає необхідність створення концепції сучасної оригінальної мистецької архітектури в гармонійному поєднанні з монументальним мистецтвом, до чого можуть бути залучені українські митці, що володіють практичним досвідом роботи в архітектурних об'єктах.

ЛУГОВСЬКА Анна Едуардівна,
аспірантка кафедри теорії історії
мистецтва НАОМА.

*Науковий керівник: Лагутенко О. А.,
доктор мистецтвознавства, професор*

ДИНАМІКА СТАНОВЛЕННЯ АРТІНСТИТУЦІЙ ХАРКОВА ПЕРІОДУ 1990 – 2020-Х РОКІВ

Харків – один з найбільших мистецьких осередків України, завжди мав свої особливості, які були виражені у традиціях авангарду, конструктивізму, згодом андерграунду, у феномені харківської фотографії, сильній школі дизайну та графіки. Все це визначало розвиток художньої думки та мистецького середовища міста протягом останнього століття.

Кінець 1980-х – початок 1990-х рр. був періодом змін не лише політичних. В цей час у Харкові, як і у всіх великих містах України, відбувався процес інституалізації мистецтва. Десятиліття 1990-х років було плідним на появу нових мистецьких об'єднань та нових майданчиків репрезентації. Галереї, що позиціонували себе як комерційні, насправді були такими тільки частково, адже артринок лише зароджувався. Харківська організація Національної Спільноти художників України (ХОНСХУ) існувала й надалі, проте її вплив помітно зменшився. Тим не менш, на перших етапах, більшість нових об'єднань були пов'язані саме зі Спільнотою художників (приміром, угруповання «Лабораторія», «NeoNeon», «Кут», експериментальне творче об'єднання «Літера А»). У 1994 році виникає «Група швидкого реагування» (колишній «Держпром»), до якої увійшли деякі художники з групи «Время».

Серед перших галерей нового типу у Харкові варто згадати салони-галереї: «Смальта» і «Вернісаж». Починаючи з середини 1990-х рр. у Харкові виникає низка неформальних галерей-лабораторій, серед них, зокрема, були «Up/Down» (1993–1997) та «НаПротив» (1997–2000). Некомерційна галерея «Up/Down» була організована з ініціативи фотохудожника С. Браткова і була першою харківською локацією, зацікавленою в сучасних інноваційних проєктах, певним плацдармом для експериментів та комунікації місцевої художньої спільноти. Галерея «НаПротив» була відкрита у 1997 р. і знаходилась у просторі колишнього бомбосховища. Більшість представлених тут проєктів були створені фотохудожниками – цей простір став своєрідною платформою для харківських фотографів.

Артінституцією, що найдовше працює з сучасним мистецтвом у Харкові (близько 25 років), є Муніципальна галерея (офіційна назва – Харківська

міська художня галерея). Вона відкрилася 3 грудня 1996 р. і працює донині. Муніципальна галерея – це неprivатна інституція, комунальне підприємство культури, де фінансування йде з міського бюджету. Це був перший випадок відкриття галереї муніципального статусу в країні. Ініціатива створення цього осередку належить Т. Тумасян. Галерея почала формувати міську колекцію сучасного образотворчого мистецтва. У 2008 р. при МГ з'явився ще один експозиційний майданчик у 140 м², який спеціалізується виключно на молодіжному та експериментальному мистецтві – АРТпідвал – лофт у подвір'ї за галереєю. Крім виставок, тут відбуваються літературні вечори, концерти, камерні спектаклі, круглі столи, конференції, семінари, майстер-класи тощо.

Прикладом незалежної, самоорганізованої галереї у Харкові стала галерея-лабораторія «SOSka» (2005–2010), що розташовувалася у покинутому будинку в центрі міста, у майстернях художників, що одночасно слугували їй місцем проведення виставок. Навколо таких галерей формувалося нове коло молодих митців, які не мали змоги виставлятися в більшості існуючих галерей Харкова.

Тоді ж, наприкінці «нульових» років, виникає ще одна приватна ініціатива – галерея клубного типу «VOVATANYA Gallery».

Найбільшою на сьогодні артінституцією у Харкові, котра працює із сучасним мистецтвом, є ЄрміловЦентр. Це – перший центр сучасного мистецтва у місті. Він відкрився у березні 2012 року при Харківському університеті. Від самого початку інституція позиціонувала себе як некомерційна. Левова частка її фінансування йде з бюджету університету, приватного фінансування та грантів. Крім основного простору, центром була відкрита галерея Генріха Семирадського (січень 2014 р.).

Одним з небагатьох майданчиків, що працювали із сучасним мистецтвом у Харкові в останнє десятиліття, була галерея «COME IN» (закрилася під час складних 2020 – 2021 рр. через пандемію та ряд інших факторів). Виникла вона у 2014 р. за ініціативи Анастасії Леонової. До появи цієї інституції, у місті виразно давала про себе знати відсутність необхідного простору для молодих митців. Так, Муніципальна галерея віддавала перевагу вже більш сформованим, відомим художникам, а ЄрміловЦентр був місцем проведення великих ретроспектив та фестивалів. Але коли виникла галерея «COME IN», молоді харківські художники одержали майданчик, де вони могли піднімати гострі актуальні теми, створювати дискусію навколо них і головне – бути побаченими й почутими. Хоч «COME IN» і називалася галереєю, вона не була комерційною і не займалася продажем робіт. Скоріше, це була кураторська лабораторія.

Доволі нещодавно у Харкові з'явилася ще одна інституція – Музей Харківської школи фотографії (MOKSOP) – некомерційна установа, створена за

ініціативи харківського фотографа, учасника групи «Шило» С. Лебединського. Попри той факт, що музей ще не відкритий для відвідувачів, він уже представив багато проєктів на різних майданчиках у Харкові, в інших містах України та за її межами (починаючи з 2018 р.). Ведеться активна дослідницька робота, результатом чого є ряд надрукованих книг і каталогів. Інституція має чималу власну колекцію фотографії.

У серпні 2019 р. у Харкові виник новий простір для презентації мистецьких проєктів молодих художників – «127garazh». Ця неформальна лабораторія мистецтва, часто слугувала місцем виставкових дебютів. За своїм характером, галерея відсилає нас до ряду галерейних ініціатив початку 90-х років, що були місцем спілкування, дискусій, виставок, а головне – експериментів.

Особливою формою артінституції у Харкові є Фундація «Grunyov Art Collection», створена у 2019 р. на основі колекції Т. та Б. Гриньових. Основними напрямками діяльності фундації є популяризація вітчизняного мистецтва, дослідження його історії, формування колекції, з відкритим до неї доступом, як віртуальним, так і реальним, шляхом експонування творів на виставках.

Підсумовуючи, можна сказати, що загалом останні три десятиліття були свідками і появи, часом і зникнення ряду ініціатив у Харкові: мистецьких об'єднань, галерей, галерей-лабораторій та іншого роду артінституцій, серед яких «Up/Down», «НаПротив», «COME IN», Музей Харківської фотографії (MOKSOP) та ін. Найбільшими інституціями, що мають сталу проєктну діяльність у Харкові, є Муніципальна галерея та ЄрміловЦентр. Разом з тим, вони мають свою специфіку і вирішують лише частину питань складної мистецької системи. Наприклад, ЄрміловЦентр переважно представляє великі ретроспективи, проте часто це не проєкти харківських художників, тому не можна назвати його дзеркалом саме локальної арт-сцени. Муніципальна галерея має певне коло художників, з якими вона працює, тому тут менше можливості репрезентації саме молодих художників, хоча певний баланс допомагає утримувати фестиваль «NonStopMedia». Саме через відчуття вакууму (у певного кола молодих митців) і виникали в різний час такі галереї як «COME IN», «127garazh» та ін.

Основними проблемами мистецьких інституцій Харкова наразі є відсутність критики, проблеми з фінансуванням мистецьких установ та відсутність достатньої кількості медіа для висвітлення їхньої діяльності. Порівнюючи ситуацію харківської артсцени з Києвом, стає очевидною наявна проблема централізації, це стосується як кількості галерей та центрів сучасного мистецтва так і економічної сторони. Більшість харківських митців продають

своє мистецтво в столиці, де для цього є більш сприятливі умови. Всі серйозні всеукраїнські конкурси і премії, також проходять у Києві, що в певній мірі позитивно впливає на налагодження комунікації між митцями з різних міст України. У порівнянні зі Львовом, у Харкові менше молодіжних інституційних ініціатив, дещо менше альтернативних мистецьких осередків і просторів.

Попри різні нюанси, дійсно важко переоцінити роль наявних інституцій і їхній вплив на формування локальної артсцени з її характерними особливостями.

МАЗНІЧЕНКО Олена Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
катедри дизайну середовища НАКККіМ.

ІНТЕГРАЦІЯ НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ У СТАЛІ ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Культурно-мистецька освіта стикається зі світоглядним й технологічним зламом який ми можемо спостерігати й бути співучасниками цього складного процесу. Мистецтво загалом й мистецька освіта зокрема завжди є піонером рефлексії на потрясіння які переживає суспільство. Одночасно, мистецька освіта має спиратися на сталі педагогічні принципи для забезпечення тяглості культуротворення.

Тож сучасні виклики, спочатку COVID19, потім війна, створюють новітню реальність, в якій саме культура і мистецтво виступає фундаментом та точкою відліку самоідентифікації суспільства. Змінюються полюси тяжіння, відкривається багато нових можливостей (безліч безкоштовних курсів, відкритий дистанційний доступ до бібліотечних фондів, відкритий доступ до оцифрованих музейних колекцій, тощо). Все це має вагомий вплив на культурний фон. Технічні можливості, яким раніше чинився опір інертності й технологічної пасивності мистецьких кіл, стають повсякденною необхідністю.

Одна з цікавих особливостей злагодженої дистанційної роботи — це заощадження часу й подолання простору, що дає надновий поштовх для розвитку як особистості так і суспільства вцілому. Тож обставини стикають сталі культурно-мистецькі педагогічні принципи, досвід і традиції з технологічними можливостями сучасності. Важкі потрясіння прискорюють процеси, які відбуваються в суспільстві, концентруючи сенси, ми намагаємось «відлущити» чужорідне радянське минуле звернувши увагу на глибинне. Увагу суспільства до мови можна пояснити звернувшись до філософії постмодерну —

«Карл Апель спрямував філософське дослідження на аналіз мови як вихідної реальності людського буття» та розробив концепцію мовної комунікації як розмовної гри, де мова виступає медіатором розуміння [Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст. : монографія / П. Е. Герчанівська. – К. : НАКККиМ, 2017. – 378 с. Режим доступу до ресурсу URL: <http://surl.li/dnpku>, с.13].

Вище зазначені чинники дають можливість подолати українську меншовартість, старанно виховану в нас за довгі роки навмисного культурного спустошення. Українська письменниця Оксана Забужко у своїх книгах та виступах гостро розглядає причини та наслідки меншовартості [Щур М. Крайнього нема, за державу відповідає кожен із нас – Забужко. Радіо Свобода. 2019. Режим доступу до ресурсу URL: <http://surl.li/dnphl> (дата звернення: 31.10.2022)].

Завданням сучасної культурно-мистецької освіти є збереження й усвідомлення історичного спадку, вивчення досвіду, шанування традицій з гармонійним поєднанням постійного пошуку нових шляхів, використовуючи сучасні технологічні можливості.

МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович,
доктор архітектури, доцент, учений
секретар відділення синтезу пластичних
мистецтв НАМ України, голова
української філії INTBAU.

СИНТЕЗ ЯК МАРКЕР ПЕРЕХОДУ СТИЛІВ В АРХІТЕКТУРІ

Тема синтезу мистецтв в архітектурі не раз підіймалося з часів виникнення самого поняття «архітектура» в античному суспільстві. До неї зверталися провідні теоретики та практики, починаючи від Вітрувія та Палладіо й закінчуючи Корбюзьє. В широкому сенсі поняття «синтезу» це питання, на нашу думку, є й одразу вирішеним, позаяк архітектура і є «синтез», й одночасно невичерпним, як сам архітектурний процес.

Між тим, якщо приймати стилі в архітектурі як формально завершене явище з певними визначеними маркерами, тезаурусом та хронологічними межами, а поняття «синтезу стилів» як змішування останніх або варіативність, не властиву окремо взятому стилю, то дослідник отримує певний «перехідний стан», що з нашої точки зору є ознакою зміни парадигми.

Міжстильові переходи, марковані «синтезом» часто сприймаються безпосередніми учасниками процесу як органічний розвиток, стадія пошуків стилю, невіддільна від нього. Повна незаангажована оцінка зазвичай приходиться з певної історичної дистанції.

Першим прикладом подібного синтезу чи, вірніше, синтетичного підходу, для західної архітектури з певним допущенням можна вважати пошуки доби еллінізму, коли скульптурний декор почав переважати над тектонікою сакральних споруд, які він прикрашав. В деякому сенсі, декор став самоціллю побудови, низводячи будівлю до ролі тла. Подібна картина буде періодично повертатися в історію архітектури за часів бароко, еклектики (не історизму, а саме еклектики у сучасному вузькому розумінні), експресивного модерну, тоталітарної неокласики ХХ ст. і, зрештою, певних гілок північноамериканського постмодернізму. Хоча у випадку самої архітектури еллінізму це, парадоксально, не призвело до зміни стилів через перехід ролі основного «носія» від Греції до Риму (і трансформації архітектурного стилю вже в іншому ключі). У всіх інших перерахованих випадках подібне зміщення акцентів як раз мало результатом свого екстремуму пошуки принципово нових засобів виразності саме через архітектуру.

Синтез у вузькому розумінні проявлявся не лише через підвищення ролі та кількості декоративних, «не архітектурних» елементів, але й через спроби введення в архітектуру принципово нових прийомів, матеріалів та технік, як в часи Ар Нуво, так і, наприклад, в радянському архітектурному модернізмі. В обох випадках це було продиктовано наявністю та доступністю непритаманних до того архітектурі (чи, принаймні, «академічній», «професійній» у значенні «не народній» архітектурі) засобів декору та виразності з одного боку. Та суворою одноманітністю архітектури без цих засобів в передуючий період – з іншого.

Третім варіантом розвитку може бути комбінація суто архітектурних засобів виразності. Однак комбінація вільна, зумисно контрастна, як у випадку історизму, еклектики та постмодернізму.

В будь-якому з варіантів, подібний синтез був рефлексією на необхідність змін попередніх стилів та спробою пристосувати попередні конструкти до нових соціальних, політичних, економічних та інженерних запитів. І, в кожному з вищеписаних випадків окрім хіба бароко, подібний синтетичний підхід, попри стрімку популярність, виявлявся недовговічним. (У випадку бароко довгий розвиток у часі можна пояснити через паралельне співіснування з іншими стилями – пізнім ренесансом та класицизмом).

Між тим, завершення означених комбінованих стилів, заснованих на синтезі, кожного разу призводило до жорсткої мистецької ревізії. Найбільшою

з них можемо вважати прихід авангарду та модернізму в цілому після варіацій еkleктики та Ар Нуво – тобто повернення архітектури до «чистого» формотворення, «tabula rasa».

Отже, «синтез» в ролі основного прийому в архітектурі стає маркером занепаду попереднього стилю, необхідності та невідворотності пошуку нового, що є важливим елементом архітектурного поступу, ознакою «еволюції» архітектури як креаторського явища.

МАСЛІЙ Альбіна В'ячеславівна,
магістрантка КДАДПМД ім. М. Бойчука;
ГАЛЬЧИНСЬКА Ольга Сергіївна, PhD,
доцент кафедри графічного дизайну
КДАДПМД ім. М. Бойчука;
ЛЄЖНЄВ Олександр Олександрович,
Кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри графічного дизайну КДАДПМД
ім. М. Бойчука.

ДОСЛІДЖЕННЯ БРЕНДУ ЯК ФЕНОМЕНУ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

У сучасності слово «бренд» активно вживають засоби масової інформації, тому іноді здається, що кожен пересічний точно знає і уявляє, що це слово ототожнює. Однак, навіть професіонали із галуззі маркетингу, досить часто не вірно дають визначення даному феномену. У роботі представлений аналіз особливостей практичних характеристик бренду та його конкретне визначення.

Бренд являє собою повноцінний образ – комплекс інформації про компанію та продукцію, набір асоціацій і характеристик, який спонукає споживача зробити вибір на користь даного виробника. Це соціокультурний та маркетинговий феномен, що функціонує в системі масових комунікацій в якості цілеспрямовано модифікованого образу. Бренд набуває специфічних рис, як система цінностей, котра задає орієнтири споживачам продукту і самої компанії. Саме логотип бренду є обличчям товаровиробника візуально усвідомлюється споживачем.

Перш ніж створювати концепцію бренду, потрібно визначитися з його рушійною силою – користю, яку продукт, або послуга дає споживачеві. Далі з урахуванням кожної точки контакту потрібно доносити цю користь, вибудовуючи сильний, цілісний образ, який зрештою нестиме цінність, тобто місію і бачення бренду. Весь цей процес і називається "брендинг".

Брендинг – створення і розвиток бренду компанії, а також формування позитивного іміджу та «завоювання» споживача. Ефективний брендинг компанії вимагає виконання основних етапів, до яких відноситься: аналіз, розробка концепції бренду та дизайну. Необхідно зібрати та дослідити інформацію про продукт, провести аналіз цільової аудиторії, а також вивчити ринок і конкурентне середовище. Далі формується платформа бренду і, підпорядковуючись концепції та фіксуючи основні цінності, створити фірмовий стиль бренду.

У сучасній культурі можна виділити такі сформовані підходи в дослідженні феномена бренда: економіко-маркетинговий, історичний соціокультурний. Як описує в своїх дослідженнях [Петров, Є. І. Бренд як феномен сучасної культури : дипломна робота бакалавра. Одеса, 2020. С 45.]: «В рамках економіко-маркетингового підходу вивчаються принципи управління брендом як інструментом збільшення додаткової вартості і нематеріальних активів, а також розглядається специфіка формування та підтримки корпоративної культури і корпоративної ідентичності».

Історичні дослідження присвячені джерелам і розвитку форм товарного клейма, що передували бренду. Дані дослідження виходять з уявлення про генетичну спорідненість сучасних брендів і товарного знаку чи торговій марці. Отже, можна розглядати бренд з точки зору сучасного етапу еволюції ідентифікації товарного знаку. З розвитком комерції слово «бренд» стало означати походження продукту і застосовувалось з метою відокремлення виробників, що спеціалізуються в тотожній галуззі. Сьогодні поняття «бренд» зазвичай вживається для позначення, або ідентифікації виробника чи продавця продукту або послуги.

Розгляду бренда як соціокультурного явища присвячені наступні дослідження: Ульяновського А. «Міфодизайн: комерційні та соціальні міфи», Кляйн Н. «No Logo. Люди проти брендів», Л. Вінсента «Легендарні бренди: розкриті міфи, в які повірив весь світ», Аткина Д. «Культ брендів», Марк М. і Пірсон К. «Герой і бунтар. Створення брендів за допомогою архетипів». [Етапи процесу створення та розвитку бренда. URL: <http://www.ukr.vipreshebnik./market/4519-etapi-protsesu-stvorennya-ta-rozvitku-brenda.html> (дата звернення: 21.09.2021)]

Етапи формування бренду:

1. визначення вектору бренду – напрямку руху бренду до поставленої мети, розробка концепції та головної ідеї;
2. вивчення та аналіз історії і передумов формування бренду;
3. визначення позиціонування – позначення раціональних причин поведінки споживачів;

4. емоціонування – створення реальних передумов для заданої поведінки споживача.

Таким чином, в процесі дослідження встановлено, що впливовим інструментом модифікації системи людських цінностей є засоби масової комунікації. А саме це: шоу- та кіно-індустрія, маркетинг, виборчі технології, реклама, PR-практики. Саме ці джерела культурної та соціальної інформації формують в суспільній свідомості задану ідею, змінюючи традиційні цінності і сенси людського буття, а також уявлення про норми соціальної поведінки. Отже, саме бренди стають потужним ресурсом культурної політики у повсякденному житті цивілізованого населення.

МИХАЙЛОВА Рада Дмитрівна,
професор, доктор мистецтвознавства,
професор кафедри дизайну інтер'єру і
меблів КНУТД.

РЕФЛЕКСІЯ ВІЙНИ У СИНТЕЗІ МИСТЕЦТВ МЕМОРІАЛЬНОГО КОМПЛЕКСУ МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

Прикладом синтезу мистецтв є київський меморіальний комплекс Музею історії України, присвячений Другій світовій війні. Відкритий 9 травня 1981 р., він є зразком традиційного підходу до синтезу мистецтв як органічної єдності низки відносно самостійних творів в рамках цілісного ансамблю.

Розташований на теренах понад 10 га, комплекс музею складається з архітектурно-інженерних, скульптурних та природно-ландшафних елементів (арх.Є Стамо). До них належать головна площа, Алея міст-героїв, чаша «Вогню Слави», триповерхова будівля музею, монумент «Батьківщина-мати», скульптурні композиції «Форсування Дніпра» та «Передача зброї», галерея героїв фронту й тилу з бронзовими горельєфами, майданчик виставки бойової техніки та озброєння, експозиція з літком Лі-2, гелікоптерами МиГ-23 та МиГ-24В, приміщення експозиції «Трагедія і доблесть Афгану», «На чужих війнах». Заходи відбуваються на вулиці, наприклад, на площі, яка вміщує до 30 тис. відвідувачів (свята, мітинги, фестивалі) та у приміщеннях, в інтер'єрах експозицій (виставки, презентації). Ландшафт має притаманний Києву вигляд пагорбу, що сходить ярусами у низину, до міської траси південного напрямку.

Образно-художнім центром Музею є монументальна скульптура «Батьківщина-мати» (скульптори Є.Вучетич, В.Бородай), фронтально розгорнута в бік траси. Скульптура, встановлена на конусному п'єдесталі

висотою 40 метрів, представляє колоноподібну статичну фігуру висотою 62 м. Вбрання у вигляді давньогрецького хітону з крупними драперіями наближає образ до знаменитих хрисоелефантинних статуй-кокосів Афіни та Зевса роботи Фідія. У симетрично піднесених над головою руках Батьківщини-матері - щит (12 x 8 м) і меч (16 м), що надає скульптурі симетрії та рівноваги.

Фігура виконана із сріблястого сплаву сталі (початково задумана у золотистому варіанті). Основою слугує тришаровий каркас, створений на Запорізькому заводі. Скульптура змонтована із двадцяти семи секцій-блоків вагою 25-30 тонн кожний, товщиною півтора міліметри (загальна вага 500 тонн). Блоки зварені між собою майстрами Київського заводу ім. Паризької Комуни за технологіями Інституту електрозварювання ім. Є.Патона шляхом накладання зварних швів, довжина яких сягає 30 км. Зварювальний процес став технологічним проривом, якому не було аналогів у світовій практиці, адже подібні твори виконувалися як суцільнометалеві.

«Батьківщина-мати» - найвища скульптура в Україні та п'ята за висотою у світі, де у різних країнах нині знаходиться понад 50 висотних творів. Завдяки майданчикам, облаштованим всередині статуї на висоті 36,6 та 91,0 м, можна оглянути столицю та її околиці. Видовищна панорама, що відкривається під час огляду, сприяє відчуттю піднесення, захоплення величчю людського духу, подолання земного тяжіння.

Багатофігурні скульптурні композиції «Форсування Дніпра» (ск. Ф.Сагоян) на головній площі та «Передача зброї» (ск.В.Вінайкін) у її західній частині, а також бронзові горельєфи «Перші прикордонні бої», «Нескорені», «Рух опору», «Тил-фронту» (ск. В.Бородай, В.Швецов, за участю групи скульпторів), де вмонтовано близько 100 постатей висотою 5,5 м, надають динаміки та акцентують тему героїки борців проти фашизму.

Стилістично, створений в радянський період комплекс та його провідний скульптурний твір «Батьківщина-мати», відповідає поширеному на той час методу соцреалізму. У зазначеному творі цей стилістичний напрям втілюється в ідеї трагічного пафосу перемоги, досягнутої ціною життів мільйонів українців.

Підсумовуючи, наголосимо, що комплекс Музею історії України, присвяченій війні, є однією із важливих ідейно-символічних художніх доміант Києва. Образ Батьківщини-матері та інші твори, об'єднані у ньому в синтезі мистецтв, належить до активно діючих об'єктів суспільно-громадської рефлексії, пов'язаної не тільки з історичними подіями 1939-1945 рр., а й, в умовах військової агресії, розпочатої Москвою в лютому 2022 р., з прагненням вже у наш час справедливої перемоги України над новітніми загарбниками.

МІЩЕНКО Марина Олексіївна,
кандидат юридичних наук, завідувачка
відділу культурної спадщини та
пам'яткоохоронної справи
ІК НАМ України.

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ПАМ'ЯТКООХОРОННІЙ СФЕРІ: ПРАКТИКА ВИКОРИСТАННЯ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

У національному науковому дискурсі, як і практичній площині вже неодноразово наголошувалося на тій важливій ролі, яку сучасні, зокрема, цифрові технології відіграють у розвитку національної культури. В контексті дослідження її сучасних трансформацій мною також було наголошено на тому, що не варто нехтувати прикладними дослідженнями щодо використання можливостей цифрових технологій для осучаснення пам'яткоохоронної сфери і збереження тих об'єктів культурної спадщини, які перебувають під загрозою знищення.

Для потреб даного дослідження першочергово варто з'ясувати зміст поняття «сучасні технології». Цілком очевидним є те, що його загальне розуміння формувалося без урахування потреб та особливостей культурно-мистецької сфери. Однак, проаналізувавши наявні підходи, а також базове галузеве законодавство у царині пам'яткоохоронної діяльності було визначено, що поняття «сучасні технології» охоплює собою не лише сукупність науково підтверджених знань, які втілені у, базованих на досягненнях науково-технологічного прогресу, способах та засобах створення сучасного культурного продукту, а також вдосконалення механізмів надання культурних послуг, збереження візуальної інформації про національну культурну спадщину.

До числа сучасних технологій, які нині використовуються для охорони об'єктів культурної спадщини переважно належать цифрові – власне оцифрування, елементи «хмарних» сервісів (створення електронних репозитаріїв чи спеціальних платформ для зберігання інформації про пам'ятки та інші унікальні об'єкти відповідного ступеня цінності, яку попередньо було переведено до цифрового формату), 3-D та VR-технології.

Починаючи від 24 лютого 2022 року, національна культурна спадщина України перебуває не лише під потенційною загрозою знищення чи пошкодження, кількість задокументованих випадків умисного деструктивного впливу ворога на відповідні об'єкти продовжує зростати з кожним новим днем вторгнення росії на територію нашої держави. У цьому сенсі, було здійснено

спробу розглянути ті цифрові технології, які використовуються для збереження культурної спадщини під час агресивної війни.

В означених умовах лідерство належить оцифруванню. Звичайно ми не можемо у буквальному сенсі зберегти від руйнування матеріальні об'єкти, трансформували інформацію про їх «візуальні» образи у цифровий формат, одна можемо зберегти відповідну цифрову пам'ять про них для прийдешніх поколінь – не лише як певні духовні символи у системі національної культури, але й рід матеріального світу, яку в подальшому може бути відновлено саме на основі цієї інформації.

Оцифрування об'єктів культурної спадщини належить до технологій, які можуть бути використані та адаптовані в умовах різних загроз. Безумовно його якісний результат, як цілковита відповідність цифрової копії оригіналу, залежить від обладнання, наявних фізичних умов, кваліфікації відповідальної особи, яка його здійснює.

Однак дуже важливим є той факт, що в критичних умовах, коли ризик втрати матеріального об'єкта вкрай великий, функціонал аналізованої технології дає можливість вдатися до оцифрування об'єкта з використанням доступного, а не спеціально призначеного для цієї мети обладнання (наприклад, звичайний фотоапарат, камера мобільного телефону), коли є достовірні відомості про «фізичну» загрозу для пам'ятки.

МОТА Валерія Олександрівна,
студентка факультету теорії та історії
мистецтва НАОМА.

*Науковий керівник: Марковський А.І.,
доктор архітектури, доцент*

«ЄГИПЕТСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ» ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Єгипетська військова кампанія Наполеона Бонапарта до Північної Африки (1798-1801 рр.) була важливою історичною подією для становлення єгиптології як науки і вважається одним із ключових етапів перед дешифруванням ієрогліфічного письма в 1822 році знаменитим французьким істориком-орієнталістом Жаном-Франсуа Шампольйоном. Велика кількість знайдених єгипетських старожитностей цікавила не тільки науковців, але й призвела до змін естетичних цінностей європейського суспільства, впливаючи на моду і загалом на мистецтво в другій половині ХІХ – на початку ХХ

століття. У західноєвропейській літературі для позначення цього явища прийнято вживати термін *Egyptian revival*, який автор дослівно переклав українською як «єгипетське відродження».

Під час проведення кампанії на замовлення Наполеона були зроблені наукові реконструкції, розлогі записи і точні описи художників, архітекторів, учених та істориків. Французько-британський конфлікт сприяв розповсюдженню серед вищих верств населення стилізованих під автентичні предмети поховального інвентаря брошок, намист, шпильок та інших виробів. Натомість поширення стилістичні особливості близькосхідної культури набули в течіях *art nouveau* і *art déco*. Скарабеї і суцвіття латаття належать до найуживаніших мотивів в ювелірних виробках. Активне захоплення Стародавнім Єгиптом і внесенням його форм у масову культуру пов'язано також і з відкриттям Говардом Картером 4 листопада 1922 року гробниці молодого царя Тутанхамона Хекаіунушема Небхепрура. Французький ювелір П'єр Картьє зазначив, що важливе відкриття спричинить кардинальні зміни в ювелірних виробках, зокрема видатні майстри і компанії брали артефакти за зразок для виготовлення продукції. Розпочалась нова хвиля «єгиптоманії» після подій Першої світової війни через потреби містичного і екзотичного. У цей же час з'являється ідея інтерпретації нового через забуте старе.

Виконаним у стилі *art nouveau* творам мистецтва, що натхненні Єгиптом, властива плавність ліній, округлість, домінування рослинних і тваринних орнаментів. Варто зазначити, що майстри Пієль Фререс, Жорж Фуке, Отто Прутшер, Рене Лалік і компанії Marcus & Co, Tiffany & Co працювали у цьому напрямі.

За допомогою геометричних ліній, різких контрастів і гострих форм відтворюють єгипетську тематику в роки панування течії *art déco* компанія Van Cleef & Arpels, дім Boucheron, ювеліри Лаклош Фрер і Луї Картьє. У композиції прикрас антропоморфні образи стають частиною розвинутого сюжету і нагадують поліхромні сцени зі стін сакральної архітектури західного берега Нілу.

У 2022 році минуло 200 років з моменту заснування єгиптології і 100 років з відкриття гробниці Тутанхамона, що в черговий раз привернуло увагу загалу до однієї з перших цивілізацій світу і водночас до попередніх етапів єгипетського відродження. Відповідно, тенденція відтворення сучасниками давніх форм повертається після сенсаційних наукових відкриттів і популяризації досліджень.

НОВІКОВ Михайло Юрійович,
аспірант кафедри монументального
живопису ХДАДМ.

*Науковий керівник: Котляр Є. О.,
кандидат мистецтвознавства, професор*

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Віртуальний світ сьогодні наповнюється надзвичайно цікавим і не менш активним контентом, ніж реальний. В ХХІ ст. мистецтво в онлайн-просторі стало надзвичайно різноманітним, цікавим й не менш активним ніж традиційні «офлайн»-форми. Раніше більшість митців намагались протистояти цифровій трансформації та діджиталізації мистецтва, закликаючи глядачів відірвати очі від екранів гаджетів, але зараз ситуація докорінно змінилася. Можливості цифрових технологій дали змогу вдосконалити комунікацію між суспільством та творами образотворчого мистецтва в культурній сфері. Наочним прикладом такої комунікації стала презентація видання «Історія в звуках», створеного до століття Академії музики імені Язепа Вітоласа (JVLMA) в Латвії. Презентація цієї події відбулася на початку 2020 р. в холі закладу, де було висвітлено основну концепцію книги – представлення звукової візуалізації у виконанні кларнетистки Л. Ратнієце-Мілтіні та танцівниці Е. Абарович. Автором ідеї видання став ректор JVLMA проф. Г. Праніс, а розробниками – М. Розенфельде (автор концепції та дизайну), А. Кондратс (фотограф) та А. Бейтане, А. Бічуле та Г. Мікельсоне (творці контенту). Для фіксування музичного процесу, авторка концепції разом зі студентами додали «фарби» до музики. Команда змусила музикантів малювати інструментами під час гри. Учні грали роль мистців, тримаючи в руках інструменти, обгорнуті папером із фарбою, музиканти створювали музику, розбризкуючи фарби. Прагнення невідомого стало чинником успіху всього цього, оскільки твори вийшли дуже цікавими. Вони унаочнювали та розкривали музику через ілюстрації і були представлені в книзі. При найближчому розгляданні кожна ілюстрація виявляється творчим злиттям фарб, музикантів та музичних інструментів. Накладення доповненої реальності (AR) дозволяє читачам досліджувати процес створення кожного твору. У заході взяли участь 60 осіб, кожній з 8 розділів книги був присвоєний AR-маркер, для демонстрації процесу створення цих робіт. Компанія та додаток «Overly» допоміг втілити (AR) в цей проект. На презентації була представлена виставка з цих творів, глядач за допомогою смартфона міг відсканувати AR-маркер і подивитись як музика може виглядати у фізичному просторі. З моменту її запуску маркери було відскановано понад 600 разів.

Доповнена реальність добре сприйнялася публікою та довела свою цінність для «Історій у звуках». Обов'язковою умовою для ефективного занурення у віртуальний простір є взаємодія та свобода людей брати участь у заданому досвіді, доповнена реальність дає таку можливість. Цей додаток AR додає новий вимір візуальному представленню текстів, світлин та музики в книзі. Сьогодні як ніколи раніше, ми можемо не лише чути та відчувати музику, а й побачити її. Завдяки інноваційним підходам AR ми отримуємо абсолютно новий формат сприйняття музики та мистецтва загалом.

ПАВЛЮК Наталя Вікторівна,
асистентка кафедри дизайну та основ
архітектури Національного університету
«Львівська політехніка»;

ПАВЛЮК Юстина Любомирівна,
студентка IV курсу, спеціальність
«Дизайн», кафедра дизайну та основ
архітектури Національного університету
«Львівська політехніка».

ТВОРЧИСТЬ І СТРАЖДАННЯ: ДІТИ У ЧАСІ ВІЙНИ (З ДОСВІДУ АРТ-ТЕРАПІЇ)

З початком теперішньої війни хвиля переселених зі сходу громадян складалась з великої кількості дітей. Діти мають здатність відчувати не менш гостро аніж дорослі, однак більше ховають у собі власні страхи, переживання, емоції. Важливо допомогти таким дітям сприйняти складну дійсність, щоб повернутись до свого дитячого життя із звичними заняттями, зацікавленнями, можливістю навчатись, сприймати світ та адаптуватись до змінних умов життя. Особливо це важливо для дітей, позбавлених материнського тепла у сиротинцях, також у дитячих лікарнях. Нерідко це діти з особливими потребами, поранені фізично і душевно.

У час війни нами у Львові та області проведено ряд майстер-класів для дітей, що постраждали у період війни, а також дітей, уражених іншими недугами, які відбувались у дитячих лікарнях, рекреаційних та реабілітаційних просторах клінік, метою яких є виведення дітей та підлітків, які постраждали у період війни, з різних психологічних деформацій, шляхом включення образного мислення, залучення до творчості, соціальної взаємодії, емоційного

відпруження та вироблення позитивних установок до життя. Творчість дітей експонувалась на багатьох виставках, у медіа просторі.

Для об'єднання зусиль лікарів, педагогів, психологів, митців, волонтерів, студентів у реабілітації вразливих соціальних груп засобами мистецтва, психології та активування діяльності, створення міжлюдської комунікації переданням позитивної енергії від соціально здорових до вразливих груп населення бажано створювати у великих містах центри арт-терапії – постійно діючі інституції фізичного, психічного та духовного відновлення та реабілітації вразливих соціальних груп засобами мистецтва, психотерапії та творчої діяльності. Окрім дітей такої допомоги потребують і їх мами.



Засоби мистецтва та творчості – колір, звук, рух (гімнастика, йога; хореографія), смак, пластика (глина), лицедіяння (театр) – покликані шляхом концентрації та розслаблення подолати фрагментацію свідомості і відновити самоідентифікацію особистості, подолати страхи, фобії, вибудувати цілісність власного світу. Важливо налагодити підготовку митців дитячої арт-терапії шляхом проведення семінарів, круглих столів, організації психотерапевтичних, мистецьких та педагогічних практик. Обмін досвідом реабілітації вразливих соціальних груп шляхом запрошення видатних митців, музикантів, акторів, учителів медитації та йоги, яскравих особистостей, кумирів дітей та молоді

додасть інтересу дітям та поставить проблему на загальнонаціональну площину.

Адже діти – це майбутнє нашого народу і держави.

ПАПЕТА Олена Валеріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну інтер'єру НАУ.

ФОРМУВАННЯ ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНИХ ЗАСАД ТВОРЧОСТІ Л. СЕМИКІНОЇ В КОНТЕКСТІ ГЕНЕЗИСУ УКРАЇНСЬКОГО НОНКОНФОРМІЗМУ

Українські шістдесятники, до яких належить Л. Семикіна, асоціюються переважно з правозахисним рухом 1960-х років, яскравим літературним і художнім колом митців, що сколихнули сучасників, надихнули на пошук нестандартних творчих рішень. Неможливо розглядати творчість мисткині поза контекстом такого історико-культурного та мистецького феномену як український нонконформізм 1960 — 1980-х рр., який мав свою художню специфіку та етапи становлення. Час духовного очищення від сталінського тоталітаризму ввійшов у історію під назвою «хрущовська відлига» та ознаменувався появою нової генерації діячів культури й мистецтва, відомої як шістдесятники. У цьому контексті доцільно припустити, що проблема самоідентифікації, яка традиційно є наріжним каменем в темі українських шістдесятників, була для тогочасних митців реалізацією їхнього права на свободу національного вибору. До цього явища в мистецтві завжди ставилися з великою обережністю, називаючи його «мистецтвом асоціативних структур», «лівим», «інноваційним», «експериментальним», а згодом — «підпільним» і «авангардним». Масовий терор 1930-х рр., голодомор 1932-1933 рр. вплинули на прояви національного елемента в культурі й мистецтві, який опинився під забороною. Крутий злам у свідомості відбувся на початку «хрущовської відлиги», коли частково було відкрито завісу над злочинами «вождя всіх народів». Моральний і культурний клімат став для шістдесятників визначальним, так само, як і високі моральні вимоги в стосунках, продиктовані спорідненістю душ. Усі художники-шістдесятники тією чи іншою мірою розвивали національні тенденції живопису, графіки, декоративного мистецтва через призму переважно модерністських стильових художніх напрямів. Проте на чільному місці залишалось прагнення до національного усвідомлення, цікавість до української історії та культури. Л. Семикіна, спільно зі своїми

колегами й однодумцями, саме в цей час почала вивчати українську мову, національні традиції, фольклор. Етностилістика перетворилася на джерело оновлення та очищення від обмежень і заборон радянської ідеологічної політики. Пізніше ці напрацювання суттєво вплинуть на формування її художніх смаків, зокрема в галузі проектів сценічного одягу й авторських колекцій. Проблема «сучасного стилю» для Л. Семикіної вийшла на перший план. Розуміння цього стилю спиралося на конструктивність і динаміку форми. Другим образно-пластичним критерієм було тяжіння до народного мистецтва з притаманним йому трактуванням кольору і композиції. Саме тут у концентрованому вигляді зберігалися базові першоелементи, з яких на наступному етапі розвитку можна було відтворити архетипні пластичні структури. Можна стверджувати, що 1960-ті рр. були надзвичайно плідними не тільки в аспекті творчого зростання Л. Семикіної, яка проявила себе як справжній фахівець і успішний художник, але й для формування її духовних і соціально-культурних поглядів. Національне культурне відродження 1960-х рр. змінило вектор розвитку мистецьких процесів в Україні і в площині офіційного мистецтва, і в середовищі неофіційних творчих об'єднань. Разом з відносним послабленням ідеологічного контролю на короткий час піднялася інформаційна завіса, що відгороджувала українського художника від мистецьких процесів на Заході. З'явилися перші переклади закордонних авторів про авангардні напрямки в мистецтві та їх критичні рецензії. Квінтесенцією нонконформістських пошуків у творчості художниці можна вважати невелику за форматом, але глибоку й пронизливу картину «Голова Христа» (1967 р.). Поштовхом для створення цієї композиції став арешт поета Василя Стуса — одного з членів КТМ «Сучасник». Це був один з перших арештів у історії клубу, який вразив усіх його членів і, зрозуміло, Л. Семикіну. Можливо, що під впливом переживань саме ця робота була написана а *la prima*, тобто за один сеанс, як художня метафора, як своєрідний мистецький відгук на цю подію. Глибока символічність образу підкреслена жорстким лаконізмом темних плям, немов вирізьбленого профілю в терновому вінці. Стилiстичний аналіз цього твору дає підстави вважати, що Л. Семикіна безпомилково відчула стильову формулу нонконформізму — підкреслено лаконічну пластику, стримане колористичне вирішення, суворість образу. Насамкінець необхідно звернути увагу на те, що питання моральної гідності й стійкості духу глибоко хвилювали Л. Семикіну не тільки з позиції активного пошуку відповідей на болючі проблеми тодішнього художнього життя. Для мисткині вони були невіддільні від формування творчих завдань, вибору тематики, образного ряду, художньо-стильових прийомів.

ПЕТРУК Роман Ігорович, доцент, в. о. завідувача кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва КДАДПМД ім. М. Бойчука, заслужений діяч мистецтв України

ОМОВЕННЯ НІГ УЧНЯМ ЯК ПЕРФОРМАТИВНА АКЦІЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МИКОЛИ СТОРОЖЕНКА

Творча діяльність Миколи Андрійовича Стороженка (1928–2015) – унікальне й знакове явище в українському та світовому мистецтві. Мистець, живописець за фахом, здобув визнання у царині монументального й сакрального мистецтва та графіки. Перебуваючи на педагогічній роботі в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури заснував і очолив у 1994 році майстерню живопису та храмової культури, проте безперервно займався творчістю – опановував різні нові для себе матеріали й техніки, експериментував, вважаючи, що педагог повинен спочатку все «випробувати на собі».

Особистість Миколи Стороженка – його відданість фахові, професійна майстерність і небайдужість, – викликала у студентів повагу. Для більшості вихованців він – справжній Вчитель. М. Стороженко умів надихати молодь на досягнення «таїни мистецтва» – навчав не лише малюванню, але й спонукав до осмислення проблем буття. Микола Андрійович зауважував, що: «Мистецтво є суверенна категорія людського духу... Саме дух, духовність через культуру, і є об'єднуючим змістом людства».

У творчій та педагогічній роботі майстер наголошував на метафізичній усталеності мистецтва, порівнював школи Піфагора, Платона, а також Греції, Єгипту, Риму із заповітами, врученими Ноеві, які були «школою неба». За М. Стороженком, надзавдання сучасного майстра – сприйняття ним генетичних заповітів предків. Для мистця 1990–2000 рр. ознаменувались експериментами з синтезу матеріалів, технік, стилів: йому «...хотілося знайти інший спосіб бачення живописного методу, такого, де присутній момент нерукотворності живопису, через накатки, накладки, лесировки... Щоб творчих несподіванок було багато». Так було створено низку творів, виконаних в авторській експериментальній техніці, зокрема: «Роздуми. Рая» (1984–1995), «В червоному» (1994), «Портрет дружини» (1994), «Амазонія» (1995), «Син Божий» (1995) та ін.

Грандіозне полотно Миколи Стороженка «Передчуття Голгофи», – виконане в експериментальній авторській техніці на основі водних розчинів (акрилу, темпері, акварелі, гуаші), зі збереженням фактури полотна як одного з

елементів внутрішньої дії твору, – є визначним в історії образотворчого мистецтва України початку ХХІ ст., адже в ньому закодована глибинна духовно-моральна суть, вивершена ідея служіння.

Варто зауважити, що Микола Стороженко працював над полотном упродовж тринадцяти років (2001–2013), неодноразово змінюючи назву: «Агнець» – «Чаша» – «Таємна вечеря» – «Передчуття Голгофи». Власні філософські візії майстра щодо порушеної в картині проблематики опубліковано в альбомі «Микола Стороженко. Передчуття Голгофи. До 85 річниці з дня народження» (2013).

Презентація твору відбулась 28 жовтня 2013 р. у приміщенні Національної академії мистецтв України, де на той час Микола Андрійович обіймав посаду академіка-секретаря відділення образотворчого мистецтва. Під час експонування твору М. Стороженком було здійснено перформативну акцію – омовення ніг учням перед роботою як знак вивершення головної ідеї – подолання егоїстичного «я». Серед учасників перформативної акції М. Стороженка були: Р. Богдан, Ю. Найда, Р. Петрук, І. Пилипенко, О. Соловей, О. Цугорка. Зазначимо, що роздуми М. Стороженка, процес роботи над полотном (зокрема на стадії завершення), а також підготовка до експонування та презентація «Передчуття Голгофи» і, власне, акція-ініціація омовення ніг учням, були зафіксовані в однойменному фільмі В. Політова «Передчуття Голгофи».

Згодом «Передчуття Голгофи» М. Стороженко презентував в Івано-Франківську (2015), що викликало суспільний резонанс. Презентації у Львові (2015) та Чернігові (2015), після смерті майстра, були здійснені його учнями та родиною.

З 2015 року полотно експонується в актовій залі Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

ПОХОДЗЕЙ Павло Іванович, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу мистецької науки і освіти НАМ України, викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ ім. П. І. Чайковського.

НОВАТОРСЬКІ ПІДХОДИ В МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ РОМАНА КОФМАНА НА ЗЛАМІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ

В культурно-мистецькому середовищі України одним із важливих постає питання щодо посттоталітарного періоду. Процеси, що розпочалися з розпадом

СРСР і появою на його теренах незалежних країн, перед якими виникла гостра потреба в оновленні національної культури – політичної, естетичної, художньої тощо, стали каталізатором нового художнього мислення митців у різних сферах діяльності. Відповідно, постає необхідність розглянути посттоталітарний досвід кризь мистецьку призму діячів музичного театру України — як час становлення, пошуків, прозрінь, як спонукання до роздумів у творчості над характером тоталітарної та демократичної моделей [Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть [Текст] / В. Д. Сидоренко // Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад.мист-в України. К., 2008. 187 с.].

Мистецькі форми нового рівня проявляються у практиці відомої в Україні та за її межами постаті українського диригента, композитора, педагога, поета та письменника, народного артиста України Романа Кофмана. Його постановка популярного твору Ж. Бізе «Кармен» на сцені Оперної студії Національної музичної академії України виявилася несподівано новаторською. Як багатогранна особистість Роман Кофман був представлений у спектаклі в якості диригента-постановника, режисера та художника. «Акторів-співаків постановник використовує як необхідний інструмент, який доносить його ідею до глядача. Режисер немовби висвічує із повсякденної злободенності окремі постаті і групи дійових осіб та персонажів як із відомих окремих творів, так і сучасників. Оголосивши бій штампам, диригент-постановник через пародію, комікування, гротеск домагається точно й чітко окреслити художньо-естетичну значимість подій і виділити потрібну йому драматургічну лінію розвитку цих подій. В контексті таких сценічних реалій загальнокультурний контекст постмодерну стає лише часткою творчої індивідуальності» [Рожок В. Оперна студія Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: історія і сучасність (до 70-річчя від дня заснування) // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 89: Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: зб. ст. Київ, 2010. С. 21–46.]. Все ж усі незвичні прийоми та ідеї, втілені в постановці, були підпорядковані виключно її загальній музичній драматургії.

Після «Кармен» Роман Кофман представив в Оперній студії ще один несподіваний спектакль — «Паяци» Р. Леонкавалло, під час якого до сценічної дії залучалися глядачі і де поєднувалися традиційні режисерські прийоми з інноваційними. В окремих колах глядацького середовища відзначалися виразні ознаки постмодерністської естетики, що дає змогу аргументовано розглядати виставу в герменевтичній площині. Як писали О. Чекан і Ю. Чекан, «Парадокс ситуації, в якій опинився Роман Кофман, обравши для постановки «Паяци», криється в тому, що гарантований успіх у однієї частини публіки неминуче

викликав поблажливе ставлення іншої. Справа в тім, що принципи веристської опери кінця XIX століття в наш час концентровано впроваджуються в численних «мільних» серіалах. Варто було Роману Кофману лише трошки промахнутися – і інтелектуальна частина публіки відкинула б цей спектакль, оцінивши його як данину невибагливому смаку і пошук дешевого успіху. Але в цьому особлива витонченість режисерського рішення – за першим, зовнішнім шаром приховується другий, третій, четвертий... Тим самим постановка «Паяців» актуалізує постмодерністські риси сучасної культури. Система алюзій, натяків, очевидних і прихованих цитат «відчужує» веристську драму, наштовхуючи глядача-слухача на роздуми та інтелектуально вишукані пошуки неявних смислів постановки» [Чекан О., Чекан Ю. Комедія Del Arte Романа Кофмана // Дзеркало тижня, 2000. 7 липня.].

Діяльності Романа Кофмана у наведених постановках притаманна естетика постмодерну, що була стимулом для широкого виходу в експериментальний простір, де всі прийоми сценічної інтерпретації стають еквівалентними, а межі між нормою, шаблоном, каноном розмиваються. Простір сценічної інтерпретації реальності стає більш «щільним», комунікативно відкритим.

ПУЧКОВ Андрій Олександрович,
доктор мистецтвознавства, професор,
радник президії НАМ України

ПОНЯТТЯ «СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В АРХІТЕКТУРІ» ЯК ПАРАДОКС

1. Поняття «синтез» передбачає момент поєднання одних елементів із іншими, причому ці елементи це мають бути різними, адже акт синтезування потрібен саме через цю їхню якість. Коли елементи синтезовано, з'являється єдність, грецька *εὐότητα*, що перетворюється на систему, *стає* системою, а будь-яка система повинна мати структуру (за Шпетом). Із дослідженням цієї структури працює той, хто намагається застосувати до неї поняття «синтез»: із яких же саме елементів структури *було* складено систему?

Тобто, по-перше, «синтез» це не проспективне поняття, а ретроспективне; воно не про поточний стан справи (поточний її стан це *наявна* структура), а про те, з яких елементів цю справу колись було сформовано.

2. Із таких засновків гляньмо на словосполучення «синтез мистецтв в архітектурі». Мені цей термінологічний кентавр завжди видавався якоюсь

пухлюю, надмірно захмарною метафорою, за якою важко збагнути, про яку ж структуру чи систему йдеться.

Дивіться самі: мистецтво це форма суспільної свідомості, архітектура це форма суспільного буття (за розрізненням Мардера), упізнаються вони по творах: творах мистецтва і архітектурних формах. На твори мистецтва і архітектурні форми можна вказати пальцем; на мистецтво і архітектуру не можна. Те, на що можна вказати пальцем, має обсяг, рамки, межі тощо, тобто *зовнішні* фізичні параметри, має колір, колорит, композицію, пропорції тощо, тобто *внутрішні* зображальні (їхній носій теж фізичний) параметри, які несуть вражальність і впливають на просунутого користувача, в той час як зовнішні – на менш просунутого: «будинок з декором».

Отже, по-друге, має йтися не так про «синтез мистецтв в архітектурі», як про «синтез творів мистецтва в архітектурній формі». Але це ще більш дивакуватий кентавр, який вже не простуватиме лісами мистецтвознавчого Пелопоннесу, і тому вимагає доведення до логічного кінця, аби перетворитися на протилежність і не псувати психосому мистецтвознавців й архітектурознавців. Як зауважував Мамардашвілі, диявол грає нами, коли ми не мислимо точно.

3. Якщо розглядаємо архітектурну форму як «синтез», то такий синтез має включати щось заздалегідь роз'єднане, і тоді в архітектурній формі можна бачити, ніби щось чужорідне (якби було «своїм», навіщо синтез?), застосування художніх форм скульптури, живопису (фреска), ужитку (гобелен), декорації будь-якого штибу – від готичних краббів на тимпанах до гіпсового рокайлю в інтер'єрі бароко, від кам'яного зростового портрету Ути Балленшtedської на соборі в Наумбурзі до маскаронів з макабричною фізіономією десятника на київських водогроях Заводу Олексія Термена (водограй теж архітектурна форма, МАФ). Отже, «синтез» свідчить про те, що щось *стороннє* архітектурній формі так намагаються інкорпорувати до неї із самостійних видів мистецтва, аби *стався* акт синтезу, аби архітектурна форма перетворилася на систему. Чи насправді це відбувається?

Жолтовський, не дуже дотримуючись термінологічної строгості, емоціював – «навіщо прикрашати архітектуру архітектурою?». Справді, чи потрібно долучати до архітектурної форми – як спільноти зручності й візуальної несуперечливості – щось, що не є їй притаманним *від початку*?

Уявіть, якби Гауді спершу створив архітектурну форму для житла, а потім навіщував на неї бити керамічну плиточку з заводів Еусебіо Гуеля? Невже він насправду синтезує «мистецтво» з «архітектурою»? Аж ніяк: Гауді, як і будь-який інший *талановитий* зодчий, створює архітектурну форму *одразу як організм* за допомогою тих засобів, що в його володінні, *в його таланті*. Вже

потім дозвіллеві архітектурознавці, докладаючи «аналітичних» зусиль, можуть вирізняти фактуру поверхні стіни від її пластичного вирішення, застосування металу від його огорожувальної функції *в цілому* споруди тощо. Вони можуть виявляти суто художні елементи (які можуть бути будь-якими) і нібито архітектурні (які не можуть бути будь-якими, оскільки або будинок завалиться, або буде незручний), писати бадьорі есейки про синтезування цих елементів аби досягти системи, а в ній побачити структуру.

Чесно кажучи, такий підхід – розпрацьований, здається, лише в *радянському* мистецтвознавстві, – може свідчити лише про одне: застосовуючи словосполучення «синтез мистецтв в архітектурі», архітектурознавець чи мистецтвознавець (хто ним ще користується?) намагається пояснити самому собі, в який спосіб зроблено архітектуру форму, які елементи належать їй, а які не їй – ніби «приліплені» збоку, *після* організації форми.

Це справа достатньо копітка як розумова вправа і не дуже займає: архітектурна форма утворюється архітектором одразу вся, цілком, і лише засоби, що ними користується архітектор (у міру технічних можливостей відтворення аркушів проєкту в натурі), складають інструментарій його майстерності, свідчать про його манеру, зрештою, про його стиль.

Тож, по-третє, обговорювання елементів стилю це не виявлення «синтезу мистецтв в архітектурі», а окрема робота, радше пов'язана з іконологією архітектурної форми, навіть її іконікою (за Імдалем), базується на їхньому інструментарію, і до «синтезування» різних творів мистецтва в архітектурній формі стосунку не має.

РОГОТЧЕНКО Олексій Олексійович,
доктор мистецтвознавства, професор,
головний науковий співробітник відділу
теорії та історії культури ІПСМ НАМ
України, член-кореспондент НАМ
України.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ГРАФІЧНИХ МИСТЕЦТВ В ДІЯЛЬНОСТІ ПЛАТФОРМИ ВОЛЬНАНОВА

Початок військових дій у повно масштабній війні України з росією несподівано для багатьох став стартом нової ери. Авантюрний задум кремлівського керівництва за три дні захопити Київ, а за тиждень усю Україну

не здійснився. Сьогодні, коли пройшло вісім місяців від страшного 24 лютого, можна зробити висновки і проаналізувати пройдений шлях. Головним висновком, звичайно, є те, що Україна не лише здалася, а виграє цю страшну війну. Приклади мужності, стійкості, відваги, єднання нації показали, що таку вільну країну як наша здолати неможливо. Але це роздуми дня сьогоднішнього. Тоді ж, на самому початку трагедії, ситуація розверталася принципово інша. Страх і паніка, зупинка роботи багатьох підприємств, шкіл, інститутів, академій, ситуація розгубленості панувала у соціумі. Навколо Києва йшли запеклі бої. У загонах територіальної і самооборони пліч о пліч опинилися представники усіх верств населення. Війна водночас об'єднала і зробила рідними людей які ніколи раніше не знали одне одного. Заняття у інститутах, зрозуміло, зупинилися. Разом з іншими викладачами – академіками, професорами, митцями я був зачислений до загону самооборони у Броварському районі під Києвом. Чесно кажучи, думок про викладацьку діяльність із зброєю у руках не було. Але трапилося несподіване. На самому початку березня на електронну пошту прийшло одразу кілька листів від студентів – художників. Було прийняте рішення виходити у ефір о 15 годині кожного дня. Перша зустріч зібрала шість студентів. Наступна десять. На третю долучилося більше двадцяти. Саме на третій зустрічі – лекції було прийняте рішення започаткувати мистецьку акцію, де б студенти - художники різних вузів показували свої твори, присвячені боротьбі у війні. На п'яту чи шосту зустріч до студентського гурту доєдналися декани, завідувачі кафедр, ректори і директори закладів, де вивчалася художня освіта, провідні митці України. Координацію проекту якому було присвоєна назва ВОЛЬНАНОВА взяв на себе Черкаський художній музей. Мистецтвознавці музею на чолі з директором щоденно приймали спочатку десятки, а згодом сотні плакатів з різних куточків України, близького та далекого зарубіжжя. До студентської ініціативи долучились найвідоміші митці держави. Щоденно у соціальних мережах виставлялися нові і нові твори. На фейсбуку була організована сторінка. Це була головна платформа. Роботи митців під проводом ВОЛЬНАНОВА передруковували і виставляли на своїх сторінках сотні людей. У залах Черкаського художнього музею експонувалася виставка творів, роздрукованих у плакатному форматі. Аналогічні виставки пройшли у багатьох закладах вищої освіти. Культурна платформа ВОЛЬНАНОВА започаткувала мистецький фронт який крокував державою. Митці у різних містах України почали робити благодійні аукціони, гроші від яких ішли на придбання автомобілів, карет швидкої допомоги, обладнання, приборів нічного бачення і багато іншого, що було необхідно для війська. Акція з мистецької перетворилася на соціальну.

САМОЙЛЕНКО Олександра Юріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри монументально-декоративного і
сакрального мистецтва КДАДПМД ім. М.
Бойчука.

ЕЛЕМЕНТИ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА У СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

З давніх часів існування людства, художня творчість була важливою складовою формування етносу, поряд із фольклором, традиціями, віруваннями. За давніми зразками художніх творів дослідники відновлюють історичні шляхи розвитку різних народів. Поглянувши на історичні події останнього століття, можна помітити яскраві періоди формування нових тенденцій у сфері мистецтва, які пов'язані з хвилею національного піднесення у суспільстві.

У першій половині ХХ століття, найбільш яскравим прикладом став мистецький доробок школи Михайла Бойчука. Ідея об'єднання різних елементів українського культурного надбання перетворилася у цілісну мистецьку концепцію, де лінія формує монументальний характер, а локальність форми активізує ідею.

Наступним значимим періодом мистецтва національного спрямування можна назвати творчість «шістдесятників». Звернення до національного мистецтва активно проявилось і у доробку народних майстрів, і у роботах художників-монументалістів. Окрім елементів народних розписів, важливими деталями стали: колір, стилізація, тематика національної історії. Цей період є значимим для подальшого формування вектору розвитку українського мистецтва, важливою ланкою становлення національного стилю.

На початку ХХІ століття, звернення до традиційних елементів народного мистецтва стало символом самоідентифікації, особливо після Революції Гідності 2014 року, та військового вторгнення Росії 2022 року.

У світлі сьогоденних подій, майбутні мистецькі шляхи є, безперечно, визначним, формуючи напрям національного мистецтва не тільки у внутрішньому вимірі, а і транслюючи пласт культурного надбання у світовий мистецький простір. Ототожнюючи його не тільки з рисами етнічної приналежності, а і з більш глобальними поняттями, такими як незалежність, боротьба за власні права, вірність ідеям свободи і рівності.

Нинішній сплеск популярності мотивів народного мистецтва пронизує багато різних сфер життя, виходить за межі країни, ставши впізнаваним символом сучасної України. Частіше, це елементи народного декоративно-

ужиткового мистецтва, традиційного одягу та прикрас, символічні вишиті узорі, давні сакральні знаки тощо. Унікальність цього явища полягає у тому, що ужиткове та народне мистецтво, як напрям, вийшло за межі усталеної ніші традиційних мистецтв, активно інтегруючись у динамічний процес міжнародної та міжкультурної взаємодії сучасності.

У знакові періоди з'являються знакові постаті та твори, які стають символами епохи. Багато визначних імен ХХ століття стали синонімами національної ідентичної, сили духу та незламності. Багато імен ще закарбуються в історії культури та мистецтва ХХІ століття. Хвиля піднесення ідей спрямованих на національне відродження, сприяють розвитку та формуванню нових напрямів у сфері мистецтва, як потужного засобу візуальної комунікації у глобалізованому суспільстві.

СКОРОПАД Дар'я Андріївна, магістр архітектури, художник-графік, член Спілки архітекторів Німеччини.

ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В АРХІТЕКТУРІ ТА МІСТОБУДУВАННІ НІМЕЧЧИНИ: СИНТЕЗ НАУКОВИХ І МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК

Серед важливих завдань, які сьогодні є пріоритетними в архітектурі та містобудуванні європейських міст є виокремлення, усвідомлення і подальше практичне використання всіх складових архітектурного ансамблю, які визначають унікальність того чи іншого європейського міста. Збереження й подальша реновація, реставрація цієї природної та, в той же час, штучно створеної самобутності чітко регламентуються державним законодавством. При цьому одним з пріоритетів нинішніх соціальних, економічних, містобудівних рішень представників владних структур та організацій Німеччини в окресленій галузі є використання в архітектурній практиці найсучасніших технологій. Останні спрямовані в наш час передовсім на вирішення завдань енергозбереження, забезпечення зелених зон і такої інфраструктури сучасних міст, яка дозволяє задовольнити не лише потреби людини в організації власного життєвого простору, а й зберегти показники якості рівня екології оточуючого середовища.

Відзначимо також, що розвиток сучасного технологічного світу в якісно новому часово-просторовому середовищі, що складається з різноманітних культурних утворень, є ефективним лише за умови, якщо всі дотичні до

архітектури спільноти діють як одна спільнота, забезпечуючи створення єдиного кроскультурного простору. Ці процеси спільної дії є однією з особливостей синтезу наукового підходу до важливих архітектурних завдань та мистецької, художньої інтерпретації тих цілей, які поставлені перед авторами проекту на початку його створення.

Також варто взяти до уваги, що специфічна, не завжди ще визнана в окремих країнах мультикультурність, яка притаманна нашому інформаційному суспільству, також має свій вплив на архітектурні рішення при створенні арт-об'єктів, діє у тісній синтетичній взаємодії з національною ідентифікацією. Остання є особливо притаманною сучасній німецькій культурі. Зумовлене відомими політичними, соціально-економічними причинами співіснування в архітектурному середовищі міст Німеччини різних культурних патернів, які насправді вирізняються своєрідністю та унікальними маркерами, вимагає на практиці прийняття виважених містобудівних рішень. Це вимагає від сучасних архітекторів толерантності, адаптивності, взаєморозуміння і взаємоповаги. Дуже часто під час прийняття непростих рішень та вирішення нагальних завдань знайти «спільний знаменник» допомагають сучасні досягнення науки і техніки, впровадження в архітектурний ансамбль найновіших технік і технологій, які дозволяють зберегти неповторний образ останнього і виконати при цьому важливі завдання охорони оточуючого середовища.

Так, в реаліях функціонування сучасної німецької архітектури нами виявлено ряд впливових тенденції, які є характерними для сучасної архітектури та містобудування цієї країни. Це, зокрема важливість збереження полістилістики і, в той же час – стильової автентичності будівель та споруд; врахування регіональної специфіки, що в різних федеральних землях Німеччини окреслена чинними законодавчими положеннями; забезпечення виконання важливих цільових, практичних завдань, що їх визначив замовник; надання історичним спорудам можливостей високоякісного функціонування у сучасному інформаційному просторі; використання високих технологій з метою мінімізації шкідливого впливу на оточуюче середовище. Насамкінець зауважимо на тому, що при всьому розмаїтті сучасного мультикультурного середовища Німеччини, архітектурний простір цієї країни зберігає свою унікальність. Значну роль в цьому відіграють, на наше переконання, можливості використання синтезу науки і мистецтва, втілені в конкретні проєктні рішення.

СОКОЛЮК Людмила Данилівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теорії і історії
мистецтв ХДАДМ, член-кореспондент
НАМ України.

УНІВЕРСАЛІЗМ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ПРИНЦИП В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

Поняття «універсалізм» прийнято пов'язувати з добою Відродження в Італії. Ідея «універсалізму» втілює в собі один з догматів ренесансного гуманізму, згідно з яким людина не може обмежувати себе у своїй здатності розвивати свої здібності настільки, наскільки це можливо. Не можна обійти увагою і той факт, що вміння представників художнього цеху поєднувати в своїй творчості широкий діапазон різних видів мистецької діяльності притаманне епохам, коли «великі стилі», для яких синтез мистецтв був безумовною невід'ємною частиною, ще не відійшли в минуле і ще не були витіснені новими стильовими напрямками, що поривали з синтезом.

Як показує історія, універсалізм стає досить поширеним явищем в українському мистецтві доби національного відродження в кін. ХІХ – перш. третині ХХ ст. Яскравим його представником, універсалом рідкісного масштабу став, перш за все, засновник школи «українського монументалізму» Михайло Бойчук, який до того ж був творцем нового стильового напрямку, що увійшов в історію мистецтва як неовізантизм, а згодом — бойчукізм. Сам М. Бойчук, зосередивши зусилля на педагогічній діяльності задля створення школи майстрів нового українського мистецтва, у власній художній практиці виявився одним з найвидатніших реформаторів своєї доби як в мистецтві монументального і станкового живопису, так і в різних видах графіки, займався реставрацією, сценографією тощо. Досить характерним універсалом з когорти діячів доби українського національного відродження показав себе Василь Кричевський — засновник стилю «українського модерну» в архітектурі. Окрім архітектури, він мав досить високі здобутки в мистецтві живопису, графіки, був художником театру і кіно, майстром декоративно-прикладного мистецтва. Людиною універсального складу мистецького обдарування був і мистецько-літератор Михайло Жук — живописець, майстер різноманітних графічних форм і декоративних панно, театральний художник, кераміст і до того ж ще й поет, прозаїк, драматург. Сама доба українського національного відродження характеризувалась співіснуванням і конкуренцією різноманітних художніх поглядів, мистецьких угруповань, маніфестів. Одні мистці відстоювали

традиційні мистецькі форми. Новатори ж пропонували кубофутуризм, примітивізм, конструктивізм, супрематизм тощо. Але універсалізм як мистецький принцип тієї доби простежується в творчості представників різних художніх напрямів. Так, свого роду унікальним явищем серед мистців-універсалів був авангардист Анатоль Петрицький — живописець, графік, театральний художник. І список можна ще і ще продовжувати. Особливо, якщо звернутись до театального мистецтва, кінематографу, які до того ж ніколи не поривали з необхідністю зберігати синтез мистецтв, багато в чому завдячуючи самій природі цих видів мистецтва.

Утім, переломним моментом став 1932 рік, коли було ліквідовано різні мистецькі об'єднання з метою створення єдиної спілки радянських художників і запроваджено соціалістичний реалізм, обов'язковий для всіх мистців на теренах колишнього СРСР. Офіційною лінією стало повернення до панівної ролі станковізму. Проблема універсалізму в мистецькій діяльності в умовах відсутності свободи творчості втратила свою значимість.

Відновлення цього явища в українському мистецтві певною мірою простежується в творчості нонконформістів з настанням хрущовської «відлиги», зокрема Алли Горської, Івана-Валентина Задорожного та ін. Тим не менш, сила інерції продовжує стояти на перешкоді.

СУРНІН Микита Сергійович, магістр режисури., молодший науковий співробітник, відділ культурної спадщини та пам'яткоохоронної справи, ІК НАМ України.

АТОМАРНІСТЬ ЯК МІСЦЕ ДЛЯ МРІЇ У ХХІ СТ.

Починаючи з ХІХ ст. Романтизм направив Західну культуру на боротьбу зі реальністю. Цей процес продовжується по наш час. Проголосивши культ свободи та фантазії, вже наприкінці ХХ ст. він дійшов до стадії постмодерної жалоби самого цінного що є, до себе. Атомарність суспільства, яка виражається у ненависті до держави, у нівелюванні будь-яких правил, можна побачити на прикладі серії фільмів про Джона Уіка, як постнекласичного героя. У першій частині глядачеві показують, що за порушення правил слідує кара. У другій сам Уік не виконує свої обов'язки, за що слідує кара, але через те, що Уік — головний герой, то глядач ставиться до нього співпереживаючи.

Звикнувши до того, що від законників справедливості очікувати марно, у ХХ ст. глядач починає дивитися фільми з кримінальними персонажами, за якими цікаво споглядати, адже вони (на думку романтично налаштованого глядача) справедливі, хоч і роблять все на темній стороні. Класичний герой змінюється на некласичного, а далі становиться постнекласичним. Такий герой сам встановлює правила в тій чи іншій ситуації, та відмовляється від них, якщо це вигідно. Тому що правила – суспільне, а атомарний, постнекласичний герой поважає лише індивідуальність. Головним антагоністом у третій частині стає – суддя, персонаж, який зображує Закон.

Маємо два заперечення: 1. заперечення державних законів, 2. Заперечення законів злочинної спільноти. Через них приходимо до інфантильного стану суспільства, де не повинно бути нічого, окрім власних мрій, які не можуть перейти у стан бажань, щоб здійснитися, бо Мрія забрала місце Реалізації.

ТИХОНЮК Валерій Іванович,
старший викладач кафедри графічного
дизайну КДАДПМД ім. М. Бойчука.

ГЕНЕЗИС УКРАЇНСЬКОГО ШРИФТУ В ОФОРМЛЕННІ КНИГ ВОЛОДИМИРА ЮРЧИШИНА

Основними джерелами творчої інспірації В.Юрчишина стали рукописи й першодруки Київської Русі, каліграфічні документи козацького бароко, а також ритми та пластика народного декоративного мистецтва.

Шрифт Юрчишина впізнаванієм робить також манера виконання. Не лише літери, а й орнаменти та ілюстративні композиції виконані рукою каліграфа. Для нього кожен напис – неповторний творчий акт. Ритмічна система написів у нього складна й багатогранна. Створюючи шрифтові композиції для обкладинок, титульних аркушів та рубрикацій, митець завжди виконував роботу одним розчерком пера, не домальовуючи і не підправляючи напис для оригінального друку. Цим досягається відчуття присутності руки художника, що надає виразності та емоційності, розкриває характер видання. Такий спосіб створення типографічного оформлення книги дозволяє органічно поєднати в ньому риси уставу й скоропису в цільну композицію і органічно вписати текст у вишукане плетиво орнаментальних ліній.

Прикладом, сказаного вище, може бути оформлення каталогу стародруків Києво-Печерського заповідника (1971) та «Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодяньських» (1978). Володимир Юрчишин створює

експресивний, живий, навіть, мелодичний напис, дещо змінюючи характер написання одних і тих же літер, невеликим нахилом та незначним порушенням лінії шрифту. Свої теоретичні та практичні надбання Юрчишин реалізовує у написах до видань «Повість віремених лет» (1982), «Літопис руський» (1989), «Величко Самійло. Літопис» (1991) – виконані півуставом у авторській обробці. Йому вдається повернути титульний характер уставного письма, але форму для цього він обирає більш динамічну. З історії письма нам відома істина розвитку від монументальних до скоробіжних форм. Юрчишин повертає цей розвиток у протилежний напрямок але на вищому щаблі спіралі, так титульні написи стають живими.

Шрифтові композиції та орнаментальне оформлення книг Володимира Юрчишина – це явище, що є генезисом українського шрифту, який веде свій родовід від давньоруських стародруків, козацького скоропису, абетки Нарбута. Його діяльність стверджує безперервний розвиток національних традицій в українському книжковому дизайні. Макети Юрчишина — унікальне явище мистецтва української книги, де вдало поєднані рукописний шрифт та набірний текст, геометричний і рослинний орнаменти підпорядковані єдиному конструктивному задумові. Творчість майстра є тим культурним феноменом в яких проявилась і наша ментальна чуттєвість, і ритми народної орнаментики, і шляхетна урочистість, і ґрунтовне знання української історії. Зрозуміло одне, що в галузі графічного дизайну цей художник ніколи не поступився б універсальним або космополітичним ідеям, черпаючи натхнення лише з глибин національного духу.

ТИХОНЮК Олена Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства доцент
в. о. завідувача кафедри дизайну НАОМА

ФОРМАЛЬНО-ТЕХНІЧНІ АСПЕКТИ ПАПЕРОПЛАСТИКИ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Широкі дидактичні можливості паперопластики завдячують пластичним властивостям паперу, як матеріалу. Його використання в пропедевтичних курсах ґрунтується на доступності, простоті технічного виконання в поєднанні зі значними конструктивними можливостями. Він є незамінним об'єктом як в навчальному процесі студентів кафедри графічного дизайну, так і у професійній діяльності.

Практичний аспект покликаний висвітлити пластичні та механічні властивості паперу й розкрити такі специфічні можливості конструювання з нього, які недоступні в інших матеріалах. Папір синтезує в собі пластичність та пружність водночас. Цей піддатливий матеріал легко згинається, скручується, ріжеться, піддається тисненню.

Потреба досягнути художні особливості паперу продиктована специфікою практичної діяльності графічного дизайнера. Адже вміння створити оригінальне виразне художньо-пластичне вирішення паперового об'єкта може стати основою проектування не лише упаковки, але й рекламних брошур, буклетів, проспектів, листівок, фірмової айдентики та іншої поліграфічної продукції з паперу. Тому «відчуття матеріалу» допоможе в майбутньому дизайн-проекуванні використовувати як тектонічні, так і образні можливості паперу. Серед відомих засобів виразності у паперопластиці працюють ажурність, пластичність, фактура.

Нові технічні можливості сприяють збагаченню методів паропластики. Сучасні дизайнери можуть створювати просторові об'єкти для оформлення приміщень, сцен, вітрин складним декором, витягим механічним способом. Тут активно може використовуватись такі засоби виразності як ажурність, чіткий силует і дзеркальна й трансляційна типи симетрії.

Важливим в даному контексті є використання засад об'ємно-просторового моделювання та конструювання в узгодженні з пластичними властивостями матеріалу (паперу) як основного формотворчого матеріалу в дизайнерському проєкті.

ТОВБИЧ Валерій Васильович, доктор архітектури, професор, завідувач кафедри інформаційних технологій в архітектурі КНУБА;

КОНДРАЦЬКА Олена Ігорівна, аспірантка кафедри інформаційних технологій в архітектурі КНУБА.

СКЛАДНЕ Й АВТОРСЬКЕ СВІТЛО ТА КОЛІР В АРХІТЕКТУРІ

Продовжено розгляд ідеї формотворення архітектурного образу, коли головним компонентом є система світло-колір. Визначено недостатність визначень емоцій, кольорів і їх відтінків.

Пропонується осучаснена гіпотеза коли світло і колір у сукупності або кожен окремо є системо утворюючими елементами у формуванні архітектурного образу. За класичним підходом головними, або системо утворюючими, вважаються питання – композиції, ритму, пропорцій, тектоніки та інше. Світло і колір у цьому процесі вважаються другорядним і менш важливим елементом у формуванні архітектурного образу. Вважається що ці дві складові можуть: підтримати (підкреслити) загальну композицію; «зруйнувати» композиційний образ; або бути нейтральним до композиції. Тобто слугують додатковим інструментарієм у створенні образу. Аналіз сучасних архітектурних рішень дозволяє твердити про тенденції коли, «другорядні» елементи світло і колір, використовуються як «головні» образотворюючі або системно утворюючі елементи. Вони дозволяють активно (визначально) впливати на формування образу. Пропонується розглянути психоемоціональне сприйняття світла і кольору, відповідність певним асоціативним емоціям. Відзначається недостатність діапазону визначення емоцій сприйняття світла і кольору. Авторська методика та лінгвістична описова асоціативна модель, яка описує ті відчуття і враження від світло-кольорової гамми дозволила розширити як градацію емоцій так лінійку сприйняття світла та кольору. Це дозволило формувати світло-кольоровий архітектурний образ цілеспрямовано і керовано. За визначенням К. Ізарда емоції визначались з 9 позицій це: інтерес, радість, подив, сум, гнів, відраза, сором, страх, втома. На наш погляд, така шкала є дещо спрощеною і категоричною. Звичайно емоцій значно більше і часто вони: «змішуються», «складаються», «взаємно компенсуються», «узгоджуються», «миряться», «ворогують» та багато ще інших емоцій і відчуттів , які складно лаконічно описати простими визначеннями емоцій. Продовжуючи аналіз, ми визначили недостатність існуючих лінійок кольорів і відтінків. Розширити лінійку емоцій дозволила лінгвістична описова асоціативна модель, яка описує ті відчуття і враження від світло-кольорової гамми. Починаючи з відтінків в кожному з 8 базових кольорів описати словами представлений колір досить складно і тому кожному із кольорів і його відтінків була визначена своя шкала відтінків де кожний відтінок мав свій номер.

Є певна недосконалість у визначенні якісних показників у світло сприйнятті.. Тоб-то, однакові об'єкти в просторі в залежності від градації освітлення і світлотіні сприймаються по різному. За допомогою світла і тіні можна суттєво коригувати просторову форму об'єкта в залежності від поставленої задачі.

В процесі дослідження виявилось що існує цілий клас кольорів (відтінків) які складно віднести до відтінків певного кольору. Також в дослідженні

довелось виділити певну окрему групу де колір визначався набором окремих кольорових плям, які в сукупності на певній площині давали відчуття цілісного кольору (відтінка). Складання таких кольорових композицій виходило за рамки простої кольорової площини а перетворювалося в певні художні твори-композиції. В дослідженні звичайні, механічний повтор кольору і розміру плям були названі «прості». А окрема група з більш вільною кольоровою композицією була названа «складні» або «авторські». Експери для цієї групи значно розширили психоемоційний ряд асоціативних визначень, які суттєво розширюють, а в певних проектних задачах і видозмінюють сам процес і методу проектування приближаючи його до художньо творчого процесу.

ХАРЧЕНКО Поліна Вагифівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
старший науковий співробітник, учений
секретар відділення теорії та історії
мистецтв НАМ України, старший
науковий співробітник ІПСМ НАМ
України

РОЛЬ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ: ВІТЧИЗНЯНИЙ ТА ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ДОСВІД

В практиці вітчизняної та європейської культури останнім часом значна роль належить мультимедійним технологіям. Переконливим підтвердженням цього є відкриття постійних та тимчасових музейних експозицій, присвячених мультимедійним засобам і практикам. Як приклад, за відгуками відвідувачів одного з найбільш відомих музеїв міста Нюрнберг (Німеччина) «Germanisches Nationalmuseum» («Германський національний музей») відділ, присвячений історії мультимедій, користується значним рівнем відвідуваності і високими оцінками корисності з боку глядацької аудиторії. Особливої популярності експозиції мультимедій набули у сучасної молоді. Це стало підґрунтям для розширення площини постійних експозиції та зумовило зростання кількості щорічних тимчасових експозицій, присвячених презентаціям нинішніх технік і технологій в даній галузі.

На окрему увагу заслуговує той факт, що мультимедійні технології у наш час стали основою для створення і демонстрації художніх творів у різних мистецьких галузях. Вони збагатили палітру синтетичних виражальних засобів, стимулювали розвиток новітніх жанрів та стилів, які дозволяють втілити ідеї

митців у сучасних атрактивних формах, доступних і зрозумілих нинішній аудиторії. В якості прикладу можна назвати розвиток таких напрямків екранної культури, як відео-арт, пост-кіно тощо. Автори одного з відомих проєктів «Аффірмативне пост-кіно», серед яких Дж. Кардіфф, Г. Міллер, Дж. Чан, М. Могхадам та інші учасники [<https://elmcip.net/node/14819> *Affirmative post-cinema* | *ELMCIP Collection curated by: Maud Ceuterick*, Marie Skłodowska-Curie Actions (Individual Fellowships Call: H2020-MSCA-IF-2017): "AFFIRMATIVE: Affirmative Post-Cinema: Narrative and Aesthetic Responses to Gender and Power"] спільними зусиллями створили інформаційну платформу, яка висвітлила можливості технологій у створенні унікальних цифрових мистецьких форм.

До цього варто додати, що останнім часом перспективними напрямками розвитку напрямків сучасного екранного мистецтва є створення нової, віртуальної реальності у межах існуючої – тобто оформлення нової реальності як синтетичного продукту, де важко відокремити реальне від віртуального. Це відбувається за допомогою сучасних мультимедійних засобів, основою функціонування яких є нові технології та, в окремих випадках, штучних інтелект. У свідомості глядача змішуються реальні звуки, форми, предмети, представлені у кадрі, та віртуальні – записані окремо, що транслюються на іншому інформаційному носії, що також бере участь в демонстрації відео та звукового ряду.

Наприклад, це помітно в роботах таких авторів – учасників вищезгаданого проєкту, як Кардіфф Д. та Міллер Г., зокрема в таких творах, як «Нічна прогулянка в Единбурзі», прем'єра якої відбулася 2019 року в рамках роботи Міжнародного мистецького арт-фестивалю у м. Единбург (Шотландія), та «Відео-прогулянка старим вокзалом» (2012 рік, місце зйомок – старий вокзал м. Кассель, Німеччина). В обох творах передбачене залучення глядача як співавтора художньої дії: аудиторії пропонуються навушники та iPod, за допомогою яких пропонується зануритися у світ віртуальної реальності, при цьому відбувається взаємодія, взаємопроникнення світу реального – часу і місця зйомки відеоролику, та віртуального – того, що відтворений на екрані iPod і також супроводжується звуками. Аудіо та відео ряд реальний та віртуальний взаємодіють дуже тісно, перетинаючись у такий спосіб, що у свідомості глядача створюється спільна, єдина картина, якої насправді й не існувала, це – продукт взаємодії сучасних технологій та синестезії, тобто особливостей людського сприйняття.

Ознайомлення з роботами, представленими в рамках вищезгаданої платформи, та з багатьма іншими творами, які побачили світ в галузі актуального мистецтва дозволяє дійти висновків про те, що нинішній високий рівень динамічного й багатовекторного науково-технічного прогресу, розвиток

мультимедій, залучення наукових досягнень в сферу мистецтва формують самобутній інтерактивний культурний простір, трансформуючи у такий спосіб матеріальну частину загальнолюдської культури. Це, в свою чергу, істотно впливає на оновлення системи цінностей нинішнього глядача, стимулює оновлення процесів формування й розвиток менталітету людини, а також зумовлює зміну поглядів та руйнування стереотипів щодо мистецьких практик.

ХИЖИНСЬКИЙ **Володимир**
Вікторович, кандидат мистецтвознавства
 доцент, в. о. завідувача кафедри
 художньої кераміки, декоративної
 скульптури, дерева та металу КДАДПМД
 ім. М. Бойчука;
ОКАРА **Аліна** **Ігорівна**, магістрант
 факультету декоративно-прикладного
 мистецтва КДАДПМД ім. М. Бойчука.

ТВОРИ ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ ЯК ЕЛЕМЕНТ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО ПРОСТОРУ (НА ПРИКЛАДІ КЕРАМІЧНИХ МЕБЛІВ)

Від найдавніших часів кераміка тісно пов'язана із архітектурою, житловим та публічним простором. Сучасний простір також складно уявити без керамічних виробів. Останні тенденції проектування інтер'єрного та екстер'єрного середовища демонструють широке залучення як ужиткової, так і художньої кераміки. Керамічні вироби, завдяки властивостям матеріалів, є надзвичайно універсальними, мають широкий простір для застосування та творчості. Як влучно зауважила З. Чегусова, кераміка здатна задовольняти різноманітні потреби архітектурно-художнього формування громадського інтер'єру. Необмежені можливості набувати будь-яких масштабних, фактурних, колірних якостей роблять її незамінним колористичним і пластичним елементом в архітектурному середовищі [Чегусова З. А. Кераміка в інтер'єрах громадських споруд України // ОМ. – 1987. – № 3.].

Важливою рисою розвитку сучасної художньої кераміки є постійний творчий і технологічний пошук, експерименти з новими формами та функціями керамічних виробів. Дедалі частіше вітчизняні і зарубіжні художники-керамісти виконують багатофункційні керамічні твори, що окрім естетичних якостей, можуть мати і ужиткові функції. До таких виробів належать керамічні меблі, котрі стають дедалі популярнішими і використовуються не тільки в

житлових і громадських інтер'єрах, а і «виходять» назустріч людям, у садово-паркове середовище та міський простір.

Дослідники культури стародавнього Китаю фіксують згадки про меблі з використанням кераміки, що виготовлялися в часи правління династій Тан (618 – 907 рр.), Сун (960 – 1127 рр.), Мін (909 – 945 рр.), та Цін (1636 – 1912 рр.). Зазначається, що в асортименті керамічних меблів в основному були табурети та столи [Бех Л. В. Фарфор у культурі Китаю: до питання специфіки побутування//АРТ-ПРОСТІР: науковий журнал / Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка; редкол.: Ю. В. Романенкова, С. Б. Ніконова, Л. В. Бех, Ю. Л. Афанасьєв та ін. Вип. 2. К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. С. 120 – 125.]. Загалом китайське керамічне умеблювання можна розділити на два типи: перший тип – меблі, виготовлені виключно з керамічних матеріалів, другий – використання керамічних вставок, вбудованих в дерев'яні меблі – двері, ширми, екрани шаф тощо. Такі оздоблювальні елементи могли варіюватися від зовсім маленьких частин до керамічних панно із різноманітними розписами з сюжетами китайської міфології.

Нині митці знову звертаються до теми керамічних меблів. Практика використання кераміки для виготовлення меблів, як основного матеріалу, так і в поєднанні з іншими, більш поширена за кордоном. Розглядаючи інтер'єри різних житлових просторів, нерідко можна побачити порцелянові або керамічні табурети бочкоподібної форми, аналогічні до тих, що побутували у Стародавньому Китаї. Серед широкого вибору заводських зразків виділяються роботи професійних художників-керамістів. Надзвичайно цікава утилітарна кераміка Флоріса Вубена, представлена в основному керамічними табуретами. Роботи кераміста Рейнальдо Сангвіно, які відсилають до культури і мистецтва Китаю як формою, так і живописним стилем декорування, з посиланням на теми китайського пейзажного живопису. Геометричні форми умеблювання Келсі Рудольф, матеріально експериментальні, концептуальні за своєю суттю роботи Барі Зіперштейн, твори Ліз Замбелі, Габріеля Паловські, Кристини Цибінської та інших.

Серед українських художників зустрічаються наразі поодинокі практики виготовлення керамічних меблів – це умеблювання від бренду Yakusha Design та умовно-вжиткова лавка керамістки Олесі Падун для громадського простору, що є, швидше, сучасним арт-об'єктом.

Висновки. Можна із впевненістю сказати, що сучасне мистецтво все більше виходить за межі музеїв і галерей назустріч людям, у громадський простір та інтер'єри, наповнюючи їх автентичними творами мистецтва.

Стосовно керамічних меблів потрібно зауважити, що це питання нове, цікаве і належним чином не досліджене. Об'єкти подібного роду викликають

неабияку інтригу та зацікавлення у сучасного споживача, зокрема, завдяки поєднанню утилітарної функції, художньо-естетичного наповнення та варіативності застосування.

ХОНЮ Вікторія Вікторівна (ОСТАШ Вікторія), кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого

НА ПЕРЕТИНІ ПОЕТИЧНИХ ТА ФОТОЖАНРІВ: СПРОБА КЛАСИФІКАЦІЇ ФОТО-ПОЕЗІЇ

Метою дослідження є узагальнення власного досвіду творення полімистецького інформаційно-естетичного продукту на межі художньої фотографії та поезії – фото-поезії (термін уведений в науковий обіг автором; обрано саме таку форму написання – через дефіс, оскільки обидві частини синтезованого твору мають залишатися рівнозначними).

Попри глибоку та всебічну обґрунтованість поняття і терміна «фотографія» (знімок, світлина) та багатоманіття підходів до визначення поезії, фото-поезія досі не набула належного наукового підґрунтя, тож і не має чіткого окреслення.

Вивчення досягнень художньої фотографії й особливих видів поезії (із залученням візуального компонента) дозволило узагальнити принципи творення художніх образів та, спираючись на фахові знання теорії і практики редагування, історії та теорії літератури і практичний досвід творення й апробації фото-поезій, диференціювати фото-поезію від інших форм синтезу мовленнєвих і візуальних виражальних засобів: емблематичної поезії і фігурних віршів та зоропоезії бароко й модерну, літературно-мистецьких видань (із рукописними шрифтами, книжковою графікою, авторськими світлинами як елементами оздоблення), концептуально-конструктивістських експериментів 2-ї половини ХХ — 1-ї чверті ХХІ ст. (зокрема, вірشوграм Дмитра Прігова, фонетичних картин Альберто Зігеле), а також – сформулювати робоче визначення фото-поезії як синтетичного виду мистецтва, що утворився на перетині художньої фотографії (візуального мистецтва) і поезії (словесного мистецтва) і полягає в майстерному поєднанні світлини (зображення) і тексту поетичного твору в одній площині, коли текст «накладається» на частину фотографії, не нівелюючи її мистецької якості, а сприяючи створенню нового полімистецького цілого.

Одна з практичних проблем під час створення фото-поезій – вибір світлина і тексту для поєднання, у тому числі – за жанрово-типологічним принципом. Пропоную авторську схему взаємовживаності основних фото- і поетичних жанрів: Панорамне фото. Виграшне передусім для пейзажної лірики, поезій про місто (місцину); непогано спрацьовує і для віршів-розмислів. Пейзажне фото. Універсальне тло для лірики (пейзажної, інтимної, любовної, філософської). Міський пейзаж. Урбаністична поезія, сюжетні тексти (історичні, громадянські), пов'язані з візуалізованим контекстом. Портретне фото. Більш вузька сфера застосування: твори меморіальні, якщо на фото постаті з минулого, присвяти, вірші з епіграфами; якщо об'єктом зображення є відомі люди, наші сучасники, – фото можуть бути поєднані з поетичними присвятами і полемічними віршами; найширше коло поетичних жанрів «монтується» із портретом автора поезії чи автопортретом – до поезій-реплік, іронічних, сатиричних віршів і само-пародій). Груповий портрет. Вузький спектр поетичних жанрів; якщо зображені невідомі та (або) фото чорно-біле, – можливості дещо розширюються, – до поезій філософського звучання. Документальне фото (подій, будівель, предметів). Вузьке призначення: переважно урбаністичні поезії, або меморіальні, історичні; діапазон поетичних жанрів може розширюватися – до узагальнюючих філософських творів). Фотоколажі. Найширші можливості поєднання жанрів, залежно від особливостей колажу.

Теоретичні і практичні результати розвідки, власний досвід і відгуки реципієнтів дають підстави говорити про значні перспективи розвитку фото-поезії як синтетичного літературно-мистецького продукту.

ХУДЯКОВА Анастасія Геннадіївна,
аспірантка кафедри теорії та історії
мистецтв ХДАДМ, викладач кафедри
монументального живопису ХДАДМ.
*Науковий керівник: Соколюк Л.Д. доктор
мистецтвознавства, професор.*

ПІДТРИМКА УКРАЇНИ ЯК АКТУАЛЬНА ТЕМА МУРАЛІСТСЬКОГО РУХУ У СВІТІ

Поняття «універсалізм» прийнято пов'язувати з добою Відродження в Італії. Ідея «універсалізму» втілює в собі один з догматів ренесансного гуманізму, згідно з яким людина не може обмежувати себе у своїй здатності

розвивати свої здібності настільки, наскільки це можливо. Не можна обійти увагою і той факт, що вміння представників художнього цеху поєднувати в своїй творчості широкий діапазон різних видів мистецької діяльності притаманне епохам, коли «великі стилі», для яких синтез мистецтв був безумовною невід'ємною частиною, ще не відійшли в минуле і ще не були витіснені новими стильовими напрямками, що поривали з синтезом.

Як показує історія, універсалізм стає досить поширеним явищем в українському мистецтві доби національного відродження в кін. ХІХ – перш. третині ХХ ст. Яскравим його представником, універсалом рідкісного масштабу став, перш за все, засновник школи «українського монументалізму» Михайло Бойчук, який до того ж був творцем нового стильового напрямку, що увійшов в історію мистецтва як неовізантизм, а згодом — бойчукізм. Сам М. Бойчук, зосередивши зусилля на педагогічній діяльності задля створення школи майстрів нового українського мистецтва, у власній художній практиці виявився одним з найвидатніших реформаторів своєї доби як в мистецтві монументального і станкового живопису, так і в різних видах графіки, займався реставрацією, сценографією тощо. Досить характерним універсалом з когорти діячів доби українського національного відродження показав себе Василь Кричевський — засновник стилю «українського модерну» в архітектурі. Окрім архітектури, він мав досить високі здобутки в мистецтві живопису, графіки, був художником театру і кіно, майстром декоративно-прикладного мистецтва. Людиною універсального складу мистецького обдарування був і мистець-літератор Михайло Жук — живописець, майстер різноманітних графічних форм і декоративних панно, театральний художник, кераміст і до того ж ще й поет, прозаїк, драматург. Сама доба українського національного відродження характеризувалась співіснуванням і конкуренцією різноманітних художніх поглядів, мистецьких угруповань, маніфестів. Одні мистці відстоювали традиційні мистецькі форми. Новатори ж пропонували кубофутуризм, примітивізм, конструктивізм, супрематизм тощо. Але універсалізм як мистецький принцип тієї доби простежується в творчості представників різних художніх напрямів. Так, свого роду унікальним явищем серед мистців-універсалів був авангардист Анатоль Петрицький — живописець, графік, театральний художник. І список можна ще і ще продовжувати. Особливо, якщо звернутись до театрального мистецтва, кінематографу, які до того ж ніколи не поривали з необхідністю зберігати синтез мистецтв, багато в чому завдячуючи самій природі цих видів мистецтва.

Утім, переломним моментом став 1932 рік, коли було ліквідовано різні мистецькі об'єднання з метою створення єдиної спілки радянських художників і запроваджено соціалістичний реалізм, обов'язковий для всіх мистців на

теренах колишнього СРСР. Офіційною лінією стало повернення до панівної ролі станковізму. Проблема універсалізму в мистецькій діяльності в умовах відсутності свободи творчості втратила свою значимість.

Відновлення цього явища в українському мистецтві певною мірою простежується в творчості нонконформістів з настанням хрущовської «відлиги», зокрема Алли Горської, Івана-Валентина Задорожного та ін. Тим не менш, сила інерції продовжує стояти на перешкоді.

ШИМАН Катерина Анатоліївна,
аспірантка кафедри теорії та історії
мистецтва НАОМА.

ЗНАЧЕННЯ ПРОСТОРУ ТА ЧАСУ ДЛЯ МИСТЕЦЬКИХ ТВОРІВ У ВІРТУАЛЬНІЙ РЕАЛЬНОСТІ

Сьогодні мистецтво розвивається разом із стрімким прогресом сучасних технологій. Подекуди, можна спостерігати характерне для нашого часу явище, коли митець прагне перенести платформу творення та існування мистецького твору у віртуальну реальність. А у ній зміщуються та видозмінюються координати, властивості характерні творам у фізичній реальності.

Категорії "простір" і "час" належать до числа фундаментальних філософських і загальнонаукових категорій. Вони є такими насамперед тому, що відбивають і виражають найбільш загальний стан буття.

Філософське уявлення простору відображає всезагальну властивість матеріальних тіл мати протяжність, займати певне місце і розміщуватися одне біля одного. Час - є форма буття матерії, що виражає тривалість її існування, послідовність зміни станів у змінюванні і розвитку всіх матеріальних систем.

Простір та час є невід'ємним атрибутом об'єктивного фізичного світу. Вони дають змогу відокремити кожну річ від іншої, конкретизувати універсальні зв'язки будь-якої речі або явища з усім світом.

Деякі твори мистецтва нині залишаються базуватись на «традиційній» аналоговій та друкованій основі (картини, книги тощо). Характерною рисою «нових медіа» та робіт у віртуальній реальності є цифрова основа. Вони мають у підґрунті цифровий код, який слугує для них фундаментом.

У дослідженнях, пов'язаних з осмисленням сучасних мистецьких творів, автори звертають увагу на те, що у віртуальній реальності наявний ефект заміщення простору часом.

ЮР Марина Володимирівна, доктор мистецтвознавства старший науковий співробітник, проректор з наукової і міжнародної діяльності КДАДПМД ім. М. Бойчука.

СИНТЕЗ ХУДОЖНЬОГО І МЕДІЙНОГО КОНТЕНТУ В МИСТЕЦТВІ МУРАЛУ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР

Синтез мистецтв належить до творчих завдань, обумовлених культурно-історичним часом та простором і вирішуються у новому ключі. В історії українського мистецтва є чимало таких прикладів. Найбільш яскравим є синтез архітектури, образотворчого та прикладного мистецтв, їх взаємодія вирішує питання художньої та естетичної вартості модельованого простору, функціонування людини в ньому. Ціннісний вимір сьогодення актуалізує багато нових завдань в мистецтві, серед яких фіксація подій, знакових постатей, життєвих ситуацій, уявних чи казкових світів, персонажів в урбаністичному просторі у формі муралу. Нова художня мова муралу ґрунтується на поєднанні різних за технологією і художньою якістю складових - живопису і медіа. Відтак в монументальних формах зображень органічно поєднується художній і медіа контент, останній представлений у численних телепрограмах, відео, на ютуб-каналах, висвітлюючи сучасні реалії України, героїчні сторінки боротьби народу за незалежність на початку третього тисячоліття.

Художніми засобами живопису на стінах будівель митці втілюють різний контент, особливої уваги приділяють образам українських захисників і захисниць, відтак створюються нові культурні локації в містах України. Однією з таких став розпис стіни на вул. Соборній у місті Рівне, виконаний Костянтином Качановським. Він зобразив новий медійний образ української дівчини у національному строї із снайперською гвинтівкою на плечі, яка символізує Україну. Внизу підписав «Красавіца» терпіти не буде!» (2022). В Черкасах Яна Волк створила мурал із зображенням українського військового (200 кв. м.), в 2014 році в Харкові виконала портрет Тараса Шевченка (570 кв. м.) до 200-річчя від дня народження за відомим портретом авторства українського художника Івана Крамського. У Кропивницькому Олександр Брітцев створив мурал «Корифей Марко», присвячений 140-річчю створення першого українського театру, Андрій Шостак у Рівному виконав мурал присвячений пам'яті захисників Маріуполя – Костянтина Друзя та Віталія Семчука. Візії митців у даному виді творчості визначають знакові для українського суспільства події, особистості, образи яких постають в

урбаністичному просторі й відіграють важливу роль – фіксують момент української історії, державотворення.

Варто відзначити, що український контекст увійшов в творчу практику художників-муралістів Чехії, Франції, Польщі, Литви, Німеччини, Сирії, Великої Британії та інших країн. Це засвідчує, що синтез художнього і медійного українського контенту у сучасному мистецтві муралу має соціокультурний вимір.

ЯКОВЛЄВ Микола Іванович, доктор технічних наук, професор, академік-секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України, академік НАМ України, заслужений працівник освіти України

ГРАФІЧНИЙ СУПРОВІД ОСНОВНИХ ЕТАПІВ СУЧАСНОГО ФОРМОТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ

У більшості видів художнього формоутворення оперативно–виразною мовою є проектна графіка. Графічні способи зображення, як невід’ємно-складова частина процесу проектування, постійно видозмінюються разом з еволюцією художньо-проектної діяльності. Історичний та сучасний досвід свідчать, що у процесі творчості графічне представлення проектної задачі нерідко впливає на сам задум, а це, в свою чергу, є свідченням взаємодії та єдності ідеї формотворення та графічних методів її фіксації. У зв’язку з поширенням комп’ютерних технологій в проектну практику роль ручних видів суттєво зменшилась. З одного боку цей прогрес значно прискорив виконання рутинних операцій, а з іншого – поступово втрачаються художньо – образні якості проектної продукції. Отже виникли питання розумного поєднання традиційних та новітніх засобів візуалізації формотворчих дій. Як відомо графіку, метою якої є візуалізація всіх етапів формотворчого процесу, поділяють на три види зображень: креслення, ескіз та рисунок. Основною зображальною формою вираження проектного задуму на сьогодні залишається креслення. Естетична цінність креслення полягає у відповідності графічної форми зображення характеру проектованого об’єкта.

Комплекс таких якостей проектного креслення, як пошук композиції, демонстрація авторського задуму, графічна культура, поєднання з кольором, знаходили яскраві прояви у творах майстрів різних епох. Загальні риси

сучасного креслення - простота, ясність вираження, незначне використання класичних прийомів світлотіньового моделювання при зростанні інтересу до нових засобів графічної виразності об'єктів проектування. У процесі машинного формотворення багаторазово зросла роль зображення, що являє собою, по суті, матеріалізовану думку проектувальника у момент творчості. Можливості автоматизованих засобів проектування дозволяють оперувати зображенням об'єкта не лише у статичному, але й у динамічному стані, тобто, видозмінювати його, переміщувати, перевертати, синтезувати в єдиний образ усі можливі форми зображень.

На нашу думку, варто зазначити важливу форму композиційного пошуку образу об'єкта проектування – ескіз. Для кожного проектувальника основоположна роль ескізу в проектуванні є очевидною, хоча єдиної думки з цього приводу не існує. Одні вважають, що без графічного ескізування якісне проектування є неможливим, інші заперечують необхідність ескізу, мотивуючи, що образ проектованого об'єкта формується у свідомості і трансформується фантазією автора в ілюзорний образ. Але ніхто не заперечує, що художньо-графічна техніка виконання проектних ескізів може бути ще й індивідуально-специфічною, відбиваючи особисто-творчі позиції авторів.

Щодо рисунку, він виступає узагальненою назвою різноманітних прийомів проектної графіки, якими користуються у своїй діяльності дизайнери та архітектори. Зображальна форма ескізу та рисунка в проектуванні дуже схожі між собою і різняться лише за своїм цільовим призначенням. Якщо, наприклад, ескіз можна віднести до засобу композиційного формоутворення, то рисунок вже має значення як фактор творчості, як один з найбільш важливих моментів становлення проектного образу.

Підкреслюючи роль прикладного рисунка в художньому формоутворенні, не можна не згадати видатних вітчизняних конструкторів С.Корольова та О.Антонова, які через рисунок розробляли і фіксували перші свої ідеї.

Однією з найважливіших особливостей прикладного рисунка є те, що завдяки декомпозиційній процедурі, складне проектне завдання у вигляді пошуково-проектних ескізів набуває вигляду цілісної системи взаємопов'язаних дій.

Досвід дизайнерсько-проектної творчості свідчить, що цілісний проектний образ найбільш повно окреслюється саме в наочних візуальних графічно-модельних інсценуваннях. У ході співставлення, порівняння та аналізу задач певних етапів дизайн-процесу, засобів їхнього вирішення неважко простежити як адекватне використання означених засобів впливає на проектну еволюцію.

Проектна практика останніх років характеризується широким спектром використання нових прийомів виконання проектних ідей.

На даний час проектна графіка виробила низку ефективних специфічних професійних прийомів використання у проектній справі. Не відкидаючи накопичений графічний арсенал проектування і візуалізації, можна з переконливістю стверджувати – саме в раціональному поєднанні традиційних та новітніх засад слід вбачати якісно новий етап розвитку проектної графіки.

ЯРЕМЧУК Олена Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри образотворчого мистецтва і
архітектурної графіки КНУБА.

СУЧАСНИЙ ШРИФТОВИЙ ПЛАКАТ. ПЕРСПЕКТИВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

На думку фахівців, першим за пріоритетністю у переліку рекламної друкованої аркушевої продукції називають плакат. Зокрема шрифтовий плакат. В умовах, коли шрифт із засобу передачі мовної інформації перетворився на емоційно-образний дизайнерський засіб, засвоєння цієї інформації, всебічне вивчення дизайну шрифтового плаката набуло підвищеної актуальності в плані розвитку не тільки теоретичних засад, а й практики графічного дизайну в цілому.

Отже мета доповіді – висвітлення ролі шрифтового плаката у суспільстві та перспективи його розвитку.

Відомо, що будь-який процес сприйняття і передачі інформації людиною відбувається завдяки двом основним каналам – вербальному та візуальному. У плакаті можливості вербального і візуального впливу поєднуються. Доповненням до цього може стати твердження, що шрифтовий плакат – це жанр графічного дизайну, де об'єктом дизайну виступає мовна інформація, а засобом шрифтова комбінаторика.

Професійна досконалість та художніх якості шрифтового плаката досягається, формотворчими діями виключно шрифтовими знаками, оперуючи їх масою, кількістю, насиченістю, розміщенням на площині аркуша, коли знаки угруповано в рядки, смуги, замкнені фігури, блоки, плями довільної форми і т.п.

У мистецькому середовищі особливо серед художників-графіків шрифтовим плакатом вважається видання з особливо виразними функціонально-естетичними якостями, створеними за рахунок композиційних дій зі шрифтовими знаками.

Шрифтовий плакат акумулював у собі такі функціональні та естетичні визначники як:

- найбільш поширений рекламний засіб;
- одна із складових фірмового стилю;
- засіб візуальної комунікації;
- великоформатне одно чи багато аркушеве видання;
- зразок типографічного мистецтва;
- твір графічного дизайну.

Розвиток друкарських технологій, технологічних особливостей створення графічного оригіналу та його відтворення засобами поліграфії, а також поява нових різноманітних рекламних носіїв, що експонують плакат, безпосередньо вплинуло на виникнення і розвиток засобів художньої виразності, характерних для плаката.

Дотримуючись певної системності, не можна оминати окремі історичні обставини становлення і розвитку плаката.

За часи незалежності у плакатній справі відбулися докорінні зміни. Змістилися не тільки акценти пріоритетності того чи іншого виду плаката, виникла безліч приватних дизайнерських установ, поліграфічних фірм, об'єднань, набула масовості комерційна реклама в періодичних виданнях та на телебаченні, активно заявляє про себе рекламний плакат у торговельних установах, міському транспорті тощо.

Історичний екскурс лише загальною рисою окреслив найсуттєвіші питання становлення і розвитку основного найбільш масового і дієвого виду аркушевої друкованої графіки – плаката, зокрема, його шрифтових зразків. Це має стати передумовою формулювання сучасних художньо-творчих засад створення та тиражування шрифтового плаката, сприятиме окресленню можливостей художньої організації шрифтового аркушу за допомогою засобів і прийомів образотворчої композиції.

Сучасна тенденція функціонування шрифтового плакату переконливо свідчить про його подальший розвиток, про підвищення його особливих художньо-естетичних якостей.

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ

INTBAU – International Network for Traditional Building, Architecture & Urbanism

ЗРНМЦ НАМ України – Західний регіональний науково-мистецький центр НАМ України

ІК НАМ України – Інституту культурології НАМ України

ІПСМ НАМ України – Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

КДАДПМД ім. М. Бойчука – Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

КНУБА – Київський національний університет будівництва і архітектури

КНУКіМ – Київський національний університет культури і мистецтв

КНУТД – Київський національний університет технологій та дизайну

КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого

ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв

НАКККіМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

НАМ України – Національна академія мистецтв України

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НАУ – Національний авіаційний університет

НМАУ ім. П. І. Чайковського – Національна музична академія України імені Петра Чайковського

НПУ ім. М. П. Драгоманова – Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

НСАУ – Національна спілка архітекторів України

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв