

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

За підтримки

HCAU, INTBAU Ukraine



HCAU

INTBAU

UKRAINE

Четверта щорічна міжнародна наукова конференція

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

17 листопада 2023 р.

Київ

Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах: зб. тез міжнар. наук. конф. НАМ України, НСАУ, INTBAU Ukraine. Київ, 2023. – 160 с.

Збірник укладено за матеріалами четвертої щорічної міжнародної наукової конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах», проведеної Національною академією мистецтв України 17 листопада 2023 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. Наукова подія 2023 року присвячена щачотирирічній мистецькій акції «Мистецтво молодих 2023».

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ**Збірки тез четвертої 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

WENNBERG Harriet

Executive Director of INTBAU, MLitt Dist., BA Hons High Dist, Fellow of the Royal Society of Arts (the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland)

ЗМІСТ

KNARCHENKO Polina. <i>Die Rolle der modernen Technologien bei der Entwicklung der neuen kulturellen Bedeutungen des 21. Jahrhunderts.</i>	10
SKOROPAD Daria. <i>Die Kunst auf der Suche nach der neuen kulturellen Bedeutungen: am Beispiel der Ausstellung der ukrainischen Bildhauer und der Künstler in Palermo – 2023.</i>	13
АЛФЬОРОВА Зоя Іванівна. <i>Художник на сучасному цифровому художньому ринку: тенденції існування.</i>	14
АКУЛЕНКО Єлизавета Сергіївна, ПОЛУБОК Андрій Павлович. <i>Трансформація ролі і творчих можливостей митця в сучасних реаліях художньої творчості.</i>	16
БЕВЗІЮК Ксенія Сергіївна. <i>Вілла як мистецтво архітектури, ландшафту та способу життя.</i>	18
БЕНЮК Богдан-Гордій Богданович. <i>Синтез мистецтв в освітній та мистецько-культурологічній перспективі.</i>	21
БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович. <i>Колаж як інструмент творчого синтезу в дизайні.</i>	23
БОРИШПОЛЬ Ганна Іванівна. <i>Критичні потенціали хронотопу культури початку ХХІ століття.</i>	26
БУШМІН Георгій-Анатолій Юрійович. <i>Знищення та збереження монументальних мозаїк Львова 70-х, 80-х років.</i>	29
ГАФАРОВА Наталія Юріївна. <i>Сучасне українське мистецтво в дизайні інтер'єру.</i>	31
ГОЛУБЕЦЬ Орест Михайлович. <i>Сучасна українська скульптура: проблеми і шляхи подолання.</i>	33
ГОРБИК Олена Олександрівна. <i>Ападана та агора: Архітектурна</i>	34

діалектика сходу і заходу в VI ст. до н. е.

ГОРДІЄНКО Ольга Олександрівна. *Своєрідність планування й композиції тематичних садів та парків як сучасних ландшафтних об'єктів нового типу.* 35

ГОРОДЕЦЬКА Вікторія Олександрівна. *Пріоритети використання технологій нефотореалістичної візуалізації в дизайні середовища.* 39

ГРАБ Вікторія Андріївна. *Меморіали катастроф у творчості югославських скульпторів кінця XX ст. (на прикладі творчості Воїна Бакіча).* 43

ГРИЦАЙ Софія Дмитрівна, СЛІТЮК Олена Олександрівна. *Трансформація мистецтва: вплив технології NFT на культурно-мистецький простір.* 46

ГУЛЄВИЧ Сергій Олександрович. *Війна і візуальна культура: аналіз тенденцій художньо-образної мови.* 49

ГУШЛЕНКО Анна Миколаївна. *Композиція кадру в зображенні інтер'єру.* 51

ДАНИЛЕНКО Євген Олександрович. *Трансформація ролі і творчих можливостей митця у сучасних реаліях художньої творчості.* 55

ДЕРЕВ'ЯНКО Олександра Владиславівна. *Методи впливу штучного інтелекту на галузь сучасного мистецтва.* 57

ЗУБАВІНА Ірина Борисівна. *Оновлення оповідних моделей в кінематографі України початку 2020-х років.* 60

КАШУБА Владислав Геннадійович. *Соціокультурне проєктування в мистецтві.* 62

КИСІЛЬ Аліна Володимирівна. ПИЛИПЧУК Оксана Дмитрівна. *Визначення впливу етнокультурних арт-об'єктів на емоційний досвід та сприйняття інтер'єру.* 64

КОПАЙГОРЕНКО Василь Валентинович. <i>Міф в сучасному образотворчому мистецтві України.</i>	66
КОРНІЄНКО Владислав Вікторович. <i>Діалог культур як синтез мистецтв: досвід формування інтегративної поетики в сезонах Національного цирку України.</i>	69
КОРУСЬ Олена Павлівна. <i>Проблема збереження мозаїчного панно Олени Гнедаш «Літні враження» в інтер'єрі їдальні заводууправління «Електронмаш».</i>	71
КРИВОРУЧКО Юрій Іванович. <i>Новий урбанізм – школа архітектури університету Нотр Дам у Саунт Бенді (США).</i>	74
КРИЖАНІВСЬКИЙ Олександр Анатолійович. <i>Виявлення образу “Живого дерева” у передпроектному дослідженні геоморфології природного ландшафту.</i>	77
КУЛИКОВА Анна Сергіївна, ЛУКАШЕВА Яна Віталіївна. <i>Рамки використання ШІ в архітектурному проектуванні.</i>	79
ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна. <i>Панно Л. Мешикової для будівлі ЮНЕСКО в Парижі: реактуалізація образу.</i>	81
ЛЕСІНА Маргарита Сергіївна. <i>Рефлексія сучасного українського образотворчого мистецтва на політичну ситуацію в Україні.</i>	83
ЛУЦЬ Сергій Васильович. <i>Особливості застосування технік гарячої емалі в сучасному українському ювелірстві.</i>	85
МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович. <i>Модернізм / Бруталізм – дихатомія радянської архітектури.</i>	87
МЕЛЬНИК Ірина Петрівна. <i>Синтез мистецтв у сучасній мистецькій освіті.</i>	89
МИРОНЕНКО Вікторія Олександрівна. <i>Візуальна мова фотографії</i>	91

і кіно: проблеми взаємозв'язків

- МІНЕНОК Дарія Володимирівна.** *Архітектура – як мистецтво створення споруд.* 93
- МІЩЕНКО Марина Олексіївна.** *Впровадження міжнародного досвіду відновлення пошкоджених об'єктів культурної спадщини у перспективі повоєнної відбудови України.* 95
- НИЧИПОРУК-Ніколаєв Артем Сергійович.** *Використання візуальної репрезентації світобудови в архітектурі та дизайні.* 97
- ПАВКО Анатолій Іванович.** *Синтез науки та мистецтва в соціокультурному просторі: діалектика методолого-рефлексивного підходу.* 99
- ПАПЕТА Олена Валеріївна.** *Авангардні тенденції в авторських розробках костюмів Л. Семикіної 1960-1970-х рр. в контексті проблематики синтезу мистецтв.* 103
- ПЕРЕВАЛЬСЬКИЙ Василь Євдокимович.** *Здобутки та перспектива української книжкової графіки.* 105
- ПОЛТАВЕЦЬ-ГУЙДА Оксана Вікторівна.** *Передісторія створення Національної спілки художників України, основні проблеми її діяльності в умовах сьогодення.* 107
- ПОЛТАВСЬКА Юлія Віталіївна.** *Становлення особистості як складова професійної підготовки митця.* 111
- РОГОТЧЕНКО Олексій Олексійович.** *Синтез мистецтв в період війни.* 114
- РОЙКО Надія Романівна.** *Проблема збереження культурної спадщини в умовах урбанізації сучасного міста.* 115

- САРНИЦЬКА Марія Вадимівна, ПОЛУБОК Андрій Павлович.** *Соціо-культурний контекст естетики і художньої цінності арт-об'єктів у сучасному дизайні інтер'єру.* 119
- СЄДАК Олександр Ігорович.** *Проблема відродження почуттєвої змістовності та символічності мови сучасного зодчества.* 121
- СОЛОПОВ Вячеслав Анатолійович.** *Макетування як засіб пошуку архітектурної форми.* 124
- СОКОЛЮК Людмила Данилівна.** *Монументальний живопис в архітектурі Харкова першої третини ХХ ст.* 126
- СУРНІН Микита Сергійович.** *Барбі, чайлд-фрі та гностицизм.* 129
- ТАНЬ Цянь.** *Використання синтезу мистецтв у творах сучасних кінокомпозиторів.* 130
- ТИТЕНКО Опанас Михайлович.** *Парафраз як метод образотворчого мистецтва.* 131
- ТРОШКІНА Олена Анатоліївна.** *Синтез архітектури та візуальних видів мистецтва у формуванні семантики архітектурного середовища.* 134
- ТЮТІНА Любов Веніамінівна.** *Знак трагедії, знак пам'яті – новий культурний шар архітектури.* 137
- ЦЕЛЯР Анастасія Андріївна.** *Світлове мистецтво в контексті інсталяцій Джеймса Туррелла.* 139
- ЧЕРЕВКО Іван Вікторович.** *Гейм-дизайн: художньо-технічна роль мистецтва ХХІ століття.* 141
- ШАЛІНСЬКИЙ Ігор Петрович.** *Прогресивне цифрове мистецтво в Україні під впливом російської агресивної війни проти України.* 145

ШАНЬ Цюші. <i>Синтез композиторських технік у сучасній фортепіанній творчості.</i>	146
ШМОНДЕНКО Анастасія Андріївна, ПИЛИПЧУК Оксана Дмитрівна. <i>Трансформація мистецтва в дизайні інтер'єрів: від традицій до сучасних тенденцій.</i>	147
ЯКОВЛЄВ Микола Іванович. <i>Вектори наукових досліджень синтезу геометрії та пластичних мистецтв. (Присвячується пам'яті члена-кореспондента НАМУ О. Боднара.</i>	148
ЯНЬ Ле. <i>Жанр віолончельного концерту в контексті інтегративних тенденцій розвитку сучасного академічного мистецтва Китаю.</i>	151
ЯМАШ Юрій Володимирович. <i>Скульптура Василя Корчового «Впевнена» в контексті сучасного та історичного сприйняття.</i>	153
ЯРЕМЧУК Олена Миколаївна. <i>Композиційні складові шрифтового аркуша в графічному дизайну.</i>	156
ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ	160

KHARCHENKO Polina,

Dr. der Pädagogischen Wissenschaften,
Dozentin, Senioren Wissenschaftlichen
Mitarbeiterin, Wissenschaftliche Sekretärin
der Abteilung der Theorie und Geschichte
der Künste der Nationalen Akademie der
Künste der Ukraine (NAK Ukraine),
führende wissenschaftliche Mitarbeiterin der
Abteilung der Theorie und Geschichte der
Kultur des Instituts der Problem der
modernen Kunst der NAK Ukraine.

DIE ROLLE DER MODERNEN TECHNOLOGIEN BEI DER ENTWICKLUNG DER NEUEN KULTURELLEN BEDEUTUNGEN DES 21. JAHRHUNDERTS.

In der heutigen Welt nimmt die Rolle der aktuellen Kunstprojekte mit den verwendeten modernen Technologien rasant zu. Dank der Prozesse der Digitalisierung und der Globalisierung kann eine große Anzahl von Betrachtern gleichzeitig und aktiv an der Wahrnehmung von Kunstwerken teilnehmen und durch kommunikative und interaktive Interaktion mit den präsentierten Kunstobjekten an deren Entstehung teilhaben.

Dies wurde nur durch die Nutzung technologischer Errungenschaften der Weltkultur in modernen künstlerischen Praktiken möglich. Nach der Definition der UNESCO-Organisation ist das Bewusstsein junger Menschen für die Welt moderner Technologien heute eine der wichtigen Voraussetzungen für eine qualitativ hochwertige höhere Kunstausbildung in allen Bereichen.

Der Einsatz neuer Medien und Technologien ist ein charakteristisches Merkmal künstlerischen Schaffens. Auch die Nivellierung der Grenzen zwischen Kunst, Wissenschaft und Technik nimmt rasant zu. Im Gegensatz zu traditionellen Kunstformen, die am häufigsten mit klassischer Kunst in Verbindung gebracht werden – Malerei, Bildhauerei, Zeichnung – bei denen der Realismus des Bildes in erster Linie präsentiert wird, präsentiert technologische oder digitale Kunst in ihrem Design eher eine Palette von Emotionen, Eindrücken. Das Ziel ist – den Betrachter zur Mitgestaltung anzuregen.

Gleichzeitig bleiben die Haupttendenzen der Kunst des 21. Jahrhunderts erhalten, nämlich die figurative Abstraktion, die Expansivität, die gesellschaftliche Zuspitzung des Themas, die Nivellierung der Rolle des Autors usw. Die

Berücksichtigung der neuen Werkzeuge der menschlichen Wahrnehmung und des Denkens ist ein wichtiger Bestandteil der Kultur des 20. – 21. Jahrhunderts. Wie der deutsche Philosoph Martin Heidegger bemerkte: «Das Denken lernen wir, indem wir auf das achten, was es zu bedenken gibt» [Heidegger, M. Gesamtausgabe. I. Abteilung. Band 8. Frankfurt am Main. 2002. S. 8].

Aktuelle Experimente im Bereich der Interaktion zwischen Wissenschaft und Kunst verdienen heutzutage eine besondere Aufmerksamkeit. Vertreter der künstlerischen Jugend wenden sich zunehmend solchen Experimenten zu. Gleichzeitig nimmt genauso das spezifische Gewicht der Nutzung der Errungenschaften moderner Computersoftware zu. Auch künstlerische performative Praktiken, die Interaktivität als Hebel nutzen, um die künstlerische Wahrnehmung des Publikums zu aktivieren, sind einer gesonderten Analyse wert durchzuführen.

Mit der Entwicklung der digitalen Kunst auf gesellschaftlicher Ebene begann sich die Tendenz, die der modernen Kunst innewohnenden Hauptmerkmale schrittweise zu ersetzen, in der bildenden Kunstpraxis zu erkennen und durchzusetzen. So beobachten wir heutzutage eine Nivellierung der Rolle und Bedeutung der Empörung als Faktor der Aktivierung der Aufmerksamkeit des Publikums: an ihre Stelle tritt nach und nach die Technologisierung des künstlerischen Schaffensprozesses.

Als Beispiele nennen wir einige Fakten zur Organisation von Kunstveranstaltungen, die auf der Synthese verschiedener Kunstgattungen basieren, die auf der Grundlage des Einsatzes moderner Technologien durchgeführt werden. Insbesondere fanden die genannten Massenveranstaltungen in den vergangenen zwei Jahren nach der Aufhebung der Beschränkungen im Zusammenhang mit der COVID-19-Pandemie in der Stadt Halle (Saale) im Bundesland Sachsen-Anhalt (Deutschland) statt. Die berühmten «Händel-Festspiele», die traditionell unter freiem Himmel stattfinden, werden seit Kurzem von einer Lasershow begleitet. Nach den Daten einer Sozialbefragung der Mitteldeutschen Zeitung war die Anwesenheit einer solchen «Lichtshow» im Zeitraum 2022-2023 im Vergleich zu den Vorjahren für Festivalteilnehmer nicht weniger wichtig als das direkte Hören des Musikmaterials der Öffentlichkeit präsentiert. Während im Jahr 2019 24 % der Befragten eine positive Meinung über die Verwendung einer visuellen Serie parallel zu einer musikalischen äußerten, waren es im Jahr 2022 38 % und dementsprechend im Jahr 2023 die bedeutende Rolle einer solchen visuellen Begleitung für die Atmosphäre von Das Festival wurde von 65 % der Befragten bestätigt.

Signifikante positive Auswirkungen des Einsatzes des Gesamtkunstwerkes durch den Einsatz moderner Visualisierungstechnologien, digitaler Kunst auf die Besucherzahlen anderer Massenveranstaltungen in den Jahren 2022 – 2023, beispielsweise des Festivals «Laternen-Fest», werden von dessen Veranstaltern

nachgewiesen. Die digitale visuelle Unterstützung der Veranstaltungen, die seit mehr als 20 Jahren unter freiem Himmel stattfinden, hat dazu beigetragen, dass sich die Besucherzahlen des Festivals in den letzten zwei Jahren mehr als verdoppelt haben.

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang eine so kreative Veranstaltung wie die «Lichterwelten-Show», die in den Jahren 2022–2023 unter freiem Himmel im Bergzoo Halle stattfindet und Zehntausende Zuschauer anzieht. Diese Show zeichnet sich durch die Kombination moderner High-Tech-Materialien zur Herstellung Dutzender Kunstaussstellungen aus, die sich über das gesamte Gelände des Veranstaltungsortes verteilen. Ein besonderes Markenzeichen der Veranstaltung ist das Vorhandensein spezieller Soundeffekte, der Einsatz spezieller Beleuchtung auf Basis neuester Designtechnologien sowie das Vorhandensein interaktiver Installationen und Produkte der künstlichen Intelligenz – Roboter, die entsprechend auf die kommunikativen Anregungen des Publikums reagieren.

Die oben dargelegten Fakten ziehen die Aufmerksamkeit heutiger Wissenschaftler auf sich, deren Ziel es ist, die Frage zu beantworten, wie genau sich die Wahrnehmung des heutigen Betrachters im Vergleich beispielsweise zum Ende des 20. Jahrhunderts verändert hat, ob es Evolutionsprozesse der künstlerischen Wahrnehmung gibt, oder ob es sich tatsächlich um Stagnation und mehr – Rückschritt handelt. Das Interesse des Zuschauers an der Nutzung von Video- und Ton-Spezialeffekten, das dank moderner Technologien ermöglicht wird, verdient eine besondere Untersuchung.

Die Kreativität, die Anpassungsfähigkeit und die Mobilität, eine unverbindliche Herangehensweise an die Lösung der aktuellen Probleme, verbunden mit dem Wunsch nach der Stabilität, der Vorhersehbarkeit der Zukunft und der Festlegung bestimmter Grenzen der eigenen Verantwortung sowie die Lebenssicherheit und die Kreativität schaffen einen besondere Liste vorrangiger Aufgaben in unserer Zeit. Der Einsatz neuester Technologien in der Kunst hängt auch mit deren unmittelbarer Lösung zusammen, wie die Fakten beweisen.

SKOROPAD Daria,

der Master der Architektur, Mitglied im
Bund des Deutschen Architekten.

**DIE KUNST AUF DER SUCHE NACH DER NEUEN KULTURELLEN
BEDEUTUNGEN: AM BEISPIEL DER AUSSTELLUNG DER
UKRAINISCHEN BILDHAUER UND DER KÜNSTLER IN
PALERMO – 2023.**

Kürzlich fand im Innenhof der alten Stadtbibliothek der Stadt Palermo (Italien) das gemeinsame ukrainisch-italienische Projekt „ORIGIN(S): Sky-Blue Horizon“ statt. Heute möchte ich im Rahmen der Konferenz sowohl die Resonanz der Ausstellungseröffnung als auch deren Ergebnisse mit den Teilnehmern teilen, da ich das Glück hatte, die Arbeit eines Co-Autors und Kurators in dem Projekt aufzuführen. Es sei darauf hingewiesen, dass die Umsetzung der Idee durch die Unterstützung der Gemeinde Palermo, der italienischen Kommunikationsagentur BEETROOT und des gemeinnützigen Vereins Lions Club Palermo Normana möglich wurde. Das Projekt wurde zu einem wichtigen künstlerischen Ereignis, über das nicht zufällig fast sofort in der Presse berichtet wurde. So war die Markendirektorin Yana Prys [Onlinepublikation von JetSetter.ua] eine der ersten, die ihre Gedanken den modernen Lesern mitteilte.

Der Veranstaltungsort erfüllte so wichtige Kriterien wie die Synthese verschiedener Stile der Vergangenheit und Gegenwart. Das Ziel der Ausstellung war es, moderne ukrainische Kunst bei internationalen Sammlern und Kunstliebhabern bekannt zu machen.

Die Ausstellung wurde nicht nur zu einem Kulturprojekt, sondern zu einer Initiative, die Architekten, Bildhauer, Maler und Künstler vereinte, die zur Wiederbelebung der Kunstbildungseinrichtungen in der Ukraine beitragen wollten, die unter einem umfassenden Krieg gelitten hatte. Ein weiteres wichtiges Merkmal des Projekts war die Einheit der Künstler in ihren kreativen Aktivitäten und in sozialen Initiativen, in denen Kunst und Musik ihre einzigartige Synthese fanden.

An der Ausstellung nahmen bekannte, talentierte ukrainische Künstler und Bildhauer sowie Teilnehmer zahlreicher internationaler Ausstellungen, moderner Projekte und Auktionen teil. Unter den ukrainischen Künstlern nahmen die Bildhauer Yehor Zihura und Mykyta Zihura, der Gemäldeautor Yevhen Baraban, die Künstler Yuliia Peker-Mokhovykova und Pavlo Fulei teil. Auch die Werke ausländischer Kollegen – aus Italien und Deutschland – wurden dem Publikum präsentiert. Das gesamte Geld, das die Organisatoren aus dem Verkauf der Eintrittskarten erhielten, wurde gemäß dem ursprünglichen Ziel, diese einzigartige Veranstaltung zu

organisieren, an die Restaurierung einer der Kunstinstitutionen der Region Riwne (Ukraine) überwiesen.

АЛФЬОРОВА Зоя Іванівна,

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри Методологій крос-
культурних практик ХДАДМ.

ХУДОЖНИК НА СУЧАСНОМУ ЦИФРОВОМУ ХУДОЖНЬОМУ РИНКУ: ТЕНДЕНЦІЇ ІСНУВАННЯ.

Сучасний цифровий ринок мистецтва — це онлайн-простір, де художники можуть представляти свої твори, а колекціонери та шанувальники мистецтва можуть їх набувати або просто насолоджуватися. Цей ринок поєднує в собі використання цифрових технологій для створення, розповсюдження та продажу мистецтва. Важливі елементи сучасного цифрового ринку мистецтва включають: 1. Цифрові платформи для продажів творів мистецтва, які використовують як самі художники, так і певні художні інституції та поціновувачі мистецтва (глядачі та колекціонери). 2. цифрових валют та блокчейн, які є сучасним фінансовим ресурсом цифрових арт-ринків, ресурсом динамічним, віртуальним, який дозволяє вкрай підвищити швидкість фінансових операцій на такому цифровому ринку. 3. Цифрові технології, які дозволяються створюють незвичні виставкові простори. 4. Нові канали створення суспільного резонансу відносно творчості сучасних художників. 5. Технології моніторингу цифрового арт-ринку та обробки BigData.

Цифрові платформи арт-ринку можна поділити на онлайн-галереї та власне цифрові платформи (Artsy, Saatchi Art, Etsy та інші) та на цифрові штучні аукціони (такі міжнародні аукціонні платформи, як Christie's і Sotheby's також інтегрували цифрові технології, дозволяючи брати участь в аукціонах онлайн). Щодо фінансових ресурсів, то деякі художники використовують криптовалюти та технології блокчейн для продажу мистецтва безпосередньо, створюючи унікальні цифрові активи, які можуть бути придбані з використанням крипто валюти). Технології віртуальної реальності (VR) та аугментованої реальності (AR) надають художникам нові засоби взаємодії з мистецтвом. Художники можуть створювати віртуальні виставки, де глядач може досліджувати витвори мистецтва у віртуальному просторі. Платформи соціальних медіа, такі як Instagram та Twitter, стали важливим інструментом для художників, щоб демонструвати свою роботу, взаємодіяти з публікою та будувати свою онлайн-присутність. Технології штучного інтелекту (ШІ) можуть використовуватися

художниками для створення мистецтва або аналізу даних про смаки та уподобання публіки з метою створення більш персоналізованих творів мистецтва. Отже, перераховане надає підстави вважати, що сучасний цифровий ринок мистецтва відкриває нові можливості для художників, роблячи їхню творчість більш доступною та демократичною, а також надаючи нові способи взаємодії з мистецтвом для публіки.

Щодо власне творчості, то стрімке переміщення сфер мистецтв до мультимедійного цифрового простору, сформувало новітню морфологічну ланку сучасного візуального мистецтва, основою якої стало цифрове формотворення. Окрім створення цифрових картин в різних стилях, представники образотворчого мистецтва використовують доповнену реальність як частину своїх мистецьких проєктів. Відома творчість Кароліни Сото, художниці з Колумбії, авторки серії «Заплутана реальність» або творчість Топера Тіга, художник та технолога, який створив серію робіт під назвою «Нереальний сад», використовуючи технології доповненої реальності. Можна також згадати проєкт «Доброго дня, Робот» у Віденському музеї прикладного мистецтва або проєкт "Райдужний міст" художника Андерса Хелгесена. Завдяки інтерактивним електричним установкам в індивідуальних проєктах доповнена реальність відкриває нові можливості для художньої творчості та взаємодії із публікою. Популярною цифровою художньою формою стають віддалені цифрові інсталяції (так як, до прикладу, «Сполучені світи». Ця інтерактивна інсталяція створена компанією Design I/O для Нью-Йоркського ботанічного саду). Цифрові технології дозволяють розробникам експериментувати з формами нових мистецтв. Це створює різноманітність у мистецтві та може залучити нових колекціонерів та поціновувачів. На сьогодні вже можна стверджувати, що зазначена нова морфологія структурується не тільки на рівні створення цифрових художніх форм, але і жанровому та міжвидовому рівні. Кожний ринок формує власні інституції не тільки репрезентації творів мистецтва, їх розповсюдження, але й захисту, як кібернетичного, так і інтелектуального. Збереження авторських прав та прозорість на сучасному цифровому арт-ринку вже забезпечується організаціями з авторських дозволів (Всесвітньою організацією інтелектуальної власності (ВОІВ); Центром перевірки авторських прав (ССС) та наступними важливими інституціями: Blockchain Art Collective (BAC): Ця організація використовує стандарти для створення цифрових сертифікатів у регіонах та управління авторськими правами у цифровому мистецтві; цифровими платформами з керуванням авторськими правами: DigiMarc for Images: Це компанія, яка надає технології цифрового маркування для захисту авторських прав на цифрові зображення, SmartFrame Technologies, тощо.

Важливою колективною керуючою організацією є Товариство з прав художників образотворчого мистецтва (VARA): VARA у США забезпечує правовий захист художникам, особливо щодо прав на цілісність твору мистецтва. Отже, існування художника на сучасному цифровому ринку обумовлено кількома важливими аспектами, а саме: подальшою глобалізацією цього ринку та зростаючою можливістю демократизації художньої комунікації, творення та споживання. Художники можуть займати своє місце на такому ринку, минаючи авторитетні галереї та посередників. Глобальний цифровий арт-ринок прискорив також морфологічне структурування цифрового образотворчого мистецтва та докорінно змінив статус художника сучасного візуального мистецтва.

АКУЛЕНКО Єлизавета Сергіївна,
студентка кафедри дизайну КНУБА;
ПОЛУБОК Андрій Павлович, кандидат
технічних наук, доцент, доцент кафедри
дизайну КНУБА.

ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЛІ І ТВОРЧИХ МОЖЛИВОСТЕЙ МИТЦЯ В СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

Трансформація творчих можливостей митця в сучасному візуальному мистецтві – це процес еволюції та зміни в способах, якими митець виражає свою творчу ідею та застосовує засоби вираження. Вона може відбуватися під впливом різних чинників, таких як історичний контекст, технологічні інновації, соціокультурні зміни, особистий розвиток митця та багато інших. На відміну від міжособистісного спілкування, де ймовірність вразливості може бути дуже великою, художні засоби залишаються асоціативним та метафоричним відображенням найглибших думок і почуттів особистості творчої людини. Це почуття безпеки спонукає людей поглиблюватися в свої емоційні ландшафти, щоб відійти від невирішених проблем [Manolache, M. The Transformative Power of Art, written by art historian & curator Mihaela Manolache. URL: <https://different-level.medium.com/the-transformative-power-of-art-8ebff25af2c6>].

Сучасний світ відкриває перед митцями нові широти, змінюючи їхню роль і творчі можливості. Одним із важливих аспектів цієї трансформації є навчання та сучасна освіта. Митці постійно вдосконалюють свої навички і розширюють свій художній горизонт через навчання в мистецьких школах, університетах і майстернях. Цей процес може сприяти розвитку нових технік,

стилів і підходів до творчості. Митець стає людиною, що не лише піддається впливу соціальних та культурних факторів а й змінює світ.

Завдяки новітнім технологіям можливе створення віртуальних або «діджитал» картин. Цифрові медіа, відео мистецтво та інші інтерактивні форми дозволяють митцям експериментувати та створювати нові види творчості [Городецький В. Комп'ютерні технології в мистецтві: методичні рекомендації. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2018 с.23]. Художні виставки набувають значення не лише місцевого характеру, а й всесвітнього. Митець стає спроможним відобразити візуально ті емоції, які не можливо відтворити та передати іншим чином. Наразі митці беруть участь у глобальних художніх подіях та обміні культурними цінностями, що дозволяє їм взаємодіяти з художниками різних країн, поширюючи культурний спадок та впливаючи на світову мистецьку сцену.

Попри все, мистецтво стає не лише засобом самовираження, але й потужним інструментом впливу на емоційний стан та психологічне благополуччя людей [How does art affect people's moods? URL: www.madridacademyofart.com]. Важливість мистецтва в терапевтичних процесах визнана через дослідження та наукові докази, що підтверджують його позитивний вплив на пацієнтів. Воно може відволікати від негативних емоцій або посилювати позитивні, може служити формою терапії для тих, хто має справу з психічними захворюваннями, дозволяючи їм виражати свої емоції та працювати над своїми проблемами [Lankston, L., Cusack, P., Fremantle, C., Isles, C. (2010). Visual art in hospitals: case studies and review of the evidence. *J. Of the Royal Society of Medicine*, 103(12), p. 490–499.]. Так наприклад, одним з найвідоміших наукових досліджень впливу візуального середовища на стан здоров'я є ретроспективний аналіз, який було проведено з використанням творів візуального мистецтва. Таке використання мистецтва – може спричинити загальне покращення стану, полегшити самопочуття післяопераційної тривожності чи депресії у пацієнтів [Ulrich, R. (1984). View through a window may influence recovery from surgery. *National Library of Medicine*, 224:420–1.; Stuckey, H. L., Nobel, J. (2010). The Connection Between Art, Healing, and Public Health: A Review of Current Literature. *American Journal of Public Health*, 100(2), p. 254–263.].

Отже сучасний митець може розкривати свій потенціал в соціальній, культурній, політичній, терапевтичній та художній сферах. Мистецтво стає ключем до боротьби та розвитку, що дозволяє митцю виражати свої ідеї та концепції відповідно до нових викликів і можливостей. Відповідно трансформація ролі і творчих можливостей митця в сучасних реаліях художньої

творчості є суттєвою для того, щоб мистецтво завжди залишалось живим і актуальним.

БЕВЗІЮК Ксенія Сергіївна, магістр
архітектури та містобудування.

ВІЛЛА ЯК МИСТЕЦТВО АРХІТЕКТУРИ, ЛАНДШАФТУ ТА СПОСОБУ ЖИТТЯ.

Вілла як архітектурний об'єкт відома з античної епохи у Греції та Римі, де вона представляла собою особливий тип позаміського будинку для громадян міст. Зростання індивідуалізму, прагнення усамітнення, тиснява і галас міського життя – спричинило тривале існування вілл.

Згодом ідея вілли поширилася на інші частини Європи та світу, де вона перетворилася та адаптувалася до різних культурних та архітектурних контекстів. Вілли стали важливими центрами культурного життя, місцями для життя, навчання, мистецтва та відпочинку, виражали ідеї ідеального способу життя та зв'язку з природою.

Вілли також посіли значне місце у міжвоєнний період 1918-1939 рр. у Львові. Львів став важливим осередком архітектури модернізму. Архітектура відмовилась від розкішних декорацій та втілювала простоту, геометричні форми та функціональність.

Приватне одноосібне житло у Львові розвивалося, як і багатоквартирне. Віллову забудову міжвоєнного періоду складали: вілли, що будувались подалі від міської метушні на периферії тодішнього міста; міські вілли, епізодично розміщені поблизу центру міста, зазвичай на територіях з особливою естетичною цінністю; окремі житлові масиви або ж ділянки. Прикладами таких є історичні ділянки Львова: «Професорська колонія», «Офіцерська колонія», «Кастелівка», «Залізна вода», «Власна стріха» та інші.

Історична віллова забудова житлових ділянок міжвоєнного періоду розглянута нами за складовими: ландшафт, архітектура та соціум.

1. Ландшафт

Вілли часто розташовувались на великих ділянках, де природні ландшафти були важливою складовою. Колонії фактично знаходились поза межами Львова, в здоровому кліматі та далеко від міського шуму. Їх оточували сади, квітники та городи, а за палісадниками відкривалися мальовничі краєвиди львівського довкілля. Ділянки були переважно площею 600-800 м². Як правило, це були прямокутні ділянки, коротша сторона яких дотикалася до вулиці. Вулички в таких житлових масивах були в основному призначені для пішоходів

та епізодичного транспорту. Більшість доріг були настільки вузькими, що заледве поміщався один автомобіль. Покриття вулиць залишилось автентичним, бруківка з окремими тротуарами.

Сьогодні житлові ділянки віллової забудови мають багатий масив насаджень дерев, а також власні сади з великою кількістю декоративних рослин. Добірні ландшафтні композиції відзначались декоративністю і мистецькістю. Вони включали квіткові клумби, дерева, кущі, різноманітні рослини та скульптури, а також водні об'єкти, такі як фонтани, ставки. Так створювалась атмосфера спокою та розкоші ландшафту. Ландшафтні рішення також враховували функціональність ділянок і парцель. Зони для відпочинку, вечірок, обідів на свіжому повітрі та ігор були ретельно спроектовані.

2. Архітектура

Архітектура Львова в міжвоєнний період відзначалася виразною спрямованістю на ідею облаштування комфортних та сучасних умов проживання для мешканців. Архітектура модернізму підпорядковується функціональності та простоті. Це проявляється у відсутності зайвого декору, акценті на зручності для мешканців та використанні високоякісних і довговічних матеріалів.

Проаналізувавши розпланування віллової забудови, можна зробити висновок, що корисна площа квартир має великий діапазон: від 40 м² до 150 м².

Вілли міжвоєнного періоду у Львові відзначалися застосуванням клінкерної цегли та фактурного тиньку зі слюдою на фасадах. Вони мали характерні кутові, стрічкові вікна, а також використовували малі круглі та квадратні вікна. В період модернізму важливими були лінії та форми, і відбувся перехід від пишних сецесійних декорів до чітких конструктивних рішень на фасадах.



Рис.1-2 Вілла на вул. Мишуги, 45. Зліва – ескіз архітектора Тадеуша Теодоровича-Тодоровського, справа – існуючий стан. (джерело: <https://modernism.lviv-online.com/dilnytsya-na-zaliznij-vodi/>)

У всі часи за допомогою інтер'єрів людина прагнула поєднати власний естетичний смак з комфортом. Початок ХХ ст. став періодом найрадикальніших змін у побуті. На перший план вийшли функціональність, практичність і економічність. Меблі мали бути якнайкраще пристосовані для практичних потреб людини – зручні, міцні, легкі, займати небагато місця й бути недорогими. Зникнення великої маси декоративних елементів і домінування плоских гладких поверхонь значно спрощувало процедуру прибирання приміщень.

Дизайн предметів побуту завжди яскраво відображає історичні обставини, життєвий уклад людей, соціально-економічну й навіть політичну ситуацію в суспільстві. Так, І. Розенсон наголошує: «Речі найтіснішим чином пов'язані з культурою».



Рис. 3-5 Інтер'єр помешкання вілли. (джерело: <https://modernism.lviv-online.com/zblyzka-na-mebli-ar-deko-z-zasnovnykom-pershoji-lvivskojji-halereji-suchasnoho-mystetstva/>)

3. Соціум

Для розуміння сутності віллової архітектури важливо також знати їх власників та користувачів. Власниками завжди були вельмишановні люди, наприклад, лікарі, архітектори, художники, громадські діячі, спортсмени, скульптори, банкіри, професори, військові, промисловці, аристократія. Люди, які вміють цінувати простір, комфорт та приватність.

Вілли відображали соціальний статус їх власників. Окрім умов, пов'язаних із фінансовим станом мешканців, це візуалізація їхніх потреб та творчих можливостей архітектора. Вілли надавали власникам більшу приватність та індивідуальність, порівняно з багатоквартирними будинками. Це дозволяло мешканцям насолоджуватися спокоєм та відокремленістю від міського галасу та суєти. Вілли сприяли створенню сімейної атмосфери. Великі простори, зручності та зелений довкільний ландшафт стимулювали спільні зібрання сім'ї та розвиток родинних зв'язків. Великі сади та простори біля вілл надавали дітям можливість гратися та розвиватися на свіжому повітрі, сприяли їх

фізичному та емоційному розвитку. Вілли часто були місцем проведення соціальних заходів та гостинності. Вони слугували для зустрічей з гостями, обідів на свіжому повітрі та вечірок.

Усі розглянуті аспекти віллової забудови створювали особливий спосіб життя для мешканців міжвоєнного періоду, де комфорт, розкіш та соціальний статус відігравали важливу роль в утвердженні міського способу життя.

БЕНЮК Богдан-Гордій Богданович,
аспірант кафедри Організації театральної
справи імені І. Д. Безгіна КНУТКіТ
ім. І. К. Карпенка-Карого.

*Науковий керівник: Корнієнко В. В.,
доктор культурології, професор,
професор кафедри Організації
театральної справи імені І. Д. Безгіна
КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого.*

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В ОСВІТНІЙ ТА МИСТЕЦЬКО- КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ.

Синтез (від грец. Ουνεσις, synthesis – з'єднання, поєднання, складання), з'єднання різних елементів, сторін об'єкта в єдине ціле (систему), яке здійснюється як в практичній діяльності, так і в процесі пізнання. Характерною рисою трактування поняття "синтез мистецтв" авторами радянських і сучасних енциклопедичних видань, а також словар-но-довідкової літератури, крім схожості є відома ступінь спрощеності. Синтез мистецтв - це поєднання різних видів мистецтва, що надає багатостороннє естетичний вплив; єдність компонентів синтезу мистецтв визначається єдністю ідейно-художнього задуму.

І ось ми маємо нерозуміння усього різноманіття змісту поняття і його модифікацій. Для того щоб більш повно відповісти на питання про природу і специфіці синтезу мистецтв, необхідно коротко звернутися до історичної ретроспекції і розглянути не тільки поняття, а й той зміст, який вкладали в нього мислителі різних епох.

Вже в епоху первісності ми знаходимо таку рису, як нерозчленованість мистецтв, влітається в ритуали і трудову діяльність людини. Ця особливість отримала в численних дослідженнях назву "синкретизм". Синкретизм - найдавніший принцип соціального і культурного життя, заснованої на прагненні злитися з істотними для людини природними і соціальними ритмами

Мистецтва Стародавнього Сходу, незважаючи на свою умовність, досить правдиво відображають навколишній світ. Яскравим прикладом синтезу мистецтв може служити храмовий ритуал, в якому єдиним задумом підпорядковані елементи архітектури, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, словесної творчості, музики і ритуалу.

Неоціненний вклад у розробку проблеми був зроблений філософами Стародавньої Греції. Філософське поняття "синтез" зустрічається в працях Олександра Афродійського, Філона, Аристотеля (розуміла його як "розумове відтворення цілого з окремих частин та елементів". Аристотель звертався до осмислення поняття "синтез мистецтв", розрізняючи мистецтва по тому, як і якими засобами вони наслідують дійсності (виділяв синтетичні за своєю природою мистецтва).

В епоху середньовіччя також здійснювався пошук синтезу, покликаною допомагати людині "правильно" розібратися в інформації, одержуваної ним звідусіль. Ця ситуація була підпорядкована цілям християнської релігії, що пояснювала людині світ за допомогою божественних логосов і діяла при цьому через художньо - організований простір.

На зміну "соборної універсальності" середньовіччя приходять нові види синтезу, фундировані усвідомленням самостійної ролі кожного виду мистецтва. Саме в епоху Відродження були з особливою повнотою розроблені загальні принципи з'єднання мистецтв в цілісному, гармонійному ансамблі, був зроблений перший крок у типологізації синтезу і його розумінні як не застиглого і нерозчленованого поняття.

Теорія синтезу як філософської категорії стала осмислюватися і зайняла важливе місце в епоху Нового часу. Вона розроблялася в емпіричній (Ф. Бекон), сенсуалістичній (Д. Локк), дуалістичній (Р. Декарт), раціоналістичній (Г. Лейбніц) і критичній (І. Кант) філософії. Цікавим моментом в теорії І. Канта стало вчення про синтетичні судження і його осмислення процесу сприйняття людиною синтезу.

Мислителі епохи класицизму і рококо розглядають синтез мистецтв насамперед у соціальному плані: найважливішою метою синтезу мистецтв є створення середовища, яка визначає норми суспільного буття і відповідає естетичним ідеалам свого часу.

Згодом (приблизно до кінця XVIII століття) мало місце руйнування багатьох форм синтезу мистецтв, детерміноване індивідуалізацією свідомості, деестетизації повсякденного буття, розпадом загальнозначущих принципів і норм. "Вікові знання про синтез мистецтв до рубежу 18-19 століття стали практично осмислюватися для теоретизування. Науковий підхід до синтезу

мистецтв стимулював появу в мистецтві нового стилю і здійснення модернізації промислового суспільства в державному масштабі".

Таким чином, в епоху романтизму синтез став осмислюватися як невід'ємна ознака органічної "узгодженої" культури. Феномен синтезу у романтиків розглядається у зв'язку з вченням про "всекультуру", в якій стикаються і взаємодіють різні явища культури. Згідно з уявленнями романтиків, в бутті не можна виділити сферу "живописного", "музичного" або "пластичного", тому кожне з видів мистецтв потенційно міститься в іншому.

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

КОЛАЖ ЯК ІНСТРУМЕНТ ТВОРЧОГО СИНТЕЗУ В ДИЗАЙНІ.

Впровадження комп'ютерних технологій у процес дизайну докорінно змінило уявлення про усталені впродовж тривалого часу методи вирішення творчих завдань, зокрема, у сфері візуалізації проектного задуму. При одночасному функціонуванні різних підходів та методик щодо створення та презентації об'єктів творчої діяльності, бракує цілісної, обґрунтованої теорії. Дана проблема має зв'язок тісний із важливими практичними завданнями художнього формоутворення – розробкою новітніх засобів та інструментів проектування і оцінки проектних рішень.

Актуальність питання полягає у необхідності наукового дослідження сучасної проектної графіки, зокрема її функціональних та естетичних аспектів, побудові системи принципів використання різноманітних форм об'єктивної та умовної графічної візуалізації у художньо-творчій практиці. Доцільним завданням в аспекті даної проблематики є проведення системного аналізу властивостей існуючих графічних засобів дизайну.

Більшість графічних технік виконання зображень, що застосовується в проектній діяльності (креслення, рисунок, 3Д-моделювання), мають деякі обмеження щодо прийомів трансформації та синтезу, бо характеризуються наявністю певного зв'язку зображеного елемента з простором, у якому цей елемент існує. Такий жорсткий зв'язок веде до ускладнення процесів пошуку форми об'єкта, зокрема на початкових етапах розвитку проектної думки. Тому особливим потенціалом у спектрі композиційних можливостей вирізняються такі графічні засоби, яким притаманна свобода у комбінуванні та маніпуляції складовими. Одним із таких засобів є колаж, суть якого полягає в тому, що

художній образ створюється розміщенням або нашаруванням один на один певних матеріалів різної форми, кольору тощо. При цьому, часто зображувальний матеріал отримує нову інтерпретацію завдяки переміщенню із звичного в новий контекст. Колаж складається з елементів неоднорідних реальностей та природи, але формує у глядача здатність цілісного сприйняття твору.

Вважають, що перші твори, схожі на колаж, з'явилися у II столітті н.е., але метод використовувався авторами у поодиноких випадках півтора тисячоліття. Батьками колажу в образотворчому мистецтві XX століття стали представники авангарду – кубісти, дадаїсти та маньєристи.

Застосування комбінованих технік у проектуванні на початку XX ст. збіглося з революційними процесами у мистецтві й відкрило нові шляхи в пошуках художньої форми. Композиційні принципи, виражені в ордерних нормативних вимогах формоутворення, що протягом століть використовувались академічною школою, втратили свою значущість.

Відтак колаж як нова форма художнього вираження набув значного розвитку як найбільш відповідний новаторській суті авангардного плакатного мистецтва. Саме тоді почали активно застосовувати і фотоколаж. Примітно, що звернення архітекторів та художників-конструкторів до техніки аплікації, колажу та фотомонтажу спершу було пов'язане з пошуками найбільш зручних та оперативних технічних засобів створення графічного зображення проекту, в якому замість фарбування площин на креслення наклеюють різноманітні сорти та види паперу, вирізаного за шаблоном шрифту, фотографії, шматочки фанери тощо.

Нині колаж та фотомонтаж використовується сучасними художниками як технічні прийоми в образотворчому мистецтві. В техніці колажу працював Сергій Параджанов, в техніці фотоколажу працюють Олена Голуб, Сергій Святченко та інші.

В дизайні колаж широко використовувався як засіб творчого пошуку, а також засіб презентації візуальних властивостей проекту на різних етапах розробки.

Основний конструктивний елемент колажу – пляма певної форми, розміру, кольору та фактури, вирізка з фото з об'єктом або фрагментом. Зображення, виконані в цій техніці, мають свої особливості, зокрема досить узагальнене і умовне зображення, відсутність правил передачі простору, сприйняття форми плямами при мінімізації використання лінії, неможливість деталізації об'єкта. Ці особливості дають низку переваг. Виконуючи ескіз у техніці колажу, дизайнер мислить загальними цілісними формами, не замикається на дрібницях. Цей прийом дозволяє художникам-початківцям сміливіше

здійснювати пошук нових форм. Відтак мобільність і технологічна легкість створення колажів-ескізів дозволяє використовувати колаж як метод швидкого ескізування. Залучаючи колаж до навчального процесу, дослідники помітили динаміку творчого розвитку студентів: з'явилася упевненість у композиційній побудові робіт; збільшилася і стала різноманітнішою палітра матеріалів, що використовуються; ускладнилися технології і прийоми роботи з різноманітними матеріалами.

На практиці комбінаторним способом можна швидко створювати нові композиції з наявних елементів, не витрачаючи на творчий пошук багато часу. Це також дозволяє працювати як з простими геометричними формами, так і з складними та деталізованими.

Як відомо, комбінаторний спосіб також часто використовують для подолання творчої кризи. Хоч вважається, що основна комбінаторна функція належить уяві, застосування даного способу призводить до народження неочікуваних вирішень, бо може також передбачати елементи випадковості. Застосування аплікації та колажу в творчому процесі полягає в активній дії над елементами, суть якої – дослідження різноманітних якостей можливих композицій з метою вибору найбільш пріоритетного варіанта і збільшення візуального досвіду. Така ситуація має ігровий характер і спонукає до творчої розкутості, відкриває евристичний шлях пошуку організації форми.

З розвитком графічних редакторів з'являється та набуває новий різновид колажу – цифровий колаж, який завдяки комп'ютерним інструментам редагування та трансформації отримує широкі можливості щодо створення різноманітних зображень, від умовних до таких, що передбачають реалістичну передачу простору. В основі створення цифрового колажу – робота із нашаруванням зображень. Розвиток цифрового колажу також пов'язаний із поширенням цифрових якісних фото, які знаходяться у вільному доступі у великій кількості. Цифровий колаж також слугує для доповнення засобами виразності, елементами антуражу, текстурами, візуальними ефектами, колірною-тональної корекції на стадії постобробки рендеру у середовищі растрових редакторів.



На сьогодні презентація проекту у програмах таких як «Adobe Photoshop» набуває усе більшої популярності завдяки можливостям створення оригінального художнього вирішення, яке поєднує у собі принципи реалізму та формалізованості. Цифровий колаж також є перспективними засобами створення якісних візуалізацій, наближених до об'єктивного реалізму, але яким властиві стильові особливості. Часто їх використовують для подачі первинної концепції, створення фрескізів на ранніх стадіях проекту, ігноруючи правила побудови простору. Таке зображення часто спрямовано на розкриття аспекту «що зображено», і слугує для пошуку та виразу загального образу дизайн-проекту. Відтак, колаж дозволяє поєднувати в одному кольори, текстури, форми, визначаючи загальне бачення майбутнього об'єкта, його колористику, стиль тощо.

Отже, колаж та інші комбіновані засоби проектної графіки у формативній практиці – це перш за все евристичні засоби вирішення пошуково-компонувальних, композиційних та комбінаторних завдань, в основі яких лежить простота зміни розташування елемента в просторі. Також колаж – це різновид графіки, що характеризується лаконічністю, площинністю та умовністю передачі простору, але попри це несе в собі певні асоціативні риси і має характерні виражальні можливості. Активне залучання колажу до проектного процесу може значно підвищити його продуктивність за певних умов.

БОРИШПОЛЬ Ганна Іванівна,
аспірантка кафедри Культурології та
міжкультурних комунікацій, Інституту
практичної культурології та арт
менеджменту НАКККіМ.

*Науковий керівник: Садовенко С. М.,
доктор культурології, професор,
професор кафедри вокального
мистецтва, Інституту сучасного
мистецтва НАКККіМ.*

КРИТИЧНІ ПОТЕНЦІАЛИ ХРОНОТОПУ КУЛЬТУРИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.

Актуальність дослідження. Був час, коли людина сприймала світ навколо як «неперехідний» (за К. Ясперсом), вбачала своє буття в трансцендентності і будувала своє життя, не роблячи спроб змінити його. Людина сучасна мислить

себе в історично визначеній ситуації свого існування. Хронотоп культури ХХІ ст. робить її зовсім іншою в порівнянні з усією попередньою історією людства. Перестають відігравати попередню роль простори і відстані, а протягом життя лише одного покоління відбуваються зміни такої глибини і значущості, що вони змінюють і образ світу, і спосіб мислення.

Підсумком розвитку людства на початок ХХІ сторіччя є культурна ситуація, яку характеризують такі процеси: перетворення людства у взаємопов'язану, взаємозалежну цілісність, що пов'язано з якісно новими технічними, технологічними, інформаційними, комунікативними можливостями; набуття глобальним розвитком яскраво виражених рис катастрофічності (наростання агресивності і насильства, поява засобів масового знищення, геноцид, світові війни, глобальні проблеми); різке розширення можливостей людини впливати на умови свого існування, особливо на природу, створювати і перетворювати штучно матеріально-речове середовище. Звідси випливають характеристики сучасної культури: уніфікація і стандартизація (принципово нові можливості поширення зумовлюють спрощення явищ культури, посилення ролі «масової культури»); інтернаціоналізація культурного життя, глобалізація процесів; виникнення нових, синтетичних видів творчої діяльності, нових жанрів мистецтва і способів творчого самовираження: кінематографа, дизайну, мультиплікації анімаційного кіно, взаємопроникнення видів і жанрів мистецтва, стирання граней між стилями; диференціація культурних форм (поява безлічі нових стильових напрямів, прагнення представників національних культур зберегти свою ідентичність).

Людство знаходиться в середині невинного процесу пізнання, який через зміну знання змушує змінювати існування, і для змінювання існування, в свою чергу, примушує змінюватись свідомість, яка пізнає. Отже, сьогодні є надважливим питання осмислення самої людини як творця і носія ціннісних смислів культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Осмислення проблеми культурних цінностей та смислів міститься у працях відомих філософів ХХ ст.: західноєвропейських — засновника аксіологічного напрямку філософії Г. Лотце, представників неокантіанства Г. Ріккєрта та В. Віндельбанда, М. Шеллера, Г. Мюстенберга, М. Вебера; українських — С. Кримського, М. Поповича, В. Табачковського, Ф. Лазарева та ін. Проблема сутнісних змін в культурній взаємодії людей, визначення людини в сучасному світі розроблялась у працях Ф. Фукуями, Ж. Бодрійєра, К. Хейлза, Дж. Хакслі, Н. Бострома, Е. Тоффлера, Й. Масуди та ін. До неї активно зверталися представники української наукової думки В. Петрушенко, В. Петрушова, С. Куцєпал, В. Лук'янець, Н. Лубенець, Н. Хамітова, С. Пролєєв та ін. Проблема людини

постсучасності є предметом досліджень таких представників трансгуманізму, як Д. Хакслі, Н. Востром, Р. Еттінгер та ін.

Метою дослідження є виявлення та окреслення основних характеристик сучасного тлумачення людини в наявній соціокультурній ситуації та її перспектив щодо пошуку нових культурних смислів.

Виклад основного матеріалу. Визначальною ознакою розвитку людства ХХІ ст. є об'єктивний процес наростаючої культурної глобалізації, який постає як принципово нове явище людської історії і час переосмислення сутності самої людини, її культурних смислів та цінностей. Мислителі ХХ століття наголошували тому, що людство є свідком процесу становлення нової людини: Х. Ортега-і-Гассет вказував на панування «масової культури»; Р. Гардіні відмічав розбіжності цілей та наслідків культурної взаємодії і визначив «некультурну культуру»; Е Фромм зауважував на втраті людиною свободи; Г. Зіммель розробив концепт «трагедії культури», розрізнив «душу та «дух» і відмовив людині в абсолютній суверенності, стверджуючи, що його «постання» відбувається лише під впливом об'єктів культури.

Спеціалізація життя обмежує духовний та інтелектуальний рівень та аспект людини, чим пояснюється її тяжіння до емпіричного знання. Як наслідок, «масова людина» стає інертною в мисленні та діяльності, живе в ілюзіях свого вибору, орієнтується на споживання, стандартизацію, єгоїстичною і не визнає авторитету моралі – суспільство переживає девальвацію моральних цінностей, що загрожує шляхом до хаосу. Однак залишається сподіватися, що людина знайде в собі критичні потенціали і здійснить оновлення системи цінностей суспільства, сформує нові позитивні тенденції морального життя глобального світу на основі переосмислення надбань минулого.

Найбільш значним за своїми наслідками є вплив глобалізації на систему духовно-моральних цінностей людини — цінностей, що пов'язані зі смыслом буття, розкривають його сенс, максимально повно відбивають особистісний вимір людини. Поширеною сьогодні є теза про протистояння двох систем цінностей — системи, що має витoki у традиційному суспільстві, і системи, що побудована навколо ліберальних та демократичних орієнтацій. Проте означені системи є рівною мірою актуальними для сучасності, досвід якої переконливо демонструє органічне входження традиційних структур в оновлене сьогодення.

Реальна ситуація становлення ціннісних смислів сучасного світу людини досить складна: формування прийнятної для всіх системи цінностей, що сприятиме духовному оновленню людини, триває. Ознакою часу є, швидше, ціннісна протрація, ціннісно-орієнтаційна розгубленість людини, що спричинює пасивність життєвої позиції, апатію і

соціальну фрустрацію. Виходом із такої ситуації може бути утворення універсальної системи духовно-моральних, смисложиттєвих цінностей.

Висновки. Ствердження можливості, прийнятності універсальних культурних цінностей виключає абсолютну уніфікацію людського буття. Визнання переваги загальнолюдських, універсальних духовно-моральних цінностей над локальними не заперечує ціннісної різноманітності. Універсалізація системи культурних цінностей вимагає і зобов'язує поважати різноманітність конкретних проявів духовності, сприяти розвитку різних культур.

Культура як повітря: все добре – людина її не помічає, а помічає в момент «розривів». Завдяки послідовному осмисленню контексту культури ми отримуємо одну *універсальну ціннісну систему, що є* «ідеальним місцем», освяченим «розривом в однорідному просторі» (за Дж. Кемпбеллом). картини *нашого* світу. «Щось, що не належить цьому світові» (за М. Еліаде) проявляється беззаперечно і, таким чином, вказує орієнтир і визначає певні дії. Остаточна мета дій полягає у тому, щоб осягнути людині себе автором, носієм найвищих смислів, ідеалів та культурних цінностей, творцем хронотопу культури через переживання стану осмислення свого критичного потенціалу, універсального ціннісного змісту і творчу діяльність.

БУШМІН Георгій-Анатолій Юрійович,
студент кафедри Художнього скла
ЛНАМ.

*Науковий керівник: Якімова О.О.,
кандидат мистецтвознавства,
Старший викладач кафедри Художнього
скла ЛНАМ*

ЗНИЩЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ МОНУМЕНТАЛЬНИХ МОЗАЇК ЛЬВОВА 70-Х, 80-Х РОКІВ.

Впродовж багатьох років, Львів прикрашали кольорові модерністські мозаїки. Однак, після розпаду СРСР постало питання декомунізації. В ході цього процесу постраждали мозаїки, які мали високу художню цінність, та, чи або ж, не несли ніякого ідеологічного навантаження. Яскравими зразками понівечених процесом „декомунізації” творів монументального мистецтва

цього штибу знаходились на території магазину „Океан” та на огорожі колишнього заводу „Кінескоп”. Автором обидвох творів є Володимир Йосипович Патик- Заслужений художник України та талановитий живописець.

У випадку із мозаїкою за адресою Володимира Великого, 26, магазин „Океан” було занесено на користь нового торговельного центру. Попередньо забудовник декларував, що мозаїку „Море та риби”(1987) буде збережено, однак станом на 18 липня 2019 року її було зруйновано. На мозаїці зображено стилізовану морську фауну- росповсюджених у Чорному морі риб, морського коника, та рибу-голку за допомогою кольорової смальти засобами рельєфу, зокрема об’ємних ліній та площин. Місцевому перехожому випадково вдалося зазирнути за алюмінієву загорожу та зробити світлину, з якої почався широкий резонанс не тільки серед львівської громади, а, й світової спільноти загалом.

Після перевірки інспекцією та публічних перемовин, забудовник визнав свою провину, і згодився відновити мозаїку за власний кошт. Також, забудовник в рамках покарання сплатив штраф розміром у 90 тис.грн, та зобов’язався побудувати нове приміщення для комунальної художньої школи ім. Олекси Новаківського.

2 серпня 2019 року стало відомо про знищення ще одного твору Володимира Патики- панно 1970 року за адресою вул. Героїв УПА, 73. Зуабудовникові „Готельний комплекс Таурус” було надано дозвіл на знесення інфраструктури колишнього заводу „Кінескоп”- панно витвором мистецтва не вважалось. На ньому була зображена авторська інтерпретація технологічного прогресу, а також образ жінки, що в руці тримає лампу. Однак, завдяки світлині, опублікованій художницею, що працює під псевдонімом Kinder Album, інформація про зруйнований твір набула поширення в соціальних мережах. В результаті цього інциденту, вцілілу третину мозаїки було переміщено в музей „Територія терору”, як тимчасовий прихисток.

Наслідком широкого обурення громадськості м. Львова, 18 жовтня 2019 року на засіданні виконавчого комітету було прийнято рішення „Про затвердження переліку мозаїчних творів на території м. Львова”- кожен мозаїку міста було інвентаризовано, та створено список будівель, що містять цінні мозаїчні твори. Згідно цього списку, забудовникам заборонялось проводити будь-які будівельні роботи стосовно мозаїк.

Однак, 30 вересня 2023 року, спільнота Ukrainian Modernism повідомила про руйнування мозаїчного панно „Інформаційний простір” за адресою Володимира Великого, 2, авторства Богдана Сойки.

Процес активної декомунізації з 2014 року наслідком мав знищення великої кількості творів, високої художньої, історичної та національної цінності. Однак, опісля розголосу про знищення художніх пам’яток попередніх

років, демонтаж цієї мозаїки, на мою думку, свідчить не тільки про неефективність прийнятих рішень 18 жовтня 2019. Йдеться про втрату як пластичних і композиційних рішень, так і колориту та художніх засобів зображення в мозаїчній техніці 70-х 80-х років загалом, без належної уваги до цих об'єктів.

ГАФАРОВА Наталія Юріївна,
студентка кафедри дизайну КНУБА.

*Наукові керівники: Третьак Ю. В.,
доктор архітектури, професор, завідувач
кафедри Дизайну КНУБА;
Чепенко Н. Г., старший викладач кафедри
Дизайну КНУБА.*

СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ.

Фахівцям відомо, що поточні тенденції в дизайні інтер'єрів приміщень відображають події, які відбуваються в нашому навколишньому світі. Культурно-естетичні, морально-духовні цінності, темп і спосіб життя людини впливають на те, як вона бачить своє житло, як за допомогою творів мистецтва створює гармонію та комфорт у своїй оселі.

Сучасне українське мистецтво в сфері дизайну інтер'єру відзначається різноманітністю стилів, тенденцій та ідей. Українські дизайнери і архітектори активно експериментують і поєднують сучасні техніки та технології з традиціями та культурним спадком своєї країни.

Багато українських дизайнерів використовують у своїх проектах національні мотиви, орнаменти та техніки, які притаманні мистецтву вишивки, писанкарства, гончарства та ткацтва. Це додає інтер'єру національного колориту.

Вікторія Якуша — дизайнер, архітектор, керівник студії Yakusha Design, автор колекції меблів, освітлення та декору у стилі етно-мінімалізм. Колекція FAINA представляє українську ідентичність, культуру та народний дух. Відродження давніх символів, ремесел предків, робота з живими, природними матеріалами. Живий мінімалістичний дизайн FAINA досліджує відчуття причетності до природи та повертає розум до глибинної суті речей [Про Фаїну. <https://faina.design/>].

Гончарство є важливою частиною української культури. Вироби із глини, такі як глечики, тарілки та інші посудини, можуть бути використані в інтер'єрі для створення унікального аутентичного вигляду.

Makhno Art – вид діяльності Makhno Studio, яка виготовляє керамічні вироби. Кераміка зроблена навмисно неідеально, як і 2 000 років тому, зберігаючи при цьому майстерність виконання.

Кожен керамічний виріб зроблений вручну майстром-художником за рисунками Сергія Махно. Ліплення, покриття глазур'ю та обпалення одного такого виробу займає від 2 до 4 тижнів роботи. Вся кераміка Sergey Makhno Architects розподілена за особливими мотивами регіонів України [Артіграшки від Sergiy Makhno Architects. <https://www.domiinterier.com/%D0%B0%D1%80%D1%82%D1%96%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%88%D0%BA%D0%B8-%D0%B2%D1%96%D0%B4-sergey-makhno-architects/>].

Твори образотворчого мистецтва в інтер'єрі приміщення впливають комплексно на людину – як на відчуття, так і на мислення. Немає такого закутку людської душі, який би вони не могли зачепити своїм впливом. Сучасне українське мистецтво в інтер'єрі приміщення впливає на процес формування пізнавальної, естетичної, виховної, соціальної, ідеологічної, релігійної функцій у свідомості людини, формує цілісну особистість.

Творчість Олега Шупляка вражає своїм народним колоритом у вигадливих контекстах. «Коли ворожа пропаганда намагається всіма способами принизити все українське, найкраща протиотрута — озирнутися у глибину віків і звернутися до наших першоджерел», - вважає художник. Його творчість настільки багатогранна, різнобарвна та різножанрова, що не варто й намагатися вписати її у рамки слів... Його картини не піддаються намаганням умістити їх у загальноприйнятні рамки. Вони ведуть у цілковито інший вимір, створюючи сплав із різних світів, змінюючи звичний порядок речей, дивують і шокують, притягують і заворожують, але найголовніше – змушують думати [Олег Шупляк. <https://ideyka.com.ua/authors/oleg-shuplyak>].

У результаті досліджень визначено, що сучасне українське мистецтво стрімко розвивається, має молодих та прогресивних митців, які створюють неймовірні вироби з кераміки, твори образотворчого мистецтва. Їх творчість має особливе місце в сучасних інтер'єрах, так як буде доповнювати його та надихати людей.

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

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА: ПРОБЛЕМИ І ШЛЯХИ ПОДОЛАННЯ.

У середині 1990-х років у сферах української скульптури розпочався ментально-ідеологічний розкол поколінь, проявився потужний творчий потенціал поколінь митців, котрі не зазнали згубного впливу радянської ідеології. Разом з тим, порівняно з малярством, переміни у тривимірній пластиці відбувалися повільно. Поступовому переосмисленню завдань скульптури, розширенню її виражальних і технологічних засобів, розкриттю яскравих творчих особистостей сприяла організація в Києві потужних всеукраїнських виставок – Трієнале скульптури (починаючи з 1999 р.) та Великих скульптурних салонів (2007–2015 рр.) Про наростаючу динаміку розгортання подібних мистецьких акцій свідчив той факт, що на 7-му Великому скульптурному салоні (2015) було представлено твори понад 70 українських скульпторів. Тут уперше подолано традиційну “клановість” скульптури – учасниками експозиції стали художники-керамісти. Важливим під час проведення згаданих культурно-мистецьких акцій був також паралельний показ визначних історичних надбань (наприклад, кам'яної скульптури з музеїв Дніпра, Донецька та Києва, 2009) або ж творів відомих художників ХХ ст. – Григора Крука (2010), Едгара Дега (2011), Бен-Девіда Цадока (2012) та інших.

У 2018 р. фундаментальні ідеї Великого скульптурного салону продовжила виставка “Більше ніж скульптура”, проведена в “Art Ukraine Gallery”. Сама її назва була показовою та відображала переміни, які відбулися в українській скульптурі 2000–2010-х років. Втратили домінантне значення традиційні тверді, “вічні” матеріали – камінь і бронза. Тривимірна пластика вже не була монолітною формою, масивом, який на основі принципів міметизму відтворював певне зображення, насамперед, досконало анатомічно опрацьоване людське тіло. Вона могла перетворюватися в ажурну конструкцію чи просторову оболонку, яка лише віддалено позначала обриси конкретної фігури.

Прикметною рисою скульптури 2000–2010-х рр. стала поступова втрата “кланової герметичності”, традиційної для радянських часів «елітарності». Така її своєрідна дифузія – була ознакою утвердження пріоритетів постмодерністичного мистецтва, яке руйнувало “секційні” перегородки і надавало художникам вільне, нічим не обмежене поле творчої діяльності.

Розмивання традиційних меж скульптури відбувалося у трьох напрямках. Перший характеризує звернення до тривимірної пластики художників, які не навчалися фаху на спеціалізованих кафедрах, працювали в інших сферах творчої діяльності, займалися, наприклад, малярством чи графікою. Фактор “непрофесійності” визначав нестандартність їхніх творчих помислів, сприяв несподіваним розширенням можливостей скульптури.

Другий напрям вирізняла виразна причетність до скульптури митців, яких в радянській Спілці художників називали “прикладниками”. Згадане вище представлення доробку кераміків на 7-му Великому скульптурному салоні вперше стало фактичним визнанням їхніх творчих зусиль у розвитку сучасної тривимірної пластики.

Третій напрям позначає вихід скульптури на межі новітніх мистецьких форм – інсталяції, ландарту, боді-арту, перформансу, відеоарту тощо. Очевидно, що найближчою до традиційної тривимірної пластики тут була інсталяція. Для українських художників вона була найбільш прийнятною, бо фактично продовжувала відголоски образотворчих принципів “ready made”, колажу та асамбляжу, інформація про які фрагментарно проникала в час ізоляції мистецького середовища від навколишнього світу.

У процесі зміни поколінь українська скульптура поступово позбувалася пострадянських стереотипів. Вона ставала ближчою до людини, органічно входила в архітектурне чи природне середовище, творила яскраві емоційні компоненти в нашому повсякденному житті. Тривимірна пластика втрачала звичні обриси і перетворювалася в органічну частину безмежного поля творчих пошуків та експериментів.

ГОРБИК Олена Олександрівна,
кандидат архітектури, доцент, доцент
кафедри Основ архітектури КНУБА.

Архітектура є виразником суспільного запиту, стилю життя і мислення, і одночасно має ідеологічну та дидактичну функцію, своїми формами і логікою створює та нав'язує певні правила життєвої гри, стратегії та тактики суспільству.

Становлення культури та архітектури стародавнього світу має надзвичайно важливим період середини I тис до н.е., коли кризові явища призвели до формування нових центрів стилеформування. Палацові культури після кризи («катастрофи бронзового віку») в першій половині I тис. до н.е. вже не були стилеформуючими центрами в Середземномор'ї, але на Близькому Сході продовжували свій розвиток. Експансія персів і створення ними

централізованої деспотичної «Ахаменідської імперії» у 6-5 ст. мали своїм архітектурним вираженням палаци Персеполя і Суз, де склався особливий тип царської зали ападани. Натомість в Греції в 8-6 ст. до н.е. відбулась трансформація городищ в поліси з збереженням народної демократії і як наслідок швидкого прогресу в 6-5 ст. до н.е. як в економіці, так і в культурі і мистецтві, формування стилю архаїки, формування площі народних зібрань – агори.

Таким чином одночасно в двох стилетворчих центрах – середземноморській демократичній Греції і близькосхідно-азійській тиранічній Персії – були створені два діалектично протилежні архітектурні типажі, з принципово різними об'ємно-просторовою композицією та логікою: регулярна багатоколонна інтер'єрна зала ападани та нерегулярна екстер'єрна міська площа-агора.

Прикметним фактом є одночасне формування ордерної системи в Греції та Персії і присутність цих ордерних форм як формоутворюючих і в ападані і на агорі. Перенесення народних традицій з дерев'яної каркасної системи в монументальну муровану архітектуру і становлення мармурового кам'яного ордеру відбувалось одночасно в Персії і Греції. Форми песької і іонічної малоазійської грецької колони є багато в чому подібними. Але принципово відмінним є принцип використання цих ордерів в двох провідних стилеформуючих архетипах цих двох культур – в ападані і на агорі. Ця відмінність і унаочнює діалектику деспотії і демократії як визначальних світоглядних принципів сходу і заходу в контексті світової культурної історії середини I тис. до н.е.

ГОРДІЄНКО Ольга Олександрівна,
асистент кафедри Дизайну КНУБА.

СВОЄРІДНІСТЬ ПЛАНУВАННЯ Й КОМПОЗИЦІЇ ТЕМАТИЧНИХ САДІВ ТА ПАРКІВ ЯК СУЧАСНИХ ЛАНДШАФТНИХ ОБ'ЄКТІВ НОВОГО ТИПУ.

Розгляд визначеної у назві проблеми теоретико-практичного характеру означена особливостями стану сучасних ландшафтної архітектури, яка за часи функціоналізму-продуктивізму, виконуючи екологічні та санітарно-гігієнічні завдання з озеленення і благоустрою територій поселень, втратила одну з найважливіших складових, що визначала її як вид садово-паркового мистецтва

– свою образність та розповідальність. Природний ландшафт має повернути їх для виховання і розвитку суспільства. Формування тематичних садів та парків здатне посилити культурний та духовний рівень сучасників, сформувати естетико-філософський базис, на якому здатне розвиватись суспільство Держави.

Об'єкт розгляду – тематичні сади та парки, що сформовані на основі сценарної побудови планування й архітектурно-ландшафтної композиції та несуть певну інформаційно-розповідну і образну змістовність.

Мета: узагальнити досвід проектування й формування тематичних садів та парків із визначенням принципів їх планування, композиційної організації для впровадження в сучасну теорію та практику ландшафтної архітектури України.

Змістовність поняття «тематичні» сади та парки: сучасна паркова мережа представлена парковими утвореннями, що класифікуються за територіальними й функціональними ознаками. За територіальними - розрізняють державні, регіональні та міські парки - національні, етнографічні, ландшафтні, військові парки, державні заповідники, парки битв, морські узбережжя, національні зони відпочинку, зони збереження природи, парки-пам'ятки, меморіали із музеями, виставками, тощо. Регіональні парки зорієнтовані на певні регіони й визначені своєю концепцією, значенням і привабливістю. Міські парки призначені для відпочинку, розвитку і дозвілля людей з розвинутою спортивною, театральнорозважальною, виставковою мережею, атракціонами, закладами громадського харчування. Назване дозволяє взяти участь у театральному дійстві, послухати музику, завітати на ярмарок або виставку. Дієвим методом розвитку міських парків вважається взаємозв'язок ландшафтного проектування та охорони навколишнього середовища. Цінність міських парків визначається можливостями відпочинку на природі міського населення, позитивним впливом на загальну екологічну ситуацію в місті, історико-культурним контекстом.

За функціональними ознаками парки поділяють на спеціалізовані (спортивні, історичні, дитячі, зоологічні) та багатофункціональні (паркові комплекси, тематичні парки). Ідея тематичних парків зародилась у Європі і була реалізована у вигляді парків задоволення, що існували у багатьох європейських столицях кін. XIX ст.: сади Тіволі в Копенгагені, парк Пратера у Відні та інші. Особливої популярності тематичні парки набули у світі в сер. XX ст., на розвиток яких вплинула диснейвська концепція парку (перший "Діснейленд" відкрито у Каліфорнії, США в 1955 р.), і які більшістю розуміються як суто парки розваг. Композиційно-планувальна модель "Діснейленду" поширилась з цього часу у багатьох країнах - у Франції, Японії, Німеччині, Іспанії, тощо, коли традиційні парки дозвілля приходили в занепад. З часом сформувалася принципово інша концепція організації дозвілля, втілена

у життя в цих тематично-розважальних парках. За задумом їх творців парк - це центр родинного відпочинку і розваг, об'єднуючий людей різного віку, залучаючий доросле населення в гру, що й визначає вибір тематики парку, не тільки розважального, але й інформаційно-пізнавального характеру, розвинута в атракціонах і образах, яким підпорядковані усі допоміжні паркові служби. Тематичні парки містять наукові центри, музеї, дитячі міні-парки "Казкові куточки", клуби для літніх, педагогічні лабораторії, навчальні майстерні. Популярними стали пригодницькі майданчики із використанням природних ресурсів - джерел, водойм, скель, рослинності та відповідних технічних засобів - пожежних машин, міні-майстерень, старих літаків, потягів тощо. Парки можуть створюватися навколо найрізноманітніших тем: історія, культура, географія, спорт; деякі з них цілком присвячені одній темі, інші зачіпають різні теми. Від загальної інформації, запропонованої увазі відвідувачів під час екскурсій парку, ці установи індустрії розваг перейшли до організації повноцінного навчального процесу: виділяють великі кошти на освіту, створюють спеціалізовані школи і широкі освітні програми, запрошують викладачів для проведення занять, випускають навчальні книги, що розраховане на споживачів різних за віком - дітей молодшого чи старшого віку, дорослих. Крім оригінальної концепції, тематичні парки мають ряд інших переваг перед традиційними парками розваг, бо парки розміщуються за межею міста.

Сучасні приклади планування тематичних садів та парків. Нове століття вимагає шукати новітні шляхи вирішення загальної композиції садово-паркових утворень, та окремих їх складових. З метою пошуків альтернативних засобів виразності, фахівці з проектування садів та парків все частіше звертаються до традицій культури Сходу, який містить глибокі традиції створення ландшафтів, побудовані на символіці та образності. Тематичні сади та парки відповідно до функціонального призначення поділяються на монофункціональні, - спрямовані на перевагу одного, найбільш вираженого виду рекреаційної діяльності, та поліфункціональні - такі, що передбачають організацію декількох типів відпочинку. До монофункціональних тематичних садів та парків, належать парки загального користування, у яких яскраво виражена одна функція. До поліфункціональних тематичних парків належать парки, де ландшафтна організація комплексно використовує територію для різних типів відпочинку. Зазвичай, функціональні зони таких парків представлені спортивною, дитячою, видовишно-масовою, культурно-просвітньою зонами, а також зонами прогулянок та тихого відпочинку. Специфіка сучасних садів та парків визначається тим, що вони розвиваються як поліфункціональні заклади комплексу дозвілля, поєднуючи природне

середовище з технічними досягненнями, універсальними й самобутніми концепціями дозвілля, сприяють розвитку паркової діяльності, охороні та збереженню навколишнього середовища з активним залученням інжинірингу та антропогенності форм.

Важливим напрямком в розвитку тематичних садів та парків може стати перехід з багатофункціональних структур до монофункціонального планування, при якому «тематичність» ландшафтного об'єкту визначається не домінуючою розважальною функцією із звичайним традиційним набором супутніх функцій, а побудовою на основі однієї функції - пізнавальної, історичної, меморіальної, етнографічної, виставкової, - розвинутої в напрямку провокування емоцій, вражень та асоціацій. При цьому, наведена група тематичних садів та парків може створюватись із залученням новітніх підходів до ландшафтного простору: арт-ландшафтів, екології, гри, кінетичних прийомів, інсталяцій, використання нетипових матеріалів тощо з організацією декількох тематичних зон, або повного підпорядкування одній темі. За характером видовищності та змістовності такі тематичні сади та парки здатні наблизитись до театру, літератури. Однак вплив їх на відвідувачів може бути значно сильнішим, оскільки вони стають тут і учасниками, і глядачами одночасно. Крім того, як правило, дія відбувається в природному оточенні, чим багато в чому формується активна поведінка людей й наступний потяг до таких ландшафтних утворень.

Активна урбанізація в Україні призвела до поступового витіснення з поселень природного ландшафту в угоду нового житлового та громадського будівництва, що суттєво вплинуло на екологічний стан, особливо у великих містах, де садово-паркова мережа останніми роками перебуває у стадії регресії (практично не розвивалась), триває процес її занепаду та скорочення: відбулися зменшення базових паркових комплексів, районних і міських парків, руйнація структури мережі. Нині Україна приділяє значну увагу проблемам охорони навколишнього природного середовища, велику справу в якому можуть виконувати тематичні сади та парки із майстерно розробленими сценаріями, побудованими на основі змістовності та образності, створення різноманітних умов для відпочинку відвідувачів різного віку та категорій.

ГОРОДЕЦЬКА Вікторія Олександрівна,
студентка кафедри Дизайну Університету
«КРОК».

*Науковий керівник: Бердинських С.О.,
кандидат технічних наук, завідувач
кафедри Дизайну Університету «КРОК».*

ПРІОРИТЕТИ ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ НЕФОТОРЕАЛІСТИЧНОЇ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ В ДИЗАЙНІ СЕРЕДОВИЩА

Архітектурні проекти в переважній більшості випадків призначені для певних груп користувачів, до яких належать інвестори та їхні замовники. Тому необхідність «наведення мостів» між ідеєю дизайнера чи проектувальника та уявою і сприйняттям зацікавлених осіб не викликає сумнівів. Для цього необхідно створити реальність, елементи якої інтерпретуються мовою, що імітує реальну дійсність. Віртуальна ж фотографія дозволяє доносити ідеї у спосіб, який не залишає місця для інтерпретації, оскільки значення її елементів зазвичай чітко сформульоване.

Прошли ті часи, коли архітектори та дизайнери інтер'єрів проводили дні разом, створюючи 2D-ескізи та 3D-моделі, щоб представити їх замовнику. Технологічний прогрес взяв гору над громіздкою процедурою і дизайнери почали використовувати методи візуалізації, щоб створити реалістичні продукти за допомогою своїх художніх навичок і програмного забезпечення для рендерингу. 3D-візуалізація активно розвивається і сьогодні дизайнери використовують різноманітні методики, зокрема, фотореалістичну та нефотореалістичну візуалізацію.

Щоб краще зрозуміти технології візуалізації, варто розглянути такі фундаментальні поняття як зображення, картинка та візуалізації для візуального представлення.

Зображення, картинка та візуалізація – це різні рівні візуального представлення. Їх часто змішують, коли використовують для опису кінцевого результату рендерингу. На основі визначень зі словника Вебстера, відмінності між зображенням, картинкою та візуалізацією подані наступним чином (цит. за Weidong G., 2011):

1. *Зображення.* Зображення – це «відтворення або імітація», або «оптичний аналог об'єкта». Це оптично сформований дублікат, що характеризується оптичною точністю до візуальної сцени або об'єкта.

2. *Картинка.* Картинка – це «дизайн або зображення», або «опис, настільки яскравий або графічний, що викликає уявний образ або дає точне

уявлення про щось». Картинка має більш вільне визначення, ніж зображення, і відповідає як графічному об'єкту, так і репрезентації. Картинки завжди мають певну мету, яка може бути повідомленням, спільною роботою, освітою, естетикою, емоціями тощо. Термін «зображення» можна використовувати для опису візуального представлення візуальної сцени, але це представлення не обов'язково є оптично точним. Більше того, картинка не обов'язково є зображенням існуючої реальної сцени або об'єкта. Екстремальний приклад з неможливими фігурами показує, що зображення може зовні виглядати як представлення 3D-реальності, в той час як об'єктивної сцени, яку можна спроектувати на таке зображення, не існує.

3. *Візуалізація.* Візуалізація – це «акт або процес інтерпретації у візуальних термінах або надання візуальної форми». Візуалізація може візуально представляти дані або предмети, які самі по собі не є візуальними. Тому візуалізація в основному покладається на метафори, щоб донести значущу інформацію до аудиторії.

Сучасна реалізація візуалізації дизайну інтер'єру представлена в двох основних напрямках – фотореалістичній та нефотореалістичній візуалізації.

Основна мета фотореалістичної візуалізації – створити зображення, що імітують ефект традиційної фотокамери. Вона зображує лише «те, що я бачу» - зовнішні властивості об'єктів, такі як вихідне світло, що змінюється залежно від умов освітлення, і в результаті виходить зображення, схоже на фотографію. Процес рендерингу – це односпрямована оптична проекція 3D-моделі на 2D-площину. Сцена, що складається з 3D-об'єктів, освітлюється кількома віртуальними джерелами світла, а зображення генеруються віртуальною камерою, яка розміщується в сцені. Ідея полягає в тому, щоб генерувати 2D-зображення сцени шляхом випромінювання світла від джерел світла на сцену, обчислення взаємодії світла з поверхнею 3D-моделей і фіксації тієї частини світла, що потрапляє на камеру, на віртуальній плівковій пластині. Отже, фактично фотореалістична візуалізація — це мистецтво розробки реальних зображень проектів, створених за допомогою програмного забезпечення для 3D-візуалізації.

Поряд з фотореалістичними віртуальними зображеннями формується інша тенденція візуалізації у вигляді нефотореалістичних зображень (NPR). Нефотореалістичний рендеринг (NPR) зображує не лише «те, що я бачу», але й «те, що я знаю». Цей вид презентації проекту має на меті бути більш сприйнятливим способом зображення загальних проектних аспектів та припущень. Вони широко використовуються на стадіях ескізного та концептуального проектування, коли реалістичність навіть небажана. Візуалізації NPR включають різноманітні техніки рендерингу, що дають

безмежний діапазон засобів вираження і більше можливостей для презентації не лише фізичної частини проекту, але й збагачення зображення тим, чого не можна помацати чи побачити.

Нефотореалістичні візуалізації можна загалом описати як презентацію інтер'єрного простору, автор якого не прагне досягти фізично вірогідної реальності. На відміну від фотореалістичних зображень, вони пропонують ширший діапазон вираження, обмежений лише уявою автора.

Нефотореалістичний рендеринг (NPR) дає свободу створювати враження від сцен, а не бути змушеним слідувати фізичним обмеженням. Результатом є гібридне зображення, збалансоване між зовнішніми та внутрішніми властивостями об'єктів. Процес NPR – це двонаправлена взаємодія між 3D-моделлю та 2D-площиною, що передбачає зворотній зв'язок і вплив з простору зображення на простір об'єкта. Тому NPR по суті створює найкращу картинку з обміном даними туди і назад, враховуючи обмеження і цілі, що пов'язують сцену і картинку.

Отже, в той час, коли фотореалістичний рендеринг базується лише на 3D-геометрії та топологічній інформації сцени, а отримане зображення є «об'єктивним» зображенням цієї сцени, і нічим іншим, NPR кодує в зображення «суб'єктивні» артефакти, які явно не існують в реальному світі. Ці артефакти можуть виникати внаслідок того, що геометрична модель представляє оригінальний об'єкт або є результатом способу чи стилю, в якому геометрична модель візуалізується.

У фотореалістичній візуалізації зовнішній світ представлено «об'єктивно», зображення точно відповідає об'єкту, що моделюється, наслідуючи фізичні обмеження і не залишаючи нічого для уяви. Спосіб же представлення в NPR є графічною абстракцією, тому що отримана картина походить від базових моделей і є «вищою» за них, з певними особливостями моделі, що підсилюються. Це дає свободу створювати враження від сцен і представляти ширше розмаїття стилів. А це, в свою чергу, не тільки дозволяє краще розпізнавати певні особливості об'єкта, що моделюється, змінюючи модель, але й дозволяє перебільшувати окремі риси геометричної моделі у візуалізації, щоб підкреслити їх. Більше того, можливо показати більше важливих частин об'єкта, ніж це було б можливо в іншому випадку, тоді як менш важливі частини можуть залишитися невидимими.

Для інтерпретації нефотореалістичних зображень необхідним є потрібен процес міркування. Передбачається, що глядачі здатні побудувати ментальну модель зображуваного об'єкта за допомогою творчого мислення та уяви, а потім здійснити когнітивний процес для візуального розуміння

результатів NPR. Цей процес міркування дає найбільшу комунікативну силу NPR.

Говорячи про техніку фотореалістичного рендерингу варто зазначити, що вона базується на робочій моделі процесу іншого типу - камері. Вона імітує принцип пофрагментного впливу світла за допомогою механізму піксельного рендерингу. Відповідність між пікселями та намальованим примітивним об'єктом є прямою. NPR же використовує відносний глобальний механізм, що виходить за межі пікселів, і зафарбовує їх. Отримана картина працює в режимі «регіон за регіоном». Кожна область має набір пікселів з атрибутами форми, тобто область в цілому. Ці області можуть бути сформовані мазком, або, в більш загальному випадку, можуть походити з областей взаємодії пера/пензля з полотном.

NPR – це складний двосторонній процес між 2D-зображенням і 3D-моделлю. Типовий цикл зворотного зв'язку полягає в тому, що користувач і комп'ютер працюють разом, спільно генеруючи початкове зображення, переглядаючи його, оцінюючи якості, а потім повторно генеруючи нові проміжні зображення за допомогою необхідних модифікацій.

Тож, нефотореалістична комп'ютерна графіка не лише займається імітацією традиційних технік малювання та живопису, але й прагне покращити візуалізацію, спираючись на висновки когнітивної психології. Існує достатньо доказів того, що нефотореалістичні візуалізації насправді є більш ефективними для передачі певної інформації, ніж фотореалістичні візуалізації у багатьох ситуаціях. Багато досліджень, проведених когнітивними та освітніми психологами, свідчать про перевагу такої ручної графіки над фотографічними зображеннями. Таким чином, NPR дозволяє користувачам вести діалоги між людиною та комп'ютером з обміном інформацією в графічній формі.

Проте за згадану свободу у засобах вираження можна заплатити неповним розумінням клієнтів і навіть тим, що вони можуть загубитися в гушавині нефотореалістичних зображень. В цьому випадку фотореалізм здається безпечним контейнером, що показує наше потенційне місце проживання у спосіб, який дає клієнтам ілюзорне відчуття стабільності та безпеки. Але, на користь технології NPR говорить те, що фотореалізм видається своєрідною золотою кліткою, що має свої обмеження в інтер'єрній та архітектурній візуалізації, дозволяючи показувати лише те, що є фізично ймовірним. Тому візуалізації інтер'єрів за допомогою NPR здебільшого підходить невеликій групі клієнтів з особливими запитами.

Отже, інтер'єрна візуалізація слугує життєво важливою ланкою, що з'єднує абстрактні ідеї дизайну з відчутними реальними результатами. Її роль в

інтер'єрному дизайні та суміжних галузях стрімко еволюціонувала, змінивши спосіб зародження, передачі та втілення ідей у реальність. Нефотореалістичні візуалізації можна загалом описати як презентацію архітектурного та інтер'єрного простору, автор якої не прагне досягти фізично вірогідної реальності. На відміну від фотореалістичних зображень, вони пропонують ширший діапазон вираження, обмежений лише уявою автора.

ГРАБ Вікторія Андріївна,

студентка кафедри Художнього скла
ЛНАМ.

*Науковий керівник. Якімова О.О.
кандидат мистецтвознавства, старший
викладач кафедри Художнього скла
ЛНАМ.*

МЕМОРІАЛИ КАТАСТРОФ У ТВОРЧОСТІ ЮГОСЛАВСЬКИХ СКУЛЬПТОРІВ КІНЦЯ ХХ СТ. (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ВОЇНА БАКІЧА).

За минуле століття людство пережило декілька із найбільших катастроф в історії. На їх меморіалізацію було залучено багато зусиль та коштів для того, щоб суспільство змогло пропрацювати дану травму та зробити висновки. Насамперед у громадському просторі міст постали пам'ятники та меморіальні комплекси, що фіксували у образній формі події, які ми можемо за певних причин назвати “катастрофою”.

У Східній Європі найбільш вражаючими серед збережених меморіалів катастроф другої половини ХХ ст. є монументальні скульптурні комплекси на території колишньої Югославії. Поширеними є об'єкти присвячені національно-визвольній війні та місцевим катастрофам техногенного характеру, які сталися у період 40-80-х років ХХ століття. Водночас спонтанна меморіалізація, як явище, характерна також і у місцях самих катастроф. На місце загибелі приносять квіти та інші предмети, що могли бути пов'язані із жертвами, наприклад, м'які іграшки, якщо серед загиблих були діти, фотографії. Іноді саме такі “народні” комплекси визначають місце розташування вже мистецького проекту.

Розглядаючи пам'ятники часів існування республіки Югославія, які фіксують пам'ять жертв обвалів на шахтах, залізничних катастроф та аварій, варто виокремити доробок у цій сфері авторства Воїна Бакіча. Насамперед це комплекс, який присвячено залізничній катастрофі в Загребі, що сталася у 1974

р. Під час зіткнення двох поїздів на вокзалі міста загинуло 153 людини. Це зробило її найбільш трагічною залізничною аварією в історії Хорватії. Через велику кількість невпізнаних жертв, владою було вирішено встановити пам'ятну скульптуру безпосередньо на місці їх поховання. Меморіал складається із неправильної геометричної кристалічної форми із полірованої нержавіючої сталі, що відбиває світло. Говорячи про символи, до яких звертається автор, це порівняння чистоти та прозорості кришталю та душ загиблих. Автор зазначає, що “у художньому вирішенні меморіалу цвинтаря Дотрщина я прийшов до розуміння того, що кришталь, реалізований у цьому блискучому матеріалі, відображає те, що представляють для нас жертви, які тут полегли: чистоту, постійність, вічне світло... яскрава маса сталі, що відбиває світло в такій формі, викликає спів серед надгробків, а також спонукання заново відкрити фізичне та ідеологічне випромінювання вільних сердець людей, які там поховані.” [Niebyl, D. (2021, 2 липня). Symbols of loss: 8 yugoslav monuments to tragedies & disasters. spomenikdatabase. <https://www.spomenikdatabase.org/post/symbols-of-loss-8-yugoslav-monuments-to-tragedies-disasters>, База даних Споміник | профіль для vojín bakić (војин бакић) . (н/д). база даних база даних. <https://spomenikdatabase.org/vojin-bakic>].

Монумент в Семізованці на пагорбі цвинтаря, присвячений катастрофі, що також сталася з поїздом в 1971 р. Відбулося лобове зіткнення Белградського експресу з локомотивом вантажного поїзда, який зупинився в Семізоваці. В результаті цього удару 14 дітей із Страгара разом із їхнім учителем Златиміром Івановичем загинули миттєво. Для 14 маленьких дітей було створено спеціальне кладовище на північ від центру села Страгарі, де вони були поховані разом. Зі створенням цього кладовища водночас був створений і монумент. Він складається з чотирнадцяти абстрактних бетонних форм, закріплених у вигляді кола навколо центральної колони. Форма цієї роботи, безсумнівно, є символічним зображенням дітей, що збилися навколо свого вчителя, шукаючи захисту [Niebyl, D. (2021, 2 липня). Symbols of loss: 8 yugoslav monuments to tragedies & disasters. spomenikdatabase. <https://www.spomenikdatabase.org/post/symbols-of-loss-8-yugoslav-monuments-to-tragedies-disasters>].

Наступний меморіал було присвячено жертвам обвалу на гірничий шахті Водна. Вздовж річки Ресава біля головного входу на шахту встановлено меморіальний комплекс, присвячений 34 загиблим шахтарям. Центральним елементом цього комплексу є велика бетонна меморіальна скульптура “Квітка в камені”, створений відомим белградським скульптором Міодрагом Живковичем. Ця скульптура, яка стоїть на піднесеній платформі, складається з трикутної фігури, яке в центрі пронизано порожниною у формі квітки. Вся

скульптура немов підвішена над краєм платформи та розташована таким чином, що здається загальна композиція кидає виклик гравітації. Даний образ, зокрема його квіткова компонента, є виразним символом надії та життя [База даних Споменик | Меморіальний парк Šumarice в Крагуєваці . (н/д). база даних база даних. <https://www.spomenikdatabase.org/kragujevac>].

Порівнюючи образність монументів повоєнного періоду, присвячені національному спротиву Воїна Бакіча, варто звернути увагу на ого ранні роботи, які були значною мірою витвором “соціалістичного реалізму”. Саме в цій стилістиці Бакічу було доручено створити кілька партизанських пам’ятників у різних місцях по всій Югославії. Першим був великий тимчасовий комплекс на Площі Республіки в Загребі (сьогодні Площа Бана Єлачича) у 1945 році для відзначення 1-го Конгресу антифашистів. Однак наприкінці 50-х і на початку 60-х років, коли його слава почала зростати і він зміш звернутися до більш абстрактних та модерністичних форм. Крім того, у спробі активно інтегрувати світло у свої скульптури, митець експериментує з використанням полірованої нержавіючої сталі та інших світловідбиваючих матеріалів. Він використовував світловідбиваючий метал у своїх меморіальних скульптурних комплексах Другої світової війни в Петровій Горі, Каменській та Крагуєваці. Значна частина меморіальних скульптур, які Бакіч створив протягом свого життя, є його роздумами над ідеєю привнесення світла в місце, оповите темрявою [Spomenik database | monument to the uprising at petrova gora. spomenikdatabase. URL: <https://www.spomenikdatabase.org/petrova-gora>].

Протягом півстоліття можна спостерігати ріст від соціалістичного періоду до нової політики вираження травмованості через вшанування жертв революцій у меморіалах та скульптурах по всій території Югославії. Із тим як розвивалась держава змінювались і пріоритети у стилістиці монументів. У цьому допомогла організація ветеранів народно-визвольної війни, спеціальна комісія якої займалася побудовою просторів пам’яті. Через пошуки образної пластики із поєднанням сучасних матеріалів, соцреалізм більше піддавався під вплив модерністичних проявів, тому і “spomenik-и” мають такий незвичайний сучасний вигляд [Кульчич, Т. (2019, вересень). Нові громадські пам’ятники в регіоні: Зброя громадянської війни пам’яті . Pescanik. <https://pescanik.net/new-public-monuments-in-the-region-a-weapon-in-the-civil-war-of-memory/>].

Підсумовуючи, через символи, які промовляють матеріалами абстрактної скульптури, художник може передавати свої переживання та співчуття, таким чином бути посередником між соціумом та травмою. Пошук образів Воїна Бакіча через геометричні форми та світло, які складаються в цілісну композицію, у свою чергу дозволяє використовувати широкий спектр символів для кращого діалогу з глядачем.

ГРИЦАЙ Софія Дмитрівна, студентка
кафедри дизайну КНУБА;

СЛІТЮК Олена Олександрівна,
кандидат технічних наук, доцент, доцент
кафедри Мультимедійного дизайну
КНУБА.

ТРАНСФОРМАЦІЯ МИСТЕЦТВА: ВПЛИВ ТЕХНОЛОГІЇ NFT НА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР.

У сучасному житті цифрові технології глибоко проникають у всі сфери, змінюючи традиційні підходи, включаючи мистецтво. З'явившись на фоні блокчейну, технологія NFT (Non-Fungible Token) несподівано впливає на сприйняття, власність та обіг мистецьких творів. Актуальність даної теми полягає в необхідності розуміння впливу цих технологічних інновацій на культурно-мистецький простір та його учасників. Метою цього дослідження є аналіз інтеграції новітніх технік, зокрема технології NFT, у культурно-мистецький простір.

Інтеграція новітніх технік та технологій, зокрема технології NFT, у культурно-мистецький простір не лише визначає сучасні тенденції, але і переосмислює парадигми творчості та власності. Це важливо для розвитку культури, розширення можливостей художників та дизайнерів, а також залучення нових аудиторій. Використання цифрових технік, таких як комп'ютерне моделювання, віртуальна реальність та мистецтво NFT, дозволяє артистам виходити за рамки традиційних форматів і експериментувати з новими виразними засобами. Технологічні засоби використовуються як знаряддя для виявлення особистого творчого потенціалу, що відкриває нові перспективи та сприяє генерації унікальних та інноваційних творів у мистецькому середовищі. Цей процес також сприяє зростанню кількості художників і дизайнерів, які можуть не лише розвивати свої творчі вміння, але й отримувати матеріальну нагороду завдяки своїм художнім навичкам. [Melanie Ehrenkranz. How blockchain technology reached Christie's and changed the art world along the way 27 Oct. 2020). [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.nbcnews.com/tech/tech-news/howblockchaintechology-reached-christie-s-changed-art-worldalongn1244951>].

Інтернет-технології революціонізують взаємодію між художниками, галереями та глядачами через віртуальні виставки, аукціони NFT та онлайн-платформи для обговорення та обміну ідеями. Це надає художникам необмежений доступ до аудиторії, роблячи віртуалізацію важливим елементом

культурного простору, що впливає на спосіб сприйняття та взаємодії із мистецтвом. Використання віртуальної реальності та інших технологій дозволяє створювати нові досвіди для глядачів, розширюючи можливості та глибину сприйняття мистецьких творів.

Мистецькі проекти, що базуються на технології NFT, розширюють кордони традиційного мистецтва, від унікальних цифрових картин до інтерактивних віртуальних інсталяцій. Художники, такі як Veerle та Кріста Кім, використовують NFT для створення та реалізації новаторських ідей, що відкриває нові можливості для творчого самовираження та залучення уваги публіки. Художник створив своєрідну арт колекцію під назвою "Everydays: The First 5000 Days". Зазначено, що ця колекція була реалізована на аукціоні Christie's за суму \$69 мільйонів у вигляді NFT-токена. Зазначений токнізований JPG-файл, у свою чергу, є композицією, об'єднуючою п'ять тисяч унікальних цифрових творів, які художник Veerle створював щоденно протягом тринадцяти років, з 2007 року. А самі картини втілюють у собі реакцію митця на події світової політики та культури. Художниця Кріста Кім створила першовідкривальну в своєму роді модель цифрового будинку, що є NFT-картиною та отримала назву "Mars House". Ця інтерактивна цифрова інсталяція ілюструє віртуальну резиденцію, яку можна вивчати у віртуальному просторі, і в якій можуть проживати віртуальні персонажі. Зауважено, що дане твір був реалізований через механізм аукціону NFT за суму 523 тисяч доларів.

Таких прикладів безліч і вони демонструють, як NFT перетворюють підхід до створення та сприйняття мистецтва, дозволяючи художникам експериментувати з новаторськими формами та концепціями.

Незважаючи на тимчасовий спад у 2022 році, технологія NFT продовжує впливати на глобальну сцену мистецтва, забезпечуючи надійність власності та прозорість у торгівлі художніми творами. Це сприяє створенню ефективного та прозорого середовища для обігу та обміну мистецькими творами. Застосування технології NFT також сприяє чіткому визначенню власності та формує умови для чіткого відстеження динаміки обігу та переміщень творів мистецтва. Це викликає підвищення впевненості у тому, що кожен художній об'єкт має чітко визначеного власника, а сам ринок стає більш прозорим та демократичним. Таким чином, незважаючи на можливі коливання ринку, важливо враховувати, що технологія NFT вже приводить до перетворень у парадигмі сучасного мистецтва та сприяє створенню ефективного та прозорого середовища для торгівлі та обміну художніми творами [Jason Bailey. The Blockchain Art Market Is Here. December 27, 2017. URL: <https://www.artnome.com/news/2017/12/22/the-blockchain-art-market-is-here>; Farhia, Y., Zahra, A. Art History towards Digital Acculturation in a Non-Fungible Token (NFT) Art. The 3rd Asia Pacific International

Conference on Industrial Engineering and Operations Management, Malaysia. 13-15 Sep 2022). URL: <https://ieomsociety.org/proceedings/2022malaysia/588.pdf>].

Інтеграція технології NFT виявляє потенціал для нових розвитків в українському мистецтві, а це не лише додає динаміки та інновацій, але й відкриває художникам ширші можливості для самовираження. Особливо це актуально в умовах війни, де NFT стає не лише інструментом творчості, а й засобом для вираження підтримки та солідарності.

Важливо визнати, що в контексті війни технологія NFT стала платформою для спільних благодійних ініціатив, об'єднуючи митців для підтримки постраждалих. Співпраця митців-одномумців на платформах NFT свідчить про те, як технологія може служити засобом вираження солідарності в найважчі часи [NFT-мистецтво під час війни в Україні: 4 найцікавіші проекти. <https://suspilne.media/424095-nft-mistectvo-pid-cas-vijni-v-ukraini-4-najcikavisi-proekti/>].

У контексті майбутнього ринку NFT, передбачається, що ці цифрові активи стануть необхідною складовою частиною економічної системи. Вес Левітт, який обіймає посаду голови стратегії у компанії Theta Labs, визначає їх роль як ключову в утилітарному сенсі. Він наголошує на тому, що, окрім цифрових об'єктів колекціонування, які знайдуть своє застосування, особливо у сфері відео/медіа, метавсесвіті та іграх, важливим аспектом буде їхнє використання в різноманітних галузях.

Це свідчить про те, що NFT не тільки стануть об'єктами інвестування чи колекціонування, але також будуть використовуватися для оптимізації взаємодії в ігровому середовищі, метавсесвіті, а також у створенні та споживанні відео та медіа контенту. Цей розвиток свідчить про глибокий вплив NFT на різні аспекти цифрового простору, роблячи їх значущою складовою нашого цифрового повсякдення [Joanna England. Navigating the NFT space and the future of tokenized assets. 10 Feb. 2023 <https://fintechmagazine.com/crypto/navigating-the-nft-space-and-the-future-of-tokenized-assets>].

В процесі проведення дослідження було виявлено, що інтеграція технології NFT в сучасний культурно-мистецький простір носить великий потенціал для розвитку і трансформації. Це дозволяє культурним ініціативам стати більш доступними та впливовими, а також сприяє формуванню унікальних мистецьких проєктів для аудиторії.

ГУЛЄВИЧ Сергій Олександрович,
аспірант ІПСМ НАМ України.

*Науковий керівник: Ременяка О. С.,
кандидат мистецтвознавства, старший
науковий співробітник ІПСМ НАМ
України.*

ВІЙНА І ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА: АНАЛІЗ ТЕНДЕНЦІЙ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ МОВИ

Актуальність. Мистецтво дає можливість створити передумови для збереження різноманітних соціокультурних процесів через образи і символи тої чи іншої доби та пронести їх крізь історію. Сьогодні війна як невідемна частина культури змушує митців активно рефлексувати на неї (війну). Разом з тим велика кількість виставкових проєктів свідчить про неабияку зацікавленість художників саме до теми війни. Це стимулює митців до пошуку нових образів та символів для творчого висвітлення подій що їх оточують. Мистецтво яке рефлексує на соціокультурні потрясіння (зокрема війну) дозволяє закарбувати події з трагічними конотаціями через гострі та лаконічні художні образи.

Мета. Дослідити твори мистецтва що рефлексують на російсько-українську війну та визначити основні тенденції їхньої художньо-образної мови.

Сучасне мистецтво відображення війни дещо відрізняється від творів цього жанру минулого століття. До прикладу у ХХ столітті цей жанр мистецтва розвивається під впливом різноманітних течій, вбираючи в себе характерні риси кожної з них. Гострі, динамічні соціокультурні потрясіння наділяють його (мистецтво) сюжетами та символами які породжені Першою та Другою світовими війнами. Символи, сюжети, кольори, техніки — це ті явні ознаки, різницю яких ми можемо побачити неозброєним оком у порівнянні з мистецтвом сучасним. Разом з тим існують і більш глибинні відмінності, як от назва (твору). Сучасне мистецтво побудоване таким чином, що назва окремого твору давно виходить за межі звичного для минулого століття «роз'яснення», «сигнатури» та «ідентифікатора» того що зображено. Сьогодні багато митців використовують її (назву) як додаткову опцію вербального спілкування з рецепієнтом (глядачем). Деякі митці свідомо не підписують власні твори. Це робиться з метою лагідного та ненав'язливого впливу на глядача. Таким чином створюються умови де кожен глядач може по різному декодувати побачене та співставити з власним досвідом, тим самим створивши власне уявлення та особистісне трактування символів та образів. В іншому випадку назва може

відігравати роль «акорду» який підсилює, акцентує та зміцнює основний зміст художнього твору, передає головну думку автора. Таким чином у самій назві твору автор закладає основні параметри зображувального образу чи символу доповнюючи його візуальну складову.

Дослідивши твори мистецтва (живопис та графіку) які були створені від початку повномасштабної фази війни, ми чітко бачимо тяглість художників до: зображення символів та сюжетів продиктованих конкретними подіями (переважно ті які набувають широкого розголосу); використання «трагічної» та переважно темної гамми кольорів (чорний, червоний, багрянний); технічно спрощеного виконання творів, широкого застосування набувають різноманітні графічні техніки (маркери, олівець, вугілля, кулькова ручка, акварель). Мистецтво періоду початку повномасштабного вторгнення насичене такими символами як квіти (що символізують вибухи, весну, надію на швидке світле майбутнє), зруйновані будинки (що символізують оселю, дім, батьківщину) та збірний образ ворога. Згодом, коли Збройні сили звільняють перші захоплені території на авансцену виходять образи міст Бучі, Ірпеня, Гостомеля, Бородянки тощо. З плином часу, тенденція злежності від подій що несуть характер емоційного потрясіння, трагічності та героїзму — залишається. Образи та символи вбирають в себе характерні риси героїв які з'являються час від часу щоб підтримати бойовий дух та згуртованість громадян («Пес Патрон», «Привид Києва», «Хаймарс» та інші) Разом з тим такі твори виконують функцію розповсюдження інформації та привертання уваги світу. Ще одним підтвердженням залежності виникнення образу від тої чи іншої події стають твори головним змістом яких є: оборона міст Харкова, Маріуполя, Бахмута, знищення крейсера «Москва», звільнення Херсону, палаючий Кримський міст тощо.

З огляду на це можемо поділити символіку та образи які використовуються митцями на два типи: короткотривалі та узагальнені. Короткотривалі символи та образи прямо залежні від тих подій які відбуваються у ході війни. Це пряма та миттєва рефлексія на подію що відбулася тут і зараз. Узагальнені — відтворюють настрій доби та акумулюються з тих символів які були створені раніше, це синтез всіх подій що відбулися та переосмислення їх. Такі образи та символи потребують глибокого духовного потенціалу та певного часового періоду після завершення війни як явища або певного періоду. Зрештою сьогодні ми маємо яскраву поліфонічність образів, з яких має зародитися твір, у зміст якого буде вкладено біль, страждання, страх, героїчність, воєнна повсякденність, та стійкість українського народу для наших нащадків. Завдання кожного митця створити, зафіксувати та зберегти власні емоції, погляди та рефлексії на наше сьогодні.

Провівши паралелі з мистецтвом минулого століття ми маємо чіткий образ Першої світової війни з її характерними військово-патріотичними листівками, шаржами, кольорами та символами, що вирізняють її з поміж інших воєн. На протигагу їй Друга світова війна вирізняється палітрою, образами та символами які сублімовані високим академічним виконанням та авангардним підходом до пошуку і створення переважно героїчного образу солдата. Сучасна російсько-українська війна у мистецькому полі знаходиться на етапі збагачення та становлення. Її кінцевий образ неодмінно з'явиться по завершенню війни.

Висновки: Сьогодні важко окреслити узагальнений образ російсько-української війни. У кожного митця вона (війна) трактується досить по-різному. Одні звертаються до українських традицій та переосмислюють їх крізь призму сучасності наділяючи її воєнними конотаціями, інші відтворюють впізнавані образи за допомогою широкої палітри інструментарію, решта — ведуть щоденники де щодня штришок за штришком передають свій внутрішній світ. Тому сьогодні ми маємо чітку абетку в якій кожна літера має унікальний та важливий сенс, однак «слово» яке описало б російсько-українську війну нині ми не маємо.

ГУШЛЕНКО Анна Миколаївна,
студентка кафедри Дизайну Університету
«КРОК».

*Науковий керівник: Бердинських С.О.,
кандидат технічних наук, завідувач
кафедри Дизайну Університету «КРОК».*

КОМПОЗИЦІЯ КАДРУ В ЗОБРАЖЕННІ ІНТЕР'ЄРУ

У дизайні інтер'єру "кадр" – це рама, через яку ми бачимо і сприймаємо інтер'єрний простір. В інтер'єрі кадр відіграє важливу роль:

Визначення простору: визначає межі простору та встановлює його розміри. Це дозволяє дизайнеру контролювати, як сприймається інтер'єр.

Організація елементів: Елементи розміщуються всередині кадру, що дозволяє їм взаємодіяти один з одним і з навколишнім простором.

У вирішенні композиції кадру ключовими моментами є: вибір ракурсу, розміщення об'єкта, використання негативного простору, колір та освітлення.

Основні елементи композиції у дизайні інтер'єру: *лінії, форми, кольори та текстури.*

Лінії: У дизайні інтер'єру лінії можуть бути горизонтальними, вертикальними або діагональними. Горизонтальні лінії можуть створювати

відчуття стабільності та спокою, вертикальні лінії надають візуальній висоти, а діагональні лінії додають динаміку та рух. Вибір та поєднання різних ліній в інтер'єрі відіграє важливу роль у створенні композиції. Завдяки вибору композиції кадру ми можемо посилити візуальний вплив цих елементів.

Форми та фігури: Форми та фігури в інтер'єрі можуть бути геометричними або органічними. Геометричні форми, такі як квадрати чи кола, можуть надавати інтер'єру структуру та порядок. Органічні форми, наприклад, природні або абстрактні, можуть надавати відчуття природності та невимушеності. Вибір форм та їх поєднання залежать від стилю та цілей дизайну. Композицію кадру можна підкреслити вибором правильного ракурсу зйомки.

Кольори та текстури: Колірна палітра та текстури можуть сильно впливати на атмосферу інтер'єру. Кольори можуть викликати емоції та визначати настрій приміщення. Текстури, такі як гладкі, шорсткі, матові або глясові поверхні, додають тактильного інтересу і збагачують візуальне сприйняття інтер'єру. Їх поєднання та баланс допомагають створити гармонійну композицію. В кадрі важливу роль відіграє освітлення, його колір та кут падіння.

Ці елементи композиції у дизайні інтер'єру відіграють ключову роль формуванні його візуальної структури та характеру.

Основні принципи композиції кадру це: баланс та створення точок інтересу.

Баланс – розміщення об'єктів в кадрі має підтримувати баланс та гармонію. Це може бути досягнуто через рівномірне розподілення елементів або створення контрастів з урахуванням балансу.

Створення точок інтересу – Розміщення об'єктів в кадрі також можна використовувати для створення точок інтересу або акцентів в інтер'єрі. Ці точки привертають увагу і надають простору характеру.

При створенні композиції в кадрі використовують такі прийоми:

Симетрія – один із найбільш збалансованих прийомів композиції для комп'ютерної графіки. Вона досягається, коли дві половини зображення мають однакову вагу. Однак симетрія не обов'язково має бути буквальною. Ефект також може бути досягнутий, коли різні елементи використовуються, щоб здаватися симетричними.

Асиметрія – така композиція означає, що елементи розподілені не симетрично, але з урахуванням балансу. Це надає інтер'єру унікальність і динамічність, роблячи його менш формальним та цікавішим.

Золотий перетин – це спеціальне правило, яке допомагає покращити баланс та красу у зображенні. Воно дозволяє розділити зображення на дві

частини так, щоб одна була приблизно в 1,618 разів більше іншої, що надає композиції гармонію і привабливість.

Правило третин – це принцип побудови композиції, що ґрунтується на спрощеному правилі золотого перерізу. Правило третин застосовується у малюванні, фотографії та дизайні. При визначенні зорових центрів кадр, як правило, ділиться лініями, паралельними його сторонам, у пропорціях 3:5, 2:3 або 1:2.

Фреймінг застосовують, щоб виділити стилістично об'єкти, на які необхідно звернути увагу на візуалізації. Так природною рамкою можуть виступати стовпи, інші будівлі, віконні отвори, мости та інші елементи архітектурного середовища. Рамка надає відчуття глибини, а також заповнює зображення контекстом.

Радіальна композиція орієнтована на центральну точку та розподіл елементів навколо неї. Це може створювати відчуття радіальної симетрії та наголошувати на центральному акценті в інтер'єрі. Радіальна композиція часто використовується для виділення центральних структур, таких як каміни або столи.

Горизонт у кадрі є важливим елементом композиції, що визначає відчуття простору та гармонії. Його правильне розміщення може впливати на сприйняття балансу та структури візуальної композиції. Горизонтальна лінія обр'ю може створювати почуття стійкості, а також впливати на сприйняття пропорцій та перспективи у кадрі. Цей елемент особливо важливий при зйомці інтер'єрів, де горизонт може підкреслити просторові характеристики та визначити рівень очей глядача. Креативне використання обр'ю в дизайні кадру дозволяє досягти цікавих ефектів і передати потрібні емоції.

Динамічність і виразність кадру. *Динамічність:* кадр в інтер'єрі може бути використаний для створення динаміки та руху у просторі. Шляхом вибору кута зйомки, ракурсу або розміщення елементів у кадрі можна передати відчуття руху та енергії в просторі. *Виразність:* кадр також може бути засобом для вираження певних настроїв та емоцій. Шляхом вибору освітлення, колірної палітри та композиції елементів можна створити інтер'єр, який викликає певні почуття та враження. Ці аспекти композиції кадру збагачують внутрішній простір і надають йому індивідуальності та характеру.

Освітлення відіграє ключову роль у композиції інтер'єру, впливаючи на його візуальне сприйняття та атмосферу. Розумне використання освітлення допомагає створити гармонійний та ефективний простір. Освітлення має різні типи – загальне, заднє, точкове тощо. Кожен тип може створювати різну атмосферу та підкреслювати різні аспекти середовища. Освітлення може використовуватись для створення акцентів. Підсвічування певних елементів,

таких як витвори мистецтва або архітектурні деталі може привернути увагу і додати глибину в композицію.

Горизонтальне розміщення елементів спрямоване на створення горизонтальної структури та відчуття стійкості. Це може бути досягнуто, наприклад, через розподіл меблів та декору на одному рівні горизонталі. Горизонтальні лінії в інтер'єрі можуть створювати спокій та відчуття балансу. *Вертикальне* розміщення елементів надає візуальній висоти та акцентує вертикальні елементи, такі як стіни, стовпи або шафи. Це може бути використане для надання інтер'єру грандіозності та значимості. *Діагональне* розміщення елементів створює відчуття руху та динаміки в інтер'єрі. Елементи розміщуються під кутом, що надає простору жвавості та активності. Діагональні лінії можуть створювати цікавий контраст з горизонтальними та вертикальними елементами. Лінія може бути одна, у такому разі вона необов'язково має бути в центрі, якщо помістити її вище або нижче може вийти цікавий ракурс.

Плани – це важливі концепції у дизайні, спрямовані на створення глибини та перспективи у просторі. Передній план включає близькі до глядача елементи, додаючи відчуття близькості. Середній план зосереджується на важливих деталях, забезпечуючи баланс, а задній план створює глибоку перспективу через віддалені елементи. Ці плани працюють спільно, надаючи оточенню гармонію та просторову глибину.

Використовуючи ці плани, дизайнери можуть ефективно управляти простором, створювати баланс та виділяти візуальні елементи в інтер'єрі.

Цікаві аспекти в композиції кадру:

Гра з перспективою: У композиції кадру можна експериментувати за допомогою перспективи. Зміна точки зйомки та кута огляду може створювати унікальні ефекти та глибину у зображенні.

Використання негативного простору: Негативний простір - це порожнеча або вільний простір між об'єктами в кадрі. Його вмале використання може надавати зображенню легкість та витонченість.

Створення контрастів: Контрасти в композиції кадру можуть посилити візуальний вплив. Контраст між світлими та темними ділянками, між кольорами або між формами може привернути увагу і надати зображенню виразності.

Емоційна складова: Композиція кадру може також передавати емоції та настрої. Вибір ракурсу, освітлення та композиційних рішень може створювати різні емоційні враження у глядачів.

На завершення, необхідно наголосити на важливості композиції кадру при візуалізації інтер'єру. *Композиція* – це ключовий елемент, який допомагає

створити привабливі та переконливі зображення інтер'єру. Вона визначає візуальне сприйняття, баланс, гармонію та емоційний вплив на глядачів. Навичка створення вдалих композицій дозволяє дизайнерам передавати суть проекту, підкреслювати його сильні сторони та надихати клієнтів. Розуміння та майстерність у галузі композиції кадру зроблять візуалізації більш переконливими та вражаючими.

ДАНИЛЕНКО Євген Олександрович,
студент факультету Архітектури КНУБА.
Науковий керівник: СЄДАК О.І.,
кандидат архітектури, доцент,
професор кафедри Містобудування
КНУБА.

ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЛІ І ТВОРЧИХ МОЖЛИВОСТЕЙ МИТЦЯ У СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ.

Мистецтво завжди віддзеркалювало становище суспільства, налаштовувало на роздуми про майбутнє та переосмислення минулого, допомагало зрозуміти плин людства впродовж усього його розвитку. Загальноприйнятими означенням певного періоду чи напрямку розвитку мистецтва завжди були його стилістичні особливості. Останнім офіційно визнаним напрямком мистецтва залишився постмодернізм, який вичерпав себе ще у 1980-1990 роках. Загальноприйнятого ж терміну та означення, яке б здатне було описати останні три десятиліття діяльності митців поки немає, як і бачення цілісної картини та перспектив розвитку мистецтва. Проте деякі висновки все ж можна зробити і на даному історичному етапі.

Сьогодні ми бачимо неабияку популяризацію мистецтва: публіка та засоби масової інформації проявляють палкий інтерес до нього, утворюються нові простори, де можна побачити роботи художників, по світу будуються нові грандіозні музеї та галереї: «Гуггенгайм» у Більбао, «Тейт-модерн» у Лондоні. Вони відкрилися вже після згасання плину постмодернізму. Але тож що стоїть за збільшенням попиту на мистецтво, й що доносить митець у сьогодення? Мистецтво сьогодні популяризується, і перша риса, яку можна виділити при огляді діяльності сучасних митців, це - вищезгаданий попит. Раніше мистецтво було вузькою нішею для дозвілля невеликої частки населення. Сьогодні ж мистецтво доступне усім. Цьому сприяло і інтернаціоналізація суспільства, і збільшення частки середнього класу серед населення, що має однаковий доступ до інформації та подій, що й решта. Міста

зацікавлені в замовленні нових скульптур та творів так званого вуличного «арту», а музеї збільшують обсяги та розвивають тематику сучасних виставок.

Сучасне мистецтво відкрите для більшості та стирає межі між об'єктом та глядачем. Нині мистецтво - прерогатива широкого загалу, як кіно, театр чи атракціони. Дедалі частіше мистецтво стає більш відкритим та інтерактивним. Дозволяють це також і нові інструменти та матеріали для робіт. Яскравим проявом цієї тенденції є Карстен Гьоллер з його спіральною гіркою в «Тейт модерн». Робота представляє собою багатоповерхову конструкцію у високому атріумі, з якої охочі можуть з'їхати вниз. Така мистецька практика полягає у створенні ситуації для обмінів між митцем і спільнотою відвідувачів. Ці гірки є реакцією на антисоціальну сучасну природу міста. Схожу проблематику порушує «commercial public art» презентований в Pinchuk Art-Center. Композиція зі звичних атрибутів міста як лавка, сміттевий бак, ліхтар, паркувальний стовпчик, утворюють композицію фрагменту міського простору. В окремому приміщенні з комп'ютера можна віртуально змінити порядок цих атрибутів. За допомогою такого інтерактиву автори закликають містян приймати участь у формуванні зовнішнього вигляду міста, залучатись до благоустрою його захаращених ділянок.

Іншим прикладом подібної тенденції виступає колектив японських митців та програмістів «Team Lab». Для створення своїх творів вони використовують сенсори, проєкції та віртуальну реальність. «Team Lab» має на меті створення досвіду, що об'єднує глядачів з творами мистецтва. Аудиторія у їх творчості стає активним учасником, а не спостерігачем. Доповнить цей список унікальний приклад від компанії Diller Scofidio за назвою «Blur». Це інженерний об'єкт над озером, що складається зі структурованих риштувань водонапірних труб з маленькими отворами, що розпилюють воду, утворюючи ефект туману. Відвідувачам видають спеціально розроблені плащі, оздоблені світлодіодними ліхтарями. Коли люди заходять по мосту в цей павільйон, вони бачать лише освітлені контури один одного і, врешті, між ними створюється певна екосистема взаємодії. Подібні тенденції прослідковуються ще з давніших часів, як от «Ритм 0» Марини Абрамович. Перед нерухомою художницею стояв стіл з різноманітними речами: гребінець, квіти, колючі предмети, тощо. Відвідувачі могли використовувати ці предмети на Марині за її мовчазної згоди. Проте сьогодні це набирають ще більших обертів. Митець доносить ідею твору через активну взаємодію людей зі своїми роботами. Інсталяція стала найбільш популярною формою самовиразу певної художньої ідеї. І дійсно на сьогодні митці проявляють індивідуальність та незвичні шаблони на противагу загальним ідеям та ідеалам. Тільки наприкінці 1980-х соціальні норми та правила поставили під серйозний сумнів. Відверті роботи Джеффа Кунса

представлені в опусі «Зроблено на небесах», в картинах і скульптурах яких він відтворює власний інтим із своєю дружиною. Або роботи Мауріціо Каттелана із доведеними до абсурду плагіатами та лінню (серед яких безумовно присутні й серйозні роботи). Яйої Кусама, роботи якої часто натхненні власними розладами, та малюнки для неї, проявляє скоріше особисту терапію, аніж певні тенденції розвитку сучасного мистецтва. Сьогодні художники дедалі частіше проявляють індивідуалізм та порушують шаблони прийняті в мистецтві. І навіть стикаючись з критикою та обуренням, як публіки, так й інших митців, безсумнівно, є рушійною силою сучасного мистецтва.

Висновок. Роль і творчі можливості творця разюче різняться відносно минулих поколінь митців. На противагу загальним ідеям прийшов індивідуалізм. Автори намагаються донести власний досвід до глядача, продемонструвати його у виразний спосіб, бо нині художник не лише відображає суспільство, але також спонукає його до дій, співпраці з ним. Але частіше художні роботи стають прямою реакцією на проблеми в світі. Матеріали для вираження мистецтва сьогодні фактично не мають обмежень. Митці активно використовують комп'ютерні технології, віртуальну реальність, інженерні конструкції та багато іншого. Роль митця на сьогодні трансформувалась до місії донесення широкій публіці болючих проблем сучасного світу та їх власного бачення художником, а нові техніки, експерименти та технології лише розширили його творчі можливості, сформували новітні перспективні шляхи розвитку сучасного мистецтва.

ДЕРЕВ'ЯНКО Олександра Владиславівна,
студентка кафедри дизайну КНУБА.
Науковий керівник: Полубок А. П.,
кандидат технічних наук, доцент кафедри
дизайну КНУБА.

МЕТОДИ ВПЛИВУ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ НА ГАЛУЗЬ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА.

У швидкозмінному світі штучний інтелект став не лише досягненням у галузі технологій, але й справжньою парадигмою в сучасному мистецтві, яка трансформує сприйняття образів і мотивів, закладених митцями які його використовують. У дослідженні буде розглянуто методи впливу штучного інтелекту на підходи до створення інтер'єрів і визначення інноваційною технологією сприйняття сучасного мистецтва.

Метою дослідження являється розгляд та аналіз впливу штучного інтелекту на сферу сучасного мистецтва з метою розкриття новаторських методів та перетворень, які ця технологія привнесла в галузь культури, а також – як ці зміни впливають на сприйняття мистецтва у сучасному житті.

Актуальність дослідження методів впливу штучного інтелекту на сучасне мистецтво полягає у необхідності розуміння специфіки технологічної революції та нових можливостей, які технології відкривають для митців. Вищезазначене явище включає в себе такі проблеми як зміна творчого процесу, створення нових видів мистецтва, етичні питання та підвищення доступності мистецтва для ширшої глядацької аудиторії. Дане дослідження допомагає краще зрозуміти вплив технології на мистецтво та сприяє розвитку інноваційних підходів художнього вираження і взаємодії з аудиторією.

Штучний інтелект (ШІ) – галузь комп'ютерних наук, яка займається розробкою програм та систем, що можуть виконувати завдання, що зазвичай потребують інтелектуальних здібностей людини. ШІ спрямований на створення комп'ютерних агентів, які можуть розв'язувати проблеми, вчитися з досвіду, приймати рішення, розпізнавати образи, мову та взаємодіяти з навколишнім середовищем. Технологія використовує методи та алгоритми для емуляції когнітивних функцій людини.

Існують різні види ШІ, серед яких основні включають: сильний ШІ, який призначений для створення інтелекту, що має свідомість та можливість вирішувати різні комплексні проблеми; слабкий ШІ, який не має свідомості і створений для вирішення конкретних завдань, таких як розпізнавання мови та образів; комп'ютерне бачення, яке дозволяє комп'ютерам аналізувати та розуміти візуальну інформацію, таку як фотографії та відео; а також машинне навчання (дозволяє комп'ютерам покращувати свою продуктивність з часом без явного програмування) та нейролінгвістичне програмування (дозволяє комп'ютерам взаємодіяти з людьми за допомогою природної мови).

У даному дослідженні розглянуто вплив сильного та слабого ШІ, а також комп'ютерного бачення на сферу сучасного мистецтва та методи їх використання для створення художніх творів.

Сильний ШІ відкриває нові горизонти та трансформує підходи до сучасного мистецтва. Одним із методів (перший метод) є використання ШІ для персоналізації уподобань аудиторії митця. ШІ надає можливість аналізувати дані про аудиторію та їхні художні інтереси, створюючи ідеї для творів мистецтва, які відповідають індивідуальним потребам, включаючи стиль, колірну палітру та матеріали. У якості другого методу є використання джерела натхнення: висновки, отримані з аналізу великої кількості художніх творів (наприклад, використання образів або символів у живописі), які можуть

надихати художників на створення авторських ідей та концепцій для своїх творів. Третій метод стосується використання ІІІ для генерації інтерактивних процесів. Сильний ІІІ може бути застосований для допомоги в створенні систем для мистецьких інсталяцій, де реакція глядачів або оточуючого середовища впливає на візуальний та аудіовізуальний ряд. Четвертий метод полягає в систематизації даних для досліджень: сильний ІІІ має змогу проводити аналіз текстових і візуальних даних для формування мистецьких досліджень, допомагаючи митцям розвивати нові ідеї та теми. Вищеперераховані методи демонструють, як сильний ІІІ відкриває нові можливості й доповнює сучасне мистецтво, роблячи його більш комплексним та інноваційним.

Слабкий ІІІ впливає на сферу сучасного мистецтва значно менше, проте він все ж може вносити інновації в цю галузь. Його використання включає наступні методи: автоматизація простих процесів (таких як пошук інформації, підбір літератури), взаємодія з аудиторією (наприклад, збір відгуків та вражень від художніх творів за допомогою чат-ботів), адаптація творів для поціновувачів мистецтва із фізичними вадами за допомогою спеціальних технологій та інше. Ці сценарії використання слабого ІІІ сприяють підвищенню рівня доступності та якісній взаємодії аудиторії із творами сучасного мистецтва, забезпечуючи більшу зручність в процесі обміну враженнями та оптимізації рутинних завдань митця.

Щодо впливу комп'ютерного бачення, варто зазначити, що воно також значно змінює підхід до процесів у сфері сучасного мистецтва, дозволяючи створювати розширені реальності (за допомогою технології VR, де віртуальні об'єкти і графіка надають митцю змогу створити унікальні експозиційні елементи), застосовувати 3D-графіку для взаємодії з аудиторією та створювати цілісні віртуальні виставкові простори та музеї.

Отже, варто зазначити – хоча наразі ІІІ лише закріплює роль у галузі сучасного мистецтва, тим не менш ця технологія може бути корисною у багатьох процесах роботи представників цієї галузі. Його вплив відкриває нові можливості для створення інноваційних творів мистецтва та взаємодії з аудиторією. Усі розглянуті методи використання ІІІ спрямовані на поліпшення процесів створення художніх творів та формування нових форм мистецтва. У поєднанні з художньою інтуїцією та креативністю митців, вони створюють потужний інструментарій для розширення горизонтів сучасного мистецтва і надають можливість реалізувати нові ідеї та концепції у мистецькому вираженні.

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.

ОНОВЛЕННЯ ОПОВІДНИХ МОДЕЛЕЙ В КІНЕМАТОГРАФІ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ 2020-Х РОКІВ.

Серед розгалуженого спектру сучасних підходів до творення й вивчення екранного дискурсу практично універсальним майже в усіх випадках дослідження кінооповіді видається метод наративної семіотики – інструментарій, що передбачає виявлення та опис закономірностей взаємодії вербального та візуального рядів на рівнях поверхневої та глибинної наративних структур, де перша співвідноситься з будовою тексту, а друга – з фундаментальною системою цінностей, вживлених у текст. Саме зв'язок між цими двома рівнями утворює третій, пов'язаний з формальною організацією оповіді – її наративним конструктом.

У спробах виявити нові формати оповідності зважаємо, що провідною стратегією сучасних фільмічних текстів слід визнати гіпертекстову наративність, яка, здавалося б, не передбачає чітко визначеної наративної вісі, лінеарності розгортання часу та єдності просторових теренів дії. Попри це, часто інноваційні оповідні структури вписуються у традиційно усталені формати, неначе «нове вино у старі лантухи/міхи», породжуючи нові підходи до складання тексту, для яких характерним є відхід від стрункої композиційної будови, виразної логіки причинно-наслідкових зв'язків тощо.

При цьому, діагностований ще наприкінці 1970-х Жаном-Франсуа Ліотаром «кінець великих наративів», органічно узгоджуючись з характерним для сьогодення «фрагментарним досвідом», нині знаходить широке втілення у таких оповідних/наративних форматах, як *епізодичний наратив*, що передбачає фрагментування оповіді по окремих епізодах без дотримання хронології в послідовності їх викладу. Така дисоційована форма оповіді цілком суголосна контрастним станам свідомості суб'єкта, який наразі перебуває у релятивізованому світі, що втратив стабільність та визначеність контурів реальності.

Зокрема, стани непевності та потрясіння передаються через нелінійність розгортання фабули, що передбачає постійні ретроспекції, відступи в минуле

(флешбеки), спроби зазирнути в майбутнє (флеш форварди), різноманітні перекидання у просторі сюжету, взаємопроникнення фрагментів фабульного ряду тощо. У разі, якщо техніка кінооповіді передбачає демонстрацією різноманіття точок зору учасників подій на ті чи інші ситуації, закономірно говорити про творення *змішаної перспективи*, що формується постійною зміною оповідних ракурсів, тобто поглядів на одну проблему з виразом іноді протилежних суджень.

До актуалізованих нині модальностей епізодичного нативу відноситься/належить такий формат кінонарації, як *фрейм-нарратив*, що передбачає включення в сюжетну канву окремих історій, повіданих різними персонажами центральної дії, переплетіння кількох сюжетних ліній тощо. Прикладом застосування/запровадження такого оповідного стилю можна вважати повнометражний документальний фільм «Король Лір: як ми шукали любов під час війни» (Дмитро Грешко, 2023). Герої стрічки – вимушені переселенці. Опинившись в Закарпатті, вони беруть участь у постановці п'єси Вільяма Шекспіра «Король Лір», що запроваджує режисер-дебютант на базі театру «УЖіК». Театральна вистава, наче курс своєрідної арт-терапії, покликана допомогти учасникам загоїти душевні травми, адже кожен з них має за плечима свою непросту історію. Щирі розповіді героїв фільму про власні особисті драми у вирі війни перемежаються фрагментами сучасно прочитаної класичної трагедії. Така множинна нарація актуалізує потенціал глядача, який має брати активну участь у створенні смислів. З окремих історій персонажів – людей різних професій (приміром, кастинг на виконання ролі короля Ліра пройшов учитель англійської мови з Ірпеня) та їх спільної дії – співучасті у постановці спектаклю, вимальовується загальний сюжет про те, як попри страшні обставини війни, люди спромоглись зберегти в собі спрагу творчості, любов, надію.

Осібним/окремим випадком «епізодичного» оповідного стилю можна вважати *колаж-нарратив* – оповідь, де поєднуються фрагменти, що відрізняються стилістично, за технічними характеристиками та особливостями зображення окремих сцен. Яскравим прикладом колаж-нарративу стала драма про війну Єви Стрельнікової «Лишайся онлайн» (2023), створена в рідкісному для вітчизняного кіно форматі «скрінлайф», коли частина подій опосередкована екраном ноутбука. Загальна оповідь вибудовується з синтезу різноманітної аудіальної, візуальної інформації, отриманої в опосередкуванні інтерфейсу, різних гаджетів, медійних засобів. Історія киянки, яка, працюючи онлайн, отримує прохання про допомогу від хлопчика, який шукає своїх зниклих при вимушеній евакуації батьків. Єдиним інструментом пошуків і порятунку життя тих, хто знаходиться в «сірій зоні», виявляється ноутбук та

он-лайн зв'язок. Оригінальність оповідного стилю полягає у суміші стилістик, естетик, змістового наповнення окремих сцен та епізодів, частина яких, відбуваючись в «реальному часі» подій, опосередкована комп'ютерним екраном.

Внаслідок незрівнянності масштабів макронаративу (у наведених вище прикладах це – війна) та мікрооповідей, через які він транслюється світові (від першої, від третьої особи, від стороннього спостерігача тощо), с усіх «швів»/ущелин, зон розірваної дотичності поверхневих структур проглядають/прозирають фрагменти структури глибинної, яка, зрештою, пов'язана з глибинними смисловими посланнями оповіді/нарації. У різних випадках до оповіді можуть бути включені різноманітні алюзії, характерним є введення в нарацію спогадів, уривків мрій, марень одного чи кількох персонажів, залучення цитат з різноманітних царин культурного поля (театр, музика, пластичні мистецтва, цифрова аудіовізуальність тощо). Така гіпертекстуальна кінонарація може являти ознаки усталених оповідних модальностей або їх вільної контамінації, фактично без обмеження «видовими шаблонами».

В екранних практиках сьогодення серед найбільш затребуваних слід визнати *енігматичні наративи* – центровані «кодом загадки» нелінійні оповіді, що передбачають розкриття таємниць. Розбавлені свідченнями, гіперінтерпретаціями та ремінісценціями, вони тяжіють до оповідних форматів детективу, наукової-фантастики, історико-біографічного, пригодницького, казково-міфологічного, а також різноманітних «комбінацій у дискурсі», не детермінованих канонами якогось визначеного оповідного формату.

КАШУБА Владислав Геннадійович,
аспірант кафедри Організації театральної
справи імені І. Д. Безгіна КНУТКіТ
ім. І. К. Карпенка-Карого.

*Науковий керівник: КОРНІЄНКО В. В.,
доктор культурології, професор,
професор кафедри Організації
театральної справи імені І. Д. Безгіна
КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого.*

СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ПРОЄКТУВАННЯ В МИСТЕЦТВІ.

Вивчення спеціальної літератури показує, що зараз особливо актуальні роботи з комплексного дослідження тенденцій взаємопов'язаного розвитку

сучасного мистецтва і його соціальної та психологічної обумовленості. Сьогодні ніхто не стане піддавати сумніву факт політичної, економічної та культурної інтеграції, яка відбувається у процесі глобалізації в сучасному світі. Науково-технічний прогрес також зумовив значне посилення тенденцій взаємодії синтезу, що відображають інтеграційні процеси суспільно-історичної практики.

Сучасний світ являє собою єдиний технологізований простір, телекомунікаційна та інформаційна технологія створюють щось на зразок єдиної всепланетарної системи простору-часу. Сучасна публіка "окультурюється" телебаченням і кінематографом, заснованими на взаємодії і синтезі різних способів відтворення дійсності. "Синтетично" вихований споживач потребує і від інших областей мистецтва синтетичної духовної їжі. Так, літературу (як і інші мистецтва) він сприймає зараз і традиційним способом, і опосередкованим (в кіно, спектаклях, грамзапису, передачах радіо і телебачення). З їх допомогою споживач може бути не тільки читачем, а й "слухачем", "глядачем" літератури - таким чином формується об'єктивне синтетичне сприйняття мистецтва.

При цьому синтез видів мистецтв діє на людину сильніше, ніж кожен вид мистецтва окремо, під його впливом багаторазово підсилюється естетичний вплив на особистість, формується той емоційний-но-естетичний настрій, без якого неможливо всебічно і глибоко відтворити дійсність. Так, психолог П.М. Якобсон пише, що "впливу різних видів мистецтв викликає у дітей суму різноманітних переживань, які є вираженням всього їх морально-естетичного досвіду".

Система впливу мистецтва на людину обумовлена також природою взаємодії органів почуттів, так як "з почуття повинно починатися сприйняття мистецтва, через нього воно має йти, бо без нього неможливо запозичити". У той же час, сприйняття характеризується індивідуальними відмінностями в повноті, точності й швидкості, узагальненості та емоційної забарвленості. Фізіологічної передумовою взаємодії почуттів є здатність центральної нервової системи до асоціативної діяльності.

Серед різноманіття явищ, що виникають у людини при сприйнятті мистецтва, виключно важливу роль відіграють асоціативні відчуття, тому вони безпосередньо беруть участь у виникненні естетичних почуттів, представлені і суджень. Подібні відчуття особливо проявляються в момент впливу всієї системи мистецтв на школяра, але при зіткненні з мистецтвом у реципієнта у свідомості можуть виникнути уявлення різного характеру. Ці уявлення у свідомості навіть дорослої людини далеко не завжди набувають ту конкретність і ясність, з якої виходив автор художнього твору.

Ще менш конкретні чинності недостатності життєвого досвіду уявлення, що виникають у свідомості школяра. У цьому випадку уточнити і доповнити уявлення юного реципієнта допомагають твори інших видів мистецтва, що включають в процес сприйняття образи різних рівнів. Зрозуміло, уявлення у різних людей в силу їх індивідуальних особливостей і запасу життєвого досвіду можуть помітно відрізнятись. Однак зорова і слухова пам'ять, як правило, добре розвинені у більшості людей і відіграють провідну роль у найрізноманітніших сферах життєдіяльності людини. Зорові і слухові уявлення також висувуються на перше місце в навчальній діяльності школярів, а значить і в сприйнятті творів мистецтва.

КИСІЛЬ Аліна Володимирівна,
студентка кафедри дизайну КНУБА;
ПИЛИПЧУК Оксана Дмитрівна,
кандидат технічних наук, доцент, доцент
кафедри дизайну КНУБА.

ВИЗНАЧЕННЯ ВПЛИВУ ЕТНОКУЛЬТУРНИХ АРТ-ОБ'ЄКТІВ НА ЕМОЦІЙНИЙ ДОСВІД ТА СПРИЙНЯТТЯ ІНТЕР'ЄРУ

Сприйняття арт-об'єктів в інтер'єрі – це складний психофізичний процес, який включає в себе сприймання, розуміння та враження від візуальних, текстурних, архітектурних та інших характеристик об'єктів, розміщених у внутрішньому просторі приміщення [Дроздова М.А. Психологія мистецтва: навчальний посібник для студентів. Ніжин: Аспект-Поліграф, 2006. 104 с.]. Цей процес є важливою складовою естетичного сприйняття та має значний вплив на наш емоційний стан, комфорт та сприйняття оточуючого середовища та базується на ряді основних принципів та аспектів, а саме: естетичному, стильовому, емоційному, функціональному, символічному, на сприйнятті кольору та світла, а також етнічному.

Зупиняючись на останньому, варто відзначити, що мистецтво в інтер'єрі часто відображає культурні впливи та традиції регіону чи країни, де вони створені [R'boul, H. (2022). Communicating creativities: interculturality, postcoloniality and power relations. *Third World Quarterly*. Vol. 43(6), pp. 1478–1494. DOI: 10.1080/01436597.2022.2059462.]. В історії мистецтва і дизайну інтер'єру можна знайти відображення соціальних і політичних подій. Арт-об'єкти, що представляють етнокультурну українську спадщину, мають величезне історичне, культурне і емоційне значення для України та її народу. Ці об'єкти, створені в різних епохах і регіонах України, є втіленням унікальної

культурної ідентичності та традицій цієї нації [Личкова В.А. Філософія етнокультури – етнокультурологія – етнокультурологія // Українські культурологічні студії. Київ: Національний університет ім. Тараса Шевченка, 2018, Вип. № 1(2), С. 20–25.]. Вони відображають історичні джерела, що розповідають про життя, вірування, звичаї та традиції минулих поколінь. А також передають унікальну інформацію про розвиток української культури протягом століть. До прикладу, в часи трипільської культури, люди наповнювали свої оселі глиняними фігурками, що відтворювали різні аспекти життя, відображали їхні звичаї та обряди, що несло естетичне та смислове доповнення їхніх інтер'єрів.

Багато арт-об'єктів відображають різноманітні ремесла, що відзначаються національною українською творчістю. Вони сприяють збереженню та популяризації українських мистецьких традицій. Як приклад, можна привести ткацтво та вишивальництво, тому що оселі були прикрашені вишитими рушниками, занавісками, простирадлами, ковдрами, що і формує нашу самоідентичність.

Етнокультурні арт-об'єкти мають вагомe значення в сучасних інтер'єрах. Мистецькі об'єкти втілюють арт-дизайн, що дає можливість творчих експериментів з його техніками та матеріалами. За визначенням О. Ковалевської, арт-дизайн характеризується несподіваними поєднаннями, високою якістю, увагою до деталей, ручним виготовленням та унікальністю [Брижаченко Н. Сучасні інтер'єрні арт-об'єкти: класифікація та особливості створення // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Національний педагогічного університету імені В. Гнатюка, 2019. Вип. № 2(41). С. 125–126. DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.16>.]. Арт-об'єкти, які відтворюють етнокультурну українську спадщину, є важливим резервуаром історії, культури та національної ідентичності України. Вони покликані зберігати та передавати цінне надбання минулих поколінь і служити джерелом натхнення та рефлексії для сучасних громадян України.

Загалом, можна зробити висновок, що арт-об'єкт в інтер'єрі є складним та мультимедійним поняттям, яке відображає сучасний підхід до облаштування та декорування внутрішнього простору. Арт-об'єкти в інтер'єрі виконують різноманітні функції та мають різні форми втілення, але їх основна мета полягає в тому, щоб створити гармонійний, естетичний та змістовний простір для проживання, роботи або розваг. Це явище представляє собою об'єднання мистецтва, дизайну та архітектури в одному вираженні з урахуванням сучасної тенденції в дизайні – включення мистецьких об'єктів у просторовий концепт етнокультурного напрямку.

КОПАЙГОРЕНКО Василь Валентинович,
доцент кафедри Монументального і
станкового живопису КНУТКіТ
ім. І. К. Карпенка-Карого.

МІФ В СУЧАСНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ.

Щоб зрозуміти, яке місце в сучасному мистецтві займає міф, варто зазначити, що епоха панування архаїчного міфомислення залишилася далеко в минулому, а її відгуки чути в мистецтві й донині.

Авангард ХХ століття створив безліч напрямів, течій, груп, представники яких плекали задуми створення нової образної мови, здатної стати своєрідним шифром універсального знання (кубізм, абстракціонізм, неопластицизм, супрематизм, оп-арт тощо). Простір і можливості художнього бачення розширювалися до міфічно потужної картини, сповненої виразного сенсу і великого значення. Адже художник-авангардист був здатен мислити світами та світобудовами, шукаючи засоби наблизитися до відповіді на головні питання буття і тим самим уподібнюючи свою творчість універсальності стародавнього міфу.

Німецькі романтики кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття заклали основи розуміння міфу як явища, що виникає на певному етапі історії народу. До кінця ХІХ століття – століття історизму і розвитку наук, було досягнуто величезних успіхів у вивченні міфу. Саме з цього часу почав складатися об'ємний образ міфу як форми буття, теоретично обґрунтований у працях англійського етнографа Броніслава Малиновського, який стверджував, що міф – не вигадка, не «просто розгортання образів» і не «абстрактна теорія», а «жива» дійсність, до якої людина постійно звертається.

Традиція фактично зникла в добу академізму. У другій половині ХІХ століття переважало уявлення про міф як про щось наївне, «примітивне» і нерозвинене. Однак у ХХ столітті головною стає проблема специфіки міфомислення, і всі зусилля дослідників спрямовані на вивчення особливої природи міфу, що відрізняє його і від науки, і від мистецтва, і від фольклору, і від пізніших форм пізнання і творчості.

Ми успадкували подібне ставлення до міфу вже в ХХІ столітті, взявши його на озброєння як художній прийом.

Без сумніву, з початком гарячої фази війни Росії проти нашої держави, світ, який ще недавно здався загалом упорядкованим і зрозумілим, несподівано став складним, небезпечним і хаотичним.

За допомогою нової образної мови сучасні живописці намагаються подарувати людям нашого буремного часу, які зневірилися багато в чому, величезний світ захищений, нестрашний і позитивний. Тому в наш час міф потрібно було воскресити, чи створити знову.

Треба сказати, що живий інтерес сучасного живописця до міфу підігрується не лише прагненням подолати протиріччя буття, уникнути проблем або досягти образного світосприйняття, а й нагальними творчими завданнями. Саме такі завдання в своїй творчості вирішували такі художники, як Олександр Івахненко та Володимир Федько.

Невипадково сьогодні художники, створюючи новий небачений образ світу, постійно згадують міф. Картини, порушуючи колись непохитні закони правдоподібності і сюжетної логіки, тяжіють до свого роду просторової мови, перетворюючись на простір смислообразів, зведених разом за примхою творчої фантазії. Водночас сучасному художнику дуже хочеться уявити його таким, що має незаперечну реальність, якою володів простір архаїчного міфу.

Живописець ренесансної епохи обожнював перспективу та її закони, живописець ХХІ століття дуже часто тяжіє до зворотної перспективи, до двомірності та площинного зображення на полотні. І справа тут не просто в ефекті декоративності, яким багато визначається у творчості українських художників, вони прагнуть зібрати разом (подібно до простору міфу) сьогоднішнє, минуле і майбутнє, тимчасове і вічне, далеке і близьке, реальне та ірреальне.

Фактично кожному художнику нашого часу довелося створювати міфологічну мову наново, переробляти її під себе, проводячи напружені та невпинні пошуки нових методів пізнання.

Живопис, представлений на Всеукраїнських виставках «Від Трипілля до сьогоднішнього» несе у собі гостре відчуття поєднання часу та історії. Композиція фольклорного твору будується за принципом нанизування чи нагромадження епізодів, як в творах Анатолія Фурлета «Червона калина» чи Юрія Лесюка «Пливе кача».

Композиція творів Феодосія Гуменюка «За байраком байрак» і «Гайдамаки» сповнена значущості, де перед нами не епізод, не випадок, а скоріше образ часу як такого, що переростає в образ світу, багатолюдної штовханини, де у кожного своє амплуа і свої наміри.

Інший спосіб наблизитися до просторовості міфомислення – це розмивання, а то й підміна раціональної ясності сприйняття невиразністю і незв'язністю ірреальних фантазій (сон, мрія, марення). Ці фантазії існують в особливому просторовому вимірі, організованому за принципом нанизування або нагромадження подій, картин, фігур, частин тіла, предметів тощо.

Прикладом можуть слугувати роботи Михайла Безпальківа «Мелодія Печалі», Миколи Жулінського «Чорна і червона дошки» чи Катерини Перепелиці «Шлях характерника».

Свій світ творить Іван Гапochenко («Туга» і «Туга II»). Незважаючи на те, що фон у його картинах дихає таємничою глибиною, зображення тяжіє до площини, на якій художник комбінує предмети, абстрактні і напіваабстрактні фігури, пейзажні мотиви, об'єднані задумом митця в єдиному фантастичному, загадковому просторі, що не має часового виміру.

Втім, у мистецтві образне, нерозчленоване мислення завжди було провідним. У ХХІ столітті його невизначеність, розпливчастість, часто стають ядром художнього методу. Варто згадати роботи автора цієї статті Василя Копайгоренка. Яку б назву не мала картина, вона являє собою образ, сповнений містичного відчуття і водночас вона – знак позачасового сенсу, що вислизає від повноти раціонального тлумачення («Двобій», «Кузьма і Дем'ян», «Чумацькі шляхи»).

Все вище зазначене можна прослідкувати у роботах багатьох інших художників, які ризикнули розчинити реальність і визначений час у примарному просторі сновидіння, наче в епоху архаїчної міфотворчості, коли людина ніби мріяла наяву, живучи у світі власних фантазій. Але світ в інтерпретації сучасного художника постає як таємничий, рухливий, багатовимірний простір, що не зводиться до зорової ілюзії.

У далекому міфічному часі жрець творив обряд ритуального жертвопринесення в ім'я продовження життя. Художник ХХІ століття створює своє полотно, ніби здійснюючи жертвопринесення. Містичне, ірраціональне входить у його картину, наповнюючи її відчуттям дивовижного, нереального, але пов'язаного з дійсним життям. Втім, для сучасного художника міф – перш за все художній прийом, довільний і позбавлений божественного змісту.

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.

ДІАЛОГ КУЛЬТУР ЯК СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ: ДОСВІД ФОРМУВАННЯ ІНТЕГРАТИВНОЇ ПОЕТИКИ В СЕЗОНАХ НАЦІОНАЛЬНОГО ЦИРКУ УКРАЇНИ.

Еволюція сучасних мистецьких програм вписала у сторінки своєї історії значну кількість різноманітних форм, стилів, видів та жанрів, синтезом яких наповнений нині будь-який вид сучасної сценічної творчості. Відзначимо, що у ХІХ – першій половині ХХ століття вітчизняне циркове мистецтво мало великий вплив на естетичне виховання будь-якої людини та поступово завоювало у такий спосіб не лише локальне – вітчизняне, а й міжнародне визнання. Вважаємо, що циркове мистецтво як складова сучасного сценічного мистецтва й впливовий чинник культурно-дозвіллевої діяльності та інтегративної поетики вітчизняного мистецтва, з огляду на свої специфічні особливості, має значний потенціал у сучасному світі, оскільки є одним із різновидів мистецтв, що є найбільш популярним, затребуваним у сьогоднішній час.

За всю історію побутування вищезазначеного виду сценічної творчості, що розвивалася на основі синтезу з іншими видами та жанрами сценічного виконавства, виникло безліч нових мистецьких стилів та жанрів, що подекуди набули кардинальних відмінностей за змістом і формою. Так, на початкових етапах розвитку сценічного мистецтва майже всі номери, презентовані на сцені, були прості у виконанні та ґрунтувалися на елементарних сюжетах.

Втім, у процесі вдосконалення сценічної діяльності, окремі номери сценічної творчості стали складними в професійному та технічному виконанні. Їх основу склали інноваційні досягнення сучасної техніки. Протягом довгого часу мистецькі програми все більше набували популярності. Нині це – вражаючі видовища, яскраві шоу, які в практичному досвіді набули своїх, притаманних тільки їм, особливих рис художньої цінності.

Сучасна циркова мистецька програма синтезує надбання карнавально-сміхової культури на міжнародній арені. Саме в цьому контексті циркові програми стають полі функціональним явищем соціально-культурологічного

змісту, яке відображає дійсність у постійному пошуку нових напрямків свого розвитку. Останній прослідковуються ще у святах епохи Античності, які мали сакральний характер. Цей період характеризується виникненням первинних жанрів таких, як жонглювання, дресура, гімнастичні елементи. В епоху Середньовіччя блазневі свята дали поштовх до формування традицій в циркових виступах «поверхневої емоційності». Майданним святам та театралізованим формам доби Ренесансу були характерні невідповідність зовнішнього сміху внутрішньому стану людини: саме в той час відбувся процес жанрових дефініцій в циркових виступах. Новий час характеризувався ярмарково-майданними святами, де номери вирізнялися «особистим», «інтимним» сміхом та диференціацією циркових жанрів. Карнавали та свята ХХ століття й сучасності зорієнтовані на різні види сміхової культури – від поверхневого до «інтимного», елітарного. Сучасним карнавалам притаманне висміювання «самих себе», певна містифікація у сюжетах, маскування, блюзнірство. Тому нині циркове мистецтво органічно синтезує надбання попередніх етапів свого розвитку, однак спрямовує їх у сучасний ракурс. Карнавальні форми стали притаманні «Параду-алле», визначилась спільна драматургічна конфліктна основа та композиція обох видовищ.

Традиції циркової композиції та фабули почали формуватись в епоху Античності завдяки античному театру й окремим сценкам античних мімів. Середньовічний карнавал з традицією маскування (маска комедіанта) та особистий інтимний сміх Ренесансу особливо позначилися на репертуарі циркової програми. При цьому, за часів Античності та Середньовіччя в первісних драматургічних творах велика увага приділялася побутовим деталям; в епоху Ренесансу починали розмежовувати «зовнішній» та «внутрішній» стан людини». Сміх, гумор почав домінувати у давньоруських святах та ігрищах, у мистецтві скоморохів та у фольклорному театрі. Головною темою у постановках було глузування над панами та державними правителями. У цирковій драматургії XIII-XIX ст. прослідковувалася тема урочистості; під час війни, революції досить актуальною стала тематика сучасна, що висвітлювала важливі історичні події життя країни; кінець ХХ-го ст. відзначився величезною кількістю різноманітних тем: політичних, побутових, соціальних. Сьогодні у цирковому мистецтві елементи національної культури прослідковуються у театралізованих сценічних формах, пантомімі, акробатиці та гімнастичних номерах тощо.

Привертає увагу той факт, що у 20-х роках ХХ століття, особливо у післяреволюційний період почав змінюватися соціально-юридичний статус цирку, зокрема, у 20-30-х роках ХХ століття почали змінюватися комунікативні механізми й цільова аудиторія. Тому, циркове мистецтво під свій захист бере

держава, що повертає статус цирковому мистецтву, який був втрачений у процесі революцій. Із системи розваг за радянських часів цирк стає системою пропаганди нового соціалістичного устрою, нових цінностей та ідеалів. Сьогодні Національний цирк України має штатних артистів різних циркових жанрів, балетну трупку та ушлявлений джаз-оркестр під керівництвом джазмена Марка Резницького (1940), народного артиста України.

Отже, циркове мистецтво є яскравим проявом втілення синтезу мистецтв. Його історія насичена різноманітними, самобутніми, яскравими подіями, випадками комедійного та трагедійного характеру. Їх витоки сягають далекого історичного минулого людства. Циркове мистецтво є невід'ємною частиною святкового та повсякденного життя широких мас населення різної вікової категорії. Воно стало прикметою часу, міцно увійшло у суспільну свідомість населення і є святом для кожної особистості протягом всього її життя.

КОРУСЬ Олена Павлівна,

кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця Національного музею «Київська картинна галерея».

ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ МОЗАЇЧНОГО ПАННО ОЛЕНИ ГНЄДАШ «ЛІТНІ ВРАЖЕННЯ» В ІНТЕР'ЄРІ ЇДАЛЬНИ ЗАВОДОУПРАВЛІННЯ «ЕЛЕКТРОНМАШ».

Сучасна світова практика має багато прикладів реконструкції / ревіталізації об'єктів модернізму / бруталізму середини - другої половини ХХ ст. Створені як цілісні архітектурно-художні ансамблі, де комплексно вирішено завдання дизайну інтер'єру, меблів, освітлення, зовнішнього і внутрішнього художнього оздоблення, такі об'єкти цінуються як унікальні взірці архітектурно-дизайнерської думки епохи. Кардинально інша ситуація склалася в останні десятиліття в Україні. Будівлі промислових і готельних комплексів, науково-дослідних інститутів тощо, які раніше належали державі, шляхом численних приватизацій часто опинялись в руках безвідповідальних приватних власників, для яких важливим є не естетика, а територія, на якій розташована споруда і яку можна використати під прибуткову забудову житлового комплексу. Нині, коли під загрозою знищення все частіше опиняються пам'ятки з яскраво вираженою художньою складовою, на їх захист стають громадські організації.

Нещодавно в складній ситуації опинився комплекс колишнього Київського науково-виробничого об'єднання «Електронмаш» (Святошинський район, вул.

Кільцева дорога, 4), де руйнівні дії спостерігаються з початку 2021. Завод був флагманом з виробництва електронно-обчислювальної техніки в колишньому СРСР і залишався в державній власності до 2021. Своєрідний художній образ будівлі створений шляхом тісного співробітництва архітекторів і художників (наряд-замовлення від ВО «Електронмаш» № 1985-1/он5 від 31.10.1980). Синтез архітектури і монументально-декоративного мистецтва на об'єкті досягнутий уведенням в інтер'єр в якості оздоблення творів, виконаних у різних художніх техніках, – вітражу, мозаїки, бетонного рельєфу, різьблення по дереву, карбування по металу, найдорожчими і технологічно складнішими серед яких є мозаїка і вітраж.

Панно «Літні враження» (1982. Мозаїка, смальта; 49,87 м². Автор Олена Гнедаш, 1950 р.н.) розташоване на другому поверсі двоповерхової споруди в приміщенні колишньої їдальні заводу управління «Електронмаш». Створене з коштовного матеріалу – смальти, який вже в нас не виробляють, воно є оригінальним твором монументально-декоративного мистецтва України кінця 1980-х. Цей період в українській монументалістиці ознаменований розвитком найкращих здобутків в галузі синтезу попереднього часу, відходом від наративно-пропагандистської ролі в бік емоційно-художнього аранжування середовища. Мозаїка представляє живописно-ліричний напрям мистецтва цього періоду, добре ілюструє тенденцію до філософсько-заглибленого сприйняття світу, камерності змісту та створення духовно насиченого середовища. Твір є ліричною розповіддю про безтурботний відпочинок і дитячі ігри на лоні природи, великі сподівання молодості й романтичне кохання, захоплення красою світу і гармонійного єднання з ним, а ширше, – є гімном життю, що відтворено у центральній групі молодих музикантів. Декларуючи внутрішню вільну незалежну особистість, вітражі і мозаїка були співзвучні виразній модерністичній композиції вхідного portalу будівлі.

На відміну від типових зразків монументально-декоративного мистецтва кінця 1950-х – 1960-х рр., панно «Літні враження» нікого не наставляє, не повчає, не декларує ідеї соцреалізму у просторі, а тактовно його прикрашає, створюючи затишну духовну атмосферу. Про особливу роль простору йдеться і в буклеті «Електронмашу»: «Заводське кафе приваблює людей затишною атмосферою. У бесіді з друзями за чашкою кави або чаю легко знімається втома і напруження». Вочевидь зміст панно відкривається глядачеві під час ненав'язливого споглядання. Воно поступово захоплює настроєм, композиційними ритмами, кольоровими нюансами і контрастами. Глядач підсвідомо пронизується його романтично-мрійливим настроєм і починає «вслухатись» у власні почуття й думки. Так на практиці реалізується головна ідея панно. Апелюючи до вічних загальнолюдських цінностей твір досі

приваблює і не втратив своєї актуальності. Засобами монументально-декоративного мистецтва авторка спонукала замислитися про неприйдешню цінність людини. Застосування характерних для мистецтва українського модернізму художніх прийомів також робить твір цікавим для розглядування. При аналізі техніки кидається у вічі майстерність і ювелірна ретельність виконання, адже при наборі мозаїки застосовано смальту дрібних модулів (біля 1 см), що дає можливість відтворення тонких кольорових сполучень і візуального «мерехтіння» фактури поверхні та кольору фону, спонукає пригадати традиції монументальної мозаїки стародавнього Києва. Вище означені якості свідчать про ідейно-художню цінність твору.

Мозаїчне панно «Літні враження» згадується в енциклопедичній статті про художницю, опубліковане в рекламному буклеті підприємства. Враховуючи, що у 1980-х в техніці мозаїки було створено небагато творів, і роботи київської монументальної школи найбільше постраждали або варварськи знищені, необхідність збереження панно набуває особливого значення й актуальності. Це є важливим для збереження як творчої спадщини художниці, так й історії вітчизняного монументально-декоративного мистецтва ХХ ст. в цілому.

Вочевидь, твір міг би бути гідно вписаним в проект ревіталізації споруди, якби такий існував. Однак зараз він перебуває під загрозою фізичного знищення, про що свідчить стан його та будівлі. Активісти зверталися до Міністерства культури та інформаційної політики (лист від 08.07.2021 № 20158/20.1 – 21) та до Українського інституту національної пам'яті із проханням взяти під захист художні твори комплексу. У серпні 2021 Київрада проголосувала за введення мораторію на реконструкцію і капремонт зі зміною об'ємно-просторових параметрів історичних будівель ХІХ—ХХ ст., які знаходяться під загрозою знищення. Однак це не врятувало коштовні твори мистецтва від знищення з порушенням закону: у серпні 2021 на об'єкті заводууправління «Електронмаш» були варварськи зруйновані вітражі Олени Гнедаш «Мрія» і «Політ» (обидва – 1982, розміри кожного: 2,5 х 6 м), про що повідомляють численні публікації в межі інтернет, соцмережах (fb) та відеосюжет ТСН. 12 листопада 2021 на аукціоні з приватизації завод був проданий за 120 810 000 грн. У 2022 році на сайті Президента України з'явилася петиція із закликом зберегти мозаїку О. Гнедаш та гіпсові панно. Однак суттєвих зрушень не відбулось. 12 липня 2023 року Громадська організація «Музей відкрито на ремонт» зробила подання на Київську міську державну адміністрацію про занесення об'єкта до Реєстру культурної спадщини та ініціювала переговори із новим власником. Наразі ситуацію намагаються тримати під контролем. Сподіваємось, що твір вдасться зберегти.

КРИВОРУЧКО Юрій Іванович,

доктор архітектури, доцент, професор
Національного університету "Запорізька
політехніка", заступник голови
української філії INTBAU.

НОВИЙ УРБАНІЗМ – ШКОЛА АРХІТЕКТУРИ УНІВЕРСИТЕТУ НОТР ДАМ У САУНТ БЕНДІ (США).

Новий урбанізм (Неоурбанізм) (New Urbanism) — напрям містобудування ХХ-ХХІ ст., що поєднує ідеї нової урбаністики ХХ ст. і традиційні вирішення планування поселень. Пієтет просторів, сформованих невеликими кварталами, забудованими периметрально вулицями та маленькими пішохідними площами, сквериками, де зручно і затишно перебувати подалі від міського шуму та інтенсивного транспорту характерні для нового урбанізму. Американський новий урбанізму прагне формувати невеликі нові міста з пішохідною доступністю послуг і місць праці, критикуючи розповзання передмість та домінування транспорту, зберігаючи найкращі якості історичних міст.

Новий урбанізм пропонує основні базові принципи.

Найперше – людина, пішохід, велосипедист, людський масштаб, доступність і безпека (подалі від автомобіля). Поєднання людей різного віку, рівня доходів, культур і рас у сусідську цілісність.

Поєднаність у мережі: взаємозв'язана ієрархія вулиць (широкі та вузькі, бульвари, алеї, пішохідні, променади) перерозподіляє транспорт, даючи місце пішоходам та громадським просторам, мінімізує використання автомобіля.

Об'єднання магазинів, офісів, індивідуального та багатоквартирного житла у єдиній структурі на рівні мікрорайону чи кварталу дозволяють досягти розумної багатофункціональності і різноманітності.

Змішана забудова доброї якості та планування дозволяє досягти різноманітності типів, розмірів, різного цінового рівня будинків, розташованих поруч. Естетика та комфортне міське середовища, створюють «відчуття місця», співмірності архітектури та людини.

Традиція окрім простору та будівель важлива і у організації соціуму на території у формі сусідства. Якісні громадські простори формують відчуття центральності, висока щільність забудови в центрі міста формує відмінність між центром і периферією з менш щільною забудовою.

Запорукою міцного соціуму також виступає висока щільність забудови. Будівлі розташовуються щільніше одна до одної, зростає їх пішохідна

доступність, ефективніше використання ресурсів і послуг, створення соціумних якостей середовища.

Екологічний транспорт формується мережею високоякісного транспорту для поєднання міста, села і сусідств; широке використання велосипедів, роликів ковзанів, самокатів і пішохідних прогулянок для щоденних пересувань.

Сталий розвиток ґрунтується на мінімальному впливі забудови на довкілля, екологічно чистих технологіях, повазі до довкілля й усвідомлення цінності складених природних систем.

Енергоефективність є одним з найважливіших трендів сучасності, що виявляється у зменшенні використання невідновлюваних джерел енергії; збільшенні місцевого виробництва; створення умов для зменшення використання приватного автотранспорту на користь громадському.

Якість життя є результатом наведених принципів, створюючи місця, які збагачують, піднімають і надихають людський дух.

Новий урбанізм переглянув критику модернізмом ХХ ст. квартальної щільної забудови і реабілітував її як випробувану тисячоліттям класичну містобудівну форму. Публічні простори завжди мали високий статус у системі суспільних цінностей від дворику перед домом до міських площ, бульварів, променад, набережних, скверів та парків. Врешті, повернення архітектурної деталі, артикуляції форми, фактури, пластики і маси тіла споруди, архітектурних форм, силуетів та просторів.

Школа архітектури університету Нотр Дам у Саут-Бенд (США) багато років навчає архітекторів у традиціях Нового урбанізму. Класична архітектурна традиція, виявляється, добре вирішує сучасні проблеми архітектурного середовища та просторового планування і проектування. Навчальні програми школи архітектури Нотр-Дам відповідають принципам традиційної архітектури та урбанізму, у яких суттєву роль відіграє масштаб та мірність людини, яка творить спільноту, дає відчуття місця та формує середовище.

Основоположним постулатом школи Нотр Дам є визнання необхідності поєднання знання, яке дає факти, та розуму, який розставляє пріоритети та систему цінностей для досягнення справедливих цілей. Тут вважають, що віра є важливим аспектом освіти. Без твердої віри чеснота і розум поступаються місцем марноті і цинізму. Свідома участь у світі дозволяє досягати особисті і суспільні цілі. Архітектори через власну творчість представляють майбутнє світу.

Розуміння довкілля, ландшафту, малювання, дослідження матеріалів та просторова уява розширяють творчі межі студентів, формують їх індивідуальність. Використання місцевих матеріалів, врахування клімату,

традиції та культури дозволяє проектувати довговічні будівлі, що відповідають не лише навколишньому середовищу, а й духові місця. Будівлі зміцнюють зв'язок між людьми та простором, сприяють вуличному життю, здоров'ю та благополуччю людини.

Студенти третій рік навчання проводять у Римі, живучи з римлянами, занурюючись у культурні контексти міста, яке за понад 2 тисячі років і далі відповідає вимогам сучасного життя. Вивчають археологію, історичну та теоретичну науку, цифрову документацію, реконструкцію, професійні дослідження, засновані на практиці. Дослідницькі пріоритети Школи включають урбаністику та житло, технології та візуалізацію, здоров'я та стале середовище, історію та теорію, сакральну архітектуру.

Декан факультету архітектури Стефанос Полізоїдес, професори Маріанне Кузато та Рауль Ока, інші професори багато працюють над відновленням та відбудовою територій, що постраждали від стихійних лих та воєн. Досвід у цій області буде цінним для застосування в теперішній та повоєнній Україні.

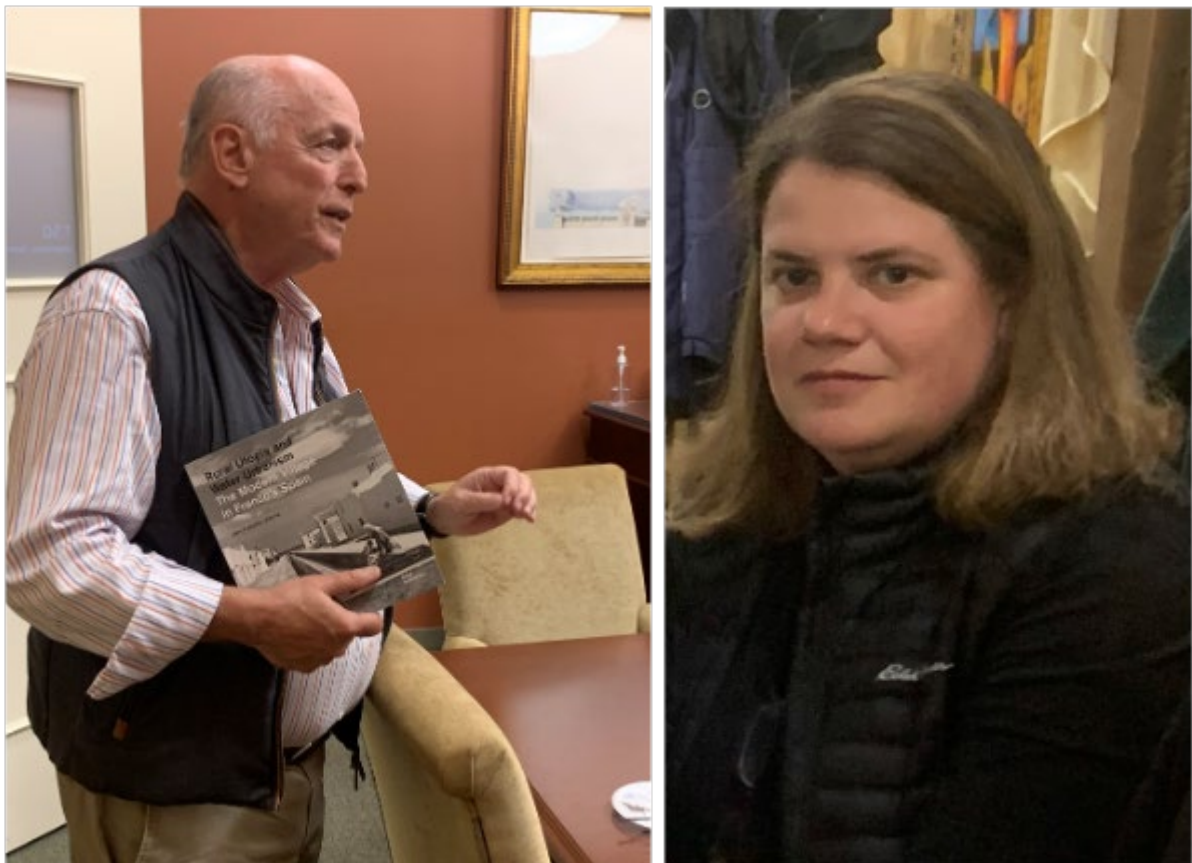


Рис.1. Декан факультету архітектури університету Нотр Дам Стефанос Полізоїдес (зліва), професор Маріанне Кузато (справа)



Рис. 2. Роботи студентів факультету архітектури університету Нотр Дам

КРИЖАНІВСЬКИЙ Олександр Анатолійович,
кандидат архітектури, доцент кафедри
Архітектури та просторового планування НАУ.

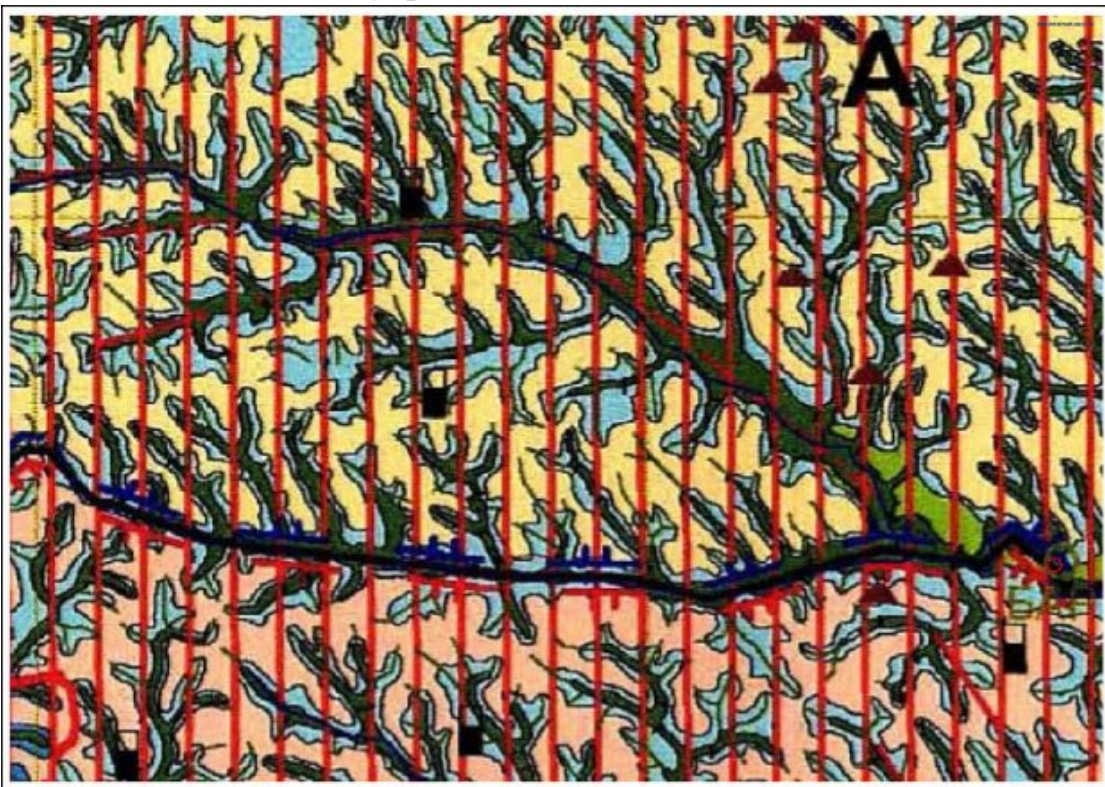
ВИЯВЛЕННЯ ОБРАЗУ “ЖИВОГО ДЕРЕВА” У ПЕРЕДПРОЕКТНОМУ ДОСЛІДЖЕННІ ГЕОМОРФОЛОГІЇ ПРИРОДНОГО ЛАНДШАФТУ.

На початковій стадії просторового планування території важливим етапом залишаються передпроектні дослідження природного, історичного, культурного, архітектурного ландшафтів. Сьогодні у передпроектних дослідженнях застосовуються комплексні та системні підходи. Підосною для комплексного дослідження території є ландшафтний план на рівні області, району та територіальної громади, який успішно впроваджений у просторове планування Черкаської області та Чернівецької міської територіальної громади.

Для формування концепції розвитку території в цілому, де об’єктом проектування є система “Природа — Населення — Архітектура”, тобто “демоекосистема” (по Лаврику Г.І.) важливе значення надається системному підходу, де демоекосистема розгортається в просторі та в часі у вигляді природного та планувального каркасів на мега, макро, мезо, та мікрорівнях. На основі аналізу взаємодії природного та планувального каркасів у 90-х роках минулого століття формувалася схема районного планування Черкаської області (ДІПРОМІСТО, автори Тополянська І.Н., Айлікова А.В., Бистряков І.К.).

У природному каркасі виділяються активні ділянки природного середовища з високим біорізномаяттям - біосфероформуєчі зони (вузли), зв'язки (по Бистрякову І. К.). Ці ділянки зосереджуються на стику різних ландшафтів. Виділяються: активні ділянки природного середовища з високим біорізномаяттям ландшафтів (поєднання екосистем боліт, заплав річок та лісів); з низьким біорізномаяттям (сільськогосподарські угіддя, меліоритивні системи); активні ділянки з високим антропогенним тиском на природне середовище (міські поселення); ділянки з оптимальним антропогенним тиском на природне середовища (сільські поселення); ділянки з різною якістю ґрунтів, рослинністю, поширенням тварин; природно-заповідний фонд; мисливські угіддя. Виділення цих ділянок на топографічній основі М 100 000, що є достатнім для початкового аналізу, дає можливість виявити природний каркас та співставити із сформованим планувальним каркасом території.

У рамках наукового дослідження кафедри архітектури та просторового планування на тему: “Трансдисциплінарна інтеграція в історико-містобудівних просторових дослідженнях територіальних громад” був проведений збір, аналіз вихідних даних та порівняння природних каркасів Барської (Вінницька обл.), Макарівської (Київська обл.) Чернівецької міських територіальних громад. У результаті ми отримали можливість виявити індивідуальний регіональний малюнок контурів цих каркасів, що нагадує образ “Живого дерева”, або “Дерева Життя” відомого в українській символіці.



Іл. 1 “Живе дерево” на геоморфологічній карті-схемі Барської ТГ.
М:500 000 [Із Державної геологічної карти України, М 35-XXVIII (Бар) 2008 р.]

Виявлення образу “Живого дерева” в контурах природного каркасу конкретної території є першим кроком у передпроектному дослідженні території регіону України. У результаті аналізу вихідних даних про природні умови та ресурси Макарівської територіальної громади була сформована інтегральна карта планувальних обмежень території. Результати передпроектних досліджень природних умов були впроваджені у навчальний процес кафедри архітектури та просторового планування ФАБД НАУ.

Цікавим є досвід використання природного каркасу при дослідженні розміщення пам’яток археології території Чернівецької МТГ. Починаючи із V тис. років до н.е., ця територія була постійно заселена. Поселення формувалися і активно гармонійно взаємодіяли із природним каркасом, при цьому поселення не “вторгалися” в активні ділянки цього каркасу.

Доцільно продовжити дослідження враховуючи історико-етнографічні, історико-містобудівні та архітектурні особливості регіонів України.

КУЛИКОВА Анна Сергіївна, студентка кафедри Архітектури ХДАДМ;
ЛУКАШЕВА Яна Віталіївна, студентка кафедри Архітектури ХДАДМ.
*Науковий керівник: Ільченко С. А.,
 PhD з архітектури та містобудування,
 старший викладач кафедри Архітектури ХДАДМ.*

РАМКИ ВИКОРИСТАННЯ ШІ В АРХІТЕКТУРНОМУ ПРОЄКТУВАННІ.

Використання художніх платформ ШІ в архітектурному проектуванні супроводжується дискурсом де створення зображень з простих текстових описів сприймається з одного боку як загроза професії архітектора, а з іншого бачиться ресурсом подальшого розвитку. Тезу Джузеппе Галло: *«Враховуючи складність архітектури, наші респонденти виключають, що штучний інтелект зможе мати руйнівний вплив у нашій галузі в короткостроковій перспективі, роль, яку ШІ, ймовірно, візьме на себе в найближчому майбутньому, буде роль помічника, надзвичайно спеціалізованого та здатного для вирішення дуже конкретних проблем.»* [Gallo G. Et al. The role of Artificial intelligence in architectural design: conversation with designer and researchers //Conference proceedings of the 7th International Conference on Architecture and Build Environment S. ARCH. – S. Arch, 2020. – С. 1-8.] підважує антитеза Станіслава Шайо *«Безсумнівно, штучний інтелект ніколи не зможе*

автоматизувати інтуїцію архітектора та нас навколо. Однак отримати переваги від інтелектуального помічника в межах нашої досяжності, і це слід ретельно вивчити, перевірити та відчувати.» [Chaillou, S. (2019). The Advent of Architectural AI | A Historical Perspective. Harvard University.] Втім, поки точаться дискусії застосування ШІ в проєктній практиці потроху стає нормою. Так, на думку Йорна Плоєннігса і Маркуса Бергера: *«... велика кількість 5,7 мільйонів запитів з архітектурним контекстом, яку ми ідентифікували, свідчить про те, що інструменти вже прийняті. ... Зрештою, єдині платформи забезпечать повний робочий процес для варіантів використання, таких як ідеї, колажі, збірка та варіанти стилю, що суттєво підвищить продуктивність і креативність. Тому ймовірно, що ці інструменти спочатку будуть використані для мозкових штурмів із клієнтами та для конкурсів.»* [Ploennigs J., Berger M. Ai art in architecture //AI in Civil Engineering. – 2023. – Т. 2. – №. 1. – С. 8. Режим доступу до ресурсу URL: <https://link.springer.com/article/10.1007/s43503-023-00018-y>]

Отже, якщо припустити що використання ШІ потроху стає буденною практикою варто розглянути рамки де його використання виглядає ефективним і може підвищити якість проєктних рішень. Спробуємо проаналізувати використання зображень отриманих з допомогою ШІ на прикладі конкретного навчального проєкту – «Ревіталізація Ботанічного саду ХНУ в місті Харків» на стадії формування програми проєктування (стадія дослідження). З огляду на прийняту командою студентів стратегію включення Ботанічного саду в міську тканину як загальнодоступного було визначено вектор його можливого розвитку. Зелене усамітнення (green retreat) мало привнести до, звичних для Ботанічного саду, функцій дослідження та збереження біорізноманіття ще й функцію психологічного відновлення містян. Проєктна програма сформована на початку роботи вербально – в текстах була узагальнена діаграмами органів сприйняття та емоційного зонування територій. Надалі з допомогою ШІ текстовий опис було трансформовано в візуальні образи (рис. 1). Зважаючи на виклик унаочнення саме емоцій, не конкретних форм або конструкцій, використання нетипового для проєктування інструменту (ШІ) виглядає виправданим для конкретизації ідеї проєкту та передання емоційного стану що має бути створений. Здається подібне використання не заперечує думку Барі Фес-Барінгтена: *«...тобто ми хочемо, щоб наше житло було спроектовано більш гуманно, ніж машиною, тобто в ідеалі воно було б спроектовано нами. «Ми», будучи природною людиною, доповненою пристроєм, але не керованою цим пристроєм. Ми не бажаємо естетики машин.»* [Fez-Barrington, B. Managing the benefits and risks of architectural artificial intelligence (resolution). Режим доступу до ресурсу

URL: https://www.academia.edu/1792184/Managing_the_benefits_and_risks_of_architectural_artificial_intelligence]. Здається що такий процес, де отриманню зображення за допомогою ШІ передують детальний та конкретний вербальний опис, свідчить про пріоритет саме людської волі.



Рис 1. Зображення створене за допомогою ШІ

Отже, на пошукових стадіях, створення зображень з простих текстових описів за допомогою ШІ може підсилити емоційну складову проектної пропозиції не замінюючи а доповнюючи стандартні проекції.

ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна,

доктор мистецтвознавства, професор,
професор. кафедри Теорії та історії
мистецтва НАОМА член-кореспондент
НАМ України, Заслужений діяч мистецтв
України.

ПАННО Л. МЄШКОВОЇ ДЛЯ ШТАБ-КВАРТИРИ ЮНЕСКО В ПАРИЖІ: РЕАКТУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗУ

«Земле, флюїди життя і розквіту світам Усесвіту посилайте...» – таку назву надала авторка Людмила Мешкова керамічному панно, створеному нею для

штаб-квартири ЮНЕСКО в Парижі у 1986 році. Ставши переможницею міжнародного конкурсу, Л. Мешкова отримала право виконати замовлення на монументальну композицію для ЮНЕСКО. Керамічне настінне панно площею у 55 квадратних метрів було розташоване у холі будівлі.

Це панно й по сьогодні є значимим, його символічний зміст набуває все більшої вагомості з плином часу. Через зміну реальності життя планети Земля відбувається реактуалізація художнього образу панно: з кожним роком ми відчуваємо збільшення кількості природних катаклізмів і це переконує людство в тому, що наша планета Земля є живою. Вона переживає якісь кризові явища, болюче відчутні людиною – горять ліси, цілі острови, які були як Едем; потужні землетруси знищують міста; життєве оточення людини то накриває нестерпною спекою, то топить у нестримних потоках каламутної води. Земля наче жива істота, хворіє чи змінюється, переходить на інший ритм існування у космічному вимірі.

У панно Л. Мешкової звучить інше – «Земле, флюїди життя і розквіту світам Усесвіту посилай...», в ньому є та велична гармонія, яка дарує відчуття цілісності, краси існування у світі природної розкоші. У монументальному керамічному творі відчувається краса як істина, як закон світу. Тут чуємо шурхіт трав на вітру, відчуваємо, як пахнуть аромати квітів, як в зелених замках вільно живуть метелики, як у краплі роси відбивається сонце. Це наче відблиск щастя та природності дотехногенної епохи, такого «золотого віку» – коли, як говорили у давньому Китаї, «гори раділи, води сміялися».

Керамічне панно було створено після Чорнобильської трагедії, коли людство відчуло страшну загрозу від радіаційного забруднення, від техногенної катастрофи. В той час Л. Мешкова через художній твір ніби прагнула перепрограмувати життя на Землі від загибелі до відродження, яке має набути такої сили, що наша планета буде здатна ділитися нею з усім Всесвітом.

Панно розповсюджує у оточуюче середовище рідкісний поетичний настрій і сонячне тепло. Не викликає сумнівів те, що Людмила Мешкова втілила у монументальному творі образ України, символ землі, яка є такою різноманітною, різнобарвною, наповненою природньою красою у таких формах як гори, моря, долини, стрімкі гірські річки й затишні, неспішні, що вільно течуть по широких руслах. Але є тут і дуже особливе для авторки місце – її Полтавщина, серце України, країна дитинства Людмили Іванівни. Там, напевно, вона відчула поезію, і разом з тим якійсь величний космічний вимір, що відблискує у найменших творіннях природи.

В останнє десятиліття Україна потерпає від агресії сусідньої деспотії, від початку повномасштабної війни ворог знищує все живе і прекрасне в нашій країні – людей, міста й села, пам'ятки і музеї, благодатну природу, прагне

позбавити країну права на існування. Тому образ України в штаб-квартирі ЮНЕСКО є ствердженням того, що вона є і буде, Україна здатна посилати «флюїди життя і розквіту світам Усесвіту» попри всі намагання її знищити.

Велике за розміром панно наче міниться променями сонця, і здається, що якесь божественне світло пронизує часопростір, весь зображений світ сяє ідеальним Світлом, він належить і минулому, але осяює сьогодення.

ЛЕСІНА **Маргарита** **Сергіївна,**
студентка факультету архітектури
КНУБА.

*Науковий керівник: Артеменко Г. О.,
старший викладач кафедри Дизайну
КНУБА.*

РЕФЛЕКСІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА НА ПОЛІТИЧНУ СИТУАЦІЮ В УКРАЇНІ.

Як відомо, візуальне мистецтво транслює набагато більше, ніж прості слова. Протягом усього періоду існування людства, людина залишала за собою декоративно-прикладне мистецтво, як певну рефлексію на навколишній світ, навколишнє середовище. Відображали зазвичай те, що відчували і бачили, передавали власні переживання. На сьогодні, маємо змогу спостерігати очевидний вплив воєнно-політичної ситуації на сучасних митців, які залишилися в державі і тих, які вимушено переїхали за кордон. Нові тенденції входять у творчі роботи, через які художники транслюють свої переживання та емоції. Найбільш яскраво відображається психологічний стан людей, які несподівано втратили стабільність, впевненість, а головне – віру в своє майбутнє і майбутнє своїх дітей. Страшні події повномасштабного вторгнення в Україну дали гостру потребу рефлексії у всіх мистецьких сферах: музичні напрямлення, писемні твори, живопис, графіка та інші. З особистих досліджень, при перегляді поточних виставок та проектів за останні декілька років, у сучасному мистецтві України можемо констатувати, що матеріалу на цю тему – доволі багато. Цікавим фактом стало підтвердження – що мистецтво було і буде важливим інструментом щодо підтримання патріотизму у людей.

Важливим і обов'язковим для нормалізації та стабілізації психологічного стану людини – є переживання емоцій на різних стадіях – від початкової до кінцевої, для усвідомлення власного стану на даний період. Тому так важливо саме творчим особистостям бути причетними до сучасної рефлексії – переживати певні періоди власного життя через створення художніх проектів,

фільтруючи ситуацію через свій внутрішній світ. Таким чином, зберігаючи гармонію у собі та всесвіті. Формування нового майбутнього нашої держави та зберігання гену нації також залежить від принципів мистецьких засад та культури в цілому. Бо тільки через збереження історичних, культурних і національних традицій можемо зберегти свою ідентифікацію. Саме це, є головним завданням для українських митців на сьогодні.

Мені пощастило відвідати декілька виставок: «ТИ ЯК?», яка проходила в Українському Домі в Києві з 1.06.23 - 2.07.23; «Форми присутності» в Мистецькому Арсеналі, в Києві з 20.04 - 30.07.23 року. Де було представлено достатньо художніх робіт, кожна з яких по-своєму формально цікава. Настрій, який створюється в інтер'єрному просторі даних експозицій – тривожний. Відчувається: страх, співчуття, нерозуміння, надія, спустошення – це змішані почуття. Яскравим прикладом може стати проект митця Віталія Янкового – «Будинок зі скла» – коротке відео з використанням 3д візуальних форм, де зображене планування інтер'єру квартири і деяких елементів декору, котрі важливі для самого автора – все це зроблене зі скла. Настільки, в одному момент, все матеріальне – для автора – виявилось крихким.

Відбулась виставка плакатів в Українському Домі в м. Києві 14.07.23 на військову тематику «Український плакат воєнного часу». Плакат завжди був потужним мистецьким проявом під час історичних подій в різні часи. Митці різного віку представляли свої власні графічні розробки, головним завданням яких, було – влучно передати силу духа українців та волю до перемоги.

Багато художніх проектів на цю тему було створено і в стінах КНУБА м. Київ, на кафедрі дизайну. Від початку воєнного стану, навчально-робочі програми з фахових дисциплін були направлені також на творчій, національно-патріотичний потенціал студентів-дизайнерів. На практичних заняттях викладачі пропонували зробити формально-декоративні проекти та композиції, пов'язані з даною тематикою. Онлайн-виставка «Україна 2022», яка відбулась в травні 2022 року, де було представлено 56 графічних робіт студентів 3курсу, спеціальності 022 «Дизайн» на тему «Розробка поштової марки». На марках зображали символи України, історичні події та національних героїв. «Виставка плакатів» – також мала творчій успіх, під керівництвом викладачів кафедри.

Цікавим є той факт, що художники, які через певні обставини знаходяться за кордонами нашої держави, теж є причетними до сучасного творчого процесу. Вони роблять проекти і виставки, продають картини і віддають донати на поміч фронту. Через художні твори, розповідають реальні та страшні події в Україні – бо світ має знати правдиву інформацію щодо воєнно-політичної ситуації і художники сприяють цьому. Це дуже потрібно для нашого суспільства.

Отже, роль і значення професійної мистецької освіти для формування суспільного світогляду – є великою. Це спонукає на рефлексію та трансформацію творчих можливостей митців в сучасних реаліях соціокультурних потрясінь. Художня творчість акцентує на ситуації – пропонує рішення і проекти, які допоможуть у майбутньому відбудувати Україну. Також спонукає об'єднуватись разом і вірити в розвиток нашої держави, зберігаючи національні традиції та ген нації. Мистецтво в усі часи виражало емоції через візуалізацію, служило цінним інструментом для підняття патріотизму та нормалізації психологічного стану людства. Воно відображає нашу культуру. На даний період часу, коли Україна переживає велику трагедію, яка несе за собою глобальні наслідки не тільки для нашої країни а і для всього світу, так важливо транслювати саме про культуру і мистецтво нашої держави, через будь які інформаційні джерела, в тому числі через творчі реалізовані проекти.

ЛУЦЬ Сергій Васильович,

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри Образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва К-ПНУ ім. І. Огієнка.

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ТЕХНІК ГАРЯЧОЇ ЕМАЛІ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЮВЕЛІРСТВІ.

Вивчення досвіду попередників, відродження традицій класичних ювелірних технік, зокрема емальєрства, впровадження інноваційних ідей та технологічних процесів є вкрай важливим для ефективного розвитку сучасного українського ювелірства. Вирішальні можливості застосування технік художньої емалі в ювелірному мистецтві мотивовані не лише нинішньою ситуацією, що спонукає до відродження колись майже забутих технік художньої гарячої емалі в нашій державі, але й бурхливим розвитком емальєрства в міжнародному арт-просторі. Нині перед українським ювелірством стоїть важливе завдання скористатися часом та невичерпним творчим потенціалом художників та майстрів, заявивши про власні здобутки світовій мистецькій спільноті. Відзначимо, що емальєрство – це одна із давньоруських визначально-ідентичних художніх технік, яка максимально допомагає підсилити той чи інший образ, відтворити та збагатити художню ідею твору.

Найдавніший період розвитку емальєрного мистецтва припадає на VI–VIII століття та починається в Давньому Єгипті. Далі активно поширюється у Візантії (X–XII ст.), по всій території Київської Русі та Грузії (XI–XIII ст.), у Китаї (з XIV ст.), у Франції відомі «ліможські емалі» (XII–XV ст.). Особливого піднесення перетинчаста емаль набула в добу Київської Русі. Слід зазначити, золоті вироби: діадеми, намиста, гривні, колти, оправы для книг, оздоблені емаллю, знаходили по всій території нинішньої України. Також мистецтво емалі досягає високого розвитку в період українського бароко та часи модерну, а «переживши певне забуття за радянський період, емаль відроджується на сучасному етапі абсолютно в новій якості».

Емаль (від франц. «email» – плавити) – це легкоплавке прозоре чи непрозоре свинцево-селікатне скло, пофарбоване в різноманітні кольори окислами металів. Після нанесення на виріб, пройшовши процес випалу, воно перетворюється на тверду, блискучу масу з яскравими та стійкими кольорами. Емальєрство відноситься до спеціальної технології виготовлення ювелірних виробів, тісно пов'язаної з основними ювелірними процесами. Окрім декоративних якостей, емаль наділена стійкими захисними властивостями. Емальєрство як різновид ювелірного мистецтва має ряд технологічних особливостей. Чим тривалішим є процес випалу скловидної маси, тим холоднішими стають відтінки фарби. Допускаються повторні випали, але при цьому існує межа виправлень. Процес випалювання не завжди є остаточно контрольованим, тому майстер ніколи точно не знає, яким буде кінцевий результат. Кожний твір стає своєрідним випробовуванням таланту художника, захоплює своєю непередбаченістю та вимагає поєднання максимального напруження творчих ідей, прагнень та об'єктивних наукових знань.

Відмітимо, що незалежна держава Україна, давня історія і багаті культурні традиції походять з часів Київської Русі, тож для українських митців сучасного ювелірного мистецтва є логічним наслідування технологічних процесів класичних технік гарячої емалі, а саме «виімчастої», «перегородчастої», «по-гільйоше», «фініфті», які майстерно застосовуються в синтезі з іншими ювелірними техніками. У своїх творчих процесах українські художники-ювеліри повною мірою використовують надбання своїх великих предків. У творенні художньо-образної концепції в сучасному ювелірстві України чітко прослідковується прагнення до ідентифікації українського народу, де емальєрство відіграє важливу роль – як засіб композиційного формотворення, так і історично однієї з давньоруських традиційних художніх технік. Великий потенціал емальєрства як засобу художньої виразності дозволяє втілювати в творчі задуми різноманітні композиційні та формотворчі прийоми. Декоративні якості емалі в

творах ювелірного мистецтва виступають як головні композиційні стрижні, використовуючи властивості матеріалу, вони надають ювелірному виробу певного естетичного забарвлення. Застосування технік гарячої емалі в ювелірстві сучасних митців досягає достатньо високого художнього рівня, щоб бути першорядним у втіленні художньо-образної концепції ювелірних творів. Сучасні майстри намагаються підняти з глибин українського емальєрного мистецтва весь арсенал засобів та технічних прийомів, активізують пошуки нових підходів до вирішення художньої образності та індивідуальності в ювелірстві. Безперервний пошук засобів художньої виразності, створення креативних масштабних проєктів ведуть до пріоритетності технік гарячої емалі. Колористично-пластичні вирішення завжди надають ювелірним предметам ефекту виразної декоративності, яскраво відкриваючи головну ідею та зміст художнього твору.

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

МОДЕРНІЗМ / БРУТАЛІЗМ – ДИХАТОМІЯ РАДЯНСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ.

На початку 2000-х серед архітекторів та дослідників по відношенню до радянської архітектури від 1955 року і до розпаду СРСР став все частіше використовуватись термін «радянський бруталізм» або «радянський необруталізм», пов'язаний зі світовою архітектурою бруталізму (необруталізму), що виникає в 1950-х роках спочатку в Британії, а потім і в усьому світі, як складова частина широкого явища інтернаціонального стилю, або пізнього модернізму.

Однак бруталізм, як стиль та явище, має свої першопричини, сформовану виразну естетику та відносно чіткі межі всередині великої групи течій, що складають інтернаціональний стиль, як такий.

Масове будівництво швидкими темпами за умов обмеженого фінансування та деякого дефіциту металу у воєнні та перші післявоєнні роки сприяло широкому застосуванню бетону, як одного з основних матеріалів. Економія призвела до зменшення кількості опорядження та «розкриття» площин

конструктиву. На наш погляд, це стимулювало формування естетики бруталізму, що виникає в Британії наприкінці 1950-х років.

Архітектура бруталізму бере свій відлік від проектів британських архітекторів Елісон та Пітера Смітсонів, а назву від французького «béton brut» = «необроблений бетон» що набуває розповсюдження після публікації книги «Новий бруталізм. Етика чи естетика?» [Banham Reyner. *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*. Reinhold: New York, 1966. 199 p.]. Власне, назва апелює до основного прийому образної виразності стилю: масивів «чистого» бетону, що створює відчуття міцності, монументальності, помпезності. Архітектурні форми бруталізму лаконічні в традиціях функціоналізму та близькі радянському раціоналізму та частково ранньому конструктивізму. Стиль набуває розповсюдження в численних адміністративних та громадських спорудах по всьому світі.

До найвідоміших прикладів бруталізму належать поліфункціональний культурний центр Барбікан у Лондоні, Великобританія (Пітер Чемберлін, Джоффри Пауелл, Крістоф Бон. 1959-1982 рр.), Національний музей західноєвропейського мистецтва у Токіо, Японія, (Ле Корбюзьє, 1959 р.), Парламент у Даці, Бангладеш (Льюїс Кан, 1961 р.), Королівський національний театр у Лондоні, Великобританія (Деніс Лесдан, 1962-1977 рр.), суд міста Баффало, США (Пфол, Робертс й Біггі. 1971-1974 рр.) та багато інших споруд. Через певну розмитість меж стилю, деякі дослідники приписують до бруталізму Житлову одиницю Корбюзьє (Марсель, Франція, 1945-1952 рр.) та близькі за стилістикою споруди в Чіндігарху, Індія (комплекс Капітолію та Палац правосуддя 1953 р.).

Між тим, концептуальні засади естетики бруталізму базуються на контрасті саме чистих відкритих мас бетону з легким природним оточенням (найчастіше декоративними дзеркалами водних поверхонь, як у Чіндігарху чи Даці; рідше зеленню, як у Барбікані та ін.). Радянська архітектура ж використовує декоративні елементи в оздобленні: громадські споруди часто прикрашаються мозаїкою (до прикладу - Інститут ядерних досліджень НАН України. Київ, 1970, автори мозаїки: Г Зубченко., Г. Пришедько; магазин «Океан», Львів, 1982. арх: Я. Мاستило, мозаїка: В. Патик) керамічними або металевими панно (до прикладу - кінотеатр «Київська Русь», 1982. арх: В. Таєнчук, М. Босенко, панно: Г. Корнь, М. Обезюк), використовується суперграфіка, інші види опорядження.

Звичайно, серед розмаїття споруд радянської архітектури за 35 років її розвитку після постанови №1871 було чимало прикладів, близьких до «зразкового» бруталізму, однак називати всю згадану архітектуру вцілому цим терміном нам, як досліднику, видається методологічно не точним та не вірним.

Ми притримуємося думки, що доречним буде саме більш широке поняття «радянський архітектурний модернізм», що включає в себе й бруталізм й інші прояви інтернаціонального стилю в його радянській інтерпретації.

МЕЛЬНИК Ірина Петрівна,

аспірант кафедри Організації театральної справи імені І. Д. Безгіна КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка Карого.

Науковий керівник: КОРНІЄНКО В. В., доктор культурології, професор, професор кафедри Організації театральної справи імені І. Д. Безгіна КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого.

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ.

Синтез (від грец. - поєднання, складання) - метод дослідження, вивчення предмета (явища, процесу) в цілісності, єдності, взаємозв'язку його частин. Відповідно поєднання різних елементів, частин предмета в єдине ціле (систему) характеризує практичну і пізнавальну діяльність. В такому значенні синтез відрізняється від аналізу (від грец. - розкладання, розчленування). Процедура аналізу передбачає розкладання предмета на його складові (певні ознаки, властивості, відношення). Синтез також розуміють як процес міркування, коли послідовно потрібно дійти положень, які мають бути доведеними на основі попередніх, доведених раніше. І навпаки, аналіз - є процес міркування від того, що потрібно довести до вже доведеного. Аналіз і синтез - взаємообумовлені логічні методи наукового дослідження.

На думку відомого німецького філософа Іммануїла Канта (1724-1804), знання утворюються в результаті синтезу мислення і чуттєвості. Досліджуючи джерела і межі пізнання, він сформулював питання про можливість апіорних синтетичних суджень (таких, що приводять до нового знання) в кожному з трьох основних видів знання. До цих видів знання філософ відносив математику, теоретичне природознавство і метафізику (умоглядне пізнання істинно сущого). В праці "Критика чистого розуму", розглядаючи ці питання, Кант аналізує три здатності пізнання - чуттєвість, розсудок і розум. За його висновком, дійсне знання передбачає синтез (поєднання) чуттєвого споглядання з категоріями розсудку, вищою умовою якого вважається єдність нашої свідомості. Можливість естетичних суджень в метафізиці Кант

розглядає, пов'язуючи з дослідженням розуму, який і породжує "ідеї", тобто поняття дійсної цілісності або єдності обумовлених явищ (поняття душі, світу, Бога). Згідно з Кантом, релігія становить предмет віри, а не науки чи теоретичної філософії. Звідси здійснене ним свідоме обмеження знання з метою надання місця вірі. Він обґрунтував необхідність віри в Бога, оскільки за відсутності віри доволі проблемними виявляються функціонування моральної свідомості, основного закону етики (категоричний імператив), запобігання реальним проявам негативних тенденцій, зла, існуючих в суспільстві й житті людини.

Аналізуючи функції мистецтва (гедоністичну, компенсаторну, терапевтичну), першочергово Кант виділив соціальну функцію, здатність мистецтва підвищувати загальну культуру людини. Найвагоміше завдання мистецтва вбачав у "розвитку моральних ідей і культури морального почуття", оскільки мистецтво, як зображення ідеї розуму, сприяє розвитку внутрішньої, духовної культури людини.

Проблема синтезу мистецтв привертала увагу філософів, теоретиків мистецтва, художників. З-поміж них Гегель, І. Вінкельман, Б. Віппер, О. Габричевський, В. Залозецький, Леонардо да Вінчі, П. Флоренський, Д. Чижевський та ін.

Взаємообумовленість мислення, чуттєвості, моральної свідомості, художнього сприйняття методологічно важлива для осмислення сутності синтезу мистецтв.

Синтез мистецтв передбачає органічну єдність, взаємозв'язок, взаємодію різних видів мистецтва, покликаних сприяти естетичному оформленню матеріального і духовного середовища життєдіяльності людини (пластичні мистецтва), або створювати нові художні явища (видовищні мистецтва, зокрема театральне). Досягається синтез мистецтв гармонійним поєднанням окремих компонентів на засадах ідейно-художнього задуму, композиційного узгодження стилів, жанрів, пропорцій, ритмів тощо. Стосовно видовищних (просторово-часових) мистецтв, тут синтез іманентний самій природі художньої творчості, і відбувається ніби в середині даного виду мистецтва. Синтез пластичних мистецтв (архітектура, образотворче, ужиткове мистецтво) спрямований на естетичне формування довкілля і буття людини. Основою синтезу пластичних мистецтв є реальні процеси життєдіяльності людини, для здійснення і просторового оформлення яких створюється архітектура.

У сучасному світі, де науці відводиться провідне становище, найважливішою характеристикою духовного життя стало свідомість його цілісності і інтегративності. Це породжує необхідність комплексного дослідження явищ світу, гармонізації наукового і художнього способів пізнання

світу в освітньому процесі через комплексну взаємодію з предметами мистецтва. Щоправда, частіше це відображає "стихійне, швидше інтуїтивне прагнення вчителів дати школярам більш цілісне уявлення про світ".

МИРОНЕНКО Вікторія Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
доцент кафедри Кінотелеоператоства
КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого.

ВІЗУАЛЬНА МОВА ФОТОГРАФІЇ І КІНО: ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКІВ.

В контексті сучасного кінознавства, дослідники часто наголошують на досить важливому аспекті при аналізі кінотвору, а саме на так званій фотографічній природі фільму. Говорячи про різного роду запозичення та цитування, варто звернути увагу на те, яким чином візуальна мова кіно вступає у взаємозв'язки з мистецтвом фотографії, а головне, з якою метою відбувається ця взаємодія. В даному дослідженні проаналізовано взаємозв'язки кіно і фотографії на деяких прикладах світових кінотворів ХХ та ХХІ століття та сучасної їм творчості фотомитців.

Про взаємодію фотографії і кіно можна говорити вже в контексті початку ХХ століття, коли ці взаємозв'язки стають помітними в фільмах Фернана Леже «Механічний балет», або «Морська зірка», режисованого фотографом Ман Реєм. Інгмар Бергман у своїх фільмах посилається на абстрактну фотографію як Ман Рея, так і свого сучасника Фредеріка Зоммера. Але найбільш яскраво ця взаємодія помітна в порівнянні кінотворів Бергмана та фотографії шведського фотографа Крістера Стрьомхольма, мистецьке бачення якого, в свою чергу формувалося під впливом живопису сюрреалізму. Абстрактне зображення як занурення в стан спостереження та поступове візуальне перетворення умовної абстракції на матеріальні об'єкти – свідомий творчий підхід, який є дуже схожим для обох митців.

Якщо аналізувати сучасне кіно, то найбільш помітною в цьому контексті є творчість німецького кінорежисера Віма Вендерса, яка тісно пов'язана з фотографією. Вендерс, активний прихильник аналогової фотографії особисто підтверджує впливи на свою кінематографічну діяльність фотографії Уокера Еванса та Роберта Франка. Частіше за все, кінознавці звертають увагу на роль пейзажу в фільмах Вендерса та героїв, які загублені на фоні

архітектурного або пустельного пейзажу. Подібне візуальне висловлювання притаманне цілому напрямку в фотографії 1970-х років, яке отримало назву New Topographics. Представники цього напрямку зосереджували свою увагу саме на зображенні мовчазного, знеособленого, але монументального пейзажу. Ця схожість з фотомитцями New Topographics стає дуже помітною при ретельному аналізі фільм Вендерса. Крім того, фотокамера та фотографія у Вендерса іноді виступають майже самостійними героями, як, наприклад у фільмі «Аліса в містах», де головний герой не розлучається зі своєю камерою, постійно фотографуючи те, що його оточує.

Творчість Девіда Лінча залишається не до кінця декодованою, а його фільми складними для аналізу. Але треба зауважити, що творчість Лінча є цілком міждисциплінарною, оскільки крім кіно він також повноцінно працює з живописом, асамбляжем, анімацією та фотографією. Велика ретроспективна виставка Девіда Лінча «Тиша і динамізм», що відбулася в Центрі сучасного мистецтва в Торуні у 2017 році, продемонструвала не тільки багатшаровість мистецького висловлювання митця. Перш за все, ретроспектива показала, що в живописних та фотографічних творах Лінча є «підказки» для розшифрування багатьох його кінотворів, а естетика його фотографій відсилає до його ранніх кіноробіт.

Не менш цікавим є взаємозв'язок візуальної мови фільмів Ларса фон Трієра та сучасної фотографії. Підсилена естетизація зображення для Трієра є своєрідною маніпуляцією для створення його власних мистецьких світів. Окрім того, що іноді в його фільмах є прямий натяк на фотографію, як на аналог творіння нового світу (в фільмі «Дім, який побудував Джек» герой фотографує свої моторошні об'єкти), естетика фільмів Трієра співзвучна естетиці деяких сучасних фотографів, наприклад, Грегорі Крюдсона та його методам побудови фотографічних творів. Обидва намагаються підсилити виразність героїв та створити складні, монументальні композиції.

Підсумовуючи зазначимо, що взаємозв'язок фотографії і кіно існує ще з початку ХХ століття і це є невіддільною складовою розвитку обох мистецтв. Запозичення та схожість візуальної мови кіномитців і фотографів відбувається не тільки через спорідненість поглядів та світосприйняття конкретного хронологічного відрізка часу, в якому митці є сучасниками. Ця взаємодія відбувається також і через те, що для багатьох кіномитців фотографія була і залишається своєрідним інструментом для власних рефлексій.

МІНЕНОК Дарія Володимирівна,
студентка кафедри дизайну КНУБА.
Науковий керівник: Чепенко Н.Г.,
Старший викладач кафедри Дизайну
КНУБА.

АРХІТЕКТУРА – ЯК МИСТЕЦТВО СТВОРЕННЯ СПОРУД.

Вступ . Архітектура — це мистецтво зводити будинки і споруди, забудовувати території комплексами будівель різного призначення відповідно до сучасних технічних можливостей, конструкцій і матеріалів.

Основними засобами архітектури є композиція, точно вивірені пропорції, масштаб, рівномірна послідовність елементів конструкції (ритм), пластика об'ємів, фактура і колір матеріалів, що застосовуються для опорядження.

Призначення архітектури — це створення штучного середовища, необхідного людям для їхнього проживання, праці, фізичного і культурного розвитку.

Результати дослідження. Архітектура, як вид мистецтва, є складовою частиною матеріальної і духовної культури людства. Від початку будівництва в стародавні часи і до сьогодення архітектурні форми і стилі весь час змінювались.

Кожен з архітектурних родів має своє функціональне призначення. Проте, крім суто утилітарних потреб, архітектура водночас виконує функцію емоційного впливу, досягти якого можна завдяки використанню специфічних конструкцій, елементів, прийомів. Це і врахування об'ємно-просторової структури споруди, ритмічне і пропорційне співвідношення, масштаб, розробка кольору та фактури будівельних матеріалів тощо.

Необхідно зауважити, що мистецтво архітектури знаходиться у безпосередньому зв'язку з розвитком науки. Адже зведення архітектурних споруд розпочинається з суто технічного етапу проектування – виконання необхідних розрахунків і креслень.

Використання усіх засобів, якими володіє цей вид мистецтва, зумовлює створення архітектурного образу. При цьому обов'язково враховують форми, розміри, колір та оздоблення будівлі, що зумовлюється специфікою і призначенням архітектурної споруди. Так, деякі будинки справляють величне і грандіозне враження, інші – витончене і елегантне. Окремі мають чітку симетричну конструкцію або поєднують у собі складні різноманітні елементи.

До основних засобів створення художнього образу в архітектурі належить архітектоніка, що становить основу виразності об'ємно-просторової композиції.

При зіставленні елементів архітектори використовують симетрію або асиметрію, нюанси та контрасти, ритмічні співвідношення. Суттєве значення мають пропорційність і масштабність. До художніх засобів архітектури належать також фактура й колір, різноманітність яких досягається різними прийомами обробки поверхні будівлі.

В архітектурі художні завдання можуть вирішуватися спільно з іншими видами мистецтва. Так виникає єдиний художній образ.

Зодчі здавна шукали нові виразові засоби. Кожний історичний період мав свої характерні архітектурні образи, певні конструкції, форми, декор. І кожний такий образ закарбовував уявлення епохи, відображав потреби й уподобання людей тих часів. Недарма архітектуру називають «кам'яним літописом людства».

Композиція як спосіб вираження в архітектурі

Слово «композиція» (від лат. Compositio - складання, з'єднання) - ключове в будь-якому вигляді творчості. Кожен продукт (результат) творчої діяльності в кінцевому рахунку є не що інше, як певний (а не випадкове) поєднання елементів - звуків, ліній, кольорових плям, об'ємних форм, просторів та ін.

Стосовно до архітектури і архітектурного дизайну можна стверджувати, що композиція - це естетично обумовлене взаєморозташування матеріальних елементів і просторів.

Композиція уособлює собою принципіві закономірності організації конкретної архітектурної «матерії», яку в першому наближенні можна позначити як масу, тобто узагальнені геометричні параметри, контур (а не фізичну масу) майбутньої форми. Повноцінною архітектурною «матерією» форма стає після того, як маса буде конкретизована факторами впливу - функцією, конструкцією, контекстом, образно-естетичними міркуваннями, технологією та ін.

Таким чином, маса - це перша сходинка матеріалізації принципівих композиційних закономірностей і зв'язків. Маса як проміжна категорія зникає після остаточного становлення архітектурної форми.

Тому можна стверджувати, що архітектурна форма - це матеріалізована і конкретизована композиція. Вихідна тріада «композиція - маса - форма» відображає послідовність проектування від загального до конкретного.

Ця ж історія говорить, що почуття композиційної впорядкованості зародилося у людини в глибоку давнину і стало одним з фундаментальних його відмінностей від решти тваринного світу. Абстрактне мислення, поступово формувалося у людей з часів неоліту, породжувало потребу в геометрично закономірною формі (в тому числі формі простору), що змушувало їх ціною неймовірних зусиль створювати з природних матеріалів композиційно

впорядковані форми, наповнені для них вищим змістом. Так народжувалося образне мислення.

Спроби дослідити закономірності архітектурної композиції і форми робилися ще в епоху Відродження. Але рішучий крок у цій сфері науки був зроблений лише в 1920-х рр. радянськими архітекторами-авангардистами. Саме вони змогли підняти на високий рівень формалізації поняття, виявити й узагальнити закономірності, види і засоби архітектурної композиції. Але головне в тому, що відповідно до основних понять, якими оперує архітектор, - простором, об'ємом і площиною - ними були виявлені три основні групи композицій: площинні (фронтальні), об'ємні і об'ємно-просторові (в без декорованій архітектурі особливої актуальності набувають об'ємні і об'ємно-просторові композиції). Окрему групу становлять композиції інтер'єрних просторів.

Висновки. Отже, основними засобами в архітектурі є композиція, точно вивірені пропорції, масштаб, рівномірна послідовність елементів конструкції (ритм), пластика об'ємів, фактура і колір матеріалів, що застосовуються для опорядження.

Шляхом злиття декількох видів мистецтв досягається отримання нового художнього явища, яке неможливо створити будь-яким іншим способом.

Композиція і форма - це фундаментальні категорії архітектури, що розвиваються протягом всієї історії.

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

ВПРОВАДЖЕННЯ МІЖНАРОДНОГО ДОСВІДУ ВІДНОВЛЕННЯ ПОШКОДЖЕНИХ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ У ПЕРСПЕКТИВІ ПОВОЄННОЇ ВІДБУДОВИ УКРАЇНИ.

Питання всебічної оцінки втрат, яких зазнає національна культура за умов воєнного стану є не менш актуальними, ніж глобальні дослідження впливу війни на інші визначальні сфери українського суспільства.

Нині найбільш очевидними вони є для царини охорони матеріальної культурної спадщини. Так, за офіційною інформацією від Міністерства культури та інформаційної політики України, за період від 24 лютого 2022 по

25 вересня 2023 року загалом було зруйновано або пошкоджено 835 об'єктів культурної спадщини. При цьому, наведено відомості про те, що з їх числа повністю зруйнованими є 23 пам'ятки, частково пошкодженими – 648, а ступінь пошкодження решти інших 164 об'єктів ще потребує проведення додаткових обстежень.

Не варто також ігнорувати той факт, що на даний час об'єктивно відсутня можливість отримання достовірних відомостей про стан тих об'єктів культурної спадщини, які знаходяться на території тимчасово анексованого Криму, а також тимчасово непідконтрольних районах Луганської та Донецької областей. Таким чином існує реальна загроза знищення/пошкодження для усіх, без виключення, матеріальних складових культурної спадщини в межах території України.

Дається взнаки те, що національна пам'яткоохоронна сфера, з очевидних причин, не була належним чином підготовленою не лише до функціонування в умовах воєнних небезпек, фактично відсутнє достатнє підґрунтя для побудови перспективних планів для її майбутнього відновлення у повоєнний період.

В історичній ретроспективі відбудови, яка розпочалася на території України по завершенню Другої світової війни, проблематичним є пошук позитивного досвіду відновлення пошкоджених пам'яток. Це обумовлено тим, що на той час, як загалом, так і протягом усього «радянського періоду», на рівні держави не було належним чином сформованої пам'яткоохоронної системи. Фактично доля об'єктів культурної спадщини значною мірою залежала від того, чи можуть вони бути використані в якості допоміжного інструментарію для пропаганди комуністичної ідеології.

Прикметно, що з метою забезпечення означених політичних потреб, вище партійне керівництво навіть не гребувало свідомим нищенням об'єктів культурної спадщини, які хоч якось могли б сприяти формуванню української національної ідентичності. Переважно це маскувалося під будь-які суспільно корисні чи військово-тактичні потреби. У даному випадку йдеться, у тому числі, про замінування та підриви радянськими військами багатьох архітектурних пам'яток історичного центру міста Києва періоду його окупації німецькими військами в 1941 році, а також подальшого звільнення в листопаді 1943.

Враховуючи означене, більш доречним є акцентування уваги саме на практичному досвіді тих країн світу, які пережили воєнні конфлікти та інші подібні прояви військової агресії у другій половині XX – початку XXI століття (Ірак, Сирія, колишня Югославія, Малі). Також важливо детальніше розглянути можливості, які висновуються з реалізації положень міжнародних угод про співпрацю в царині охорони культурної спадщини, ратифікованих Україною,

будь-яких інших варіативних форм співпраці з міжнародними інституціями, які відкриті для надання реальної допомоги нашій державі.

Отже, у контексті майбутнього відновлення об'єктів культурної спадщини України, пошкоджених внаслідок війни, початково варто ґрунтовно вивчити відповідний міжнародний досвід інших країн-жертв воєнної агресії. Також наявна потреба в перегляді національного законодавства, а також затвердженої інструктивно-методичної документації на предмет того, чи визначають вони специфіку проведення відновлювальних робіт на нерухомих об'єктах культурної спадщини (зокрема, ремонт, реставрація), які зазнали ушкоджень саме внаслідок впливу специфічних деструктивних факторів, обумовлених особливим періодом воєнного стану.

НИЧИПОРУК-Ніколаєв Артем Сергійович,
студент кафедри дизайну КНУБА.
Науковий керівник: Шапаренко О. М.,
старший викладач кафедри дизайну КНУБА.

ВИКОРИСТАННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СВІТОБУДОВИ В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ

З моменту появи перших людських проявів на Землі митці, шамани і нейровідмінні індивідууми імітували навколишнє оточення та оптичні ілюзії неврологічної природи, намагалися зрозуміти через них світобудову.

Феномен фосфену та ентоптичний ефект дозволили первинним культурам створити певну низку символів. Внутрішньоплеменна символіка почала розвиватися і згодом переросла в етнічно-фольклорну. [Саїн Х. Уміт. «Does the Nervous System Have an Intrinsic Archaic Language? Entoptic Images and Phosphenes.» *Neuroquantology* 12 (2014): 427-445.]

Навіть у наш час використання подібних форм та образів викликають у спостерігачів відчуття трепету та відгукуються у глибинних планах психіки.

Розглядаючи первинну символіку можна виділити сім основних типів патернів, що фігурують у проявах людини з початку часів.

1. *Матричні*

Являють собою повторення однієї фігури на гранях іншої, утворюючи патерн, схожий на бджолині соти чи шахову дошку.

2. *Прямі лінії*

Зображення горизонтальних, вертикальних чи діагональних ліній, що можуть бути як паралельними, так і тими, що перетинаються.

3. *Криві лінії*

Повторення радіусних ліній, які можуть ставати біонічними формами.

4. *Кластери точок*

Група точок, що складаються у візерунок чи слугують тонуванням або відтворюванням системи.

5. *Хвилеподібні та ламані лінії*

Гострі, зубчасті лінії, що лягають шарами один на одного. Можуть бути округлені на зубцях.

6. *Нейролінії*

Хаотичне нашаровування ліній, схожих на фрактали, що нагадують біонічні форми.

7. *Концентричні кола і спіралі*

Зображення кіл навколо інших, чи поступове зменшення радіусу при окресленні кола.

Ці символи навіть люди сьогодення підсвідомо відтворюють під час того, як слухають когось чи розмовляють по телефону.

Такі форми зрозумілі в усіх народах та культурах світу, тож можна стверджувати, що вони є інструментом відображення архетипного способу мислення людства.

Коли для людей стали доступні більш точні інструменти дослідження, щоб мати можливість фіксувати більш детальну картину, вони почали помічати, що ті самі підсвідомі образи зустрічаються й у природі.

Аналізуючи дослідження у різних галузях, людство помітило, що природа складається з тих самих підсвідомих малюнків.

Остаточного невідомо, чи це люди підсвідомо наслідували оточення, чи вони просто мають такі ж самі структури, закладені з народження, і почали помічати цю схожість з плином часу.

Намір знаходити геометрію в природі бере початок із бажання систематизувати природні процеси та дослідити структуру світу.

Використання такої геометричної репрезентації світобудови можна зустріти у сакральних будівлях та культурно значимих спорудах. Математична закономірність, вписана у природні процеси, допомагає надати значимості таким структурам. [Бромвелл, Генрі П. Г. (2010). Таунлі, Кевін (ред.). «Restorations of Masonic Geometry and Symbolry: Being a Dissertation on the Lost Knowledges of the Lodge.» Lovers of the Craft. ISBN 978-0-9713441-5-0.]

Ще з античних часів математики записували естетичні, на їх погляд, закономірності чисел і геометричних тіл. Праці Й. Кеплера, Л. Фібоначчі, Евкліда та філософів неоплатонічної школи слугують базою для знаходження математичної закономірності у питаннях естетики та світобудови. [2]

Сучасні методи дослідження допомагають знаходити ефективні за функціоналом, захоплюючі та цікаві структури. Таке наслідування природи називається біонікою. [Біоніка в дизайні середовища : навч. посіб. [для студ. і виклад. мистец., дизайн. та архіт. вищ. навч. закл.] / С. В. Сьомка. - К. : Ліра-К, 2018. - 248 с. : іл. - ISBN 978-617-7320-97-4]

Біоніку можна вважати сучасним нащадком неоплатонівського захоплення світобудовою.

Наразі натхненням для митців слугує не лише мікроскопічна будова, а й візуальні репрезентації звукових хвиль, музикальних тонів та інші фізичні прояви, записані візуальним чином.

Отже, використовуючи подібну геометрію при просторовій композиції чи проектуванні структури споруди або обладнання, автор застосовує зрозумілу для всіх культур візуальну мову. В свою чергу, вживаючи універсальну візуальну мову, автор робить свій витвір значним не лише для власного локального контексту, а й для глобального сприйняття.

ПАВКО Анатолій Іванович,

доктор історичних наук, професор,
завідувач кафедри Суспільних та
політичних наук НАУ, академік АН ВШ
України, Заслужений працівник культури
України.

СИНТЕЗ НАУКИ ТА МИСТЕЦТВА В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ: ДІАЛЕКТИКА МЕТОДОЛОГО-РЕФЛЕКСИВНОГО ПІДХОДУ.

В царині міждисциплінарних досліджень важливе місце посідають проблеми інтегративного взаємозв'язку та взаємовпливу науки і мистецтва. Їх творче, критичне осмислення передбачає, насамперед, сутнісне розуміння таких категоріальних понять як синтез, діалектика, рефлексія.

Зазначимо, що в новітніх культурологічних виданнях синтез трактується дослідниками в якості взаємодії і поєднання різномірних елементів, за яких виникає культурне явище, течія, стиль, яке відрізняється від обидвох складових компонентів і яке має власний, якісно визначений зміст і відповідну форму. Синтез означає поєднання різних культурних елементів воєдино, що якісно відмінне від їх простої суми [Культурологія: енциклопедичний словник; за ред. д-ра філос. наук, проф. В.П. Мельника. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2013. С.375].

Натомість, діалектичний метод, всебічно і переконливо розроблений геніальним німецьким філософом Г. Гегелем, передбачає розгляд всіх явищ і процесів у загальному взаємозв'язку, взаємообумовленості та розвитку [Філософія: підручник для студентів вищих навчальних закладів / кол. авторів; за ред. Л.В. Губерського. Харків: Фоліо, 2013. С. 84]. Загалом, діалектика є серцевиною будь-якого природного, наукового або ж мистецького життя, будь-якої діяльності, апофеозом кожного істинно наукового пізнання, осягнення світу культури. Есенціальну гносеологічну формулу діалектики Г. Гегель визначив наступним чином: теза – антитеза – синтез. Очевидно, що синтез і діалектика перебувають між собою в глибокому гармонійному взаємозв'язку. Їх епістемологічне опанування неможливе без опертя на рефлексію, яка уособлює самосвідомість і самопізнання, співвіднесеність елементів мислення і дійсності. [Філософський енциклопедичний словник/ НАН України, Інститут філософії ім. Г.С. Сковороди К: Абрис, 2012. С. 347].

Слід зазначити, що діалектика інтегральної взаємодії вказаних пріоритетних напрямків культури, їх творчий синтез визначаються тим, що як наука, так і мистецтво належать до інтелектуальних, самодостатніх, значною мірою автономних сфер культури, оскільки наукова і художня діяльність вирізняються між собою. Ця відмінність, зокрема, знаходить свій вияв у протиставленні чуттєвого та раціонального, конкретного і абстрактного, ціннісно-емоційного та пізнавально-теоретичного. Варто вказати на те, що художнє сприйняття, яке є альтернативою раціонально-теоретичного способу відношення до дійсності, оперує конкретно-чуттєвими образами, ґрунтується на цілісному переживанні світу. На відміну від науки, яка має на меті висвітлення об'єктивної істини, мистецтво розкриває істину об'єктивно-суб'єктивно. Наприклад, плідна музична творча діяльність, виникнення в її процесі інтелектуальних акордів можливо лише за умови діалектичного взаємозв'язку елементів свідомого-несвідомого, раціонального та ірраціонального, істини і краси у пізнанні. [Павко А. Форма інтелектуальної діяльності. Культура і життя. 2016. 22-28 січня]. Натомість, глибинна відмінність науки та мистецтва полягає в тому, що представники першого напряму в культурі окреслили своє творче прагнення до отримання точних і максимально вірогідних результатів дослідницького пошуку. Натомість, репрезентанти іншого напрямку можуть розраховувати лише на ті результати, ймовірність яких є непередбачуваною. Саме такий концептуальний підхід покладений в основу інтелектуальної системи Леонардо да Вінчі, що ґрунтується на вільному переході видатного вченого-природознавця, живописця, скульптора, архітектора від науки до мистецтва і навпаки. Слід також підкреслити, що наукою інтеграції для італійського вченого слугувало саме мистецтво, яке спиралося на таку

оригінальну форму синтезу як картина світу. Нагадаємо в цьому зв'язку, що в ХХ столітті яскравим зразком гармонійного поєднання художньо-естетичного та наукового мислення стала творчість відомого швейцарського архітектора Ле Корбюз'є. В книгах «До нової архітектури», «Урбанізм», «Афінська хартія» ним були запропоновані нові принципи й концептуальні підходи до містобудування та архітектури. Необхідно підкреслити, що в інженерно-технічному мистецтві Ле Корбюз'є дивовижним чином поєднуються краса, технічні можливості епохи та її соціокультурні потреби. [Павко А.І. Основні чинники взаємовпливу науки і мистецтва: системний підхід. Вісник Закарпатської академії мистецтва. 2020. Вип. 14 с. 256].

Синтетичним підґрунтям для взаємопроникнення мистецтва й науки в спільне інтегративне поле творчого пошуку є такі детермінанти. По-перше, мистецтво містить у собі окремі елементи розумової діяльності та є різновидом творчого мислення, оскільки формує пізнавальне відношення до світу. По-друге, художньо-образна форма рефлексії, яка виявляє себе в мистецтві, є синкретичною за характером, оскільки поєднує елементи раціонального знання про світ із метафоричністю, асоціативністю, емоційністю в його опануванні. По-третє, мистецтво, як і наука, здатні до вироблення нових виразних засобів, відкриття нових феноменів і закономірностей. Наприклад, досвід музичної творчості містить в собі вивчення маловідомих та гармонійних звукових структур, можливостей ритму. Він, як і досвід у царині наукового пізнання, поглиблюється і оновлюється. По-четверте, художнє мислення використовує низку засобів, спільних з науковою діяльністю: аналогію, абстрагування, ідеалізацію, експериментування, моделювання, які застосовуються у специфічному для мистецтва контексті. По-п'яте, основою для інтеграції науки і мистецтва є поліфункціональність наукової і художньої діяльності. Якщо ж безпосередній, діалектичний вплив науки на мистецтво викликаний, насамперед, наявністю в мистецтві пізнавального компонента, то зворотній вплив мистецтва на науку детермінується наявністю у структурі наукової діяльності естетичної складової. Саме мистецтво належить до такого різновиду професійної діяльності, яке володіє пріоритетом у задоволенні художньо-естетичних потреб людини і є основним засобом у формуванні почуття прекрасного.

Зауважимо, що для вченого естетичні критерії слугують важливим чинником для верифікації істинності його інтелектуальних конструкцій. Мистецтво мотивує і ферментизує наукову діяльність дослідника, викликає в нього стан емоційного піднесення, натхнення, просвітлює та збагачує його розум, творчу уяву, фантазію. Біографічні спостереження засвідчують, що

видатні вчені нерідко захоплювались певним видом мистецтва й досягли в цій царині значних творчих успіхів.

Взірцем яскравих, плідних, інтегративних взаємозв'язків науки та мистецтва є багатогранна, творча діяльність відомого вченого-правознавця, академіка НАН України Юрія Шемшученка.

Слід сказати, що під впливом свого батька, який професійно володів красним малярством, Юрій Сергійович мав намір після закінчення школи стати художником. Але життя спрямувало його творчі зусилля до юриспруденції. Зазначимо, що у 2010 р. Ю. Шемшученко опублікував книгу під назвою «Мистецькі обрії», у якій зібрана художня спадщина його батька та власні твори образотворчого мистецтва. [Шемшученко Ю. Миттєвості життя і творчості: фотоальбом із коментарями. Київ. Вид-во «Юридична думка», 2018. С.116].

Потужний в інтелектуальному сенсі науковий доробок академіка Ю. Шемшученка, глибинність, оригінальність, розкутість, незаангажованість, естетичне забарвлення його авторської думки, лаконічна, жива, образна мова праць вченого значною мірою обумовлені, крім багатьох інших важливих спонукальних чинників ще й тим, що він цілеспрямовано веде пошук і неодмінно знаходить інтелектуальні імпульси в царині художнього мистецтва. Потрібно зазначити, що творча постать знаного в Україні вченого-юриста широко відома науковій академічній та культурно-мистецькій еліті України та Європи в якості оригінального художника-аматора, щирого шанувальника живопису, мецената образотворчого мистецтва.

Доцільно вказати на те, що мистецький доробок Ю. Шемшученка складається з оригінальних картин і копій художніх полотен, виконаних олійними фарбами, а також графічних портретів і малюнків. Він не тільки суттєво розширює мистецькі обрії вченого, але й слугує своєю творчою платформою для натхненного пошуку наукової істини.

Отже, творчий синтез науки і мистецтва, який має чітко окреслене діалектичне спрямування, знаходить своє практичне втілення в концептуальній ідеї цілісності художньо-наукового пізнання. Для інтеграції науки та мистецтва, реалізації синтетичного проекту універсального пізнання є глибоке смислове підґрунтя. Адже наука і мистецтво перебувають у загальному культурному просторі, опановують відповідними засобами одну і ту ж реальність. Маючи не лише специфічні, але й спільні риси, ці пріоритетні сфери культури суттєво впливають та взаємодоповнюють одна одну.

ПАПЕТА Олена Валеріївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри Комп'ютерних технологій,
дизайну і графіки НАУ.

АВАНГАРДНІ ТЕНДЕНЦІЇ В АВТОРСЬКИХ РОЗРОБКАХ КОСТЮМІВ Л. СЕМИКІНОЇ 1960-1970-Х РР. В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

У художника є особливий дар, завдяки якому він може інтуїтивно вгадати втрачені картини минулого. На відміну від археології або історії, що свідчать про давні епохи мовою текстів і артефактів, художник переживає події через суб'єктивне сприйняття, яке часом виявляється більш істинним, ніж тлумачення вчених. Творчі розробки Л. Семикіної в царині одягу давніх етносів України є яскравим підтвердженням цієї думки. Порівняно з іншими видами мистецтва і творчої діяльності людини — дизайном, архітектурою, живописом, — одяг безпосередньо репрезентує соціальний, естетичний, духовний стан людини. Він найбільш мобільно реагує на зміни в соціально-культурному житті країни. Костюм є однією з неодмінних ознак етносу загалом і кожної особистості зокрема. Традиційний костюм допомагає виявити початкові етнокультурні взаємодії, відповідно сучасний одяг є в певною мірою продовженням цієї історії. Людмила Семикіна в процесі роботи над костюмами дійшла висновку, що на формування і розвиток етнічної функції одягу, його регіональну специфіку впливали етнокультурні взаємозв'язки між різними народами — від найдавніших часів до сьогодення. У такому контексті вона сприйняла етапи визначення основних форм українського національного строю, оскільки він увібрав найбільш архаїчні ознаки в процесі відбору й трансформації елементів культурної спадщини етносів, які в різні часи населяли територію України. Національні риси культури якнайдовше зберігаються саме в народній культурі та безпосередньо в народному костюмі. Український народний костюм, який зберігся переважно в музейних зібраннях і селянських скринях, вирізнявся значним регіональним розмаїттям, основу якого складала мистецькі традиції східних слов'ян. Багато деталей цього одягу має генетичний зв'язок з культурою кочових і праслов'янських племен, що мешкали на території України, культурою Київської Русі. Звертаючись до міфопоетичних образів давніх культур, Л. Семикіна прийшла до образно-пластичного трактування костюма як одного з найбільш виразних засобів духовного та естетичного коду етносу. Художниця зробила щирі спроби переосмислення ролі костюма як найважливішого засобу репрезентації

індивідуума. Образно-пластичний аналіз колекцій одягу її авторства, переконливо доводить, що будь-яку епоху можна зрозуміти не тільки через літопис, історію чи матеріальну культуру, а й через еволюцію одягу. З часів неоліту одяг за допомогою комплексу пластично-образотворчих засобів репрезентував владу, релігію, певний соціальний статус, залишаючись при цьому одним із символів національної самоідентифікації. Актуальність такої постановки питання очевидна і на сучасному етапі історичного розвитку, оскільки побутовий і особливо офіційний одяг був і залишається одним з наочних способів демонстрування соціального статусу, а також визначення місця індивіда в соціальній структурі. Комплекси українського народного одягу формувалися впродовж століть. Вони найяскравіше виявляли особливості різних регіональних етнічних груп і водночас були й залишаються важливим етнографічним джерелом для вивчення українського народу загалом. Матеріал, за яким Л. Семикіна та її колеги вивчали основи народної традиції одягу, міг бути різноманітним. Окрім археологічних знахідок, це могли бути давньоруські ілюміновані рукописи, церковні фрески із зображенням світського вбрання історичних діячів свого часу, дереворити та мідьорити ренесансу й бароко, відомості про побут і одяг українців у творах закордонних авторів. У другій половині XIX ст. народний одяг став предметом спеціальних досліджень науковців, мистецтвознавців, етнографів, зокрема, П. Чубинського та Я. Головацького, які розглядали одяг населення України як джерело вивчення етнічної історії народу. Після встановлення в Україні радянської влади, темп досліджень дещо сповільнився, оскільки національні питання перебували під пильним наглядом цензури. Новий вибух інтересу до національного строю в Україні припав на другу половину XX ст., що призвело до глибокого й всебічного вивчення цієї проблеми. Можна стверджувати, що час, коли Л. Семикіна звернулася до конструювання одягу, був надзвичайно сприятливим для роботи в цьому напрямку і за кількістю фактичного матеріалу, і за атмосферою в колах тогочасної інтелігенції. У творчій інтерпретації цього орнаментального мотиву для оздоблення предмета одягу є глибоке розуміння Л. Семикіною сакральних і образних функцій орнаменту загалом. Виникнення орнаменту походить від того, що первісна свідомість була передусім предметною, і виражалася в двох формах — слово і матеріальна річ. Остання може розглядатися як втілення матеріалізованого словесного міфу, своєрідної передісторії виникнення орнаменту. Він є смисловим рисунком на предметі — речі побутового вжитку чи одязі. Саме орнамент виводить річ за межі суто утилітарного сприйняття і надає їй іншого змісту — міфологічно-сакрального, інформативного, статусного. Саме так розуміє семантику орнаменту Л. Семикіна. Від кінця 1960-х рр. Л. Семикіна розпочинає роботу над

тематичними серіями strojів за мотивами скіфо-сарматського та давньоруського мистецтва. У процесі роботи над образно-символічним вирішенням костюмів серії «Скіфський степ», «Княжа доба», «Поліська легенда» (1968, 1993-1996 pp.). Л. Семикіна звертається до матеріалів археологічних експедицій і реконструкцій побуту, які, зокрема, давали їй можливість простежити трансформацію символіко-сакральних функцій костюма. При цьому вона вирізняє його роль як одного з головних чинників, що виконував репрезентативну функцію для представників духовної та соціальної верхівки. Рясно оздоблений сакральними символами, такий одяг був частиною складного, знаково-символічного комплексу. Для глибокого проникнення в семантику образно-метафоричної мови Л. Семикіної важливе розуміння циклічності загальнокультурних процесів, які мисткиня сприймала як механізм «передання» знання емпіричним шляхом. Її образний ряд становить відкриту «бібліотеку» взаємопов'язаних символів і елементів. Кожен із символів прямо або опосередковано відображає, моделює, структурує те чи інше явище світу, складаючись у єдину картину простору або середовища. Разом із захопленням сакральною символікою, важливого значення для Л. Семикіної набуло колористичне та пластичне вирішення костюма — візуалізоване втілення її естетичних пріоритетів і моральних принципів. Тут художниця постає як самобутній інтерпретатор історичних форм, адаптуючи їх для сучасного прочитання. Її образи — це не тільки фантазії на історичну тематику, а й результат синтезу численних вражень від археологічних знахідок, історичних реконструкцій, художньої літератури, пропущених через «фільтри» її художнього бачення.

ПЕРЕВАЛЬСЬКИЙ Василь Євдокимович,
доцент, доцент кафедри Графічних мистецтв
НАОМА, академік НАМ України, народний
художник України.

ЗДОБУТКИ І ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КНИЖКОВОЇ ГРАФІКИ

Українська книжкова графіка має давню славу історію. Попри несприятливі умови для розвитку національних мистецтв українська графіка часу панування чужинських ідеологій і тенденцій розвивалась і демонструвала високу художню якість та національну самобутність. Для мистецтва української книжкової графіки завжди були характерними чутливість до панівних стилів

загальноєвропейського контексту та, водночас, пошук і утвердження національної ідентичності. Майстри української книжкової справи 16-17 століть користувалися популярністю в інших країнах, працювали там, суттєво впливали на розвиток культури і мистецтва сусідніх народів, визначали тенденції розвитку мистецтва книгодрукування. Швидкий розвиток європейського книгодрукування, навчання і практика наших мистців в інших країнах сприяли становленню й утвердженню мистецьких традицій національної друкованої графіки (технік ксилографії, мідьориту, літографії), та технік графіки оригінальної – рисування олівцем, пером, аквареллю тощо. Але вільний розвиток культури припинився на кілька століть під'яремного існування.

Унікальним мистецьким явищем світового значення стала книжкова графіка України, створена кількома поколіннями мистців упродовж драматичного для нашого народу і визначального 20-го століття. Скільки видатних особистостей, мистців нелегкої, а часто трагічної долі, доклали зусиль до творення яскравої історії українського мистецтва, зокрема графіки книжкової. Георгій Нарбут, який цілеспрямовано формував обличчя національної графіки на основі досягнень українських майстрів 17-18 століть, Василь Кричевський, що на традиціях народного мистецтва творив національний стиль в архітектурі і книжковій графіці, його талановитий учень і послідовник Павло Ковжун, віддані культурі рідного народу Олена Кульчицька, Михайло Бойчук, Василь Седляр, Софія Налепінська, Михайло Жук, Василь Єрмілов та багато інших мистців першої третини минулого століття. Цей час в історії нашого народу названо «Розстріляним відродженням».

Значний внесок в історію мистецтва української книги зроблено й ілюстраторами та оформлювачами книжкових видань другої половини минулого століття: Василь Касіян, Михайло Дерегус, Георгій Якутович, Анатолій Базилевич, Григорій Гавриленко, Олександр Данченко, Олександр Івахненко, Володимир Куткін, Софія Караффа-Корбут, Микола Стороженко і багато інших. «Задушеним відродженням» називають спробу мистців-шістдесятників творити національне мистецтво в українофобській червоній імперії часу «короткої відлиги» і нового витка репресій.

Українська книжкова графіка доби незалежності має відчутні здобутки. Мистці окрилені свободою творчості. Це особливо відчутно у виставкових роботах, нових стилістик, спрямувань, матеріалів, прийомів, і багато чого, про що й не мріяли попередники. Інтенсивно розвивається книговидавнича друкарська технологія і техніка. Практично будь-якого характеру авторський оригінал може бути ідентично відтвореним нинішніми поліграфічними підприємствами. Око і душу милують чудово відтворені малюнки на сторінках

барвистих видань для найменших наших читачів. Про високий рівень сучасної української графіки для дошкільнят і школярів молодшого віку чудово засвідчено на чотирьох масштабних всеукраїнських художніх виставках-трієнале книжкової графіки, що відбувалися у виставкових залах Національної спілки художників України. Поруч з ілюстративними циклами до реалізованих видань було багато чудових мистецьких пропозицій від мистців різних поколінь, а особливо – від талановитої молоді, випускників українських художніх вишів. Але виставковим експозиціям відчутно бракує творів, призначених ілюструвати видання для читачів середнього шкільного віку і книжок для дорослих.

Основна причина – відсутність замовлень з боку нинішніх книговидавців. Потужні київські державні видавництва з чималими художніми редакціями і радами, престижні міжвидавничі і міжнародні конкурси на краще художнє оформлення й ілюстрування книжкових видань – в минулому. А керівники приватних видавництв, маючи повну свободу видавничої діяльності, не завжди усвідомлюють роль і значення високої культури художнього оформлення й ілюстрування книги для дорослих. Полиці книгарень рясніють веселенькими квіточками лакованих обкладинок без жодних ознак зв'язку зі змістом цих видань. Цим і обмежується, у більшості випадків, оформлення багатьох книжок. Від цукеркової одноманітності стає сумно. Але немало і видань високопрофесійного оформлення, і хочеться вірити, що явище це тимчасове, перехідне. Талановиті сучасні українські майстри мистецтва книги зможуть реалізувати свій потужний творчий потенціал як у книжці для дітей, так і – для дорослих, які люблять паперову книгу як твір синтезу мистецтв.

ПОЛТАВЕЦЬ-ГУЙДА Оксана Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Заслужений художник України, член-
кореспондент НАМ України.

ПЕРЕДІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ, ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ ЇЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ.

Художники усіх часів прагнули об'єднуватися в професійні угруповання або були згуртовані якоюсь культурною чи релігійною установою, рідше особою, або хоча б брали участь в спільних мистецьких заходах, проектах, замовленнях. Можна згадати середньовічні цехи і гільдії, які пізніше

перетворилися на корпорації, що захищали своїх членів, водночас підкоряли їх діяльність певним правилам. Згодом почали виникати різноманітні товариства, арт групи, гурти і асоціації художників. Складна творча професія вимагає перш за все мистецького професійного середовища, пошуку митцями спілників-однодумців, обміну майстрів новітніми напрацюваннями при збереженні професійних критеріїв у художніх творах, виявлення напрямів і рухів, основних тенденцій розвитку мистецтва в кожному періоді його існування. Окремого розгляду заслуговують питання «замовник - митець», фінансова забезпеченість художніх проєктів, соціальна затребуваність на твори мистецтва, висвітлення і популяризація творчості митців професійними арткритиками у відповідних фахових виданнях і пресі.

В зв'язку із заявленою темою виступу варто звернутися до художнього життя в Україні в першій половині ХХ століття. Починаючи з 20-х років в Україні утворилася низка мистецьких угруповань художників: АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України), АХЧУ (Асоціація художників Червоної України), ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України), ОММУ (Об'єднання молодих митців України) й ін. Всі вони були представлені відомими майстрами, високопрофесійними художниками. Одна із найбільш відомих організацій – АХЧУ – була утворена в 1923 році. До неї входили Ф. Кричевський, І. Їжакевич, М. Козик, К. Трохименко, І. Шульга, С. Прохоров й ін. Вони проголосили творче кредо правдивого відображення сучасності. АРМУ, до якої входили М. Бойчук і його творчі побратими, було сформовано 1925 року. Асоціація проголошувала боротьбу «за якість, за рівень мистецької культури, за вихід українського радянського мистецтва з глухого провінціалізму», наголошувала на необхідності розвивати виробниче та декоративно-ужиткове мистецтво. На виставках АРМУ, поряд із реалістичними полотнами, демонструвала роботи, створені в руслі течій тогочасного західноєвропейського мистецтва, зокрема роботи В. Пальмова, М. Шехтмана, були також представлені стильні роботи бойчукістів. Одеське Художнє товариство імені К. Костанді, створене у 1922 році, об'єднало таких відомих майстрів, як О. Шовкуненко, П. Волокидін, П. Васильєв, Є. Буковецький та ін. Воно ставило за мету пошуки нових шляхів розвитку образотворчого мистецтва. ОСМУ представляли Л. Крамаренко, І. Плещинський, Д. Шавикін, І. Жданко, Ю. Садиленко, І. Штільман. Вони також сказали своє вагоме слово в мистецтві. Загалом же ця організація закликала до «проймання творчості ритмом та динамікою революційної конструктивної доби, виявлення соціальної функції твору та боротьби за високу якість його». В Україні організовували численні художні виставки із дуже різноманітними творами. Також українські художники брали участь у Всесоюзних і закордонних виставках (наприклад,

виставка сучасної гравюри у Флоренції, 1927; сучасної української графіки в Брюсселі, 1927; сучасної графіки в Амстердамі, 1929; Бієнале у Венеції, 1928, 1932).

Відзначимо, що на початку 20-х років, у складний постреволуційний період, основними в образотворчому мистецтві були його найбільш активні галузі – монументальне мистецтво й графічні агітаційно-масові художні твори, плакати. Нерідко в цих галузях працювали художники-станковісти: Д. Шавикін, А. Петрицький, М. Дерегус, М. Рибальченко. Самі ж станкові твори здавалися тоді недостатньо масштабними та промовистими у відображенні «величі часу». Але вже із середини 20-х років послідовна плідна діяльність, висока майстерність і наполегливість утвердили цю галузь мистецтва непересічними творами в станковій картині, портреті, пейзажі. З'являються знамениті «Інваліди» А. Петрицького (1924), «Відпочинок» О. Столяренка (1927), «Жіночий портрет» П. Волокидіна (1930–1931), «Автопортрет в білому кожусі» Ф. Кричевського (1926–1927). Д. Крайнев пише свою відому картину «Кадри» (1925), М. Бурачек, А. Петрицький створюють майстерні серії пейзажів.

На початку 30-х років всі творчі угруповання об'єднуються в одну організацію – Спілку художників України, діяльність якої підпорядковується владним структурам. Новий етап розвитку українського живопису, який пов'язують з постановою ЦК ВКП (б) «Про перебудову літературно-мистецьких організацій» (1932), з Першим розширеним пленумом оргбюро Спілки радянських художників УРСР (1933) і Першим з'їздом Спілки радянських письменників (1934), орієнтовно тривав до середини 50-х років минулого століття. Саме цими законодавчо-нормативними документами українське мистецтво поетапно й повністю вкладається в межі соцреалізму та потрапляє під жорстке підпорядкування ідеологічного диктату.

Важливим організаційним заходом уряду від моменту утворення творчих спілок стало державне фінансування, спрямоване на розвиток культури. А оскільки почало формуватися держзамовлення, то воно автоматично визначило зміст вимог, які ставилися перед художником. Насамперед, це була вимога реалістичного відображення дійсності, що, своєю чергою, автоматично запускала в дію універсальний, позасоціологічний закон естетики, за яким зміст зумовлює форму художнього твору. Тому художники, які зверталися до правдивої образотворчості, логічно й без примусу ззовні ставали на реалістичний шлях. Їм було доступним відображення всієї різноманітності та багатства реального світу, принади буття, що знаходило вияв у розвитку жанрів: побутового, історичного, портретного, пейзажного, жанру натюрморту, тощо.

Безумовно, творча інтелігенція була об'єднана в творчі спілки задля її керованості тоталітарним режимом і примусу її служіння урядовим ідеологічним настановам. Одначе, особливо в повоєнні роки, Спілка відіграла позитивну роль в житті художників. Перш за все, вона надавала їм творчі майстерні, що є засадничим для митців. Також, на спільні відрахування від творчих гонорарів і частковому державному фінансуванню спілчанські художники побудували відомчі будинки для проживання, на початках із квартирами комунальної власності, згодом ряд спеціалізованих художніх майстерень в різних районах Києва і інших міст, продовжувала будувати відомчі будинки для проживання. Спілка художників здійснювала велику організаційну роботу, намагалась, як могла, захистити своїх членів. Спільно із Міністерством культури нею постійно організовувались творчі виставки, творчі групи, здійснювались закупки мистецьких творів для поповнення художніх музеїв, організовувалась всеукраїнська художня лотерея, працював Художній комбінат, через який митці отримували замовлення установ на виконання різноманітних художніх робіт від копій до авторських творів живопису, від графічних плакатів і естампів до величних пам'ятників, які зараз прикрашають нашу столицю і інші українські міста і селища. Скульптурний цех комбінату залишився єдиним на сьогодні, який продовжує здійснювати свою діяльність. Там працює досвідчений колектив асистентів скульпторів, там ллють бронзу і інші метали, здійснюються великі замовлення в камені, бетоні, сучасних пластичних масах, тощо.

На сьогодні НСХУ вдалося майже повністю зберегти своє спілчанське майно: творчі майстерні, Будинок художника в Києві, виставкові площі, різноманітні спілчанські приміщення в інших містах України, будинок творчості «Седнів», (інші перебувають в зоні окупації), тощо. Спілка художників продовжує виконувати свою основну функцію – підтримки і розвитку професійного мистецтва і його популяризацію. Але їй це вдається все важче, і не тільки через воєнний стан в Україні, але і через зміну соціальних умов її існування. Міністерство культури і інші урядові установи, які раніше впритул займалися підтримкою образотворчого мистецтва і, відповідно, художників, майже не цікавляться цими питаннями, низка гострих проблем щодо статусу творчих професій в нашій державі, утримання в належному стані спілчанського майна залишаються невизначеними. В умовах відсутності чіткого формування держзамовлень, системи укладання договорів на виконання творів мистецтва з відповідним авансуванням (яке за кордоном носить форму отримання грантів), а також відсутності в нашій державі Закону про меценатство, який діє в усіх цивілізованих країнах світу, спілчанська діяльність починає потроху згортатися. Це позначається на якості творів нашої епохи,

втрачаються критерії професіоналізму в мистецтві. І це в той час, коли молода держава повинна навпаки утверджувати і популяризувати свою культуру, являти світу давні багаті традиції українців, високу духовність, демонструвати майстерність наших митців і на повен голос заявляти про існування національної мистецької школи. На сьогодні тільки спільними зусиллями НСХУ і відповідних державних і виборчих органів можна вирівняти ситуацію, яка дозволить митцям реалізовуватися в повній мірі в своїй власній країні, підняти рівень нашої культури на повий щабель, що сприятиме формуванню потужного культурного іміджу України в світі.

ПОЛТАВСЬКА Юлія Віталіївна,
науковий співробітник НАМ України.

СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МИТЦЯ.

Значна роль в процесі виховання майбутнього митця належить вихованню естетичному. Вдосконалення практики естетичного виховання вимагає аналізу багатьох проблем загального порядку, що лежать на межах філософії, естетики, психології особистості, психології творчості, історії культури тощо. І дуже важливо привернути увагу до деяких із них. Адже завжди виникала потреба виховати універсальну особистість, людину, яка не відчуває себе обмеженою. Навпаки, вона є такою, що досягла самосвідомості, безпосередньо причетна до минулого і майбутнього, володіє всім багатством людських здібностей і можливостей.

Це, без сумніву, ідеал. Але шлях виховання та самовиховання універсальної особистості пролягає через подолання однобічності та вузькості своїх здібностей та погляду на світ. І якщо це виховання пройде успішно, то прийде справжня причетність та відповідальність за існування та прогрес людства, за долю культури, за життя природи, а також здатність мислити, оцінювати, діяти з позицій особистості, що постійно розвивається.

Проблеми, що хвилюють нас сьогодні, у тій чи іншій формі поставали й у минулому. Намагаючись відповісти на виклики, різні епохи по-різному розставляли акценти. Так, для художньої свідомості нашого часу художник – це переважно професіонал, людина, обдарована спеціальними здібностями, яка володіє знаннями та майстерністю. Інтерес до особистості художника менш помітний. Але, зважаючи на потреби та обмеження сьогоднішнього дня, все ж

варто керуватися і вимогами дня прийдешнього, не втрачати вищу мету нашого суспільства, яке перебуває на шляху самовизначення, усвідомлення свого місця в сучасному світі і боротьби за незалежність.

Поняття «естетичного» взагалі, та естетичного виховання зокрема, давно перейшло межі мистецтва та знаходить застосування практично у всіх сферах життя й діяльності людей. Варто розібратися в сутності естетичного і в його виховному впливі в галузі культури, яка є породженням естетичного начала в людині.

Мова йде про якості, пов'язані з естетичним сприйняттям і творчістю, як про сутність людини, її вроджені здібності. І тим самим стверджується, що оволодіння ними — не привілей окремих обдарованих людей (які стають художниками-професіоналами), а невід'ємна грань людського ставлення до життя. Потенційно вони притаманні кожному. Але, без сумніву, здібності ці концентруються (не виключно, але переважно) у небагатьох людях — митцях. Саме тому виникає відповідальність: вони стають ніби зберігачами естетичного потенціалу людства. Навіть більше — реалізуючи цей потенціал у своїй творчості, формуючи естетичні ідеали своєї епохи, художник може пробуджувати аналогічні сили в інших, хто зазнає впливу його творів. Тому проблема особистості художника є однією з ключових.

Якщо «естетичне» справді виховує особистість, його духовно-моральний вплив має проявити свою силу насамперед саме у митцях. Особистість художника — ось перше і найбільш переконливе свідчення того, чи є залучення людини до «сфери естетичної» дієвою силою, що виховує. Але, на жаль, не завжди у сучасній дійсності професійний розвиток митця означає також його становлення як універсальної особистості. І не завжди митець — це естетично вихована людина. Можливо саме з цієї причини з'являються твори, яким не відмовиш ні в майстерності, ні в силі виразності, але при цьому вони не здатні дивувати глядача, який відчуває потребу в художніх враженнях.

Існує ціла сукупність наукових і життєвих уявлень, що історично склалися, про те, в чому полягає художня обдарованість людини. Ці уявлення усвідомлено чи ні, визначають головний напрямок педагогічного впливу при підготовці художників. Ми не обговорюватимемо, надійні чи оманливі ці загальнопоширені уявлення з погляду творчого розвитку як такого. Але варто розглянути, наскільки вони адекватні завданню розвитку митця як цілісної особистості і чи закладені в процесі підготовки та самопідготовки художника достатні передумови для особистісного становлення та вдосконалення.

Нічого не зміниться, якщо до професійних здібностей додати такі якості вищого порядку, як художня уява, здатність висловити почуття в адекватному образі тощо. Необхідність для художника спеціальних здібностей, професійних

якостей настільки очевидна, що на цьому не варто навіть затримувати увагу. Вся справа в тому, яке місце займають вони у нашому уявленні про художню обдарованість загалом і про психологічний образ самого художника. Якщо провідне чи виняткове, то питання виховання особистості в процесі творчого розвитку відпадає саме собою.

Вже в трактатах митців Відродження простежується характерна тенденція: згадувати про особистісні якості художника, про моральний порядок його життя лише тією мірою, якою це представляється корисним для формування його як професіонала. Це призводить до небувалого розквіту власне художніх здібностей та майстерності. Але створює можливість відриву естетичних цінностей від етичних, професійних успіхів – від особистісного розвитку, можливість нерозуміння митця «пересічним» глядачем тощо.

Немає сумніву в тому, що художник повинен мати передовий світогляд, служити гуманістичним ідеям, бути патріотом, словом – особистістю, орієнтованою на суспільні ідеали нашого часу.

Образ художника як людини та громадянина мислиться нами відокремлено від його художньо-творчої обдарованості як такої. Звісно, за наявності яскравих спеціальних здібностей високі людські якості створюють великого художника. Але самі вони не можуть бути осмислені як провідний момент у підготовці та самопідготовці художника.

Області «загальнолюдського» та «спеціального» можуть збігтися через випадковість або внаслідок успішних, але різних педагогічних впливів, тоді народжується повноцінний художник, повноцінна творча особистість. А можуть і не збігтися. В першому випадку, скоріш за все, виникне вражаюча, сильна творчість із непередбачуваною, суперечливою, а іноді навіть руйнівною дією на духовний світ глядача. У другому – можуть народжуватися твори, прогресивні за своєю загальнолюдською спрямованістю, але слабкі за художнім впливом, що ми теж можемо спостерігати під час проведення художніх виставок різного рівня.

Щоб дійсно подолати дуалізм «загальнолюдського» і «спеціального», ми маємо осмислити саме художнє начало як грань загальнолюдського, а в ньому знайти художній аспект. Необхідно зрозуміти, що саме в людській особистості може стати джерелом художнього розвитку, тобто знайти особистісну першооснову художніх здібностей.

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

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В ПЕРІОД ВІЙНИ.

Соціально-художній проєкт «Трансформація» став однією з перших мистецьких дій часів війни. Ідея створення синтетичного ковальського твору, який присвячений подвигу суспільства України у кровопролитній війні з росією народилася після перших боїв, коли на мирну державу полетіли сотні тисяч снарядів, бомб, мін. На базі одеського ковальського підприємства «Артферрум» група митців – *Вікторія Гуменюк, Олександр Гуменюк, Костянтин Чернявський, Світлана Роготченко, Олексій Роготченко* приступили до створення унікального мистецького твору – актуального концептуального об'єкту. Це великий за розмірами ковальський твір з залученням реальних, використаних та частково знищених, ворожих снарядів. За задумом авторів снаряди влітають у герб України, символізуючи темні сили, але знищуються славними українськими воїнами і усіма тими, хто долучається до священної боротьби. Головний герой твору – український народ-переможець. Твір символічний, побудований з використанням архетипів. Могутня держава знищує зло. Лелеки - символи перемоги, радості і добра, та душ загиблих воїнів, що вилітають у вирій, зрівноважуючи праву частину композиції і символізуючи Перемогу.

Проєкт «Трансформація» яскраво демонструє процес синтезу мистецтв у сучасних соціокультурних реаліях. Методами традиційного ковальства митці зробили монументальну просторову композицію. У створенні монументу було задіяно малюнок на стадії ескізу, класичне ковальство для виготовлення птахів, зварювальні роботи для виготовлення герба - тризуба. У роботі брали участь інженери та проєктанти, а також архітектори. Соціальність композиції демонструє її необхідність саме зараз, під час кровопролитної війни України з росією.

Образи мирних птахів протиставлені військовому злу і безумству. Композицію митці планують безкоштовно встановити на площі одного з визволених міст України.



РОЙКО Надія Романівна,
 студентка факультету архітектури КНУБА.
Науковий керівник: СЄДАК О.І.,
 кандидат архітектури, доцент,
 професор кафедри Містобудування
 КНУБА.

ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В УМОВАХ УРБАНИЗАЦІЇ СУЧАСНОГО МІСТА.

Постановка проблеми. Сьогодні як ніколи важлива справа збереження культурного спадку країни, який більшістю міститься в її поселеннях. Культурні та архітектурні пам'ятки без відповідного догляду старіють, піддаються руйнації й необдуманим діям з їх перебудови чи знесення. Назване призводить до втрати фрагментів історії як історико-культурного свідoctва ідентифікації українського народу.

Мета роботи полягає у визначенні можливих шляхів збереження національно-культурної спадщини українського народу, аби запобігти можливих її втрат у майбутньому.

Загальний зміст. Візитівкою будь-якого міста, є спадщина, яку поселення зберегло та продовжує оберігати, - від відомих пам'яток архітектури й знаних творів мистецтва до маловідомих будівель, пам'ятників, міської скульптури, мозаїчних панно чи садово-паркових об'єктів. Адже через роки та століття вони несуть в собі неабияку цінність для самоідентифікації, вони дають краще

зрозуміти свою приналежність до історії міста в якому проживають. Історичні будівлі мають унікальний архітектурний та культурний внесок у життя міст, їхній образ та характер. Через незацікавленість громади в своїй історії чимало культурних пам'яток, що несуть важливу роль для історії українського народу було незаконно знищено, демонтовано чи вони були забуті настільки, що стали аварійними. Також безліч об'єктів зникає з мапи міст через руйнування пожежами, замокання, амортизацію, а зміна фасаду або інтер'єру спроможні вплинути на унікальність будівлі чи споруди. Бурхливе нарощування темпів міського будівництва останнім часом свідчить про розвиток відповідних ніш соціально-економічної сфери міст. Але, на жаль, високе зростання будівництва не завжди дає однаково позитивний результат для усіх сфер життя урбаністичних утворень, серед яких присутні: політична, культурно-естетична, освітня, архітектурна, містобудівна та інші. Бо мова йдеться про руйнівну силу архітектурно-містобудівного процесу. Справа в тому, що усі звичні і, здавалося б, звичайні міста України мають так звані "урбаністичні цінності". За влучним висловом О. Боїгаса, "головного героя реконструкції Барселони" й автора "Дев'яти тез методології містобудування" [Боїгас О. Десять тезисів методології містобудування // ПроектInternational. - 2006 . - № 11. - С. 54-56], до даних цінностей належать елементи міста, що формують простір для "колективного життя різних міських співтовариств". Під відповідними складовими розуміються звичні вулиці, парки, квартали, монументи, що є цінностями більше не історичного, а семантичного характеру: вони містять у собі символічну інформацію про це місто, мають функцію, зрозумілу, легко розпізнавану різними поколіннями жителів й гостей міста. Цей звичний повсякденний простір насправді є унікальним і неповторним, бо формує основний сценарій життя городян. Його не можна буквально перенести в інше місто, тому що воно втратить свою звичну означеність і стане марним. Цей простір не є випадково сформованим, "побічним продуктом" [Боїгас О. Десять тезисів методології містобудування // ПроектInternational. - 2006 . - № 11. - С. 54-56] поселення через свою визначеність, сформовану й відпрацьовану століттями цілісність і унікальність міського простору. К. Линч у своїй книзі "Образ міста" згадує про значимість символічного середовища у житті міста і людини у ньому [Линч К. Образ міста. М.: Стройиздат, 1982. - 328 с.].

Штучне грубе втручання в еволюційні процеси урбанізації може привести й призводить до корінної зміни змісту, способу життя окремих угруповань мешканців, трансформації звичних історично утворених соціальних груп, що здатне запустити руйнівні процеси і решта-решт привести до культурної загибелі даного міста, вираженої як у нехтуванні його культурними цінностями, так і у втраті містом його основних матеріально відчутних змістів. Втрата

основного змісту може зробити міське утворення не придатним для життя колективних співтовариств, а втрата культурних ознак зробить поселення, щонайменше, некомфортним для існування у ньому і понизить його статус. Але консервативне ставлення до архітектури, аніж не призиває до відтворення зразків минулих епох, стилів чи їхніх елементів. Мова йдеться про сучасні інтерпретації вже існуючого міста, про причини появи нових типологічних об'єктів багатофункціональних комплексів та способах їхнього делікатного впровадження в існуючий міський порядок. Глибокий аналіз, що не обмежувався б відносно короткочасними економічними прогнозами, а уповав би на урбаністичну доцільність й архітектурну елегантність, допоміг би визначити найбільше ефективні ділянки й майданчики для будівництва таких об'єктів. Контроль над територіальним розміщенням здатен зберегти функціональний зміст міста й позбутися неупорядкованих територій, що зазвичай виникають у його центрі та окраїнах поселень. У відсутності подібних способів контролю над їх розвитком криється одна із основних проблем сучасної урбанізації: «тканинна» безладність середовища. У результаті більшість сучасних великомасштабних об'єктів, серед яких є ділові центри, офісні «білдінги», багатофункціональні комплекси, що призначаються для провідної ролі в містобудівній композиції, виростають подібно раковим пухлинам у клітках живої тканини міст.

Не менш зловбоденною проблемою, характерною для багатьох поселень, є формування засобами об'ємної архітектури «тканини» сучасного міста. Дозвіл на будівництво певного об'єкту складається згідно з його відповідністю рішенням генерального плану, нормативним і кількісним обмеженням ділянки. З цього приводу справедливо висловився О. Боїгас: "По всій Європі протягом цих останніх тридцяти років генеральні плани обґрунтовували розкладання міст, відсутність у них соціальної і фізичної цілісності, їхній розпад на окремі гетто і прокладали шлях кримінальної спекуляції незабудованою землею" [Боїгас О. Десять тезисів методології містобудування // ПроектInternational. - 2006 . - № 11. - С. 54-56]. Автор даного вислову справедливо пропонує проектувати не пласкі генплани, а об'ємні структури міста, "квартал за кварталом", сполучаючи й узгоджуючи їх один із одним. Більш детальне об'ємне моделювання на початкових етапах проектування, а також на етапах твердження генеральних планів міст дозволило б наочно демонструвати професіоналізм, правоту майстрів і відсутність даних характеристик їхньої діяльності. У такий спосіб могла б зважуватися проблема естетичної якості архітектури, а не просто її функціонального змісту й фізичних параметрів.

Результатом існування подібних проблем і відсутність пошуків їхнього вирішення є свідомо непридатні території й агресивні архітектурні об'єкти, що

мають підпадати, як мінімум, під реконструкцію ще в процесі будівництва, а максимум - не реалізації будівництвом або знесенню. Агресія архітектури спрямована проти існуючого укладу міста, а також й проти окремої людини, менталітет якого розвивався відповідно до його життя в даному місті. Неуважність до названої проблеми в середовищі зодчих-практиків і законодавців архітектурних процесів можна пояснити явною нестиківкою сучасного вигляду багатофункціональних торгових та офісних центрів з "урбаністичними цінностями" міст. На самодостатню архітектуру, що має право не підкорятись механічно навколишньому середовищу в силу своєї культурної першості, вітчизняні торгові центри також не схожі. Їх не можуть виправити спроби наслідування якісним закордонним зразкам через дешевину виконання, спрощеність функціональних структур та планування. Серед причин такого ставлення суспільства до сучасних міст і їх архітектури можна відзначити наступні: по-перше, комерціалізація будівництва, як самоціль, підкріплена маркетинговими дослідженнями, бізнес-планами, що не враховують культурно-етичних факторів, моральної довговічності об'єктів; по-друге, вироблення практикою стандартного спрощеного й економічного типу будинку цілком прийнятний для менталітету людей, вихованих на типовому будівництві. Сучасний замовник не прагне до індивідуальності свого об'єкту: нормою для нього є факт схожості його споруди на будинок конкурента.

Проблеми сучасного міста виходять далеко за межі суто архітектурних питань. У такому випадку архітектор і містобудівник спроможні вирішувати більшість, але не усі проблеми, зв'язані з урбанізацією й архітектурою. При дійсному динамізмі в розвитку наук, технологій, техніки, зміні моди, мислення архітектор не може рекомендувати чи нав'язувати які-небудь відомі стильові прийоми формоутворення, перетворювати в догму існуючі сітки вулиць, кварталів. Але об'єктивні характеристики, критерії оцінки архітектурної творчості і сучасних міських об'єктів усе-таки варто шукати. Якщо звернутися до висловів теоретиків різних епох і культур, то можна зустріти наступні думки з приводу формування міста та його виду. О. Боїгас висловлює у світлі проблем реконструкції Барселони наступні пропозиції: "...архітектура має в першу чергу враховувати форму міста і ландшафту і брати участь у створенні їхньої нової конфігурації" [Боїгас О. Десять тезисів методології містобудування // ПроектInternational. - 2006 . - № 11. - С. 54-56]. А. І. Каплун у своїй книзі "Стиль і архітектура" [Каплун А. Стиль і архітектура. М.: Стройиздат, 1985. - 232 с.] пропонує шукати нові можливості реалізації фундаментального поняття "стиль", перетворити епохальні характеристики стилю в індивідуальну художню мову, що відповідає вимогам часу. У сучасному трактуванні основою для формування індивідуального художнього стилю мають вважатись

регіональні, національні, кліматичні фактори, що впливають на формоутворення. Автор книги "Образ міста" К. Линч пропонує формувати символічне середовище, що забезпечує орієнтири, захищеність людини, емоційну й значеннєву доступність міста. К.Зітте у книзі "Художні основи містобудування" [Зітте К. Художні основи містобудування. М.: Стройиздат, 1993. - 255 с.] висунув як основи містобудування тезу про створення міського середовища, що відповідає масштабу людини. Дані точки зору можна об'єднати за тим, що усі вони виражають інтереси людини в міському просторі й покликані забезпечувати матеріальну і культурну безпеку перебування в ній людини.

Сьогодні у період високої комерціалізації архітектури, ймовірно, даремно загострювати увагу на культурних цінностях, етичних і, тим більше, семантичних її характеристиках. Але варто вести мову про нові методи проектування: більш продуктивну участь об'ємної архітектури в містобудівних процесах, більш суворе підпорядкування об'ємної архітектури урбаністичним цінностям, новітнім оцінним критеріям архітектури, що відповідає не тільки за її функціональний зміст, але і за її роль в містобудівному комплексі поселення. Об'ємна архітектура на початкових етапах узгодження землевідведення дозволить проектувати місто цілісним, без обривкових територій, непридатних для перебування людини. Підпорядкування об'ємної архітектури існуючому сценарію розвитку міста позбавить його від безглузвих форм, механічно запозичених з різних країн, чужих культур та минулих епох. А науково сформульовані критерії визначення «формули міста» (за влучним висловом академіка Ю.С.Асєєва) дозволять в подальшому уникати дилетантських суджень й рішень у сфері архітектури та містобудування, зберегти та примножити національну культурну спадщину.

САРНИЦЬКА Марія Вадимівна,
студентка кафедри дизайну КНУБА;
ПОЛУБОК Андрій Павлович, кандидат
технічних наук, доцент, доцент кафедри
дизайну КНУБА.

СОЦІО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ЕСТЕТИКИ І ХУДОЖНЬОЇ ЦІННОСТІ АРТ-ОБ'ЄКТІВ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ

Художня цінність арт-об'єктів у дизайні інтер'єру може бути виявлена через візуальну естетичність, оригінальність та виразність. Арт-об'єкти у

дизайні можуть включати різноманітні елементи, такі як малюнки, живопис, скульптура, фотографія, графіка, текстильні вироби, меблі та інші предмети декору. Арт-об'єкти можуть гармонійно доповнити чи підкреслити інтер'єр, внести особливість та підкреслити певний стиль. Сьогодні популярні сучасні стилі, наприклад, лофт чи кітч активно використовують оригінальні арт-об'єкти, щоб вирізнитися з поміж інших інтер'єрів, створюють унікальний простір, який буде приваблювати своєю незвичністю [Арт-об'єкти в дизайні інтер'єру: як додати простору індивідуальності? *Homeinteriors*. URL: <https://homeinteriors.com.ua/art-obyekty-v-dyzayni-interyeru/>].

Також, варто враховувати той факт, що з одного боку, під час війни художні об'єкти можуть бути використані в пропагандистських цілях або як засіб візуального впливу на громадськість. Такі об'єкти можуть включати плакати, живописні картини, фрески або скульптури, що відображають патріотичні мотиви або закликають до підтримки воєнних зусиль [Федорович. І. Арт-об'єкти. URL: <https://www.helsinki.org.ua/wp-content/uploads/2018/03/007.pdf>].

З іншого боку, художні об'єкти можуть втратити свою цінність або бути пошкодженими під час війни через бомбардування, вогонь або знищення культурної спадщини. Загалом, художні об'єкти у дизайні інтер'єру можуть мати значення під час війни, як спосіб вираження ідентичності, сприяння моральній підтримці населення. Деякі арт-об'єкти у дизайні можуть мати значення для культурного та історичного спадкування, наприклад, відображати певний період чи стиль. Художня цінність арт-об'єктів у дизайні визначається суб'єктивним сприйняттям і оцінкою глядача, а також історичними, культурними та соціальними контекстами [Валерія Чередниченко. Символи єдності. Добірка українських арт-об'єктів, створених після 24 лютого. *Суспільне. Культура*. URL: <https://suspilne.media/285738-dobirka-ukrainskih-artobektiv-stvorenih-pisla-24-lutogo/>].

Естетика арт-об'єктів завжди була важлива для створення гармонійного інтер'єру. Естетично привабливі арт-об'єкти додають до інтер'єру естетичну цінність і створюють приємну атмосферу [Валерія Чередниченко. Символи єдності. Добірка українських арт-об'єктів, створених після 24 лютого. *Суспільне. Культура*. URL: <https://suspilne.media/285738-dobirka-ukrainskih-artobektiv-stvorenih-pisla-24-lutogo/>; Арт-об'єкти в інтер'єрі: як використовувати всю силу аксесуарів і 80 яскравих дизайнерських трендів. *Дім мрій*. URL: <http://houseofdream.com.ua/art-obyekty-v-interyeri-yak-vikoristovuvati-vsyu-silu-aksesuariv-i-80-yaskravih-dizajnerskih-trendiv/>]. Їх форми, кольори, текстури і матеріали можуть доповнювати або контрастувати з іншими елементами дизайну.

Художня цінність арт-об'єктів полягає в їхньому внеску в культурне середовище. Вони можуть бути візуальними творами мистецтва, що мають естетичну цінність і виражають авторську концепцію. Такі арт-об'єкти можуть бути розглянуті як виставкові експонати, що привертають увагу і стимулюють діалог з мистецтвом. Арт-об'єкти також можуть мати символічну цінність. Вони можуть відображати ідеї, цінності або історію [Що таке арт-об'єкти? *Gazette в Україні*. Додаток URL: <https://gazette.com.ua/domivka/shcho-take-art-ob-ekti.html>; Арт-об'єкти. *Rane*. URL: <https://rane.com.ua/poslugy/art-ob-yekty/>]. Наприклад, картини, скульптури або графіка можуть відображати національну культуру або культурні традиції. Такі арт-об'єкти можуть мати велике значення для людей і впливати на їхні емоції або настрої [Chvyzh D. Арт-деко в інтер'єрі. *Architecture.Design*. URL: <https://chezaro.com/uk/artdecoua>; Сучасні арт-об'єкти в інтер'єрі: фото варіантів використання арт-об'єктів в оформленні. *Добрі поради*. URL: <http://poradu.pp.ua/dim/50702-suchasn-art-obyekti-v-nteryer-foto-varantv-vikoristannya-art-obyektv-v-oformlenn.html>].

Ідейно-художня цінність арт-об'єктів у сучасному дизайні інтер'єру включають естетичну привабливість, символічну, матеріальну і художню цінність. Вони впливають на визначення певного стилю і загальної атмосфери інтер'єру, а також на сприйняття і емоції людей, які в ньому знаходяться. Можна підкреслити чи зробити яскраві акценти в інтер'єрі, використовуючи арт-об'єкти різних видів, додаючи авторську унікальність в розроблений дизайн. Вдале поєднання таких об'єктів та використання в сучасному дизайні дозволить отримати бажаний ефект сприйняття інтер'єру та досягнути максимальної наближеності до ідеї чи концепції стилю, який втілений в заданому проекті дизайнера.

СЄДАК Олександр Ігорович,
кандидат архітектури, доцент, професор
кафедри Містобудування КНУБА,
Заслужений архітектор України, член-
кореспондент Української академії
архітектури.

ПРОБЛЕМА ВІДРОДЖЕННЯ ПОЧУТТЄВОЇ ЗМІСТОВНОСТІ ТА СИМВОЛІЧНОСТІ МОВИ СУЧАСНОГО ЗОДЧЕСТВА.

Формування мови є тривалим процесом, в результаті якого за визначеною формою або її елементом завжди закріплювався певний конкретний зміст, що отримував подальше відлуння в історії та суспільстві. Афіньський Парфенон

став вершиною зодческой мудрості і результатом розвитку форми-символу храму-періптеру, що існував понад 500 років. При цьому, первинний знак божественного будинку у оточенні дерев священного гаю отримав канонічний характер, а в рамках символіки грецького періптеру сформувалися мовні категорії ордерів: доричного, іонічного і коринфського, кожний з яких отримав розвинуту систему знаків-символів, здатних не тільки виразно експонувати спорудження, але й розповідає про його зміст виразними образотворчими знаками-кодами. Іонічний символізував жіночий початок й відрізнявся пластичністю і органічністю форм та деталей. Капітелі цього ордеру мали волюти, що віддалено нагадували жіночу зачіску із пишних локонів. Колона, що стояла на високій базі мала вузькі, заовалені каннелюри, які символізували складки одягу - туніки. Коринфський ордер - більш легкий, більш витончений, відповідав обрисам дівочої фігури, задрапірованої легкими тканинами. Доричний ордер відображував чоловічий початок: був більш приосадуватий, важкий, не мав бази, начебто виростав із землі, форми були напружені та енергійні. Профілі обломів ордерів містили змістовність роботи конструкцій - їхня пружність, опір навантаженню, апатичність чи плинність, підпорядкованість умовам, у яких вони знаходились. Відкритість внутрішнього простору, його розкриття навколишньому простору, єдність загального ладу, де загальне й часткове з'єднані у розумній достатності створив феномен «архітектури, що говорить» про здатність архітектури ще з давнини вести діалогове спілкування із глядачем. Ця відпрацьована практикою мовна система була доступна і сприймалася сучасниками як зрозумілий код, бо відбивала їхнє світосприймання й духовно-символічну основу життя. Навіть розподіл архітектурних споруд за гендерністю (чоловічим чи жіночим початком) відповідало дуалістичності світобудови, було зрозуміле і логічне з погляду його рівноваги в умовах взаємодії протилежностей.

Епохи злету духовного початку завжди прагнули увічнити себе в монументальних формах архітектури й утворених нею просторах, доповнюючи сформований набір знаків, символів і понять, новими, що відбивають реально існуючий час. До таких епох належить і готика, мова архітектури якої найбільш складна в історії світового зодчества. Свідомість середньовічної людини не мислимо без символіки, тому не дивно, що готика перенасичена нею, формуючи складний полісемантичний образ часу засобами зодчества. Провідним типом споруд у готиці був собор, який ніс змістовність значно більшу, аніж просто середньовічний храм. Пануючи на десятки метрів вище за рядову міську забудову, він нерідко був умістищем майже усього населення міста, символом і останнім захистом у роки воєн, гордістю жителів, вихователем, що навчають основам релігійної грамоти (а середньовічний житель рідко володів грамотою,

тому й основи релігії він одержував опосередовано через спілкування із сюжетними зображеннями в скульптурі, живописі, вітражах храму). У храмі проходили засідання ремісничих об'єднань і міського управління. Алхіміки середньовіччя збиралися в ньому в день Сатурна, й алхімічна символіка нерідко прикрашала стовпи храму. Собор концентрував різноманітні форми, ритми й явища міського життя, суд й торгівлю, тому що соборна площа нерідко межувала з ринковою. Символіка храмової архітектури готики складна і різноманітна. Вона містить відповідності між образами небесного устрою, символи погодженості земного і небесного, організації світобудови. При цьому, якщо основні моделі архітектурних співвідношень несуть первинну символіку, вторинні символічні означення пов'язувались із вибором індивідуальних форм, елементів, засобів, локальних значень, що додавались деталям, формуючи єдине архітектурне ціле. Найважливішим символом був символ «гори-храму», в основі якого лежала складна геометрична символіка, що бере початок у Єгипті і Месопотамії. Трикутник фасадної площини храму (форми фасаду або фронтона чи даху) символізував взаємодію між матеріальним й духовним світом, зв'язку земного та горнього. Форма великих релігійних споруд середньовіччя з приєднаною до хорів еліптичною апсидою близька єгипетському знаку «анкх», що виражає універсальний символ вічного життя, подолання тілесної смерті, що одержав у ранньохристиянські часи у Єгипті знаковість порятунку, подарованого Богом. Своєю формою плани готичних храмів нагадували й символізували ключ порятунку. Хрестоподібність їхніх планів подібна фігурі людини, що лежить в молитовній аскезі, несучи символ розп'ятого Христа. Центром соборів - перетинанням нефу і трансепту - стає серце, а апсида – відповідає голові. У храмі кожний елемент підкоряється основній символіці. Символ Священої Трійці повторюється в потрійних дверях, трьохчасної структурі храму, трьох ярусах по фасаду, таке інше.

Великий внутрішній простір, достаток вітражів, поліхромність світлової гри виражають основний принцип християнської теології середньовіччя - філософію світла та еманациї. Апсиди усіх церков звернені до південно-сходу, фасади – до північно-заходу, трансепти (плечі хреста) спрямовані з північного сходу на південний захід. Люди, що входять у храм із заходу, йдуть до вітваря і при цьому їхні обличчя звернені убік висхідного сонця, до сходу, до Палестини - колисці християнства. Вони залишають морок і йдуть до світла... Легкість і суворість пропорцій немов прилучають людини до божественного порядку, а секції стін символізують небесні ієрархії. Обов'язковий атрибут будь-якого готичного храму – Роза, символ нескінченності життя Ісуса Христа. Усе це в сполученні зі скульптурою, декором і барельєфами складає повноцінний багатогранний образ епохи, зрозумілий сучасникам. Знаючи символіку будівлі

чи споруди можна судити про погляди часу, про устрій суспільства й положення в ньому окремої особистості. Ці два приклади з античності й середньовіччя не єдині в справі «прочитання» архітектури – їх безліч, а досвід кодування й символізації будівель і споруд наступних епох, що використовували мову попередніх часів, розвивали й поглиблювали її на новому витку історії людства. Решта-решт до нас дійшла висока мова Архітектури, яку в період панування функціоналізму-продуктивізму ХХ століття спочатку успішно проігнорували, а пізніше й взагалі забули.

Архітектура як дзеркало відбиває особливості часу, образи соціуму, формує людину. Людина, в свою чергу, створює архітектуру, архітектура виконує функції комунікацій між людьми, виховуючи собою цілі покоління. Сполучною ланкою тут служить мова. Завдяки їй, здавна утворилася система знаків і символів, зрозумілих у минулому і що мають емоційний відгомін й розуміння у сьогоденні. До них належать кращі зразки архітектури, що зберігають зв'язок з майбутнім, дивуючи високою духовністю й професійною грамотністю нащадків. Нарікання сучасників на «зразки» сучасної архітектури не безпідставні: зодчество сьогодення демонструє нарочиту лапідарність форм архітектурних творів, простота яких поступово стала змінювати під себе й своїх творців, їх світогляд і творчу річ. Тому відродження почуттєвої глибини, образності й духовної змістовності сучасного зодчества можливо лише шляхом відтворення утрачених історичних основ архітектурної мови, її зрозумілості сучасниками як її можливих споживачів і глядачів, а також завдяки інформаційної насиченості за змістом та формою.

СОЛОПОВ Вячеслав Анатолійович,
асистент кафедри Дизайну Університету
«КРОК».

МАКЕТУВАННЯ ЯК ЗАСІБ ПОШУКУ АРХІТЕКТУРНОЇ ФОРМИ.

Пріоритетним завданням в сучасній проектній діяльності є створення якісних умов для життя та праці як однієї людини окремо, так і соціуму загалом. Головним фактором цих умов є раціональне поєднання форм і функцій у цілісну просторову структуру, яка зможе гармонійно увійти та доповнити загальну картину планування міст, районів та селищ. Розрахунок та розробка завдань з урахуванням реальних умов в процесі пошуку проектного рішення створює багато нагальних питань та складнощів на етапі ескізування, зокрема: відповідність вигляду призначенню, узгодження функцій з об'ємом, раціональне розміщення на ситуаційному плані тощо.

Головне завдання ескізу – дати правильне розуміння архітектурної форми як реального об'єкта зі своїм масштабом. Проектна форма, яка створюється для загального розуміння повинна мати всі ознаки майбутньої будівлі. Саме тому макет геометричної форми дає змогу представити в ескізі всі особливості архітектурно-просторового об'єму.

Пошук об'єму в макеті повинен відповідати вимогам проектного завдання, де зазначається кількість та загальні площі функціональних зон. При великій кількості зон на етапі ескізування важливо застосовувати метод спрощення архітектурно-просторового об'єму до загальних геометричних форм, як-от куб, призма, циліндр, конус, сфера тощо. Різноманітність в комбінаціях простих фігур задає варіативність в структурно-просторовому членуванні всієї композиції. Через ретельний аналіз загальної форми членування спрощується чи ускладнюється за рахунок від'єднання чи додавання об'ємної геометричної фігури, яка відповідає за формою та планом потрібній функціональній зоні.

Кожний новий макет в процесі пошуку та створення своєї «умовної пластики» саме має необхідні в проектуванні важливі візуальні якості:

- а) геометричний вигляд;
- б) маса;
- в) положення у просторі;
- г) світлотінь;
- д) загальна ситуація за місцем проектування.

Важливо пояснити всі зазначені якості окремо.

Геометричний вигляд – це загальний, спрощений вигляд макету, який своїми формами та об'ємною композицією пояснює образ майбутньої архітектури.

Маса – це сприйняття форми в більш широкому розумінні, як «Масивність».

Масивність, як поняття комплексне поєднує зв'язок характеристик людського фактора при сприйнятті архітектурної форми та категорії «маса». Насамперед, маса залежить від об'ємно-просторової структури: що більш монолітна будівля, то більшу масивність вона має, і навпаки. Маса також залежить від рівня об'ємності. Максимальна маса матиме форми, що наближуються своїм виглядом до форми куба, сфери, циліндра. При розгляді маси як властивості просторової форми також мають на увазі кількість речовини (матеріалу), що заповнює простір у межах видимої геометричної форми. В даному випадку маса розглядається залежно від її положення у просторі відносно глядача.

Положення у просторі – розміщення макету в системі координат зі своїми одиницями виміру, масштабом, масою, шириною та довжиною.

Світлотінь – зоровий ефект, який спостерігається на поверхні макету через розподіл світлих і темних зон. Він обумовлений формою та фактурою освітлених площин і дозволяє візуально сприймати об'єм і рельєф. Градації світлотіні залежать від характеру освітлення, специфіки об'ємної форми макету та його фактури.

Загальна ситуація за місцем проектування – дає змогу об'єктивно оцінювати місцевість за топографічними особливостями та існуючою інфраструктурою.

Комплексний аналіз багатьох макетів з подальшою переробкою кожного в більш доцільний та якісний варіант дає змогу проєктанту зробити раціональний вибір. Також можна позначити складові кожної геометричної об'ємної фігури: кути та площини для подальшої їх геометричної трансформації залежно від проєктного завдання з додаванням метроритмічних елементів для позначення функціональних зон:

- а) функція архітектурної форми;
- б) зонування форми на складові частини;
- в) візуальне членування форми (метроритмічність);
- г) зміни та трансформації форми залежно від зонувань.

Отже, макетування спрощеного вигляду архітектурної форми потрібне для розвитку просторового мислення та наочної трансформації форми в процесі пошуку раціонального варіанту.

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

МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС В АРХІТЕКТУРІ ХАРКОВА ПЕРШ. ТРЕТИНИ ХХ СТ.

Заснований у XVII ст., Харків відносно молоде місто на мапі сучасної України. В ньому не так багато пам'яток культури XVII – XVIII чи навіть перш. пол. XIX ст. Проте, коли Харків почав перетворюватися на крупний промисловий центр на межі XIX і XX ст., тут розпочався справжній будівельний бум. А так як цей період співпадає з добою модерну з його тяжінням до синтезу мистецтв, то вповні природно, що запит на

монументальний живопис безупинно зростав, хоча фахівців цієї мистецької галузі катастрофічно не вистачало. Досить активно підключився до цієї справи друг архітектора О. Бекетова — живописець М. Пестриков. Він виконував свої розписи в сакральних спорудах, особняках та громадських будівлях різного призначення. На жаль, зі спадщини цього мистця мало що збереглося. Так, його розписи на тему розвитку засобів пересування, виконані в залі з рестораном Харківського Центрального залізничного вокзалу, були знищені разом із самою будівлею в період німецько-радянської війни. Така ж доля спіткала живопис Пестрикова у домовій церкві Харківського комерційного училища (нині Національний юридичний університет ім. Ярослава Мудрого). Розписи в церкві Різдва Богородиці на Каплунівській вул. були знищені разом із самим храмом в період боротьби радянської влади з релігією. Поки що в досить пристойному стані дійшов до нашого часу монументально-декоративний розпис в актовій залі Медичного товариства і Пастерівського інституту на вул. Пушкінській. Але неподалік вже прилітали ворожі ракети «руського міра», через що під загрозою втрати опинилися розписи Пестрикова в Будинку вчених на вул. Жон-Мироносиць (колишній особняк архітектора О.Бекетова) у колишній їдальні.

У цій же будівлі знаходиться і розпис іншого харківського живописця — М. Уварова, розміщений у центральній залі. Через складну обстановку в період воєнного стану та неможливість під обстрілами вчасно відремонтувати дах інше панно Уварова на стелі Харківського обласного шкіряно-венерологічного диспансеру на вул. Благовіщенській (колишній особняк), пошкоджене дощами, впало на підлогу, а нині співробітники Харківського художнього музею і викладачі кафедри реставрації ХДАДМ намагаються вжити заходів, щоб хоч якось врятувати його.

До роботи в архітектурі ще на поч. ХХ ст. серед харківських живописців приєднався і видатний український пейзажист, майстер станкового малярства С. Васильківський. У 1903 р. він виконав досить велике панно в акварельній техніці «Вибори полковником «Максима Пушкаря» (123x198,5), що нині знаходиться у Харківському художньому музеї. Саме тоді В. Кричевський, натхненний С. Васильківським і О. Сластьоном, став переможцем конкурсу на зведення будинку Полтавського губернського земства і засновником стилю українського модерну. Вище згаданий твір С. Васильківського «Вибори полковником Максима Пушкаря» став основою для центрального монументального панно в головному залі і був здійснений за участі М. Уварова. Інша композиція С. Васильківського «Козак Голота і татарин» (зліва в цьому залі) була виконана за допомогою М. Беркоса, а «Чумацький Ромоданівський шлях» (справа там же) — М.Ткаченка. Виходячи за межі станковості, С. Васильківський заохочував колег до роботи в архітектурі, що йшло в унісон

з проблемами, порушуваними стилем модерн. Стіни інтер'єру будинку Полтавського губернського земства були вкриті орнаментами, створеними М. Самокишем на основі українських народних мотивів. Ця видатна пам'ятка української художньої культури зазнала суттєвих пошкоджень в період німецько-радянської війни, але була відновлена після її закінчення в 1950-і рр.

Вже не від зовнішнього ворога, а від недолугих дій радянських чиновників з їхнім зневажливим ставленням до національної спадщини українського народу були пошкоджені орнаментально-декоративні розписи, створені С. Васильківським і М. Самокишем в Харкові на стінах сходової клітки в одному з будинків, зведених у стилі українського модерну, — домі підприємця І. Бойка на вул. Мироносицькій. За радянських часів поверх нижньої частини орнаментальних розписів були зроблено нову панель синьою олійною фарбою, як це тоді було прийнято. На поч. 2000-х доцентом кафедри реставрації ХДАДМ В. Шулікою разом зі студентами була проведена професійна реставрація частини композиції і розкрито її фрагменти, зокрема здавна улюблений мотив дерева життя в українському народному декоративно-ужитковому мистецтві. А форми народної архітектури, відображені в будівлі Харківського художнього училища (нині головний корпус ХДАДМ), яка на сьогодні є найяскравішим втіленням стилю українського модерну в місті, на фасаді поєднані з декоративними майоліковими панно, колористична гама яких побудована на взаємодії жовто-охристих і блакитних кольорів, що є свідченням тонкого розуміння автором проекту архітектором і художником К. Жуковим національної специфіки української кераміки. Утім, і сюди, у двір цього корпусу, прилітали уламки ворожих снарядів, в результаті чого дещо пошкоджено і закономірно викликає тривогу.

На рідкість у досить благополучному стані збереглась до нашого часу зведена за доби модерну і сама церква Трьох Святителів на вул. Гольбергівській в Харкові, і розписи в ній полтавського живописця О. Сокола. У виконаних ним орнаментальних композиціях стилізовані рослинні мотиви виступають у символічному значенні, якого вони набули в християнській іконографії. Серед них знову таки дерево життя, яке художник прикрасив суницями, дзвіночками, і сприймається воно як символ раю. Павич, що став в модерні своєрідним знаком стилю, — символ безсмертя і Воскресіння Христа, полуниця — праведності, працелюбства тощо.

Досить активно в новобудовах Харкова працював чеський художник Л. Тракал, який з 1898 р., переїхавши в Харків, викладав у Художньо-ремісничій майстерні декоративного живопису, створеній тоді у місті. Збереглися ескізи його фресок для домової церкви друкарні О. Юзефовича по вул. Сумській у Харкові, виконані у 1918 р. у синьо-вохристих тонах. Посилене

звучання синього кольору в ескізі вівтарної частини явно сповнене символістського звучання, як і три трикутники зі вписаними в них образами Богоматері та двох святих, що символізують Трійцю. Утім, події, пов'язані з державним переворотом, влаштованим більшовиками в Російській імперії, змусили Тракал у 1921 р. повернутися в Прагу.

З відомих на той час форм монументального живопису вітраж не став характерним для Харкова, а його використання було досить рідкісним явищем. Виготовлений в німецькому Мюнхені вітраж «Муза архітектури» у досить складній техніці (колоте скло, розпис, свинець) для вище згаданого Будинку вчених був втрачений в період Другої світової війни. Сотні лабораторних проб провели харківські монументалісти О. Пронін і Г. Тищенко в кін. 1960-х рр., перш ніж вдалося відновити цю мистецьку пам'ятку. Утім, навесні 2022 р. після російських обстрілів вітраж впав від удару вибухової хвилі і розбився. Уламки залишків, свинець зібрав сам керівник закладу. Поки що доля виявилась більш прихильною до будівлі з чудовими майоліковими панно на фасаді колишньої мануфактури Куликовського, виконаних в 1910-і рр. Пам'ятки монументального живопису Харкова 1920-х рр., як, наприклад, розпис В. Єрмілова в Центральному гарнізонному червоноармійському клубі чи його розпис агітпоїзду «Червона Україна» не збереглися. Перший дійшов до нас у фотографії, другий — в ескізі. Утім, справжньою трагедією обернулася доля розписів бойчукістів у відновленій М. Бойчуком техніці фрески в Харківському Червонозаводському театрі (нині ДК ХЕМЗУ), які були зчищені корундом за вказівкою сталінського керівництва. У фотографії зберігся картон бойчукіста І. Падалки «Відпочинок», а сам мистець був розстріляний разом зі своїм вчителем М. Бойчуком. З поч. 1930-х змінюється і художня політика держави: монументальне мистецтво витісняється станковими формами.

СУРНИН Микита Сергійович,
молодший науковий співробітник відділу
Культурної спадщини та
пам'яткоохоронної справи, ІК НАМ
України.

БАРБІ, ЧАЙЛД-ФРІ ТА ГНОСТИЦИЗМ

Перша сцена фільму «Барбі» 2023 р. (реж. Грета Селеста Гервіг), являє собою постмодерну деконструкцію й цитату «Космічної Одисеї: 2001» Стенлі Кубрика про антропогенез. Якщо у С. Кубрика показано, як до ще нерозумних мавпам приходять послання у вигляді стели, від більш розвинутих істот;

отримуючи навички від стели, мавпи починають вбивати один-одного. Такий собі, розвиток цивілізацій через війну. У фільмі «Барбі» роль стели виконує лялька Барбі, у виконанні Марго Еліс Роббі; роль мавп виконують – маленькі дівчатка, що грають ляльками. Після контакту зі Барбі, дівчатка беруть ляльки за ноги й розбивають їм голову об землю, символічно вбивають немовля. Таким чином відмовляючись від ідеї того, що вони можуть бути матерями, обираючи своїм ідолом ляльку Барбі, що в контексті цієї сцени, уособлює собою божество. Алгоритм дій дитина-глядач елементарно зчитає; що саме їй потрібно робити, аби стати такою, як Барбі (Марго).

Далі з'ясовується, що Барбі така, яка є (занадто сексуальна, легковажна...) через те, що чоловіки її такою зробили. Тобто треба жити окремими людськими стадами, як це було у дородову та дородинну спільність. Тільки по статевій ознаці. Чоловіки окремо, жінки окремо. У фантазіях Барбі чоловіки відсутні.

Фільми ХХІ ст., де є фігура Батька, завжди транслює ідею, що цей архетип – Зло. Ця ідея взята з Гностицизму, де цей бог, що створив всесвіт, в якому ми живемо – Ілдабаоф – дитя хаосу, не зміг створити повноцінне життя. Мати його, Софія Ахамот, внесла в його створіння (людей) дух, який після смерті повертається в саму Софію (Барбі). Тому плодити життя це – зло.

ТАНЬ Цянь,

аспірантка кафедри Історії української музики та музичної фольклористики НМАУ імені П. І. Чайковського.

*Науковий керівник: Харченко П. В.,
кандидат педагогічних наук, доцент,
учений секретар відділення теорії та
історії мистецтв НАМ України.*

ВИКОРИСТАННЯ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ У ТВОРАХ СУЧАСНИХ КІНОКОМПОЗИТОРІВ.

Синтез різних видів мистецтва є основою кінематографа від його виникнення і до сьогодення. Його розвиток був і залишається стрімким, і не останню роль в цих процесах відіграє синтетична природа кінематографа, яка є найбільш відповідною до емоційних, когнітивних та соціальних потреб сучасного глядача. Особлива роль при цьому належить кіномузиці, яка створює фундамент єдності візуального й звукового ряду. І хоча сучасній художній культурі притаманна візуальна домінанта, слід відмітити особливу, подекуди визначальну роль музики в створенні кінофільмів. Еволюція кіномузики, на нашу

думку, підтверджує актуальність для цієї галузі музичного мистецтва таких загальних сучасних тенденцій, як прагнення до інтерактивної комунікації та застосування комп'ютерних технологій в процесі музичної творчості. Результат останньої являє собою синтез музичної мови та найсучасніших досягнень теорії та практики програмування. Яскравим прикладом успішного використання такого синтезу є творчість кінокомпозиторів недалекого минулого й сучасності, серед яких Вангеліс, Дж. Вільямс, Дж. Говард, Дж. Голдсміт, В. Кіляр, Г. Циммер та інші. Їх творчість не дарма привертає увагу сучасних дослідників, які вивчають її в аспекті проблематики комп'ютерних технологій синтезу та звукозапису в музичній практиці американського ігрового кінематографа (С. Леонт'єв), діалогу новітніх культурних тенденцій та сучасних методів кінотворчості з класичними композиторсько-виконавськими традиціями (В. Фізер), ролі музики в загальній структурі кінофільму з врахуванням особливостей кінематографічних шкіл Європи і світу (П.Харченко) тощо. Попри наявність різновекторних досліджень з предмету кіномузики, серед висновків науковців виокремлюється спільна позиція щодо специфіки музики в кіно як унікального синтетичного культурного явища, варто подальшого вузького розгляду.

ТИТЕНКО Опанас Михайлович,
старший викладач кафедри
Монументального і станкового живопису
КДАДПМД ім. М. Бойчука.

ПАРАФРАЗ ЯК МЕТОД ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА.

Сучасний художник широко використовує відповідні технічні засоби. Він експериментує у фотолабораторії, замість пензля користується аерографом, вводить у картину продукти поліграфії, про що свідчать численні виставки сучасного живопису. Навіть ті, хто всіяко опираються подібним нововведенням, змушені зважати на умови творчості, що змінилися. Дуже часто художник звертається до монтажу, який замінює те, що колись було побудовою пластичного цілого – композицією. Таким чином виникає новий вид еkleктики – репродукціонізм, тобто перенесення підходів, що виправдали себе раніше, на інші процеси і явища.

Як відомо, цей метод не завжди закінчується успіхом, але у творчості знаних живописців минулого та сьогодення дуже часто можна виділити етап, відзначений явним запозиченням. Варто згадати творчість Пуссена та його

досвід поєднання античного мистецтва та бароко, болонського академізму та венеціанського Ренесансу.

Серед тих, хто «цитував» попередників можна назвати Рафаеля та Караваджо, Доменікіно та Тіціана.

Цей принцип виявляється скрізь, де ми маємо справу з великим майстром, з повноцінним мистецтвом: період свідомого еkleктизму виявляється закономірним і природним, але як етап на шляху до створення нової художньої цілісності, що відображає зрілість нової творчої особистості. Подібний підхід може перерости в загальніший принцип: художник звертається до культури як до природи, як до природного середовища, в якому творча свідомість черпає життєві сили та їжу для своєї діяльності.

Вдалим прикладом співтворчості з майстрами різних епох та національних традицій може бути Пікассо і його грандіозний досвід в цьому напрямку. Звернення Пікассо до африканської та грецької пластики, до Енгра і Веласкеса, до Пуссена та Ель Греко ніколи не перетворювався на свавілля споживання, але завжди був пов'язаний з осмисленням, тлумаченням, образною інтерпретацією сприйнятого. Він ніколи не втрачав почуття відповідальності, і якщо йдеться про інтерпретацію, то слід підкреслити, що вона у Пікассо була одночасно й інформацією про експресивно-сміслову потенцію вихідного образу.

Найбільш закінчений виразник цієї тенденції парафраза – Сальвадор Далі. У нескінченній низці «цитованих» ним джерел — Афродіта Мілоська та вівтар Зевса в Пергамі, скульптура Мікеланджело та малюнки Леонардо да Вінчі, живопис Сурбарана, Веласкеса, Веронезе, Рафаеля.

Особливе місце займали образи Вермеєра і Мілле, яким надавалося символічного значення. Однак до яких би творів не звертався Далі, він далекий від наміру вступати в діалог з їх творцем. Вихідний образ як такий не є предметом пластичного аналізу та переосмислення. У Далі це більш схоже на запозичений елемент або фрагмент культури. З них Далі створював свої «монтажі», що часом набирали вигляду найскладніших художніх побудов, з витонченою грою оптико-геометричних ефектів, при повній технічній оснащеності. Ігноруючи пластичну і сміслову цілісність відтворених образів, Далі створював нову, надскладну цілісність.

Не менш цікавим може бути «цитовання» у творах Рене Магріта. Він також, як і Далі звертався до античної скульптури та класичного живопису. Його пильна увага була спрямована на твори Гойї, Давида та інших. Метаморфози творів цих художників, завдяки фантазії Магріта, породили нові сенси в роботах «Манія величі», «Балкон», «Перспектива мадам Рекам'є»,

«Спогади» та інші. Крім того, Магріт проводив самоцитування, переносячи деталі з одного свого твору до іншого.

Ми можемо стверджувати, що принцип відтворення у мистецтві не підлягає сумніву, оскільки сама культура заснована на цьому принципі. Але відтворення має бути підпорядковане єдності сенсу, яким перейнята культура. Художник, який вважає себе вільним від такого зобов'язання, з логічною закономірністю приходять до елементарного споживання.

Іноді йдеться не про фрагменти, а про стилі та напрямки, які легко зчитуються у творах художників. Це виглядає так, наче митець каже, що може взяти будь-який твір, вільно комбінуючи елементи культури. І не важливо, робиться це прямо чи опосередковано. Істотно інше – органічність творчого синтезу, цілісність художнього образу підмінюються демонстрацією набору естетичних символів. Залежно від обставин художник може творити то «під ікону», то «піл примітив», то «у дусі експресіонізму» тощо. Однак подібна відсутність власного стилю чи почерку далеко не завжди передбачає здатність перетравити величезний масив культурних цінностей.

Не розуміючи складності «цитування» та замінюючи метод описом побаченого, механічним зображенням уже зображеного, митці часто йдуть на відтворення фотографії, її комп'ютерну обробку за допомогою спеціальних фільтрів і перенесення готових результатів на полотно.

Широкий вплив репродукціоністського принципу нерідко спричиняє гальмування розвитку образотворчого мистецтва. Він певним чином задовольняє не дуже високі потреби деяких митців. Процес зміни пластичного мислення концептуальним породжує також і специфічного, не дуже вибагливого глядача, який опинившись у ситуації, подібній до вавилонського змішання мов, приймає умови гри цінностями культури і відчуває специфічне задоволення, визначивши «інгредієнти» твору і цим ніби долучаючись до творчого процесу. Це «впізнавання» заміняє знання історії образотворчого мистецтва, його стилів і напрямків, роблячи, певним чином, комплімент глядачеві.

Щодо митців, які звертаються до методу парафразу, то насправді треба мати талант, глибокі знання, смак і інтелект, щоб «репродукціонізм» не був лише формою споживання, а зміг вилитися у твір не позбавлений високого естетичного змісту.

ТРОШКІНА Олена Анатоліївна,
кандидат архітектури, доцент, в.о.
завідувача кафедри Теорії, історії
архітектури та синтезу мистецтв НАОМА.

СИНТЕЗ АРХІТЕКТУРИ ТА ВІЗУАЛЬНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННІ СЕМАНТИКИ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА.

Значна кількість наукових праць останніх десятиліть присвячена дослідженню архітектурного середовища, проте багатовекторність цього питання не дозволяє вченим із різних галузей знань зупинити свої наукові розвідки. Цікавість до семіотичних досліджень як простору міста в цілому, так і окремих будівель і споруд коливається із певною амплітудою – від тотального захоплення (1970-і – 1980-і рр.; 2010-і рр.) до майже повного нехтування і забуття (1990-і рр. – 2000-і рр.). Тенденція залучати до дослідження архітектури знання із інших наук, в т.ч. лінгвістики знову стають актуальними, оскільки сучасна архітектурна мова не стає простішою, а навпаки, ускладнюється під впливом цифрової культури та нових медіа, які активно впливають як на сам міський архітектурний простір, так і на сприйняття його людиною. Усе це змушує нас знову говорити про семантику архітектурного середовища, сформовану новими знаками і текстами.

Тотальна комп'ютеризація призвела до трансформації усієї естетичної парадигми повсякденності та змістилися у сторону видовищності. Віртуальні світи і комп'ютерні ігри вплинули на світосприйняття людини, яка відтепер відчуває певну когнітивну депривацію в міському середовищі, сформовану новими знаками і значеннями у віртуальній реальності та перенесеними у міський простір. Молода людина відчуває все більшу потребу у видовищності і інтерактивності міського простору, тоді як людина старшого віку, яка не настільки включена у віртуальний світ, потребує додаткового розкодування візуальної інформації.

Таким чином, семантичне означення міського середовища набуває нових значень, відмінних від попереднього часу, а отже, потребує сучасного ретельного дослідження, з'ясування наступних питань: як в сучасних умовах архітектор повинен проєктувати середовище? яким чином архітектор може прогнозувати його використання та програмувати в ньому емоції і враження? І взагалі, чи коригована візуальність сучасного міста і яким чином можна формувати його знакову систему, враховуючи різні вікові категорії споживачів та регулюючи потік візуального шуму, позбавляючи надлишкової інформації? Які методи при цьому варто застосовувати?

Семіотичну систему архітектурного середовища міста (у відповідності до лінгвістичних традицій) поділяють на три складові: семантику, морфологію і синтаксис. Семантика середовища – це усі знаки в ньому, від знаків розміщення в тій чи іншій структурній частині міста об'єктів архітектури (будівель та споруд), їх загальної форми, об'єму та образу до їх декоративних деталей, орнаментів та скульптурної пластики тощо. Усе це в комплексі передає зміст середовища, повідомляє про його наповнення і вказує на функціональне призначення окремих частин.

Уточнюється інформація на морфологічному рівні – тут значення має форма простору. За допомогою пари понять «фігура-фон» визначається його конфігурація і геометрія. Знаки цього рівня дають інформацію про конкретне місце в міському середовищі і, також, про функціональне призначення.

Просторовий синтаксис проявляє взаємозв'язок усіх знаків усіх рівнів. Тут необхідно враховувати ще одну важливу невід'ємну складову міського простору – людей, їх сприйняття простору, а звідси – і їх поведінку в даному конкретному місці.

Під впливом нових медіа та сучасного кінематографа віртуальний простір все більше проникає в реальне міське середовище, формуючи потребу у своїй видовищності, театральності і грайливості. Він не тільки регенерує нові знаки-повідомлення-речення, які зрештою складаються і сприймаються як кінотекст міського середовища, але й провокує застосовувати до його дослідження і формування кінематографічні методи.

Кінематографічний підхід до формування семантики архітектурного середовища міста найбільше відповідає природному руху погляду людини від фрагмента до фрагмента і досить вузькою областю чіткого сприйняття. Саме ця «покадровість» бачення найбільше зближує кіномистецтво і архітектуру, а отже, дозволяє говорити про можливість спеціально вибудовувати кадри, маніпулювати поглядом, його навмисним напрямленням – тобто створювати сценарій сприйняття архітектурного середовища через семантичну систему, що складається із певного набору знаків і символів, які трансформуються у відповідний кінотекст середовища.

Екстраполюючи кінематографічні поняття на архітектурне середовище, можемо знайти відповідність між структурними елементами кінофільму і елементами міської структури. Кадр – це фрагмент простору, що бачить людина в одному зафіксованому положенні (погляд з однієї точки). За дослідженнями фізіологів об'єкти відносно глядача обмежені вертикальним кутом зору в 20° , а в горизонтальному напрямку $120\text{--}160^\circ$. Зона оптимальної видимості обмежена полем: вгору – 25° , вниз -35° , вправо і вліво – по 32° . Це межі (рамки) кадру.

Декілька кадрів-ракурсів місця, території, яку можна охопити одним поглядом (архітектурний ансамбль чи об'єкти на площі, перспективне розкриття вулиці, по якій рухаємось, протилежний бік вулиці, який споглядаємо тощо) відповідають кінематографічному поняттю – сцена. Сцена в семантичному сенсі відповідає словосполученню, тоді як кадр – лише слову.

Сцени формують собою епізоди – речення. Це самостійні фрагменти архітектурного середовища з чіткими просторовими рамками, відповідним матеріальним наповненням і соціальними процесами. Завдяки тому, що ці фрагменти (епізоди) можуть значно відрізнятися один від одного «стики» між ними є самими різкими і помітними. Якщо шукати відповідність в структурі міста, то кадр – це конкретне місце в місті (точка), сцена – є аналогом кварталу, епізоди – це райони, а весь фільм – це місто.

Сприйняття простору людиною завжди є емоційним та індивідуальним, залежить від багатьох невимірних архітектором чинників: самопочуття, погоди, рівня стресу, віку, гендеру, пори року і час доби і т.ін. Проте, існують сталі характеристики, виражені в знаках, розкодовуючи які, кожна людина сприймає середовище приблизно однаково. Колін Еллард у своїй книзі «Як архітектура впливає на нашу поведінку та самопочуття» навів результати психогеографічних досліджень по усьому світу. Дослідник у різних містах виділив декілька типів місць, котрі по-різному впливають на наше самопочуття та сприйняття: місця пристрасті, нудьги, тривоги, благоговіння.

Так, місця пристрасті – це місця, де відбуваються непередбачувані ситуації, причому, відбуваються неочікувано, раптово. Тут проявляється первісна потреба людини у гострих відчуттях, прагнення знаходитись у місцях, де присутня будь-яка складність, захоплення, новизна та багато інформації. Місця нудьги – це місця нестачі інформації, монотонності, низького рівня збудженості і, як результат – стресу. Місця тривоги – це місця, де люди відчують, що їм щось загрожує, а відтак – прагнуть терміново покинути їх. Тривога відчувається сильніше в тому разі, коли людина бачить, що шлях до втечі не прямий, а хвилястий чи взагалі перекритий – ця обставина може призвести до стану, коли людина взагалі не може рухатись. Місця благоговіння викликають комбінацію почуттів подиву і страху, що виникають, коли ми опиняємося там, де є щось, що виходить за межі звичного і пізнаваного як, наприклад, перед величезним собором чи стоячи на краю каньйону. При цьому головним тут є відчуття величезності.

Окрім таких психогеографічних характеристик місць, очевидно, що міське середовище можна розпізнавати і за іншими емоційними характеристиками, прив'язаними до функції місця, наприклад: місця свята, місця пам'яті, місця ділової активності, місця урочистості, місця смутку і т.д і

т.ін. Зрозуміло, що знаки, які означають те чи інше місце диктують і поведінку людини в тому чи іншому місці. Під дією знакової системи середовища формуються патерни поведінки.

У кінематографічному сенсі усі емоційно забарвлені частини міського простору можна розглядати як прояви різних жанрів: бойовик, вестерн, детектив, драма, історичний, комедія, пригоди і т.ін.

Отже, семантика архітектурного середовища сучасного міста формується під впливом цифрової культури, а її невід'ємні складові – кінематограф і нові медіа створюють нові знаки та репродукують їх на оточуючий людину простір. Міський кінотекст впливає на емоційне сприйняття людиною місця та її поведінку в ньому, але при умові, що вона вміє правильно його читати і розуміти. В свою чергу, архітектор повинен знати правила сучасної граматики, морфології і синтаксису архітектурної мови, щоб вміти передбачати і навмисне програмувати враження. Саме тому дослідження семантики архітектури кінематографічними методами повинне стати одним із підходів до вивчення архітектурного середовища міста.

ТЮТІНА Любов Веніамінівна,

Ph.D архітектури, старша викладачка
кафедри Архітектурних конструкцій
НАОМА.

ЗНАК ТРАГЕДІЇ ЗНАК ПАМ'ЯТІ – НОВИЙ КУЛЬТУРНИЙ ШАР АРХІТЕКТУРИ

Активні військові дії нашаровують на будівлі і простір свій відбиток часу сьогодення. Руйнування, які ми бачимо, як наслідок, трансформують сприйняття архітектури і її пластичної мови. Вони стають для нас знаком, який свідчить про певні події, місцем глибоких емоційних співпереживань та, певним чином через простір і форми, сприяють усвідомленню і допроживанню травми.

Наприклад, в місті Ірпінь, яке було деокуповане наприкінці березня 2022 року, є сформовані в містобудівному каркасі свої форми і візуальні символи історичних подій. Найхарактернішими для них є розбомблений Будинок культури; романівський міст; фрагмент знищеної росіянами багатопверхівки на вул. Северинівська, відомої тим, на якій художник Бенксі залишив своє відоме графіті з травмованою балериною в балансуванні; кладовище випалених вщент авто по вул. Університетська. Довкола цих акцентованих осередків весь час крутиться мистецька публіка, намагаючись залишити свій слід в історії.

Певним чином складним є питання такого мистецького «вторгнення», адже за плином часу ці місця обростають дитячими іграшками і лампадками – люди шукають місце, де вони висловлять і допроживуть свій біль. Це місце пам'яті. Місце де є щось, що причетне до подій, які розділили їх світ на «до» та «після». Місце нового культурного шару.

Таким чином проявляється значимість комплексу дій щодо меморіалізації і певних комеморативних практик.

Меморіалізація формує місця пам'яті. Це не тільки про матеріальне. Кожне місце пам'яті виконує функцію зміцнення та інтеграції суспільства довкола героїчних чи трагічних історичних моментів. Комеморація в свою чергу формує спільні спогади через вироблення певних ритуалів увічнення, вшанування, певних осіб і подій, конструювання «місць пам'яті».

У світі існують практики збереження окремих зруйнованих об'єктів – свідків історичних подій. Через певний період вони ще більше стверджуються як культурний шар часу. Або, навпаки, тригерні образи намагаються максимально прибрати. Дискусійним є питання щодо цього. Тому що збереження чи повне зачищення несуть в подальшому свої наслідки. Так само відкрите питання як саме зберегти на сьогодні ці архітектурні форми-артефакти історії, оскільки ми перебуваємо в одночасовості з трагедією. Має сформуватися потрібна дистанція у часі, для свідомого розуміння і якісного сприйняття, аналізу цього нового культурного шару.

Серед архітектурних об'єктів зумисного збереження їх як свідчень історії відомі, наприклад, Церква Святого Миколая в Гамбурзі, що була пошкоджена під час бомбардувань у Другій світовій війни. А також меморіальна церква кайзера Вільгельма. Поодинокі лишилися будівлі у Варшаві, побиті уламками від снарядів за Другої світової війни. Місця уражень – шрами на стінах – заліплено зліпками у формі пластиру. Нагадуючи, як про травму, так і загоєння та продовження життя опісля.

Попри це варто наголосити і на тому, що яким би масштабним не були приклади руйнувань архітектури в містах, не варто все поглиблювати у широке поле трагедії. Значимо виокремити визначні місця і концепції простору. Щоб завдяки цим «осередкам пам'яті» інші могли співпережити з громадою героїчні або трагічні події російсько-української війни.

Підводячи думки, до узагальненого висновку, можна наголосити, що якими б травматичними події сьогодення не були для нас зараз, страшним руйнування архітектурних об'єктів, значимість збереження окремих фрагментів цих руйнувань є важливою. По-перше, з точки зору того, що це культурний шар, відбиток історичних подій. Це безпосереднє донесення через автентичний матеріал прямих свідчень подій наступним поколінням. По-друге – етичне

ставлення і вшанування загиблих, ветеранів, повага до групи людей, що втратили близьких у російсько-українській війні, яким важливо в тканині міста мати осередок пам'яті і допроживання травми спеціально для цього сформований.

ЦЕЛЯР Анастасія Андріївна,
студентка кафедри Художнього скла
ЛНАМ.

Науковий керівник: Якімова О. О.
кандидат мистецтвознавства, старший
викладач кафедри Художнього скла
ЛНАМ.

СВІТЛОВЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ІНСТАЛЯЦІЙ ДЖЕЙМСА ТУРРЕЛЛА

Мистецтво 20-го століття зазнало глибокої трансформації: стало більш матеріалістичним, більш споживацьким. Суспільство, було спрямоване до почуттів, а не до інтелекту. Нове мистецтво передбачало відмову від простору та світлових контрастів, на їхньому місці світло й тінь були вже не знаряддями техніки просторового зображення, а невіддільними частинами образу, концепції твору, як однорідного цілого. На сьогодні трансформація світла та його ефектів перетворилась у масштабну мистецьку систему, в якій світлові інсталяції виступають засобом нового мислення.

Інсталяція становить художню техніку, що передбачає групування об'єктів різного характеру й призначення. Світло має здатність заповнювати простір, інтегруватися у нього органічно й цілісно, тоді як інсталяція, завдяки своїм візуальним функціям, у більшості своїй, не просто предмет у просторі, це те, що є самим простором.

Сучасне світлове мистецтво (art of light), з'явилося після появи електричного освітлення, проте як окремий вид сформувалось лише наприкінці ХХ століття, головним чином завдяки новаторській роботі Роберта Ірвіна (Robert Irwin) та Джеймса Туррелла (James Turrell). Ця співпраця почалася в 1969 році та була зосереджена на обумовлені сприйняття та серії експериментів із сенсорної депривації, проведених у безеховій камері Каліфорнійського університету [Los Angeles County Museum of Art. Art and Technology Program. Art & technology: a report on the art & technology program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971. [Los Angeles] : Los Angeles County Museum of Art; distributed by the Viking Press, New York, 1971. 387 p., p. 127-142]. Одним із

тривалих результатів є 387-сторінковий каталог «Звіт про програму мистецтва та технологій Музею мистецтв округу Лос-Анджелес, 1967–1971».

Ірвін та Джеймс окреслили новий напрямок у мистецтві, визначивши досвід глядача як критичний результат творчої діяльності художника. Світло стало основним предметом дослідження для візуального сприйняття навколишнього середовища.

Джеймс Туррелл, відомий своєю роботою з природним і кольоровим світлом, на сьогодні є визнаним міжнародним лідером у сфері інсталяційного мистецтва. Його творче використання освітлення переосмислює відчуття простору, навколишнього середовища та природи самого світла. Завдяки своїй новаторській роботі Туррел займає помітну позицію в розвитку міжнародного мистецтва понад три десятиліття. Ця робота, що варіюється від окремих кімнат до великих проєктів (кратера Роден в Аризоні), утвердила його як оригінального та далекоглядного художника.

«After Effect» 2021 р. – останній твір Джеймса з проєкт «Wedgework», що був представлений у галереї Раса. Ця робота досліджує питання про уявні виміри часу та простору і їх взаємозв'язок зі сприйняттям, пам'яттю і мисленням. Центральне значення у творі має світло, і його природа більше використовується для створення переходу між різними сферами, ніж для створення конкретних комбінацій кольорів.

На перший погляд, робота може здаватися статичним зображенням, проте, з часом ця сталість починає трансформуватися, розширюючись та звужуючись. Такий ефект створює враження затягування часу через надмірне насичення вмістом, або, іншими словами, через надмірний естетичний досвід. Коли світло змінюється між світанком і сутінками, здається, що дні, місяці й роки зливаються, і час відкривається як простір, де все вже сталося, де порожня нескінченність стає наслідками непрожитого [James Turrell: After effect | pace gallery. Pace Gallery. URL: <https://www.pacegallery.com/exhibitions/james-turrell-after-effect>].

Більшість його робіт включають голограми та кольорові світлові інсталяції, які вражають глядача оптичними ілюзіями. Хоча вони складаються лише зі світла, ці твори візуального мистецтва виглядають як тунелі, піраміди, плоскі площини та куби. Його роботи виставлялися в багатьох установах, включаючи Музей Джумекс, Музей сучасного мистецтва в Лос-Анджелесі, Музей Соломона Гуггенхайма та Музей американського мистецтва Вітні [Hylton W. S. How James Turrell knocked the art world off its feet (published 2013). The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/2013/06/16/magazine/how-james-turrell-knocked-the-art-world-off-its-feet.html>].

З моменту свого створення інсталяція залишається одним із домінуючих засобів сучасного мистецтва. Прогрес у штучному освітленні привів суспільство до нової чутливості світлових впливів і, зокрема, художників, до нового осмислення технічних та естетичних властивостей технологічних досягнень. Все більше митців нашого часу експериментують з усіма видами світла та їх взаємозв'язками, такими як суміш і переплетення природного та штучного світла, контроль фокусної точки, щільні атмосфери, затемнені або прозорості кольору та іншими типами чуттєвих переживань. Активне використання digital-технологій для конструювання віртуального або напіввіртуального художнього простору, синтезування різних форм та форматів творять нові засоби виразності. В цьому контексті, важливо зазначити, що соціокультурні реалії початку ХХІ століття свідчать про появу нових форм синтезу мистецтв, для якого характерні нові принципи побудови художніх образів через цифрові технології та зв'язок з ними. На заміну сталому результату процесу творення приходить динамічний та «нестабільний» технообраз (А. Коклен). Все це робить світлові інсталяції більш глобальним та інтерактивним, а використання світла надзвичайно важливим, як для створення, так і для оцінки мистецтва.

ЧЕРЕВКО Іван Вікторович, аспірант
ХДАДМ.

*Науковий керівник: Малиніна І. О.,
кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри Мультимедійного дизайну
ХДАДМ*

ГЕЙМ-ДИЗАЙН: ХУДОЖНЬО-ТЕХНІЧНА РОЛЬ МИТЦЯ ХХІ СТОЛІТТЯ.

Сучасний розвиток ігрової індустрії активно насичує ринок комп'ютерних ігор новими проектами. Цим він збільшує вимоги до якості та досвіду споживання комп'ютерних ігор. Через це вимоги щодо гейм-дизайну також зростають, а проблеми та задачі, які він вирішує ускладнюються. Це зумовлює необхідність оптимізації цього процесу, що в свою чергу вимагає розуміння ролі гейм-дизайну у розробці комп'ютерних ігор та особливостей ролі гейм-дизайнера, як митця.

Традиційно, роль будь-якого митця полягала у створенні виробу, продукту із закладеним сенсом, або функцією. Досвід і сприйняття цього продукту, здебільшого не були у фокусі так як його автор мав обмежений вплив

на нього. Поява комп'ютерних ігор, як різновид мистецтва, що вимагає активної участі споживача і водночас надає йому свободу дій та вибору, кардинально міняє цілі та задачі творчого процесу. Тепер значна частина творчого процесу створення гри полягає радше у формуванні майбутнього досвіду гравця, аніж у створенні самого продукту. Вирішенням проблеми формування сприйняття гри займається гейм-дизайн.

Темі гейм-дизайну приділено доволі багато уваги, як в науковому середовищі так і у професійно-виробничому. Нами було опрацьовано ряд існуючих наукових робіт та досліджень на цю тему. Серед них: “Game Feel” Стіва Свінка (2009 р.), “Chris Crawford on Game Design” Кріса Кравфорда (2003 р.), “The Art of Game Design” Джессі Шелла 2008 р, “Rules of Play” Кетті Сален та Еріка Циммермана (2004 р.), та “Game Mechanics Ернеста” Адамса та Джоріса Дорманса (2012 р.).

У своїй роботі “Game Feel” (2009 р.) Стів Свінк розглядає комп'ютерні ігри, фокусуючись саме на їх сприйнятті гравцем. Тобто задаючи питання не про те, що робить гейм-дизайн для формування ігрового досвіду, а про те, як гравець сприймає гру. Те, що Свінк відштовхується не від самого гейм-дизайну, а від сприйняття гравця, робить його книгу унікальною, адже вона пропонує відмінну від більшості інших наукових робіт перспективу на гейм-дизайн. У роботі “Chris Crawford on Game Design” (2003р.) Кріс Кравфорд розглядає ширше поняття гейм-дизайну, включаючи настільні, карткові та інші не комп'ютерні ігри. Такий широкий фокус зумовлений віком цієї наукової роботи: робота була написана і базується на прикладах ігор періоду вісімдесятих та дев'яностих років, коли комп'ютерні ігри не мали такого статусу як пізніше і розглядалися разом з іншими типами ігор. Цей дещо застарілий погляд дає розуміння про формування уявлення про комп'ютерні ігри в науковому середовищі, та дає цікаву й унікальну зараз перспективу на гейм-дизайн. У науковому дослідженні “The Art of Game Design”(2008 р.) за авторством Джессі Шелла, на відміну від “Game Feel” (2009 р.) Стіва Свінка стверджує, що гра це не сам ігровий досвід, або його сприйняття, а те, що його створює.

Джессі Шеллу своєму дослідженні “The Art of Game Design” дає доволі абстрактне, однак правдиве та фундаментальне визначення гейм-дизайну. Гейм-дизайн, на його думку – це процес вирішення того, чим гра має бути. Тобто, створенням дизайну гри “можна займатися у своїй голові”. Однак, це визначення стосується лише теоретичної складової процесу створення гри. Після цього етапу починається практична частина розробки гри: втілення ідей та концептів розроблених у попередньому етапі, та їх адаптація під реалію розробки комп'ютерних ігор. Детальніше поняття гейм-дизайну можна

розглянути як сукупність візуальної, аудіальної, контекстуальної та інтерактивної складових та об'єднання їх у одну робочу систему [Schell J. *The Art of Game Design* / Jesse Schell. – Burlington: Morgan Kaufmann Publishers, 2008. – 518 с. – <https://www.inventoridigiochi.it/wp-content/uploads/2020/07/art-of-game-design.pdf>].

Перші комп'ютерні ігри зародилися ще в сімдесятих роках ХХ століття, однак гейм-дизайн в сучасному розумінні зародився значно пізніше, а сформувався на початку 2000 років, коли процес створення ігор став занадто складним та об'ємним для програмістів, що до цього часу були майже цілком відповідальні за весь цей процес. Таким чином гейм-дизайн став містком між технічною складовою гри та художньою, якою він значною мірою опікувався. Поєднання цих двох складових є тим, що формує ігровий процес.

Як можна помітити, перші три характерні для багатьох інших творчих медіумів, як то, наприклад кінематограф. Однак, поява у цьому списку інтерактивності та загальна і вкрай сильна взаємопов'язаність цих складових робить комп'ютерні ігри та задачу гейм-дизайну унікальними. До традиційних способів сприйняття мистецтва, таких як просто споглядання, прослухування, аналіз, тощо; додається такий ефемерний спосіб, як відчуття.

Детально це явище розглядає Стів Свінк у своїй книзі “Game Feel” (2009 р.) [Swink S. *Game feel: a game designer's guide to virtual sensation* / Steve Swink. – Burlington: Morgan Kaufmann Publishers, 2009. – 377 с. – <https://gamifique.files.wordpress.com/2011/11/2-game-feel.pdf>]. У його формуванні він виділяє три ключових складових: контроль у реальному часі, віртуальний простір та відточення, або “полішинг”. Цитуючи Кріса Кравфорда, Стів Свінк порівнює ігровий процес з розмовою: “це циклічний процес де учасники метафорично слухають один одного, обдумують це і говорять” [Crawford C. *Chris Crawford on game design* / Chris Crawford. – Indianapolis: New Riders 2003. 5004 с. https://www.digitpress.com/library/books/book_art_of_computer_game_design.pdf]. В контексті комп'ютерних ігор учасниками такого діалогу виступають комп'ютер та гравець і цей діалог відбувається майже ментально, що й формує перший пункт відчуття гри – точний, постійний контроль гравцем у реальному часі. Він є найбільш технічно навантаженим і його формування відбувається практично без участі художньої складової. В ігровій індустрії цю складову називають ігровою механікою [Adams E. *Game Mechanics: Advanced Game Design* / E. Adams, D. Dormas., 2012. 48 с. https://www.academia.edu/81246717/Game_Mechanics_Advanced_Game_Design]. Однак, механіки не можуть одноосібно формувати сприйняття гри, а тим більше саму гру. Другою необхідною складовою ігрового сприйняття є віртуальний простір. Для того щоб відчути

своє переміщення, гравець повинен мати точку відліку, відносно якої він зможе це переміщення відраховувати. Але віртуальний простір це далеко не тільки точка відліку. Перебуваючи у ньому, гравець має з чим взаємодіяти, що дає йому відчуття наближене до тактильного. Складова відточення, або “полішингу” полягає в накладанні поверх інших двох шару деталізації. Сукупність цих трьох складових формує базове робоче поняття ігрового відчуття, яке повинен створити гейм-дизайнер: контроль у реальному часі над віртуальними об’єктами у віртуальному просторі з взаємодіями підкресленими “полішингом”.

Насиченість ринку ігровою продукцією вимагає від розробників шукати способи робити свої ігри унікальними, привабливими та цікавими як ніколи раніше. Три складові ігрового відчуття, перелічені вище, присутні у будь-якій грі. Однак, у різних іграх вони присутні у різних пропорціях. Можливість балансувати їх присутність дозволяє оптимізувати виробничий процес. Існують приклади комп’ютерних ігор, що жертвують однією з цих складових майже цілком, задля того, щоб приділити більше уваги іншій, або задля спрощення процесу розробки [Salen K. Rules of Play: Game Design Fundamentals / K. Salen, E. Zimmerman., 2003. – 688 с. – https://www.academia.edu/7948883/Rules_of_Play_game_design_fundamentals_by_Katie_Salen_and_Eric_Zimmerman]. Розробники гри “The Beginner’s Guide” жертвують значною частиною контролю у реальному часі і дають гравцеві мінімальний контроль, а також мінімізують складову “полішингу”, однак фокусуються на віртуальному просторі. Розробники гри “Smash Hit”, навпаки, приділяють увагу відточеності ігрових механік, а віртуальний простір обмежують до мінімуму. Об’єднуючою рисою цих двох ігор є невеликий ресурс вкладений їх виробництво і водночас їх успішність як продукту і позитивне сприйняття споживачами.

За результатами аналізу наукових матеріалів за авторством Стівена Свінка, Кріса Кравфорда, Джессі Шелла та інших науковців, було визначено роль та завдання гейм-дизайну. Гейм-дизайн – це процес створення ігрового контенту, що формуватиме ігровий досвід споживача. Завданнями гейм-дизайну є організація ігрового процесу, ігрових елементів та утворення позитивного ігрового відчуття. Було виявлено складові, що формують ігрове відчуття, а також встановлено, що вони можуть бути використані для оптимізації розробки комп’ютерних ігор.

ШАЛІНСЬКИЙ Ігор Петрович,
кандидат мистецтвознавства, старший
науковий співробітник відділу
міжнародних наукових і мистецьких
зв'язків НАМ України.

ПРОГРЕСИВНЕ ЦИФРОВЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНІ ПІД ВПЛИВОМ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСИВНОЇ ВІЙНИ ПРОТИ УКРАЇНИ.

Цифрове мистецтво в наших реаліях може розвиватися у багатьох напрямках. Під час війни багато високотехнологічних речей мають подвійне призначення. Так, дрон може перетворитися на пристрій спостереження, а смартфон - на засіб інформаційної війни .

Подвійне призначення сучасних технологій стало особливо помітним під час російського вторгнення в Україну. Завдяки тому, що смартфон із вбудованою камерою став одним з найпоширеніших предметів побуту, напевно, жодна інша війна такого масштабу не була так всебічно задокументована.

Сьогодні її висвітлюють журналісти приватних та державних ЗМІ, а також військовослужбовці, волонтери, незалежні фотографи, відеооператори та цивільні особи, які опинилися на передовій, на лінії фронту, в окупації, бомбосховищах або в місцях тимчасового проживання внутрішньо переміщених осіб.

Ми також можемо спостерігати диверсифікацію інформаційних медіа, яка включає в себе, окрім телебачення, радіо та періодичних видань, також профілі, сторінки та групи в соціальних мережах, канали та чати у відеохостингах, месенджерах, групи, аудіо-відео конференції тощо. Все це вже спонукало внести багато коректив у тактику і стратегію війни як на полі бою, так і в інформаційному просторі.

Сучасні технології змінюють не тільки культуру взаємодії суспільства з інформацією, але й з мистецтвом. не тільки культуру взаємодії суспільства з інформацією, а й з мистецтвом. Перш за все, під час війни стає очевидним, що кіберпростір в Україні є більш зручнішим місцем для демонстрації художньої творчості, ніж виставкові зали музеїв та галерей. І в цьому сенсі кіберпростір є одним з найзручніших місць для демонстрації художньої творчості.

ШАНЬ Цюші,

аспірантка Історії української музики та музичної фольклористики НМАУ імені П. І. Чайковського.

*Науковий керівник: Харченко П. В.,
кандидат педагогічних наук, доцент,
учений секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України.*

**СИНТЕЗ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ТЕХНІК У СУЧАСНІЙ
ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ.**

Однією з характерних рис музики останньої чверті ХХ – першого двадцятиріччя ХХІ століття є змішування різних жанрів і стилів, об'єднаних між собою в рамках новітнього музичного постмодернізму. Однією з характерних рис останнього є синтез не лише різних форм, запозичених академічною музикою із інших музичних течій та напрямів, але й синтез композиторських технік, що активно використовується в сучасній музичній практиці композиторами України та за її межами. На сьогоднішній день питання дослідження основних тенденцій в цьому напрямі цікавить і представників теоретичного музикознавства, серед яких назовемо Гоменюк С., Жаркова А., Тукову І. У результатах їх наукових робіт зазначається, що синтез різних композиторських технік уможливив наявну сьогодні значну активізацію інтересу нової генерації українських музикантів до композиторської творчості.

Як зазначає Шурдак М., до категорії синтетичної взаємодії засобів музичної мови, що відносяться до озвученої проблематики, відносяться також інтегративні явища технік композиції, які розглядаються в сучасному музикознавстві на трьох взаємопов'язаних рівнях: звуковому, що охоплює всі процеси звучання музичного твору, гармонійному та фактурному. Вищезгадані рівні перетинаються як в горизонтальній, так і вертикальній площині музичного тексту, створюючи поле інтегративних можливостей.

Тенденція синтезу різних композиторських технік для створення відповідної музичної атмосфери охоплює також і простір сучасної української фортепіанної музики. Лише за останні п'ять років став стрімко зростати інтерес молодих композиторів України до використання цифрового формату музики, її електронізації. Разом з тим, одним з пріоритетних напрямів творчості залишається особливе ставлення музикантів до звуку.

ШМОНДЕНКО Анастасія Андріївна,
студентка кафедри дизайну КНУБА;
ПИЛИПЧУК Оксана Дмитрівна,
кандидат технічних наук, доцент, доцент
кафедри дизайну КНУБА.

ТРАНСФОРМАЦІЯ МИСТЕЦТВА В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРІВ: ВІД ТРАДИЦІЙ ДО СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Мистецтво завжди було не лише засобом вираження краси, але й ключовим елементом в архітектурі та дизайні інтер'єрів, його еволюція і трансформація є відображенням змін у суспільстві, культурі та естетиці [Bertolino, G. (2015). Comment identifier les mouvements artistiques. Français: Editions du Chêne, 2015, p. 256.]. Така трансформація відображає безперервний процес впливу минулого на сучасність, збагачуючи інтер'єри новими ідеями, матеріалами та функціональністю.

Починаючи із давніх часів, мистецтво відігравало ключову роль у декоруванні приміщень. Стародавні майстри розміщували фрески, скульптури, картини та інші художні елементи, відтворюючи культурні та релігійні мотиви в приміщеннях. Такий підхід був не лише прикрасою, але й відображенням ідентичності та цінностей суспільства. Людина ототожнює себе з оселею в якій живе та прагне відобразити в ній частину власного «я» за допомогою різних деталей, які говорять про її статус чи належність до певної соціальної групи [Рамстед Ф. Мистецтво затишку: Практичний посібник зі стилю та дизайну інтер'єру. Київ : ArtHuss, 2021. 240 с.].

З плином часу, розвиток технологій та глобалізація змінили уявлення про дизайн інтер'єрів. Сучасність вимагає більш функціональних, ергономічних та естетичних рішень. Мистецтво у дизайні інтер'єрів вже не обмежується тільки малюнками чи рельєфами. Воно втілюється в інноваційних конструкціях, використанні новітніх матеріалів та в технологіях освітлення. Однак, як і в минулому, дизайн інтер'єру служить для задоволення людських потреб, що змінюються під впливом розвитку суспільства [Бойчук А. В. Простір дизайну. Харків: Нове слово, 2013. 381 с.].

Важливим аспектом є збереження зв'язку із минулим. Багато сучасних дизайнерів виявляють зацікавленість у традиційних методах та мистецтві минулих епох. Вони інтегрують елементи класики у сучасні простори, створюючи нові форми вираження. Це відкриває двері для творчості, дозволяючи злиття старого з новим та створення унікальних, глибоких та багатогранних просторів.

Варто відзначити, що мистецтво в сучасному дизайні інтер'єрів стає каталізатором інновацій. Воно відображає наше суспільство, його цінності та стрімкий розвиток. Така трансформація являється не лише рефлексією часу, але й натхненням для майбутніх творців – поєднання традиції та сучасності, створення унікальних, функціональних та витончених інтер'єрів [Даниленко В. Я. Дизайн. Харків: ХДАДМ, 2004. 320 с.].

Загалом, можна зробити висновок, що мистецтво у дизайні інтер'єрів продовжує трансформуватися, віддзеркалюючи сучасні тенденції та зберігаючи спадщину минулого. Воно не лише прикрашає простір, а й розповідає історію, вражає естетичність та сприяє комфорту і функціональності. Така синергія традицій та сучасних інновацій надає дизайну інтер'єру безмежні можливості для розвитку та вираження краси у всій її різноманітності.

ЯКОВЛЄВ Микола Іванович,

доктор технічних наук, професор,
академік-секретар відділення синтезу
пластичних мистецтв НАМ України,
академік НАМ України, Заслужений
працівник освіти України.

**ВЕКТОРИ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ СИНТЕЗУ ГЕОМЕТРІЇ
ТА ПЛАСТИЧНИХ МИСТЕЦТВ.**

(Присвячується пам'яті члена-кореспондента НАМУ О. Боднара)

Під час підготовки до конференції тема доповіді була іншою. Але так сталось, що один з наших колег, член відділення синтезу пластичних мистецтв НАМУ Боднар Олег Ярославович пішов з життя. Печальна подія.

Віддаючи шану, видатному вченому, архітектору, дизайнеру доктору мистецтвознавства, професору, прекрасній людині Олегу Ярославовичу, постала ідея висвітлити окремі його думки, перспективні плани розвитку і реалізації наукових ідей щодо взаємодії науки та мистецтва і пізнання світу через пошук гармонії і досконалості, про розвиток геометричних аспектів у науці і мистецтві.

Його докторська дисертація «Проблема взаємозв'язку геометричних просторових уявлень у мистецтвознавстві» (1994 р.) була фактично піонерською в плані залучення точних наук до мистецтвознавчої науки. Як він сам говорив,

на подібну тему його надихали роботи великих геніїв епохи Відродження А. Дюрера, Леонардо да Вінчі, видатних математиків і геометрів: У. Боумена, Г. Вейля, Д. Гільберта, Д. Пидоу, Д. Хэмбиджа. О. Шубникова, а також художників Маріуца Ешера, В. Вазарелі, які певним чином торкалися взаємовідношень точних наук і мистецтва.

Олег бачив безмежне поле наукових можливостей в цьому напрямі. Вже тоді на початку 1990-х році він окреслив коло наукових проблем, які, на його думку, були актуальними і охоплювали зокрема формотворчі принципи синтезу графіки та конструктивної геометрії, акцентував на можливість і критичного сприйняття законів класичної перспективи; аргументовано доводив важливість нових підходів до експериментів з використанням положень неевклідової геометрії, особисто репрезентував вартість суттєвого поглиблення теорії золотого перетину.

У настановах молодим вченим, аспірантам і студентам на наукових семінарах Олег Ярославович говорив, що неевклідові абстрактні і еометричні перетворення є ефективним прийомом формотворчих практик дизайну.

Якщо проаналізувати його монографії, численні публікації, матеріали наукових симпозіумів і конференцій, організатором яких він був, можна скласти перелік наукових напрямків і стратегій щодо подальшого розвитку геометричної науки в царині мистецтвознавства. Не надаючи пріоритетності тій чи іншій науковій проблемі, можемо тільки зосередити увагу на окремих з них.

Серйозне ставлення вчений відводив майбутнім дослідженням щодо відображення образу нескінченності, питанням ревізії теорії центральної перспективи. Особливо поглиблено він досліджував теорію площинної симетрії, наголошуючи на потужний потенціал використання у формотворчих процесах інших видів симетрії в плані розв'язання багатовимірних завдань.

Не випадково твори видатного голландського художника Маріуца Ешера стали також предметом наукового інтересу професора Боднара. Він говорив, що завдяки сучасним цифровим технологіям цілком можливо підняти на порядок вимоги щодо вивчення структурно-симетричних перетворень, можна з безлічі отриманих моделей обирати найкращі, що тут використання ефектів оптичних ілюзій відкриває непередбачувані ефекти емоційного сприйняття зорових образів в архітектурі, дизайні, образотворчому та ужитковому мистецтві.

Наша нинішня конференція присвячена синтезу мистецтв і тут важливо нагадати учасникам слова вченого, що твори, виконані на основі синтезу художнього образу і геометрії, можуть бути не лише виразними самотійними зразками, а й невід'ємними елементами дизайну предметного середовища. Краще сказати не можна.

Будучи експериментатором Олег Боднар досліджував значення експериментів у художньо-творчій діяльності. Він стверджував, що експериментатори – творці, які з'являються не тільки в архітектурі, а й у суміжних сферах – дизайні, художньо-прикладному мистецтві, вбачають свою роль у тому, щоб генерувати нові формотворчі ідеї, активно розвивати палітру прийомів і засобів формоутворення. Доводив, що найбільш результативними в експериментах виявляються творчі пошуки нових засобів формотворення на стику з математикою, з такими її напрямками, як проективна геометрія, комбінаторика, кристалографічна геометрія, теорія програмування тощо.

Про мистецький спадок Олега Боднара добре відомо не тільки колегам-науковцям але й і архітекторам та дизайнерам-практикам.

Авторитет О.Боднара як видатного вченого підтверджений обранням його до складу Національної академії мистецтв України, до спеціалізованих вчених рад по захисту докторських і кандидатських дисертацій Львівської національної академії мистецтв, Харківської державної академії дизайну та Львівської політехніки. Крім наукової, методичної та виховної роботи, О.Боднар активно працював як митець, створивши унікальну серію експериментальних проектів, які демонструють можливості застосування геометричних структур в архітектурному формотворенні.

Його проекти сакральних об'єктів реалізовані у м. Івано-Франківську, м. Яворові, у м. Стрий. с. Прилбичі Львівської області (родинному селі Митрополита А.Шептицького).

Віддаючи шану і повагу пам'яті Олега Ярославовича, ми окреслили тільки основні вектори досліджень послідовникам і продовжувачам справи вченого, бо його ідеї ґрунтуються на формотворчих підходах і охоплюють широкий діапазон теорії геометрії. Вони потребують окремих фундаментальних досліджень в царині синтезу геометрії і пластичних мистецтв. На додаток до сказаного вище зазначимо ці основні тематичні розділи конструктивної геометрії: вчення про фігури і багатогранники; теорія плоских орнаментів; теорія просторових структур; теорія кривих і поверхонь; комбінаторика; кінетична геометрія; теорія зображень.

ЯНЬ Ле,

аспірант кафедри Історії світової музики
НМАУ ім. П. І. Чайковського.

*Науковий керівник: Наумова О. А.,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри історії світової музики НМАУ
ім. П.І.Чайковського*

ЖАНР ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО КОНЦЕРТУ В КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАТИВНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ.

XX століття по праву вважається періодом розквіту віолончельного виконавства. Поява найвидатніших майстрів віолончельного мистецтва породила нечуваний інтерес до віолончелі як до інструменту великих художніх можливостей та невичерпної сфери композиторської творчості. Розгалужена географія, розмаїтість стильової палітри, нескінченна кількість структурних варіантів – все свідчить про надзвичайно плідний та успішний період в історії віолончельного концерту.

Картина розвитку жанру даного жанру у Китаї вельми опосередковано перетинається з аналогічними європейськими процесами. Попри те, що поява та утвердження жанрів віолончельної музики у Піднебесній було тісно пов'язане із західними тенденціями композиторської творчості, першорядну роль тут відіграли суто національні мистецькі явища.

Еволюція віолончельного концерту як жанрового феномену була дуже строкатою та далеко непрямолінійною. Як відомо, після Культурної революції (1966–1976) в Китаї з'явився напрям сучасного мистецтва, який отримав загальну назву «Нова хвиля» (新潮 [xīncháo]), літер. – нова [ідейна] течія). Цей рух охопив різні галузі мистецтва: музику, живопис, літературу, кіно тощо. Поступово звільняючись від ідеологічного контролю, мистецтво у Китаї почало суттєво оновлюватися. Музика 1980–1990-х років характеризувалася активним вивченням та використанням на практиці сучасних західних композиторських технік. Великою подією, що сприяла розвитку східно-західному художнього діалогу, став приїзд до Китаю відомих професорів світового рівня: на початку 1980-х років у Центральній консерваторії в Пекіні читали лекції та проводили майстер-класи професор і композитор Чжоу Веньчжун (нар. 1923), композитори Юн Ісан (1917–1995) із Західного Берліна та Олександр Гер (нар. 1932) із Кембриджського університету. Їхні виступи відіграли величезну просвітницьку роль та стимулювали розвиток сучасної китайської музики.

Загалом освоєння нових горизонтів китайськими композиторами після 1976 року дослідники розділяють на три етапи:

– кінець 1970-х: відтоді композитори та вчені активно займаються дослідженнями сучасної музики;

– від 1982 року: з цього часу композитори навчають сучасним технікам студентів консерваторій та організовують концерти з їхніх творів;

– з 1985 року й надалі: у квітні 1985 року відбувся концерт оркестру народних інструментів, організований композитором Тань Дунем (нар. 1957) у Центральній консерваторії; у грудні відбулася конференція молодих композиторів у місті Ухань – саме в результаті дискусій на цій конференції виникла та закріпилася назва мистецького напрямку – «Нова хвиля».

Шість основних представників «Нової хвилі» – Сюй Чанцзюнь, Чень І, Чень Циган, Тань Дунь, Го Веньцзін та Є Сяоган – мають багато спільного у своїй музичній біографії. Вони народилися в бурхливих 1950-х роках, які були відзначені різкими змінами в політиці та культурі Китаю. 1980-ті вважаються роками політики «реформ і відкритості», що дозволило композиторам здобути університетську освіту (в консерваторії), а деяким із них – продовжити навчання в країнах Західної Європи та США. Загальний досвід та історичний контекст, у якому відбувалося формування особистості молодих художників, поставили перед ними складне завдання: дослідити можливі форми поєднання традицій національного мистецтва із сучасними західними композиторськими техніками. Фольклорні принципи, що лежали в основі музичної ідентифікації Піднебесної, дозволили цим композиторам виявити власну індивідуальність та залишити свій яскравий слід у музичному мистецтві.

Національна характерність у поєднанні із новизною віолончельно-концертного жанру дали неординарний та дієвий результат. Слід підкреслити, що особливістю китайської композиторської школи межі ХХ–ХХІ століть стало звернення до програмності. Багато музикантів розпочали пошуки нових виразних засобів та прийомів крізь призму національних сюжетів. Історичні події, міфологічні оповіді, національні легенди найчастіше ставали основою музичної драматургії віолончельних опусів. Яскравою самобутністю відзначені такі твори за участю віолончелі, як “Ba” Го Веньцзина (Guo Wenjing) для віолончелі та фортепіано, “Chinese Poetry” та “My Faraway Nanjing” Є Сяогана (Ye Xiaogang), “Mountain Songs” Цюй Сяосуна (Qu Xiaosong), “Dancing Elfins”, “Flying”, “Lin Chong” Фанг Денціна (Fang Dongqing), концерт Чень Цигана (Chen Qigang) “Reflet d’un temps disparu” та інші.

Творчі пошуки китайських композиторів-авангардистів у жанрі віолончельного концерту мають глибоко національне коріння. Проте композитори були далекі від спроб насичення музичної мови своїх творів

виключно національними елементами. З усією очевидністю можна стверджувати, що наразі спостерігається тенденція до синтезу «свого» та «чужого», яка є вищою мірою перспективною з погляду загальної динаміки розвитку китайського музичного мистецтва у XXI столітті.

ЯМАШ Юрій Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри Дизайну НТЛУ України.

СКУЛЬПТУРА ВАСИЛЯ КОРЧОВОГО «ВПЕВНЕНА» В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ТА ІСТОРИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ.

Найбільший резонанс виставки скульптур українських та закордонних авторів що відбулась влітку 2023 р. у Стрийському парку у Львові спричинила робота «Впевнена» київського скульптора Василя Корчового.

Згадана скульптура викликала емоційний шок, в інших не то щоби захват, але повне сприйняття яке можна порівняти з ковтком свіжого повітря. Серед аргументів противників «Впевненої» найбільше вживалось слово «потвора»; не бракувало й інших негативних епітетів.

Термін «Потвора» – це не така як я, не така як мої близькі чи знайомі й, відповідно, вона не може бути об'єктом мистецтва. А може все ж є хтось поруч що буде нагадувати за формами цю «злощасну» фігуру? Прогулюючи містом ми бачимо подібних людей. «Впевнена» дійсно надміру товста, огрядна жінка. Чи є це ознака поганої людини, її інтелекту, доброти, навіть соціального статусу, який не виключено досить високий. Може вона любляча мама, турботлива жінка, може лікарка до якої ви завтра звернетесь й вона поставить вас на ноги. Оцінка людини лише за зовнішністю не робило самих обсерваторів привабливими.

В історії культ тіла завжди оспівувався саме імперським мистецтвом та тоталітарними режимами: Римською імперією, фашистською Німеччиною, Радянським Союзом. Згадаймо художні образи досконалих арійців, атлетичних парубків на юнок зі значками «ГТО» в живописних образах Дейнеки. Німці вимірювали черепа й хто не вкладався в їх поняття чистоти раси відправляли у газові камери. Імпресіоністичне мистецтво оголошувалось дегенеративним, а його авторів чекала черга у концтабори.

Проте в історії людства, в тому числі в історії мистецтва існували інші часи й періоди де домінувала гуманність, зміст домінував над формою, любов над ненавистю, а людина була в центрі уваги.

У Нижній Австрії 1908 р. в одному з давніх поховань була знайдена невеличка скульптура жінки, зображення якої увійшло майже у всі підручники з історії мистецтв як один з самих давніх мистецьких артефактів. Цей безумовно твір мистецтва який отримав назву за місцем знаходження «Віллендорфська Венера» датувався 22 ст. до н. е. Якби у статуетки було обличчя можна було б порівнюючи з «Впевненою» вигукнути: «Одне лице!». У всякому разі що це одна фігура однозначно ніхто б не заперечував. «Віллендорфська Венера» втілення краси, поклоніння, родючості, здоров'я й материнства. При цьому в ній більше реалістичності ніж стилізації, до якої як засобом прикрасити зображення в цю епоху ще не дійшли. Як би Венера була поодиноким випадком, її можна було рахувати як виняток. Подібні жіночі фігурки знаходять по цілому світу у різних культурах. Багато з них отримують аналогічну назву Венера з додаванням місця знаходження (Venus of Hohlefels. Germany, 35000 BCE, Venus of Galgenberg. Austria. 30000 BCE. Venus of Lespugue. France, 26000 BCE. Venus of Moravany. Slovakia, 23000 BCE. і т. п.)

Для наочного прикладу в контексті теми «потворство чи краса» чудово підходить творчість фламандського маляра Пітера Пауля Рубенса (1577–1640). «Рубенсівська жінка» доволі сталий й відомий мистецький термін (Rubenesque) який, між іншим, за словником Merriam-Webster з'явився ще у 1815 році і який характеризує героїнь творів художника – жінок повних, пишних, відгодованих. Персонажі картин фламандця мало чим поступаються формам «Впевненої», а для свого часу це був ідеал жіночої краси. Художнику приписували авторство трактату «Теорія людської фігури» де він стверджував що базовим елементом жіночої фігури є коло. Марі-Анн Лекуре сучасна французька історикиня мистецтва, авторка відомої монографії «Рубенс» зауважила що при живописній роботі над жіночими образами маляр раз й назавжди заборонив собі використовувати кут. Рубенс дійсно рахував пропорції «своїх» жінок ідеальними й прикладом цього є його картина назва якої говорить сама за себе «Три грації». Британський письменник Кеннет Кларк вбачав в цих пишних образах гімн подяки за достаток земних щедрот. Для фламандця створення пишногогрудих й пишнотілих, часом, надважких красунь не було даниною моди, або потуранню замовникам його картин. Він дійсно вважав їх милими, недарма більшість своїх героїнь малював з коханих йому жінок Ізабелі Брант та Нелен Фоурмент. Звісно теперішня сучасна медицина мала б розмістити репродукції Рубенсівських героїнь у своїх кабінетах як наочний взірець розвинутого целюліту. Оцей аспект й залишимо їм. Нас цікавить інше. Чи можуть Рубенсівські жінки, а отже й наші пишнотілі сучасниці бути привабливими й претендувати на роль мистецького об'єкта у

XXI сторіччі. Не то що можуть, вони вже в мистецтві й претендують на провідні ролі в модернових мальованих й різьблених сюжетах.

Є одна важлива особливість антверпенських грацій і це стосується й сучасних їх прототипів яка реально дозволяє їм утримувати статус красунь без поправок на час. Рубенсівські героїні й це відмічають практично всі дослідники творчості фламандського художника це щасливі жінки; вони завжди усміхнені й радісні, очі їх сяють й випромінюють непідробне задоволення життям.

В контексті теми примітна творчість колумбійського художника з Медельїни-Парижу Фернандо Батеро (1932 – 2023). Мистецтво засновника батеризму перегукується з жіночими образами «Rubenesque».

Саме завдячуючи персонажам стиль Батеро легко впізнаваний. Він наділив енергетикою радості повнотілих, ніби гумонакачених героїнь й героїв своїх картин й скульптур, створив світ який підпорядкований стандартам, стилю, настрою його персонажів. Банальні сюжети з повсякденного життя, життєві ситуації які ми бачимо кожного дня приваблюють глядача, змушують битися на аукціонах галеристів. Відсутні скарги, жалі, стогони, обурення, огиди які сьогодні доносяться з приводу вернісажу у Стрийському парку і які мали б також викликати Батерівське целюлітне населення, що апріорі за статурами не може бути еталонним. Секрет успіху колумбійця дуже простий. Припускаю він знайшов формулу краси, зробив своїх героїв щасливими, а значить прекрасними. Його образний світ надзвичайно гармонійний, в ньому панує злагодженість, любов, доброта, співчуття, товсті й огрядні люди, такі ж тварини й рослини, весь навколишній світ. Можливо всім слід стати грубими, щоб потрапити в аналогічний Батерівський рай.

В контексті теми важко оминати прізвище британського художника Лючіана Фройда та його відому картину «Соціальна працівниця спить» (англ. *Benefits Supervisor Sleeping*), яку згадували в теперішній ситуації деякі дописувачі Facebook. Твір свого часу був проданий на аукціоні «Крістіс» у Нью-Йорку за рекордну для сучасного живопису суму 33 млн. 641 тис. доларів. Відомо що моделлю художнику слугувала п'ятдесяти однолітня Сью Тіллі яка на момент позування важила 127 кг.

Батерівські пампушки та Фройдівська Велика Сью, яким в історії передували всілякі Венери та «Rubenesque» безперечний доказ мистецьких реалій XIX в яких існують грубезні персонажі що не потребують дозволу, схвалення загалу, хоча кожен має право оцінювати їх за своїми інтелектуальними й естетичними мірками. Проте, за тими критеріями безумовно має право на існування й високомистецький скульптурний твір «Впевнена» Василя Корчового. Скульптор талановита, щира, правдива людина

яка з повагою і любов'ю ставиться до свого ремесла так й до своїх ВПЕВНЕНИХ, КРАСИВИХ та МУЖНІХ персонажів.

ЯРЕМЧУК Олена Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри Дизайну Університету «КРОК».

КОМПОЗИЦІЙНІ СКЛАДОВІ ШРИФТОВОГО АРКУША В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНУ.

У зв'язку з стрімкою динамікою заміни ручних способів проектування комп'ютерними технологіями підкреслюється роль індивідуального творчого потенціалу дизайнера-графіка в сучасному творчому процесі.

Сьогодні вважається, що справжніми конкурентноспроможними творами графічного дизайну є, в першу чергу, такі, в яких раціонально поєднано композиційні якості, прийоми візуалізації за мотивованими принципами формоутворення. Зважаючи, що в проектних процесах дизайну шрифтової аркушевої графіки не завжди відведено належну роль художньо-творчим аспектам, важливим вважаємо їхнє висвітлення у контексті сучасної проектно-виробничої практики.

Одним з визначників інтегральної якості шрифтових друкованих творів графічного дизайну називають гармонійну цілісність композиційного вирішення площини аркуша. Це стосується багатьох аспектів від вибору співвідношень його формату до загальної форми шрифтового масиву, величини літер, кількості різновидів шрифтових гарнітур, структури розміщення до раціональності використання функціональних чи декоративно-оздоблювальних аксесуарів.

Гармонія – один з основоположних чинників у будь-якій творчості, вона включає в себе внутрішню і зовнішню упорядкованість, узгодженість частин цілого, пропорційність, візуальну збалансованість. Саме тому гармонійність вважається одним із визначальних показників якості друкованих творів графічного дизайну.

Для композиційних засад, що обумовлюють гармонійність друкованого аркуша, розглянемо теоретичні та практичні аспекти в системі дизайн–продукт–споживач.

Відкидаючи функціональні складові типу корисності, технологічності, економічності, подібний аналіз краще здійснювати на рівні беззмістовних знаково-символьних угруповань, організованих у межах зображальної площини аркуша. Певною мірою прикладом можуть бути рекламні чи соціальні плакати,

які надруковані іноземною мовою. Не розуміючи навіть змісту, фахівець завжди спроможний визначити естетичну якість композиції аркуша. Тому первинними в оцінці гармонійності формальні графічні образи, що перебувають у закономірно обумовленому зв'язку між собою.

Система сприйняття людини може наділяти елементи композиції об'єктивними характеристиками, такими як: геометрична форма, розміщення у просторі, розмір, тон тощо. При цьому між елементами, навіть абсолютно різними, має існувати зв'язок, за умов якого незначна зміна одного з них позначиться на іншому чи на кількох. Дані теорії та практики графічного дизайну дають підстави сформулювати: гармонійна композиція можлива лише тоді, коли в ній :

- дотримано умов рівноваги формотворчих елементів, внаслідок чого не виникає відчуття дисбалансу в межах площини аркуша;
- присутній контраст як певна взаємодія формотворчих елементів композиції;
- визначена ієрархічна значущість і підпорядкованість елементів;
- враховано основний напрямок уваги глядача, вибудовано послідовність сприйняття головних і підпорядкованих елементів;
- дотримано принципу пропорційності відношень окремої частини до цілого, а також складових частин між собою;
- не залишено без уваги питання масштабу і масштабності;
- визначено оптимальність вибору метро-ритмічних повторень;
- в композиції одночасно мають місце оціночні категорії «єдність» і «різноманітність» .

Враховуючи наведене вище, можна сказати, щоб створити гармонійну композицію, потрібно із множини зв'язків між окремими елементами та їх ознаками вибрати цілком визначені. Як відомо, одні з цих зв'язків відіграють роль засобів організації, інші – засобів гармонізації або художніх засобів, що посилюють емоційну виразність. Розглянемо найбільш положення.

Першим і основоположним принципом гармонії більшість дослідників вважають супідрядність, оскільки кожній ознаці відповідає певна міра. Усі елементи шрифтової композиції мають бути впорядкованими у відповідності з цією мірою, а принцип супідрядності означає тут відповідність як окремих шрифтових знаків, так і уособлених шрифтових угруповань композиції згідно обраної міри за однією з ознак. Вважається, що головними умовами композиційної упорядкованості є:

1. відстані між формотворчими шрифтовими і символічними елементами, що забезпечують їхню загальну візуальну єдність;

2. така дислокація елементів, в якій вісь рівноваги проходить через геометричний центр площини
3. мотивований вибір напрямку основних формотворчих орієнтирів

Другим принципом гармонійності є співвідносність – єдина міра порівняння ознак елементів чи їх між собою, а також між окремими елементами, групами і цілим;

Серед принципів організації цілісної гармонійної композиції аркуша досить важливим вважається принцип зрівноваженості. Внаслідок особливостей зорового сприймання людини, обумовленого гравітацією як універсальною властивістю притягування між будь-якими матеріальними об'єктами, людина насамперед оцінює стан рівноваги композиції за вертикальною віссю, що проходить через уявний композиційний центр. Поняття рівноваги у своєму підтексті, як правило, містить проблему порівняння певних кількісних показників.

Названі вище принципи гармонії композиції перебувають у тісному взаємозв'язку між собою; головним же об'єднуючим чинником є прагнення до забезпечення цілісності формування. Якщо супідрядність означає єдність, що досягається внаслідок об'єднання елементів в композиції за провідною ознакою або навколо головного елемента, співвідносність означає єдність, що забезпечується кількісною закономірністю. Рівновагу можна визначити як єдність зрівноважених композиційних масивів

Деяко складнішими є дії, здатні забезпечити рівновагу зображальній площині з елементами, що мають різні геометричні ознаки. Виявляється, жаданого ефекту можна досягти, узгодивши відстані віддалення геометричних центрів фігур ліворуч та праворуч від гравітаційної осі площини

Не менш важливим критерієм візуального об'єднання різних фігур є узгоджене відношення їх розмірів. У композиції це називають розмірністю, а подібний тип зв'язків – зв'язком розмірних фігур. Зв'язки розмірності не менш вагомими в теорії формотворення, ніж зв'язки подібності за формою.

Таким чином, основа єдності – це всілякі зв'язки між фігурами, зв'язки подібності за формою, розміром, напрямом формотворчих орієнтирів, рівнем симетрії, ієрархією супідрядності.

Гармонійне узгодження елементів у межах площини аркуша відбувається на основі трьох основних типів стосунків: подібності, тотожності й контрасту.

Найпростішою і стійкою організацією шрифтових угруповань, що забезпечує певний рівень гармонійної єдності, є симетрія. Коли формотворчі елементи не врівноважені відносно центра площини аркуша чи осьових ліній угруповання, тоді шрифтову композиції називають асиметричною.

Отже, ніякого протиріччя між симетрією і асиметрією немає, який варіант обирає дизайнер залежить від мети роботи.

Гармонія сприймається як відчуття відсутності дисгармонії. Потужним засобом, який забезпечує гармонійність, є ритм, що у загальному смислі означає періодичну закономірну повторюваність однакових або схожих елементів, а також інтервалів між ними в будь-якому угрупованні.

Ритм відчувається через послідовне переміщення погляду вздовж ритмічного ряду. У шрифтових угрупованнях ритм є найскладнішим засобом організації і гармонізації аркуша, і, крім знання закономірностей його використання, необхідно ще й природні здібності дизайнера до творчої діяльності. На думку фахівців, ритм створює найкращі умови процесу сприйняття текстової інформації, ділить його на тимчасові інтервали, що визначають раціональну послідовність їх повного засвоєння

Вищезгадані принципи після їх втілення у композиції завжди виступають не ізольовано, а доповнюють та видозмінюють один одного, породжуючи при цьому гармонійну цілісність.

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ

INTBAU – International Network for Traditional Building, Architecture & Urbanism

АН ВШ України – Академія наук вищої школи України

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

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

К-ПНУ ім. І. Огієнка – Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв

НАКККіМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

НАМ України (НАМУ) – 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

НЛТУ України – Національний лісотехнічний університет України

НСАУ – Національна спілка архітекторів України

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв