

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МІСТЕЦТВ УКРАЇНИ

За підтримки

INTBAU Ukraine, HCAU



НCAУ

СИНТЕЗ МІСТЕЦТВ У СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ

П'ята щорічна міжнародна наукова конференція

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

28-29 листопада 2024 р.

Київ

УДК 72.01:72.03:7.01:008:316.7

Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах: зб. тез міжнар. наук. конф. НАМ України, НСАУ, INTBAU Ukraine. Київ, 2024. – 143 с.

Збірник укладено за матеріалами п'ятої щорічної міжнародної наукової конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах», проведеної Національною академією мистецтв України 28-29 листопада 2024 р.

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

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

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Збірки тез п'ятої щорічної міжнародної наукової конференції «СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ»

Голова редакційної колегії

ЯКОВЛЄВ

Микола Іванович

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

Закордонні члени редакційної колегії

BISHOP Alexander Lamont Executive Director, Interim of INTBAU

JELEŃSKI Tomasz

Chair of INTBAU Poland and the INTBAU College
of Chapters, Assistant Professor at Cracow
University of Technology, Director of International
Centre of Education, Dr (MA, PhD) in Architecture

Головний упорядник

МАРКОВСЬКИЙ Андрій
Ігорович

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

ЗМІСТ

CUSATO Marianne. <i>Restoring Ukrainian Cities: Seeking Identity, Mitigating Trauma, and Activating the Economy Through the Built Environment.</i>	9
JELEŃSKI Tomasz. <i>The Art of Post-War Historical Reconstruction: the Case of Poland.</i>	11
KHARCHENKO Polina. <i>Aktuelle Entwicklungsrichtungen der nationalen Kultur in zeitgenössischen künstlerischen Projektpraktiken.</i>	17
KORNIENKO Vladyslav. <i>Architecture des édifices circassiens en Ukraine: espace et action.</i>	19
SHAN Qiushi. <i>The synthesis of arts in contemporary artistic projects: the unity of music and visual imagery</i>	21
SKOROPAD Daria. <i>Kulturelle Diplomatie als wichtiger Faktor der Entwicklungsstrategie für Architektur und Stadtplanung im 21. Jahrhundert.</i>	22
TAN Qian. <i>The Impact of Latest Technologies on the Development of Core Expressive Means in Contemporary Screen Arts</i>	23
АДАМСЬКА Ірина Геннадіївна. <i>Легітимізація радянської влади в Україні у 1920-х роках засобами журнальної графіки.</i>	25
БАДЮЛ Марія Геннадіївна, МИХАЙЛОВА Поліна Юріївна. <i>Формування концептуальних завдань на розвиток креативного мислення в освіті архітектора.</i>	27
БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович. <i>Цифровий контент: простір для створення проєктного образу.</i>	31
БОКОТЕЙ Михайло Андрійович. <i>Кафедра художнього скла Львівської національної академії мистецтв: історія, здобутки, персоналії (до 60-ліття з дня заснування).</i>	33
ВАСИЛЕНКО Вікторія Миколаївна, ЄФІМОВ Юрій Володимирович. <i>Мистецтво бренду та інноваційні стратегії розвитку академічної айдентики кафедри Дизайну.</i>	37

ВЕКЛЕНКО Олег Анатолійович. <i>Рефлексії війни в сучасному плакаті».</i>	40
ВЛАДИМИРОВА Наталія Вікторівна. <i>Мистецтво хореографії у драматичному театрі: історія і сьогодення.</i>	43
ГОРОДЕЦЬКА Вікторія Олександрівна. <i>AI-інструментарій візуалізації середовища в дизайн-практиці.</i>	45
ГУШЛЕНКО Анна Миколаївна. <i>Особливості світлодизайну сучасного житлового простору.</i>	47
ЄМЕЛЬЯНОВА Валентина Олегівна. <i>Проблематика реновації історичного середовища шляхом створення житлової забудови на прикладі міста Пріштіна.</i>	49
ЗУБ Дарія Вікторівна. <i>Терапія простором: архітектурні рішення для дітей, постраждалих від воєнних конфліктів.</i>	51
ЗУБАВІНА Ірина Борисівна. <i>Взаємопроникнення мистецьких просторів в фільмі Кіри Муратової "Два в одному".</i>	53
КАЙГОРОДЦЕВ Юрій Ігорович. <i>Інноваційні методи 3D-друку житлових будинків з бетону.</i>	55
КОЗАКОВА Олена Миколаївна, ДОЙКОВ Олександр Васильович. <i>Ревіталізація як спосіб взаємодії архітектури з контекстом і традиціями.</i>	56
КОРУСЬ Олена Павлівна. <i>До питання консервації та реставрації керамічної скульптури Л. Муравйової "Весна" на житловому масиві Виноградар в Києві.</i>	58
КРИВОРУЧКО Юрій Іванович. <i>Виклики для містобудування у післявоєнній відбудові України.</i>	60
ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна. <i>Трансформації образної символіки інсталяцій А. Твердого 2022-2024 рр..</i>	63

ЛАПУШЕН Костянтин Анатолійович. <i>Поєднання світла та простору у мистецтві як інструмент впливу на соціум.</i>	68
ЛЕВКОВИЧ Марія Миколаївна. <i>Музика тиші та тиша в музиці Валентина Сильвестрова і Михайла Шведа.</i>	71
ЛУК'ЯНЕНКО В'ячеслав Вікторович. <i>Культурна спадщина і пам'ять у контексті трансдисциплінарного підходу.</i>	75
ЛУЦЬ Сергій Васильович. <i>Особливості дисертаційного дослідження Роготченко С. В. «Художнє ковальство Києва та Київщини 1970-х – початку 2020-Х років: соціокультурний аспект».</i>	78
МАЗНІЧЕНКО Олена Володимирівна. <i>Поширення традиційних українських ремесел в освітніх програмах навчальних закладів архітектурного спрямування.</i>	80
МАЗУР Вікторія Павлівна. <i>Естетично-образна цілісність інтер'єру Ставропільного собору Преображення Господнього у місті Києві</i>	82
МАЙСТРЕНКО-ВАКУЛЕНКО Юлія В'ячеславівна. <i>Графічність лінії у сучасному просторовому мистецтві.</i>	83
МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович. <i>Архітектура як дилема між домінантою і середовищем.</i>	85
МАТОЛІЧ Ірина Яремівна. <i>Роль і значення професійної мистецької освіти на прикладі творчості художника Ореста Кузіва.</i>	88
ПАВЛЮК Наталія Вікторівна. <i>Розвиток творчого потенціалу дитини як засіб подолання пережитої травми.</i>	90
ПАВЛЮК Юстина Любомирівна. <i>Особливості дизайну комплексу дитячої футбольної академії у селі Підбірці Львівської ОТГ.</i>	92
ПАУР Ірина Василівна, БРИЖАК Альона Іванівна. <i>Реставрація родинних фотоальбомів початку ХХ століття як важливий аспект збереження культурної спадщини.</i>	96

ПОЛТАВСЬКА Юлія Віталіївна. <i>Трансформація художньої мови в кераміці середини XX століття: від традицій до інновацій.</i>	99
ПОТОЦЬКА Любава Олексіївна. <i>Індивідуальний підхід до реставрації акінаку з некрополю біля с. Золоте.</i>	103
ПУЧКОВ Андрій Олександрович. <i>Український архітектурний стиль як культурно-семантичний конструкт.</i>	105
РОГОТЧЕНКО Олексій Олексійович. <i>Ковальський монумент «Незламність».</i>	108
СКОРИК Лариса Павлівна. <i>Проблеми синтезу мистецтв в сучасній архітектурі.</i>	111
СОБОЛЄВА Ольга Олександрівна. <i>Штучний інтелект у графічному дизайні: можливості, виклики та перспективи.</i>	112
СОЛОПОВ Вячеслав Анатолійович. <i>Розвиток компетентностей здобувачів дизай-освіти з використанням гейм-технологій.</i>	115
СОКОЛЮК Людмила Данилівна. <i>Харківський Держпром під російськими обстрілами: символ міста, відображення в художній творчості.</i>	118
СТРЕЛЬЦОВА Марина Володимирівна. <i>Рефлексії війни у тривимірному мистецтві: IV Міжнародна бієнале "Скульптура просто неба – 2024".</i>	123
ЧЕГУСОВА Зоя Анатоліївна. <i>«Декоративне мистецтво України кінця XX –початку XXI століття: художньо-стильові трансформації».</i>	126
ШЕВЧЕНКО Мирослава Євгеніївна. <i>Збереження культурної спадщини у період глобальних загроз.</i>	129

ЯКОВЛЄВ Микола Іванович. <i>Концепція М. Станковича щодо проблеми дослідження національного дизайну.</i>	130
ЯНОВИЦЬКИЙ Євген Леонідович. <i>Художня та естетична виразність урбаністичного середовища.</i>	134
ЯРЕМЧУК Олена Миколаївна. <i>До питання композиції аркушевої друкованої графіки. Алгоритм формотворчих дій.</i>	137
СКЛЯРЕНКО Галина Яківна. <i>Кольорове письмо Флоріана Юр'єва: нова модель художнього синтезу.</i>	140
ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ	143

CUSATO Marianne,

Professor of Practice at the University of Notre Dame School of Architecture, Director of their Housing and Community Regeneration Initiative.

RESTORING UKRAINIAN CITIES: SEEKING IDENTITY, MITIGATING TRAUMA, AND ACTIVATING THE ECONOMY THROUGH THE BUILT ENVIRONMENT.

One of the greatest threats to post-war reconstruction will be unregulated growth, spurred on by international investment, which imposes an auto-dependent, single-use, slab-sprawl development model. This model of development compounds the mental health crisis by isolating the vulnerable, imposes expensive infrastructure that cities will not be able to afford over time, exacerbates the climate crisis, and ignores the rich cultural and regionally unique character of Ukrainian cities. Decisions are being made now that will guide the future development patterns that will impact the nation for generations.

Cities grow in predictable patterns in response to social and economic factors. Without intentional intervention, the following pattern will emerge in cities throughout western and central Ukraine.

Short-term Success – Funding Will Flow to the Outskirts of Town and City Centers. Once the war ends, international funding will flow into the country. These funds primarily support two types of projects: first the auto-dependent new development on the outskirts of town, then the restoration of heritage buildings in historic cities. The immediate impact will be an infusion of capital that will stabilize the economy and bring energy into cities.

Population Disconnected – Large Portions of Cities Will Be Left Behind – With resources focused on the new growth areas and city centers, most of the residents of intact cities will not directly feel the impact of recovery funds. These areas, which represent the largest population centers in most cities and towns, were largely built out with Soviet-era dehumanizing buildings on a fragmented street grid. Without investment, these residents will feel disconnected and left behind.

Long-term Displacement – Historic City Centers Will Gentrify – As we see in city centers throughout the world, once restored, these areas are highly desirable. International investors will purchase housing, boutique shops and cafes will open,

and prices will rise. Areas once affordable to residents will become cost prohibitive as city centers become primarily tourist destinations.

Long-term Disinvestment – ‘New’ Growth Areas Will Not Age Well – Auto-dependent single-use buildings are not constructed to stand the test of time. While the businesses that fill them are exciting additions to a community when first built, the structures are easily replaced with ‘newer’ ‘new’ growth. In as little as a decade or two, these buildings will have high vacancy rates. This form of growth consumes disproportionately more land than traditional pre-1939 growth patterns, and typically costs a city more to maintain than the revenue it generates. As individual businesses move on, the single-use buildings surrounded by large surface parking lots become blighted and disinvested.

Cities will Continue to Shrink – Without Intentional Intervention – As international funding slows, those who are economically and medically able to leave will seek opportunity and a higher quality of life elsewhere.

An Alternate Path – Traditional Urban Growth Drawing Inspiration From Heritage Precedent – Avoiding the default growth pattern outlined above requires intentional intervention and planning for a place-based development that looks to local pre-1939 precedent. While investment in the city center and in new growth areas will be inevitable, this growth must be paired with strategic activation throughout the municipality.

To plan for sustainable growth and investment, start by identifying a network of neighborhood centers to serve as incubators for catalytic growth, then scale interventions to the population density of each center. An intervention can be as simple as a dignified bus stop shelter or as large a new neighborhood center with shops and residences. Interventions often focus on making streets safer for pedestrians and for activating places for the public to gather. Because it will not be possible to fund the repair of the entire city all at once — doing so would spread the impact thin and render it invisible — focusing investment on a series of neighborhood centers, on the other hand, will positively impact all residents, and help to reconnect areas of a city that might otherwise feel left behind.

Once a network of neighborhood centers has been established and the scale of intervention determined for each the plans for repair can commence. This must happen in all three layers of the city:

- Historic City Centers – stabilize and protect the historic fabric buildings.
- Soviet-Era Architecture and Urbanism – humanize and reconnect neighborhoods.

- New Growth – develop a new growth model based on walkable urbanism.

Reinforcing Ukrainian identity and culture by focusing on the healing potential of the built environment vital step in Ukraine's recovery. By drawing inspiration from Ukraine's rich architectural heritage can mitigate trauma and foster resilience during and after the conflict. As the eyes of the world follow post-war regeneration, Ukraine will either stand as a model that inspires other nations seeking solutions for common issues facing the built environment or become a cautionary tale of unregulated and unproductive growth.

This writing is an excerpt from 'A Vision for Zolochiv' charrette report produced by the University of Notre Dame School of Architecture.

JELEŃSKI Tomasz,

Chair of INTBAU Poland and the INTBAU College of Chapters, Assistant Professor at Cracow University of Technology, Director of International Centre of Education, Dr (MA, PhD) in Architecture.

THE ART OF POST-WAR HISTORICAL RECONSTRUCTION: THE CASE OF POLAND.

Successful post-war rebuilding of Polish cities has proven that architectural identity reconstruction is possible and helps people reconnect with their own history or understand the places where they will live.

During WW2 Poland lost around 1/3 of its population (12 mln people) and most of its cities. The most famous – Warsaw and Gdańsk – were destroyed in 80-90%. Poznań, Wrocław, and many smaller cities and towns also lost most of their architectural tissue. Polish conservators pursued the nearly total reconstruction of historic urban complexes. It needs to be noted that they had generally supported the modern anti-reconstructivist principles. However, they did not hesitate to disregard these principles if they deemed the reconstruction of a structure necessary for the national culture. Faced with the unprecedented loss of the material culture, they consciously and reluctantly withdrew from the contemporary conservation doctrines, certain that, in exceptional circumstances, monuments of urbanism and architecture should be treated as the prime bearers of cultural memory.

Polish conservators believed that built heritage is one of the main assets that communities recovering from the disastrous war wish to rebuild. The conservator general Jan Zachwatowicz justified the reconstruction of destroyed historical city centres with the following words: “Our sense of responsibility to future generations demands that we rebuild the part of us that was destroyed; that we rebuild it completely, aware of the tragedy of the conservation forgery that we are committing.”

The question of the removal of the multi-layered see of debris was first among the problems, and the next was how to evaluate the substance for further reconstruction. Should the rebuilding be quick—to accommodate hundreds of thousands of homeless—or should it be precise—to meet the conservational criteria?

The loss of building stock in most Polish cities was so immense that from an antiquarian viewpoint, a recovery of the original was impossible. However, reconstructing the townscapes was necessary to recreate the idea of the old towns and the original experiences. They represented the last emotional bonds to the material culture: the interiors, furniture, art collections, and libraries that ceased to exist.

The strategy for the reconstruction of historic town centres in Poland was focused on the creation of a scenic beauty, to reveal their role as constructions of collective identities. The studies and works were focused on public edifices and streets’ elevations.

It was decided to refer not necessarily to the pre-war state of the cities, but mainly to their golden era, between the 15th and 17th centuries, and eliminate some of the eclectic buildings of the late 19th and the first half of the 20th centuries. These were removed in many places to reconstruct medieval urban layouts of streets and historical city fortifications.

Reconstruction of Warsaw

The city was destroyed several times during the war. At its end it was being deliberately annihilated, block by block. In 1945, in ruins was 85% of the entire city and almost 100% of the Old Town.

It might seem that the instant rebuilding of Warsaw was the most obvious solution, but the scope of the destruction was so vast, that the planners discussed whether to rebuild Warsaw or to leave the city, once with a population of 1.4 million, as a site of remembrance. But the Nazis’ intentions to annihilate the city strengthened the society’s will to rebuild it, not only as a place to live but also as a necessary demonstration of defiance and resilience.

Two powerful ideologies: modernism and socialist realism were impacting the post-war rebuilding process. The architects who worked for the Bureau of Capital's Rebuilding mostly followed the ideas of functionalism and decided to renew Warsaw in the modern style, with wide streets and large free spaces. Many existing buildings, and ones that could have been repaired, were further demolished. The eventual political agreement for the scrupulous reconstruction of the most precious parts of the historic city of Warsaw was primarily the result of the determination of the inhabitants and the backup of the whole nation. The grassroots reconstruction of the Old Town, the New Town, and the Royal Route was supported by conservators and architecture historians.

Two guiding principles were followed: firstly, to use any reliable archival documents, and secondly, to aim at recreating the city's late 18th-century appearance because of the availability of detailed iconographic and documentary historical records from that period. Conservation inventories were also used which were compiled during the war, following each phase of the city's destruction. Architects and conservators had been preparing the documentation for the reconstructions since the first bombardments of Warsaw in 1939. They also acquired a collection of measured drawings developed mostly in the interwar period by the local Faculty of Architecture.

In the Warsaw Old Town, the reconstruction included the holistic recreation of the urban plan, townhouses, the city walls, important religious buildings, and the Royal Castle. The final decision was to modernise the inner spaces of rebuilt urban blocks while restoring the image of the old city streets and squares. As regards houses, the accurate reconstruction of facades was entwined with an improvement of technical aspects and overall attractiveness and comfort for residents.

Lots of original elements were used during the reconstruction. Particularly in the Royal Castle, which was rebuilt from scratch, numerous original pieces have been embedded, which were hidden from the bombed castle before it was finally blown to bits. During the 5 years of German occupation, the most precious movables and architectural elements, such as doors, columns, mantelpieces etc. were safely hidden. It was an organised activity led by professors Zachwatowicz and Lorentz, who acted as representatives of the Polish Underground State tasked with preserving the national heritage.

According to UNESCO, with the Royal Castle reconstructed between 1971 and 1984, the historic centre of Warsaw "has fully retained its authenticity as a finished concept of post-war reconstruction".

Reconstruction of the Gdańsk Main City

About 90% of Gdańsk was destroyed by the Soviets at the end and after the war. Residents that survived and could not escape had to face the Soviet Army, which meant large-scale rape and looting. Gdańsk's population had to be almost completely recreated by new inhabitants, mostly Poles from territories annexed by the Soviet Union.

The scale and totality of Gdańsk's rebuilding brought about the irreparable loss of numerous elements that had survived the war: walls, vaults and details – the authentic fabric, which, in normal circumstances, should be subject to architectural conservation. There was a greater idea, however, behind an efficient reconstruction of the city image – that was the need for swift domestication. Rebuilding Gdańsk in more or less reliable historical forms first brought the city to life, and only later recovered it for the cultural landscape.

The old districts were mostly reconstructed as housing estates but with an excessive number of public buildings due to the presence of historical edifices, such as a town hall and churches. Most precious monuments, especially public buildings, were rebuilt in general conformity with principles of conservation. In most cases, however, their parts (such as vaults, roofs, and tops of towers) had to be restored.

Conservation discipline was also applied to the major streets and the city panorama visible from the Motława River. The concept was to create a cultural landscape which would provide an idea of what the destroyed city had looked like.

However, single burgher houses were replaced with long blocks of flats, divided into segments corresponding to the divisions of historical plots, and covered with a screen of individual renaissance frontages. It was decided to refer to Gdańsk's golden era of the 16th and 17th centuries and the whole period between the 15th and 18th centuries when the city was the largest port and fortress within the borders of the Polish Crown. The goal also was to emphasize Gdańsk's rich multi-cultural tradition, with Flemish, Italian and French influences. Eclectic Prussian buildings of the late 19th and the first half of the 20th centuries were eliminated. Those actions were directed towards relatively new and generally lowly rated structures.

Reconstruction of the Wrocław Old Town

Wrocław is another city with a multinational and multicultural past, where urban identity reconstruction is bound to be complicated. At the end of World War II, the city was transformed into a fortress, and Wrocław became the last Nazi stronghold, defended longer than Berlin. The fortress was defended badly, without mercy to the inhabitants (mostly German at the time). For example, at the end of the war, Wehrmacht demolished entire districts to build an airstrip in the middle of the city.

When, as a result of the Potsdam conference, the city was handed back to Poland, 70% of its area and 90% of its Old Town was in ruins. Similarly to Gdańsk, after the war, Wrocław was populated mostly by Polish repatriates from the territories annexed by the Soviets. Hundreds of thousands of uprooted refugees settled in Wrocław suffering from the trauma of war, and post-war resettlement.

The reconstruction of Wrocław's historic centre between 1953 and 1962 was one of the largest projects undertaken in Poland after the war. The medieval architecture was thoroughly rebuilt or restored, propagating the account of an ancient Polish city. However, alongside medieval monuments associated with Polish history, numerous buildings of German origin also have been restored. Like Norman Davies said, the war and expulsions may have influenced the geopolitics, but they could not erase all those hundreds of years of Slavonic-German interaction and overlapping of cultures.

When Poland regained independence in 1989, it paved the way for city leaders and residents to finally acknowledge Wrocław's various heritages. The 1990s and 2000s saw the city discovering, accepting, and incorporating its multi-ethnic legacy. Preserved and recreated remnants of Germanic Breslau eventually achieved the role of respected artefacts. The citizens began to track and reconstruct survived traces of German inscriptions, and other traces of a pre-war society. After decades of persistent renovations resumed at the turn of the 20th and 21st centuries, it became vivid how much the once mutilated cityscape of Wrocław had maintained with respect to image continuity.

Today, with its restored, diverse architecture and assertive society, Wrocław might be used as a model of resilience for all those cities dealing with unresolved conflicts of the past. However, the recent community regeneration would not be as successful without the pioneering works realised between 1953 and 1962.

The methods and practice of the Polish School of Conservation

In international debates, the methods adopted in rebuilding Polish cities seemed controversial for many specialists strongly attached to the concept of monument authenticity. However, the "Polish School" efforts attracted worldwide interest due to their scale, and also methodology. For example, the "White Chart" – a standard monument description invented during the massive reconstructions of Polish cities – has become a model for inventory systems in many countries.

What was the most unusual but crucial for the success of those practices was the organisational model of the State Conservation Workshops. The enterprise was established in 1945 by the Ministry of Culture. By the beginning of the 1950s, the Workshops had expanded into a network of 9,000 employees at 19 regional offices.

The Workshops' methodology was developed on the foundation of complex architectural and archaeological research advanced in the interwar period by Oskar Sosnowski at Warsaw Polytechnic. It included both historical archival research and in situ inventory drawings, with particular attention to typology and regional architectural detail. Later, its scope extended to feasibility studies, and the implementation of works at various scales: from entire urban complexes to handicrafts.

The Workshops were able to carry out the entire conservation process without any outsourcing: from initial research (such as historical, archaeological, architectural, constructional, and chemical) to effective project execution with its own staff.

During the post-war reconstructions of Polish cities, the Workshops managed to adjust the methodologies, techniques, and scientific standards to various local circumstances and since the 1960s established themselves on the international market, mainly in post-colonial states. They completed hundreds of heritage projects of various scales in over 30 countries (particularly Egypt, Cyprus, Iraq, Sudan, Syria, and Vietnam) including more than 20 sites that are now entered on the UNESCO World Heritage List. Where deemed appropriate, they reconstructed or restored monuments in places like Palmyra, Pafos, Kom El-Dikka, Alexandria as well as the Mortuary Temple of Hatshepsut and the Temple of Thutmose III in Deir el-Bahari; also they played pivotal roles in rescue projects for the Abu Simbel temples and Nubian monuments including the cathedral complex in Faras. Polish experts were increasingly involved in the activities of UNESCO organizations. They were co-founders of the ICCROM (1959) and ICOMOS (founded in 1964 in Warsaw).

The city of Warsaw itself became a token of a total reconstruction. Following the conservation doctrine settled by the Venice Charter, for several decades UNESCO's World Heritage Committee opposed reconstructions. The paradigm shift was possible thanks to the reconstruction of the Historic Centre of Warsaw, which was instrumental in the growing acceptance of the reconstruction of cultural heritage. According to UNESCO, it brought "a major contribution to the changes in the doctrines related to urbanisation and the conservation, and verification of conservation practices". In 1980, the Historic Centre of Warsaw was inscribed on the World Heritage List as an example illustrating "the effectiveness of conservation activities in the second half of the 20th century, which permitted the integral reconstruction of the complex urban ensemble".

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.

**AKTUELLE ENTWICKLUNGSRICHTUNGEN DER NATIONALEN
KULTUR IN ZEITGENÖSSISCHEN KÜNSTLERISCHEN
PROJEKTPRAKTIKEN.**

Die moderne ukrainische Kultur erlebt signifikante Veränderungen und Herausforderungen, die ein Spiegelbild des Kampfes um nationale Identität und Unabhängigkeit im Kontext militärischer Konflikte sind. Ein wichtiger Aspekt dieses Kampfes ist die Einbindung breiter Bevölkerungsschichten in den kulturellen Dialog und die Nutzung der Kunst als Mittel des nationalen Ausdrucks und der psychologischen Unterstützung. Moderne Kunstprojekte, die seit Februar 2022 in der Ukraine entstanden sind und weiterhin entstehen, spielen dabei eine entscheidende Rolle. Hier sind einige beispielhafte Projekte, die als signifikant angesehen werden können:

Ein Schlüsselprojekt der letzten Jahre ist "Alla Horska. Boriviter", das durch die Präsentation der Werke der Künstlerin die öffentliche Haltung und die Widerstandsgeschichte hervorhebt, die eine bedeutende Rolle bei der Gestaltung des modernen künstlerischen Raums der Ukraine spielt. Ebenfalls bemerkenswert ist das Projekt "Pariser Kommune vs. Malerisches Reservat", das eine Diskussion über die Rolle der Kunst in der post-sowjetischen Ära eröffnet und zeigt, wie Künstlergruppen die kulturelle Landschaft Kiews in den 1990er Jahren verändert haben. Die Ausstellung "Jenseits des Menschlichen", die im Pinchuk Art Centre stattfand, rief starke Emotionen und Reaktionen sowohl von Fachleuten als auch von Kunstliebhabern hervor. Das Projekt stellte Fragen zur ökologischen Verantwortung und zur Interaktion zwischen Mensch und Natur, die im Kontext globaler Veränderungen besonders relevant sind. Die Exposition umfasste Werke von

Künstlern, die diese Veränderungen, insbesondere durch die Linse der posthumanistischen Kritik, erforschten.

Das Thema der Ausstellung "Körper der Gefahr" in Charkiw war ebenfalls aktuell. Sie bot die Möglichkeit, die Erfahrungen von Menschen in einem Zustand ständiger Bedrohung zu untersuchen, wobei Tanz und Performance als Mittel zur Ausdrucksform und Diskussion aktueller sozialer und psychologischer Themen genutzt wurden.

Das Projekt "Wie geht's dir?", das Werke ukrainischer Künstler versammelte, die über den Krieg und dessen Einfluss auf die persönliche und kollektive Wahrnehmung der Realität reflektieren, bot eine Plattform für Überlegungen zu gemeinsamen Erlebnissen und zur Unterstützung des psychologischen Zustands durch Kunst.

Zu diesen Projekten ist hinzuzufügen, dass moderne Technologien heute eine besondere Rolle spielen. Im Rahmen der Entwicklung synthetischer künstlerischer Praktiken in der Ukraine gibt es einen Trend zur Integration verschiedener Kunstformen, was sich in der Vereinigung von bildender Kunst, Musik, Theater und anderen Kunstformen in einheitlichen Projekten widerspiegelt. Dieser Ansatz ermöglicht die Schaffung komplexer Kunstwerke, die die Betrachter auf verschiedenen Ebenen der Wahrnehmung und Interaktion ansprechen und die Vielschichtigkeit und Tiefe des modernen kulturellen Prozesses in der Ukraine hervorheben. Die Einbeziehung verschiedener Kunstformen bereichert nicht nur den kulturellen Raum, sondern fördert auch ein tieferes Verständnis und gegenseitigen Respekt zwischen verschiedenen kulturellen Traditionen und Ansätzen und formt die moderne ukrainische Kultur als ein dynamisches, offenes und multidimensionales Phänomen, das auf moderne Herausforderungen und Veränderungen reagieren kann.

KORNIENKO Vladyslav,

docteur en études culturelles, professeur, académicien de l'Académie nationale des sciences d'Ukraine, académicien-secrétaire du Département de théorie et d'histoire de l'art de l'Académie nationale des sciences d'Ukraine, directeur général de l'entreprise d'État du Cirque national d'Ukraine.

ARCHITECTURE DES EDIFICES CIRCASSIENS EN UKRAINE: ESPACE ET ACTION.

À l'ère contemporaine, il n'existe aucun édifice circassien en activité en Ukraine (à l'exception du cirque d'État d'Odessa, tous ayant été construits pendant l'ère soviétique) qui corresponde aux principes de l'esthétique nationale et qui soit original, ne ressemblant en rien, ni dans son intégralité, ni dans ses composantes, à aucun autre cirque permanent existant. Selon les statistiques, en 2013, l'infrastructure circassienne de l'Ukraine comprenait 14 entreprises circassiennes d'État, dont 12 disposaient de leurs propres locaux.

Est-ce suffisant ou non ? Est-ce adéquat pour l'Ukraine à la fin du premier quart du XXI^e siècle ? Les édifices circassiens existants correspondent-ils à notre idéologie, à notre spiritualité, à notre expérience historique en matière de cirque ?

Les chiffres mentionnés ne représentent pas des statistiques mais illustrent l'imperfection de l'infrastructure circassienne soviétique, qui non seulement a ignoré l'expérience historique de la construction des édifices circassiens en Ukraine (notamment dans les régions occidentales), adaptés à tout type de peuplement, mais l'a également détruite. Cela constitue l'une des nombreuses causes premières de la crise nationale dans le domaine du cirque. Au lieu des types historiques de structures culturelles et éducatives ukrainiennes, ils ont soit transformé des salles de tous les rangs en logements communautaires étranges, des cinémas de "chronique socialiste", des institutions et des établissements éloignés de la culture et de l'art, où étaient organisés des "voksal" (établissements de divertissement) avec des spectacles de cirque, soit construit des masses de verre ou de béton identiques, des structures de la culture circassienne soviétique. Et même dans le sens spirituel et imaginaire, ces structures ne pouvaient être considérées comme ukrainiennes. Le processus de création de l'image de presque tous les cirques soviétiques était simple : les

principaux instituts du secteur, principalement à Moscou, développaient le schéma fonctionnel, les principales constructions, et ensuite, tout était simple : les filiales locales, y compris DIPROMIST URSS, Diprocivilspetsbud, Diprocivilprombud – adoptaient les solutions de planification les plus simples (par exemple, la "soucoupe volante" comme à Zaporijia ou à Kharkiv, Kryvyi Rih ou Lviv), et la création architecturale proprement dite se limitait à la décoration des façades et des intérieurs.

Et cela alors qu'il existe et a existé une expérience et une voie ukrainiennes propres dans le domaine de l'architecture circassienne.

Le bâtiment du Cirque National d'Ukraine sur la place Galitskaïa 2 a été construit en 1958-1960 selon le projet de l'architecte Valentin Joukov. Le bâtiment est un monument d'architecture et d'urbanisme de signification locale. Les plans de travail datés de 1959 montrent que, outre Valentin Joukov, l'architecte Kost Ratushynskyi a travaillé sur le projet – il sera plus tard l'auteur du marché couvert de Vladimir. Le projet du bâtiment du cirque à Kiev ne définissait pas seulement les principes de l'ukrainianisme, de l'esthétique nationale, mais était aussi la plus grande structure parmi tous les cirques de l'époque soviétique, avec une superficie de 14 655 m², conçue pour accueillir 1900 spectateurs.

La place centrale dans la composition du bâtiment du Cirque National d'Ukraine est occupée par la salle circulaire des spectateurs, autour de laquelle sont disposés le foyer, les buffets, le Petit manège, d'autres locaux de service et les loges des artistes. Le cirque dispose de toute l'ingénierie nécessaire et de l'équipement spécial de l'arène circassienne pour des spectacles non seulement sur la piste mais aussi des pantomimes aquatiques.

La façade principale du bâtiment du cirque, qui répète la forme ronde de la salle des spectateurs et du foyer, est accentuée par une colonnade de l'ordre composite de colonnes rondes. Le bâtiment a un rez-de-chaussée, sur toute la hauteur duquel, en largeur de la façade principale, se trouvent des escaliers de parade menant aux entrées du cirque. Il convient de noter que l'aménagement d'un dôme expérimental en béton armé était intéressant dans le bâtiment, bien qu'il ait été conçu par l'institut susmentionné "Diprocivilprombud".

Tout ce qui précède prouve une fois de plus que le cirque ukrainien n'est pas seulement un sens et une essence superficielle des choses, mais le potentiel d'une possibilité mentale accordée à l'ethnos circassien ukrainien par la Nature. Et puisque tout potentiel naturel n'est pas à l'abri des processus entropiques, il faut de nouveau remplir le cirque ukrainien de vie pour répondre aux besoins de la civilisation ukrainienne et, entre autres, aux besoins de la science circassienne ukrainienne, notamment en architecture.

SHAN Qiushi,

Graduate student at the Ukrainian National
Tchaikovsky Academy of Music.

*Scientific advisor: Kharchenko P., Candidate
of Pedagogical Sciences, Associate
Professor, Senior Researcher at The Modern
Art Research Institute of the National
Academy of Arts of Ukraine.*

THE SYNTHESIS OF ARTS IN CONTEMPORARY ARTISTIC PROJECTS: THE UNITY OF MUSIC AND VISUAL IMAGERY.

In the contemporary art world, the boundaries between different forms of creativity are increasingly blurred, as demonstrated by the synthesis of music and visual arts in many artistic projects. This trend is particularly significant as it opens new avenues for expressing emotions and ideas. Modern artistic projects that combine music and visual imagery showcase various aspects of this synthesis, revealing the potential of both arts to mutually enrich each other. In particular, video art, multimedia installations, and performances utilize music to enhance the visual impression, while visual components in turn provide a deeper context to the musical accompaniment. The role of music in visual arts can be considered not only as auxiliary but also as an equal component in creating a comprehensive artistic expression. This integration manifests in the ability of music to influence the perception of images and vice versa, where images can affect the interpretation of musical pieces. This synthesis can be divided into several main categories, including musical films, music videos, video installations, and audiovisual performances. Each of these forms contributes to the development of the interaction between music and visual arts. Musical films and music videos often use visual effects to expand the musical context, where sound and image form a cohesive whole, allowing a deeper immersion into the content of the work. Video installations and audiovisual performances offer a more experimental approach, where space becomes a field for exploring the interaction between music and visual elements. These projects often involve the viewer not just as an observer but as an active participant in the art perception process. It is important to note that the synthesis of music and visual arts not only expands the boundaries of each direction but also contributes to the creation of a new artistic language, which can be more expressive and emotional. Modern technologies, including digital editing and visual effects, play a key role in this process, allowing the arts to merge into a harmonious and innovative whole.

Considering all the above, it can be asserted that the synthesis of arts is not only a trend of modernity but also a necessity for the development of cultural dynamics in a globalized world.

SKOROPAD Daria,

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

KULTURELLE DIPLOMATIE ALS WICHTIGER FAKTOR DER ENTWICKLUNGSSTRATEGIE FÜR ARCHITEKTUR UND STADTPLANUNG IM 21. JAHRHUNDERT.

Kulturelle Diplomatie übt einen erheblichen Einfluss auf die Entwicklungsstrategien der Architektur und Stadtplanung des 21. Jahrhunderts aus, indem sie vielfältige kulturelle Praktiken vereint und neue Horizonte für internationale Zusammenarbeit eröffnet. Dieser Einfluss ist besonders wichtig im Kontext der Globalisierung, wo architektonische Ideen und Stadtplanungskonzepte sich überschneiden, was zu gegenseitiger Bereicherung und Innovationen führt. Auf diese Weise agiert Architektur als eine Art Brücke zwischen Nationen, ihren Traditionen und modernen Praktiken, was es ermöglicht, nicht nur herkömmliche Formen zu reproduzieren, sondern auch mit neuen Materialien, Technologien und Ansätzen für die Schaffung von Lebensräumen zu experimentieren.

Die Bedeutung der kulturellen Diplomatie wird besonders bei internationalen Architekturwettbewerben deutlich, wo Architekten Projekte präsentieren, die sowohl nationale Spezifika als auch universelle Design- und Planungstrends widerspiegeln. Bei solchen Veranstaltungen kann man sehen, wie kulturelle Identitäten die moderne Stadtplanung beeinflussen, indem sie sie durch die Einführung lokaler architektonischer Elemente in globale Projekte bereichern. Dies fördert nicht nur den kulturellen Austausch, sondern öffnet auch Türen für die Nutzung innovativer ökologischer Lösungen, die klimatische, technologische und soziale Aspekte der Regionen berücksichtigen.

Die Integration kultureller Aspekte in die Stadtentwicklung spielt auch eine wichtige Rolle bei der Schaffung einer einzigartigen städtischen Umgebung, die Tourismus und Investitionen anzieht. Städte, die kulturelle Eigenheiten in ihren architektonischen und städtebaulichen Projekten berücksichtigen, werden oft zu Symbolen der Offenheit und Innovation, indem sie Besuchern nicht nur neue Räume,

sondern auch tiefgreifende kulturelle Erfahrungen bieten. Die Integration traditionellen Designs in moderne Gebäude kann beispielsweise eine Schlüsselrolle beim Erhalt des kulturellen Erbes spielen und gleichzeitig neueste technologische Lösungen für Komfort und Sicherheit bieten.

Darüber hinaus wird kulturelle Diplomatie aktiv genutzt, um globale Herausforderungen wie Klimawandel und Urbanisierung zu bewältigen. Durch internationale Projekte und Kooperationen haben Länder die Möglichkeit, nachhaltige architektonische Lösungen zu entwickeln, die die Bedürfnisse und Besonderheiten verschiedener Regionen berücksichtigen. Dies umfasst die Erstellung energieeffizienter Gebäude, die Verwendung lokaler Materialien und Technologien sowie die Planung öffentlicher Räume, die soziale Integration und den Erhalt der Umwelt fördern.

Abschließend sei betont, dass die kulturelle Mission der Architektur nicht nur darin besteht, das eine oder andere Bild des Landes auf internationaler Ebene zu formen, sondern auch als mächtiges Instrument zur Stärkung internationaler Beziehungen und zur Förderung des Weltfriedens und gegenseitigen Verständnisses dient. Diese Bemühungen zeigen, dass Architektur und Stadtplanung mit den kulturellen und politischen Aspekten der modernen Welt Schritt halten können und müssen, und spielen eine Schlüsselrolle bei der Schaffung einer offenen, inklusiven und nachhaltigen Zukunft.

TAN Qian,

Graduate student at the Ukrainian National
Tchaikovsky Academy of Music.

*Scientific advisor: Kharchenko P., Candidate
of Pedagogical Sciences, Associate
Professor, Senior Researcher at The Modern
Art Research Institute of the National
Academy of Arts of Ukraine.*

THE IMPACT OF LATEST TECHNOLOGIES ON THE DEVELOPMENT OF CORE EXPRESSIVE MEANS IN CONTEMPORARY SCREEN ARTS.

Screen arts, including cinema, television, video games, and digital media, are a significant segment of cultural production that actively responds to rapid technological changes. Key technological innovations such as high dynamic range

imaging (HDR), high resolution (4K, 8K), and spatial audio, are transforming the ways in which screen art is created and consumed. Modern technologies enable artists to create more realistic visual and auditory experiences, opening up new possibilities for storytelling and audience interaction.

The synthesis of arts in contemporary screen practices is enhanced by the use of VR and AR, allowing for the creation of immersive and interactive experiences. These technologies expand the boundaries of traditional art, enabling viewers to experience new emotions and sensory impressions. Also important is the transmedia narrative, which uses various platforms to unfold stories, providing a multidimensional, universal world where viewers actively interact with the plot.

The impact of modern technologies on the creation of films is particularly noticeable in filming, editing, post-production, and special effects. Digital cinematographic equipment and software enable filmmakers to reach new heights in visual quality and scene complexity. The widespread use of computer graphics (CGI) and visual effects opens up possibilities for creating scenes and worlds that would have been unattainable using traditional methods. For example, epic battles in blockbusters or realistic reenactments of historical events are now possible with incredible detail and scale.

Artificial intelligence also makes a significant contribution to filmmaking, especially in color grading, editing, and sound design. AI can analyze and optimize video to achieve the desired visual style, automatically align colors between shots, and select the optimal frames for final assembly. In the field of sound design, artificial intelligence helps create complex soundscapes that enhance the visual sequence and audience engagement.

These technological innovations not only affect the process of creating films but also the perception and evaluation by the audience. Modern films and media projects require viewers to engage at a new level of interaction and involvement, often going beyond passive consumption to active participation in the media experience.

In addition to technical aspects, modern technologies also pose new ethical questions to artists and audiences, particularly regarding authenticity and originality in digital art. Discussing these issues is important for understanding the future of art in the digital era, where technological tools and methods can radically change both the process of creating works and their perception.

Overall, modern technologies open new opportunities for innovation and creativity in screen arts, while also creating serious challenges that define the direction of art development in the digital era. They require artists not only to have

technical competence but also a deep understanding of cultural and social aspects to fully utilize the opportunities they provide.

АДАМСЬКА Ірина Геннадіївна,
кандидат історичних наук, доцент
кафедри української філософії та
культури КНУ ім. Тараса Шевченка.

ЛЕГІТИМАЦІЯ РАДЯНСЬКОЇ ВЛАДИ В УКРАЇНІ У 1920-Х РОКАХ ЗАСОБАМИ ЖУРНАЛЬНОЇ ГРАФІКИ.

Більшовики оголосили створення Української СРР у 1919 р. і згодом захопили українські землі витіснивши війська Директорії УНР. Окрім встановлення контролю над українськими територіями, більшовики розраховували заручитися підтримкою населення задля зменшення супротиву та утвердження свого політичного панування. Сформована радянська влада мала продемонструвати свою відповідність інтересам населення – здатність гарантувати стабільний розвиток та безпеку, спроможність вирішувати різні соціально-економічні проблеми. Можна виділити три основні напрямки діяльності більшовиків щодо легітимації своєї влади.

По-перше, під час утвердження при владі їх головним завданням було дискредитувати попереднє управління.

По-друге, задля зміцнення своєї влади більшовикам необхідно було послабити і усунути всіх потенційних конкурентів, позбавити їх соціальної бази.

По-третє, здійснення влади на території України у 1920-х роках передбачало презентування політики більшовиків як такої, що є проявом турботи про населення, оберігає права та забезпечує добробут робітників і селян.

Суспільного визнання більшовицької радянської влади намагалися досягнути різними шляхами, зокрема проводячи широку інформаційну кампанію, в тому числі з використанням журнальної графіки. У 1920-х роках почали виходити друком різні радянські журнали, серед яких суспільно-політичні, літературно-художні, наукові, науково-популярні, універсальні (комбінованої тематики), сатиричні, спортивні тощо. Деякі з них ілюструвалися

в силу своєї специфіки та цільової аудиторії, як наприклад дитячі чи наукові. Низка видань навіть у назві мали термін «ілюстрований».

Графіка, яка з'являлася на сторінках журналів, не тільки доповнювала текст, але й часто була самостійною змістовою одиницею. Враховуючи значну кількість неписьменного населення в 1920-х роках, ілюстративний матеріал журналів мав доносити до населення основні ідеї більшовиків навіть без ознайомлення з текстом. Номери журналів часто робили тематичними, а їх обкладинки відповідно ілюструвалися. Наприклад, у такий спосіб формувалася традиція відзначення радянських свят – дня заснування радянської армії у лютому, міжнародного жіночого дня у березні, дня інтернаціоналу в травні, річниці приходу більшовиків до влади у жовтні тощо.

Важливим завданням більшовиків впродовж першого десятиліття перебування при владі було недопущення появи реставраційних настроїв у суспільстві. Тому в журналах з'являлися тексти та ілюстрації, які критикували царську владу, організовані нею державні інститути, зокрема силові структури, її соціальну та економічну політику тощо. Дану тематику презентували у протиставленні «раніше – тепер», що давало можливість одночасно продемонструвати турботу радянської влади про населення. Наприклад, ілюстрацію бійки у кабаку доповнили підписом, що «трон тримався на горілці», а міська влада та поліція лише затримували п'яних та відправляли їх у в'язницю. Цьому протиставляли політику радянської влади, спрямовану на організацію «нових форм культурного побуту: робітничих клубів, радянського кіно, фізкультури, театрів».

Щоб легітимізувати себе в очах населення, більшовики постійно підкреслювали ті можливості в соціальній та культурній сферах, які отримали робітники і селяни після «перемоги Жовтня» і встановлення радянської влади. На ілюстраціях в журналах демонстрували такі блага як облаштовані робітничі селища, громадські бані та їдальні, санаторії, кінотеатри тощо. Це контрастувало із зображеннями «з минулого» – брудних робітничих ділянок у містах, малоосвітлених та тісних жител. Худі, хворобливі з вигляду робітники протиставлялися на зображеннях товстим, усміхненим, добре одягненим представникам колишніх панівних верств населення – поміщикам, купцям, генералам царської армії.

Враховуючи, що у 1920-х роках політичні противники були розгромлені, то перед більшовиками стояло завдання лише недопущення їх відновлення шляхом дискредитації тих соціальних верств, які могли б потенційно створити свої угруповання і претендувати на владу. В умовах економічної лібералізації 1920-х років такими могли стати підприємці та

заможні селяни. В журналах про недоброчесність перших говорили, наприклад, в контексті недотримання санітарії – зображували приватних продавців як свиней за прилавками; перукарів, як таких, що сприяють розповсюдженню хвороб тощо.

Отже, у 1920-х роках журнальна графіка активно використовувалася більшовиками для легітимації та зміцнення своєї влади. Особливу роль вона відігравала, між іншим, через низький рівень освіти робітників і найбідніших селян, які були їх головною соціальною базою. Наглядна демонстрація вад попередньої влади та досягнень теперішньої мала сприяти формуванню прорадянських настроїв у суспільстві.

БАДЮЛ Марія Геннадіївна,

кандидат архітектури, доцент кафедри Будівництва, геотехніки і геомеханіки НТУ «Дніпровська політехніка»;

МИХАЙЛОВА Поліна Юріївна,
асистент кафедри Будівництва, геотехніки і геомеханіки НТУ «Дніпровська політехніка».

ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ЗАВДАНЬ НА РОЗВИТОК КРЕАТИВНОГО МИСЛЕННЯ В ОСВІТІ АРХІТЕКТОРА.

Архітектурна діяльність поєднує в собі одночасно технічну та творчу складову. Архітектор повинен не тільки забезпечити функціональні та технічні задачі, а й створити простір та форму, яка впливає на дії, почуття, залишає враження. Сучасне мистецтво зараз має розширені задачі, де основна мета – не сподобатись, а донести думку, вплинути на свідомість та звернути увагу автором на щось. І засоби у візуальному сучасному мистецтві не обмежуються поверхнею полотен чи формами скульптур, а переходить у простори, природне середовище, поєднує різні види мистецтв. При цьому техніки та прийоми можуть бути допоміжними засобами в цілях донесення ідеї, концепції. Можна зробити висновок, що перед сучасним митцем та архітектором стоять спільні задачі – вплинути на глядача/користувача. Також важливим є винаходити нестандартні рішення складних задач, що мають не тільки творчу, а й технічну складову. Таким чином, окрім вивчення прийомів сучасного мистецтва, стає дуже важливим розвиток креативного мислення в освіті архітектора.

В програмах, які зараз існують в архітектурних державних школах, залишається стара радянська модель, в якій основний акцент в творчих дисциплінах ставився на оволодіння академічними техніками подачі, ретельності виконання. Це було зумовлено необхідністю розвитку технічних навичок ручної подачі креслень та зображень у спеціалістів. Саме на них був великий запит у проєктних інститутах. Зараз, з розвитком інформаційних технологій та особливостями конкурентного ринку професії, важливою стає здатність вражати, винаходити нестандартні рішення – проявляти креативне бачення. Такі нові запити професійної діяльності потребують перегляду застарілих підходів в освіті архітектора та впровадження методів розвитку креативності у майбутніх фахівців.

Американський психолог Еліс Пол Торренс виявив, що креативність постає: як здатність до творчості; як здатність усвідомлювати проблеми та протиріччя; відмова від стереотипних способів мислення; здатність продукувати нові ідеї та знаходити нетрадиційні способи вирішення задач; здатність формулювати гіпотези відносно відсутніх елементів ситуації. Основними методами розвитку креативного мислення є впровадження вправ, що потребують нестандартного підходу.

Освітня програма архітектурної спеціальності окрім основної дисципліни «Архітектурне проєктування» містить багато творчих дисциплін, де саме і необхідно впроваджувати прийоми розвитку креативного мислення, що в подальшому впливає на формування індивідуального творчого обличчя архітектора. Таким чином завдання суміжних творчих дисциплін повинні мати креативну складову. Це важливо робити в поєднанні з вивченням сучасного мистецтва – засобів та прийомів, які використовуються митцями для впливу на глядача. Також необхідно формувати розуміння прикладного характеру для архітектурної діяльності набутих творчих прийомів та свідомого використання їх для вирішення поставлених задач, чим формується аналітична складова творчого процесу, що необхідно в професійній архітектурній діяльності. Пропонується методика формування творчих завдань, вимог та алгоритму їх виконання.

Вивчення. На початку необхідно зробити підготовку, яка включає в себе закладання образу чи ідеї, яка в майбутньому має бути виражена. Ця ідея повинна бути описана, та розглянуті творчі засоби, що допоможуть її виявити. Важливо при цьому вивчати приклади таких засобів в сучасній архітектурі, що допомагає зрозуміти важливість творчих підходів у рішенні професійних задач. Також кожне завдання має вимоги з обмеженнями, такі як форма подачі, умови чи інше. Це фільтрує творчі засоби до тих прийомів, які в подальшому

будуть використані при виконанні завдання. Стисло кажучи, на цьому етапі важливо сформулювати концепцію, творчі задачі та способи, що допоможуть втілити закладену ідею в рамках поставлених вимог. (Рис.1)



Рис.1. Підготовчий етап виконання творчого завдання.

Створення. В наступному етапі відбувається ескізування. Це етап пошуку, при якому важливо сформулювати алгоритм створення кінцевого результату. При пошуку рішення важливо використовувати саме ті засоби, прийоми, техніки, які допомагають виявленню концепції. Треба фокусуватися на ідеї, як основній меті, та уникати прийомів, що відволікають від закладеного образу. (Рис.2)



Рис.2. Створення творчої роботи.

Обґрунтування. Результатом виконання завдання обов'язково повинно бути не тільки отримана чистова робота, а й її обґрунтування, яке складається з опрацьованих етапів та опису властивостей кінцевої форми. На цьому етапі важливо пояснити закладену ідею, чому обрано окремі засоби її втілення, яким чином відбувалось створення кінцевого результату та властивості цього результату. (Рис.3)



Рис.3. Формування обґрунтування творчої роботи.

Саме обґрунтування створення творчої роботи сприяє набуттю важливої навички для архітектора – фахово пояснювати своє проєктне рішення, а не апелювати такими фразами, як «я так бачу», «так гарно».

Оскільки в параметрах креативності окрім здатності до творчості є здатність винаходити нестандартні, нестереотипні рішення, то важливо мінімально обмежувати в тому, як виконувати завдання, та заохочувати оригінальність, бажання здивувати.

Розвиток креативності є одним з основних векторів в сучасній освіті. Для архітектора особливо важливо вміти вирішувати комплексні, одночасно творчі й технічні задачі та дивувати своїми рішеннями. Таким чином розвиток креативності є важливим аспектом в архітектурній освіті. Впровадження концептуальної складової в творчих дисциплінах та вимог обґрунтовувати своє рішення сприяє не тільки розвитку художньо-образних навичок, а й вмінню винаходити рішення складних задач при проєктуванні та фахово пояснювати свої як технічні, так і творчі прийоми.

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

ЦИФРОВИЙ КОНТЕНТ: ПРОСТІР ДЛЯ СТВОРЕННЯ ПРОЄКТНОГО ОБРАЗУ.

Комплексна 3D-модель стає альтернативою традиційному кресленню, оскільки містить повну інформацію про параметри об'єкта, має компактну форму опису, а також унеможлиблює помилки щодо проекційної невідповідності, характерні для «креслярського опису». Модель у 3D-середовищі володіє наочністю просторових уявлень про об'єкт, дозволяє створювати динамічні та інтерактивні форми екранної презентації, залучати технології віртуальної та доповненої реальності для отримання максимально наближеного до дійсності враження про просторовість. Комунікація у 3D-середовищі є набагато ефективнішою, аніж при роботі з традиційними графічними матеріалами. Технології присутності та занурення створюють потужний емоційний вплив від сприйняття візуального матеріалу. Віртуальні тури дозволяють отримати доступ до відомих архітектурних пам'яток і дослідити проєкти в особистому просторі.

Залежно від мети комунікації існують різні задачі 3D-моделювання. В одних випадках потрібно дати інформацію про розташування та параметри складових елементів, в іншому – про характер поверхні та матеріал, або отримати комплексне візуальне враження від об'єкта. У сучасних засобах презентації існує два основні підходи до графічної подачі візуальної моделі – один заснований на максимально реалістичній передачі візуальної інформації, інший – на графічній формалізації властивостей зображених об'єктів (спрощення за певною ознакою).

Якість об'єктивної (реалістичної) 3D-візуалізації об'єкта дизайну залежить від достовірного відтворення візуальних та геометричних характеристик його складових. Умовність та спрощення форм в такій презентації, зазвичай, негативно впливає на сприйняття. Як правило, створення фотореалістичної візуалізації – доволі тривалий процес, який включає декілька етапів: моделювання елементів, які визначають геометрію проєктованих об'єктів; предметне наповнення сцени; етап візуалізації, що включає вибір ракурсу, налаштування освітлення, корекцію матеріалів та текстур.

Розглянемо приклад застосування 3D-моделювання у сфері дизайну середовища, де результат проєктування – це синтез різноманітних предметних форм, наділених функціональними та естетичними властивостями, які разом становлять цілісний візуальний образ. Якісне відтворення усіх предметно-просторових складових проєкту (меблі, декор, освітлювальні прилади, елементи озеленення) є необхідною умовою щодо створення об'єктивного візуального уявлення про простір. Постає потреба наявності великого арсеналу різноманітних 3D-моделей, якими оперує дизайнер, немов із фізичними прототипами, при роботі із середовищем.

Більшість дизайнерів не мають достатніх навичок моделювання, а отже при створенні проєктного продукту використовують доволі обмежений набір 3D-моделей, доступних в інформаційному середовищі. Адже створення якісної 3D-моделі – трудомісткий процес, який передбачає аналіз та відтворення просторової будови об'єкта, вибір та налаштування фізично-коректних матеріалів. На точність моделі впливає повнота дослідження геометричної будови і вибір відповідного інструменту моделювання. Лімітація в номенклатурі контенту призводить до певної типовості дизайнерських рішень і, звісно, звужує потенціал творчої варіативності. «Прив'язка» до цифрових прототипів, а не реальних фізичних об'єктів, негативно впливає на потенціал дизайну. Проблема обмеження контенту має тенденцію до вирішення завдяки тому, що: шириться ринок 3D-контенту; виробники декору, меблів, обладнання пропонують безкоштовні моделі своєї продукції у 3D-форматах для інтеграції у проєктну візуалізацію проєкту, таким чином рекламують вироби; набувають розвитку додатки, де моделі створюються за допомогою штучного інтелекту.

Станом на 2024 рік ринок 3D-моделей і моделювання демонструє значний ріст завдяки впровадженню нових технологій, таких як штучний інтелект (ШІ) та Інтернет речей (IoT). Основні сфери застосування включають кіноіндустрію, відеоігри, архітектурну візуалізацію, рітейл і рекламу. Очікується, що глобальний ринок 3D-моделей зросте з \$1,37 млрд. у 2023 році до \$3,64 млрд. у 2030 році зі середньорічним темпом зростання (CAGR) близько 15%. Сегменти ринку включають популярні формати моделей (наприклад, 3ds Max, Blender, Maya) та різні індустрії, серед яких найбільше зростання прогнозується у Північній Америці та регіоні Азіатсько-Тихоокеанського басейну.

Виклики ринку включають обмеження у сумісності форматів файлів і високу складність інтеграції різного програмного забезпечення, що ускладнює робочі процеси. Звичайно, є також дискусійні моменти щодо обмеження свободи творчості при використанні в дизайні готових наборів номенклатурних

елементів. Однак, для створення проєктного образу існують інші засоби візуалізації ідей, які дозволяють ефективніше підтримувати креативний процес.

Отже, 3D-середовище стає основною ділянкою для професійної комунікації, проведення творчих експериментів, оцінки проєктного рішення за різноманітними критеріями, дослідження об'єктів. Використання новітніх технологій присутності та занурення, поряд із звичними технологіями екранних взаємодій, дозволяє значно збільшити спектр професійних завдань. Перспектива розвитку контенту 3Д-моделювання вбачається у реалізації універсального, доступного віртуального комунікативного простору, де зможуть активно взаємодіяти усі учасники проєктного процесу з метою конструювання віртуального дизайн-прототипу.

БОКОТЕЙ Михайло Андрійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
керівник ЗРНМЦ НАМУ, завідувач
кафедри художнього скла ЛНАМ, член-
кореспондент НАМУ.

КАФЕДРА ХУДОЖНЬОГО СКЛА ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ: ІСТОРІЯ, ЗДОБУТКИ, ПЕРСОНАЛІЇ (ДО 60-ЛІТТЯ З ДНЯ ЗАСНУВАННЯ).

Історія першої на той час у СРСР, і єдиної до сьогодні в Україні, кафедри художнього скла розпочинається зі створення у 1961 р. невеликого експериментального відділу скла та пластмас у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва (сьогодні ЛНАМ). Метою роботи кафедри була підготовка фахівців з проєктування скляних виробів для достатньо розвиненої на той час склопромисловості України. Особливого значення для викладачів і студентів мав нещодавно відкритий склоцех Львівської кераміко-скульптурної фабрики. Водночас, уже в 1973 р. на кафедрі розпочинає роботу навчально-виробнича майстерня гутна піч.

Незважаючи на те, що кафедра створювалася радше для підготовки професійних дизайнерів склопродукції та декоративних проєктів у середовищі, вже з початком 1990-х рр. серед дипломних робіт з'являються студійні

реалізації. Достатньо переглянути перелік назв дипломних робіт випускників кафедри, де майже до половини 1990-х рр. переважно зустрічаємо: «декоративні світильники», «вітраж на тему ...», «набір посуду», «гутні сувеніри» чи «ювілейні кубки», а в кращому випадку «тематична композиція з нагоди ...». З початком 1990-х з'являються поодинокі «об'ємно-просторова пластика», «виставковий вітраж», чи «декоративні вазы виставкового характеру». Фактично це були перші спроби в навчальному процесі впровадити завдання зі студійної творчості, а не з проєктування виробів для промисловості. До кінця 2000-х рр. навчальний процес майже повністю був переорієнтований на підготовку художників студійної творчості, а перелік назв дипломних робіт (у цей час уже магістерських) складався майже виключно з декоративних чи об'ємно-просторових композицій «виставкового характеру». Цим терміном, який виник абсолютно спонтанно в самому кафедральному середовищі, тоді окреслювалися творчі роботи, які за художніми особливостями відповідали творам студійного скла.

Водночас зі зміною підходів до виконання студентських семестрових і дипломних робіт зазнало змін у напрямку поступового тяжіння до образотворчості програмно-методичне наповнення освітнього процесу. Проте, ці зміни мали й негативні наслідки. Упродовж останніх двох десятиліть відбулося налаштування апарату візуально-образного мислення на ідейне трактування поставлених завдань. З часом у навчальних програмах підготовки фахівців на всіх освітніх рівнях значно зменшилася кількість завдань ужиткового характеру та абсолютно зникла тема проєктування продукції для скловиробничих підприємств. Навіть настільки "приземлене" завдання як скляні прикраси впродовж тривалого періоду 2000 – 2010-х рр. часто виконувались не як потенційний ужитковий об'єкт, а концептуальний твір мистецтва вагою навіть декілька кілограм. Зміни були настільки радикальні, хоча й відбулись цілком еволюційним шляхом, що класичні "набір посуду" чи "ваза для квітів" взагалі випали з навчальної програми. Як результат, у 2009-2011 рр. за час роботи скловиробничого підприємства "Компанія "Галицьке скло" не вдалося знайти серед випускників ЛНАМ та працевлаштувати дизайнера для виконання нової колекції гутних виробів.

Основним стимулятором цих змін, безперечно, став один із найбільших у світі Міжнародний симпозіум гутного скла у Львові, який проходить кожних три роки з 1989 р. Майстерні кафедри стали базою для виконання творчих робіт студентів у рамках симпозіумів 1992-2010 рр., а з 2013 р. основною платформою для роботи іноземних учасників. У студентських міні-симпозіумах брали участь групи молодих митців з Угорщини, Латвії, Литви, Білорусі,

Польщі, Франції, Словаччини та України. Свої твори учасники представляли поряд з професійними художниками на фінальній експозиції в Національному музеї у Львові. Сотні художників з усіх куточків світу, які брали участь у львівських форумах, стали для українських митців носіями студійних концепцій та амбасадорами національних шкіл художнього склярства. На їх творчості виховувалися покоління студентів ЛНАМУ.

Недвозначного впливу на появу образотворчих рішень у навчальних реалізаціях мала також педагогічна діяльність послідовників студійного руху, зокрема А. Бокотєя, який у 1988 р. розпочав роботу на посаді доцента в ЛДІПДМ. Активна робота групи художників-практиків і водночас викладачів, серед яких такі відомі постаті як Ф. Черняк, Р. Петрук, О. Звір, А. Петровський, О. Принада, О. Шевченко та ін., безпосередньо впливала на кшталтування стильових характеристик української школи художнього скла. При цьому варто підкреслити, що студійна творчість розвивається виключно в ключі професійного мистецтва. Отож, безпосереднім чином її формує єдина в Україні платформа вищої освіти з підготовки художників-склярів – кафедра художнього скла Львівської національної академії мистецтв.

Сьогодні на кафедрі ведеться підготовка здобувачів на трьох освітніх рівнях: бакалавр, магістр, доктор мистецтва. Основна мета освітніх програм: формування творчої особистості, художника-професіонала, здатного реалізувати мистецькі твори з художнього скла та працювати в інших напрямках образотворчого та декоративного мистецтва. Серед ключових цілей: формування навичок, потрібних для виконання авторських творів і проєктів виробів з художнього скла; розвиток компетентностей, необхідних для креативної творчості, організаційно-мистецької, наукової та освітньої діяльності в Україні та за її межами; високий рівень мистецької підготовки з фундаментальних дисциплін – рисунку, живопису та скульптури, що дозволяє запевнити можливість випускникам працювати з різними медіа творчого переказу.

У останні роки відбувся ряд надзвичайно важливих для освітнього процесу змін. Була повністю реформована програма освітнього рівня магістр, де робота над кваліфікаційною роботою ведеться упродовж півтора року. При цьому сама магістерська робота – це комплексне дослідження обраної теми, яке в фінальній версії включає рисунок, живопис, скульптуру, наукове обґрунтування, презентаційну складову та роботу з художнього скла.

Важливим інструментом підтримки молодого художнього скла є засновані декілька проєктів, зокрема Міжнародна резиденція «European Glass Education» та щорічна Премія проф. А. Бокотєя для молодих художників-склярів. Китай,

США. Цільово випускник переважної більшості освітніх програм у рамках мистецьких спеціальностей – митець, сформована особистість, до чийої мети не обов'язково належатиме працевлаштування. Тут власне варто звернутися до ключової мети, квінтесенції мистецької освіти – формування творчої особистості, мистецького індивідууму, виразної фігури на зоряному небі вітчизняної культури.

Завдяки зусиллям колективу кафедри, збереженню та підтримці традицій і багаторічній діяльності з метою розвитку українського склярства, у 2023 р. успішно вдалося акредитувати бакалаврську освітню програму зі зразковими оцінками «А» за трьома критеріями, а на початку цього року – магістерську, з таким самим результатом – три зразкові «А». Це єдині дві освітні програми в Україні, які мають таку високу оцінку на спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація.

Зараз перед колективом кафедри стоїть надзвичайно важливе завдання відновити роботу майстерні гутна піч, яка становить основу десятиліть роботи кафедри. Сьогодні проводиться повна реконструкція майстерні завдяки підтримці іноземних митців і українських доброчинців. У грудні-січні за спільної ініціативи ЗРНМЦ НАМ України, Асоціації ремесел ім. Дж. Ренвіка та Американської асоціація сучасного художнього скла, аукціонний дім Раго (США) провів доброчинну акцію «Незламна Україна» (Unbreakable Ukraine), скеровану на підтримку українських художників-склярів. Отримані з аукціону кошти були скеровані на придбання нової електричної гутної печі словенського виробника, яка вже сьогодні стоїть у майстерні кафедри художнього скла Львівської національної академії мистецтв.

ВАСИЛЕНКО Вікторія Миколаївна,
кандидат технічних наук, доцент,
завідувач кафедри комп'ютерних
технологій дизайну і графіки ДУ «КАІ»;
ЄФІМОВ Юрій Володимирович,
старший викладач кафедри Дизайну
Київського столичного університету імені
Бориса Грінченка.

МИСТЕЦТВО БРЕНДУ ТА ІННОВАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ АКАДЕМІЧНОЇ АЙДЕНТИКИ КАФЕДРИ ДИЗАЙНУ.

Мистецтво бренду кафедри дизайну полягає в створенні та впровадженні інноваційних стратегій, що дозволяють сформуванню не лише візуальну ідентичність, а й стратегічне бачення її місця в академічному середовищі. У цьому контексті брендинг кафедри дизайну виступає як складний процес, що поєднує естетичні, культурні та соціальні аспекти, які необхідно враховувати для досягнення максимальної ефективності в роботі. Важливим аспектом є інтеграція інноваційних підходів до формування академічної айдентики, що дозволяють кафедрі не лише адаптуватися до нових вимог, але й стати лідером у сфері освітнього дизайну.

Цей процес потребує глибокого аналізу і взаємодії з мистецтвознавчими концепціями, оскільки брендинг кафедри дизайну – це не лише маркетингова стратегія, а й вираз певної естетичної філософії та культурних цінностей, які визначають освітній процес і навчальне середовище. В даній роботі розглядаються основні інноваційні стратегії, що допомагають створювати ефективну академічну айдентика кафедри дизайну, з акцентом на мистецький підхід до її брендингу.

Власне, у більш вузькому розумінні, айдентика – це візуальна складова бренду, що покликана підвищити його впізнаваність і створити враження цілісності. В свою чергу, у більш широкому розумінні айдентика – це сукупність особливих прийомів художнього і технічного дизайну, що дозволяє створити оригінальний рекламний матеріал. Даний продукт постає не лише у декоративному, але й у комунікативному вимірі, оскільки є привабливим для оточуючих, викликаючи сприйняття, зацікавленість та довіру. Звідси, можна констатувати, що айдентика в ХХІ столітті набуває таких ознак: доцільності, асоціативності, комплементарності, аксіологічності.

З метою обґрунтування використання айдентики передових дизайнерських підходів зосередимо увагу на брендбуку Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. В основі корпоративної ідентичності університету закладено фірмовий стиль, що деталізується у логотипі, фірмовій кольоровій палітрі та фірмових шрифтах гарнітури. Ці елементи значно допоможуть у вирішенні задач оформлення загального стилю при використанні його дизайнерами та поліграфістами. Тобто фірмовий стиль є комунікативним і це робить його осучасненим.

Логотип та фірмові кольори складаються зі знаку і текстового напису, що може бути над або з правого боку від логотипу. У разі розміщення тексту збоку логотипу, то доступна для використання скорочена назва закладу – Університет Грінченка. Тим самим збережено впізнаваність бренду при розміщенні його логотипу на продукції, де площа для нанесення обмежена (Рис.1). Кольорову гамму збережено у бірюзовій тональності, яку утворюють на логотипі шляхом символічного поєднання спектру кольорів (відтінки жовтого, синього, зеленого, червоного, фіолетового, рожевого, помаранчевого та їх поєднань). Вказані кольори далі фігурують у символіці означення факультетів та структурних підрозділів, тим самим підкреслюючи єдність бренду у його різноманітності поєднань та проявів. Окремо представлено для використання бірюзову та сіру монохромні гамми логотипу.

Крім того, на кресленнях означено охоронну зону – мінімально допустимий простір навколо логотипа, що вільний від будь-якої графіки та тексту. Це має забезпечити правильне сприйняття символіки при її розміщенні. Є варіанти також із розміщенням варіанту назви університету латиницею, яка може бути розміщена навколо емблеми або знизу під нею чи з правої сторони. Фірмовий шрифт гарнітури представлено у форматі Ezarion Bold та Ezarion Medium, що є доволі сприйнятливим для ока та оптимізованим для розміщення на різних носіях та інверсіях.

Додаткові елементи айдентики брендбуку містять спрощені шаблони логотипів та його ескізні дизайн елементи. Подано також приклади використання логотипу при оздобленні корпоративної продукції (футболки, пакети, ручки, блокноти, папки тощо).

Загальна фірмова колірна палітра. Колірні рішення є ключовою складовою у сприйнятті фірмового стилю й символіки. Оригінальним запатентованим кольором університету є бірюзовий. За умови використання технологій із обмеженою колірною гаммою (зовнішня реклама, сувенірна продукція, фірмовий одяг тощо) рекомендується підбирати максимально наближені кольори у відповідності до шкали Pantone (Рис.1).



Рис.1. Розроблена корпоративна айдентика для кафедри дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

В свою чергу, при оформленні фірмової продукції використовуються колірні схеми з домінуванням корпоративного кольору та допоміжних кольорів.

Загалом, усі вище перераховані складові айдентики формують загальний фірмовий стиль, що визначається набором графічних форм і принципів побудови візуальної комунікації, об'єднаних єдиною ідеєю та покликаних та покликаних виділити Київський столичний університет імені Бориса Грінченка з-поміж інших закладів вищої освіти й створити впізнаваний образ в свідомості потенційних абітурієнтів, співробітників та партнерів.

Таким чином, остаточний дизайн бренду Київського столичного університету імені Бориса Грінченка сформований на основі передових айдентичних проявів із врахуванням багаторічної історії та репутації закладу. На успішність поєднання візуальних складових вказує впізнаваність бренду та його комунікаційна адаптивність, що полягає у варіативності кольорової гамми. Тим не менше зберігається єдність фірмового стилю, його узгодження із базовою символікою та корпоративними цінностями. Вони, в свою чергу, співставні із сучасними тенденціями у розвитку дизайну та орієнтовані на

людиновимірність, екологічну безпеку, гармонізацію матеріального та духовного життя кожної особистості.

Звідси, повноцінний образ Київського столичного університету імені Бориса Грінченка варто розглядати крізь призму співіснування із сучасними взірцями візуалізації та корпоративного стилю інших закладів вищої освіти. Насамперед, йдеться про ті, що розташовані в Києві, оскільки Університет Грінченка спрямований насамперед на столичну територіальну громаду, а це значить, що є конкуренція із іншими закладами освітнього профілю, що мають розвинену айдентику та фірмовий стиль.

Сучасний розвиток освітніх закладів, зокрема кафедр дизайну, вимагає не лише удосконалення навчального процесу, але й створення унікальної академічної айдентики, що відображає індивідуальність та інноваційний підхід. В умовах швидких змін в суспільстві та технологіях, роль брендингу в освіті стає надзвичайно важливою, адже він є потужним інструментом для формування іміджу кафедри, залучення студентів та підвищення її конкурентоспроможності на ринку освітніх послуг.

ВЕКЛЕНКО Олег Анатолійович,
професор, професор кафедри Графічного
дизайну ХДАДМ, академік НАМ України,
Заслужений діяч мистецтв України.

РЕФЛЕКСІЇ ВІЙНИ В СУЧАСНОМУ ПЛАКАТІ.

Рефлексія, як процес глибинного самопізнання направлена на діяльність власної душі і, на перший погляд, не має жодного відношення до екстравертного мистецтва плаката. Мистецтва, як кажуть, одного дня. На відміну від інших пластичних видів мистецтва, плакат, особливо соціальний, має миттєво реагувати на виклики сьогодення.

Часу на глибокі роздуми, у сучасному світі екстремальних швидкоплинних подій і катаклізмів замало. Але специфіка мислення дизайнера-професіонала заснована на величезному досвіді емоційних вражень і здатності миттєвого вибору з широкого кола асоціацій точних метафоричних образів, що відповідають його переконанням і творчим принципам.

Володіння сучасними комп'ютерними технологіями у тому числі і ШІ, допомагає швидкому втіленню і необмеженому розповсюдженню візуальних меседжів у вигляді цифрових файлів по всьому світу.

Бачення та інтерпретація складних подій через призму творчості і перетворення їх у знакові, символічні, метафоричні образи притаманні сучасному плакату є, одночасно, здатністю ставити собі запитання про цілі і моральні цінності які сповідує сам автор – митець, дизайнер.

У плакатах з антивоєнної тематики відчувається біль, страждання, співпереживання, протест і прагнення донести ці почуття до глядача через візуальні образи. І це вже результат рефлексії, який, можливо, допомагає самому автору звільнитися від негативних переживань, уникнути психологічної травми.

У процесі створення плаката, дизайнер не просто відтворює свої враження від реальних подій, а скоріше, намагається зрозуміти їхнє значення і шукає форму емоційного відреагування на отриману інформацію. В якомусь сенсі це є результатом рефлексії.

Рефлексивні образи пов'язані з переживанням російської повномасштабної війни проти України яскраво і виразно відслідковуються в плакатах колекції Міжнародної XII Трієнале плаката «4-й Блок», що відбулась у Харкові у травні-червні 2023 року.

Одними з найбільш характерних мотивів, що зустрічаються в антивоєнних плакатах є візуалізація людини в різних інтерпретаціях – від використання фотографій реальних людей до представлення їх в метафоричних, символічних і міфологічних образах.

Так, китайський дизайнер Кай Хуанг в серії плакатів «Війна руйнує екологію» надає сюрреалістичні скульптурні зображення людей, вкриті жакхливими тріщинами, крізь які проростають трави.

Польський дизайнер Даміан Клачкевич у притаманній йому яскравій площинній манері, часто використовує образ матері, що притискає до себе дитя, захищаючи його ворожої небезпеки. Чорний колір тла, червоний – вогню, стріли, які впираються в тіло додають напруги. Жовтий і блакитний чітко підкреслюють адресата, в підтримку якого сформований цей посил. В цих роботах відчувається віддалений натяк на вічні біблійні образи.

Схожі відчуття викликають плакати молодого українського митця зі Львова Михайла Скопа. Його серія плакатів до трагічних подій російської війни проти України нагадує «безкінечний» челендж. Несподівана для сучасного

плаката ілюстративна оповідальність в стилістиці народного деревориту, відверта відсилка до біблійних образів і міфологічних сюжетів, підкреслено лаконічна кольорова гама надають аркушам надзвичайної виразності і експресії.

Мати з дітям в оточенні воїнів світла, які відчайдушно захищають її від страшної навали чудовиськ, що нагадують мешканців пекла («Зберегти Маріуполь»), залізний велетень в кайданах, якого жахаються нападники із зброєю («Тремтять вартові воріт адових»), залізна рука з мечем височіє над заводськими будівлями – символ героїчної оборони Азовсталі та багато інших плакатів Скопа відображаючи сучасність опираються на глибинні шари метаісторії.

Кілька конкретних прикладів приведених вище лише частково відображають палітру рефлексій війни. Серед них чи не найчастіше зустрічаються зображення всілякої зброї. Танки, бомби, ракети, патрони у поєднанні з зображенням різних об'єктів живої і неживої природи викликають несподівані асоціації і думки, щодо наслідків воєнних дій не тільки для людини, але і природного середовища.

Це скетчеві зображення соняшників, що проростають із землі, з ворожих черепів і квіти з пелюстками у вигляді бомб, і квіти, що пов'язують військового символізуючи перемогу миру.

Як правило, голуби це сталий символ миру. Але як рефлексії з агресією, жорстокістю і підступністю нападників, на плакатах вони можуть бути закривавленими, чи порваними на шматки, можуть протистояти ескадрильям літаків, чи перетворюватись в льодяник з кулею в середині.

Так, чи інакше, сучасний антивоєнний плакат з одного боку, для його автора є результатом рефлексії на екстремальні події сьогодення, з іншого – емоційним посилом суспільству, яке змушує замислитись і підштовхує до дії. Як це наглядно ілюструє лаконічний плакат дизайнера із США Деніела Ворнера, на якому зображена маленька фігурка ангела, що глибоко замислившись сидить на краю чорної безодні.

ВЛАДИМИРОВА Наталія Вікторівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
учений секретар відділення театрального
мистецтва НАМ України, член-
кореспондент НАМ України.

МИСТЕЦТВО ХОРЕОГРАФІЇ У ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ: ІСТОРІЯ І СЬОГОДЕННЯ.

Існує доволі потужна доказова база, що засвідчує органічне і водночас - активне входження мистецтва хореографії у драматичну виставу ще з часів античного театру. Одним із найбільш помітних явищ у цьому контексті стала *pirrîxa* – танок зі зброєю, що доволі швидко набув форми розгорнутого балету. Відомо, що такому танку навчали практично усіх римських воїнів, які брали участь у театралізованих видовищах на арені Колізею. А для міфологічної пірріхі навіть будували спеціальну дерев'яну гору, на якій “росли” чагарники і дерева.

Окремі елементи хореографії виразно проступають у різноманітних середньовічних жанрах, особливо у театралізованих дійствах, що організовувалися під час придворних святкувань. Виходи у масках учасників таких святкувань, що відбувалися під спів і звуки різноманітних музичних інструментів, супроводжувалися також “*мавританським танком*” (*moresque*), що різнився абсолютно хаотичними рухами кожного танцюриста.

Особливою активно почали залучати хореографічні елементи у постановки інтермедій, що у XVI столітті користувалися неабиякою популярністю при дворах італійських вельмож. Саме тут починають формуватися канони майбутніх опер і балетів. Танці фавнів і дріад, пантоміми, салонні й суто фігурні танці – усе це вражало видовищністю і доволі скоро стало невід'ємною частиною придворних свят й інших європейських держав. Вже наприкінці століття, у співпраці з італійськими митцями відбувається народження нового жанру – *драматичного балету*. Факти засвідчують, що під час організації театральної вистави при французькому королівському дворі ледова частка кошторису припадала на виготовлення та оздоблення оперно-балетних костюмів, що, безсумнівно, є ще одним підтвердженням уваги саме до хореографічної складової драматичної вистави.. До речі, під час таких спектаклів танцюристи виходили двічі: після першої частини вистави і у фіналі

– виконуючи 40 фігур заключного балетного номеру, що репрезентував глядачам дивовижні переплетіння і поєднання геометричних фігур.

В епоху Людовіка XIII однією із найбільш улюблених забав при французькому дворі були різновиди балетних спектаклів, що відбувалися не тільки у залах королівського палацу, а й у передмісті. Особливо цікавими були хореографічні номери у такому жанрі як *комедії-балети*, започатковані Ж.-Б. Мольєром.

В Англії популярністю користувався, так званий, *фігурний танець*, що у драматичній виставі використовувався замість імпровізації. Одночасно дія пояснювалася віршами, використовувався речитатив, низка контрастних номерів. Згодом провісник режисерського мистецтва країни Чарльз Кін, спираючись на досвід відомого на той час хореографа Дж. Уївера, вдається до спроб підсилити ефекти виконавського мистецтва сценічними засобами, притаманними саме мистецтву хореографії. А представник наступного покоління англійської режисури – Генрі Ірвінг підсилює такий ефект, вдаючись до реконструкції сценічної коробки.

Наступний, найбільш потужний і виразний етап входження мистецтва хореографії у драматичну виставу спостерігаємо в останній чверті XIX – на початку XX століття. Адже саме тоді відбувається остаточне утвердження професії режисера, представники якої починають активні пошуки новітніх форм театру: Вс. Мейєрхольд та О. Таїров в Росії, М. Райнхардт у Німеччині, Е.-Г. Крейг в Англії А. Аппія у Швейцарії, Ж. Руше у Франції. А згодом починає активно розроблятися й впроваджуватися й новітня антропологія актора у драматичній виставі. І у цьому процесі важливе місце посідали погляди двох теоретиків сценічного руху – Франсуа Дельсарта та Ежена Жака-Далькроза. Так, наприклад, Ф. Дельсарт першим дав кожному рухові актора у виставі назву, – відповідно то того емоційного стану, який він уособлював. Е. Жак-Далькроз, який був послідовником Ф. Дельсарта, опрацював систему “виразного жесту”, яку сполучав із музикою та ритмом усієї вистави. Йому належить одна із перших ритмопластичних теорій – евритмія або ритмічна гімнастика, до якої виявляв інтерес й український режисер Л. Курбас. Окремі положення Е. Жака-Далькроза, особливо після низки Ритмічних ігор, що були проведені у 1912-1913 рр. вихованцями його школи під час показу вистав у Хелерау, викликали неабияке зацікавлення у Б. Шоу, П. Клоделя, М. Райнгардта. А згодом – порушуючи закони академічної хореографії, активно використовувалися практиками стилю модерн у галузі драматичного театру.

У XX столітті суттєві зрушення у взаємодії мистецтва хореографії і тексту драматичної вистави спричинила теорія “епічного театру” Б. Брехта, який

прагнув надати глядачам активне критичне, а не споглядальне відношення до театрального дійства.

Окремого аналізу і дослідження заслуговує творчість Али Рубіної та Ольги Семьошкіної – одних, із найбільш яскравих і продуктивних, на наш погляд, хореографів сучасного українського драматичного театру, які вже протягом декількох десятиліть суттєво увиразнюють своїм мистецтвом театральну культуру України.

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

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

АІ-ІНСТРУМЕНТАРІЙ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ СЕРЕДОВИЩА В ДИЗАЙН ПРАКТИЦІ.

Досягнення розвитку штучного інтелекту (artificial intelligence (AI)) та машинного навчання (МН) мали вагомий вплив на вектор розвитку багатьох галузей, в тому числі – креативних індустрій. Актуальність дослідження використання технологій штучного інтелекту містить питання створення об'єктів дизайну середовища, реалізовані за допомогою генеративних моделей машинного навчання.

Щоб генерувати інформацію, яка потрібну для дизайнерських рішень, системи штучного інтелекту можуть аналізувати величезні обсяги даних про тенденції дизайну, уподобання користувачів, і навіть фактори навколишнього середовища.

Провідним напрямком у використанні технологій AI, про який варто зазначити окремо, є візуалізація об'єктів проектування. Саме на цей процес спрямовано багато досліджень для виявлення нових можливостей і переваг технології та її подальшого удосконалення. На даний момент для створення візуалізацій використовуються генеративні моделі машинного навчання. Останнє покоління генеративних моделей поєднує природну мову і так звані дифузійні моделі, де інформація про зображення повільно руйнується за допомогою процесу прямої дифузії, що вносить шум у дані зображення, а потім

генерується заново за допомогою процесу зворотної дифузії. Цей зворотний процес генерує абсолютно нові дані зображення, оскільки вихідна інформація була повністю знищена шумом.

Сучасні моделі дифузії часто реалізують процес кодування тексту та асоціації цих текстових кодувань з частинами зображення за допомогою архітектури CLIP (Contrastive Language Image Pre-training). Цей тип архітектури дифузійної моделі може вирішувати різні завдання генерації зображень. Якщо потрібно створити абсолютно нове зображення на основі написаного користувачем текстового запиту, використовується модель *text-to-image* (*txt2img*). Якщо існуюче зображення модифікується на основі текстового запиту, то використовується модель «зображення до зображення» – *Image-to-image* (*img2img*). Вона змінює стиль або розташування зображення на основі текстової підказки. Якщо певна частина оригінального зображення була видалена, модель може замінити її абсолютно новим контентом на основі підказки. Цей підхід називають *inpainting* (розфарбовування). Схожий підхід – *outpainting*, який також називають *uncropping*, – додає додатковий вміст за межами зображення. Якщо користувач запитує зміни до оригінального зображення без ручного видалення або маскування частин, це називається редагуванням зображення. Часто платформи пропонують кілька або всі ці методи, з можливістю налаштування ваги між окремими зображеннями і словами.

Інструменти генерації зображень можуть використовуватись для візуального представлення різних аспектів проєкту, зокрема:

- *Генерація ідей.* Розробка концепцій шляхом випадкової генерації зображень для натхнення, в тому числі за допомогою моделі *txt2img*. Додаткові підказки можуть додавати стиль і посилання на об'єкти.
- *Ескізи.* Створення ескізів наслідуючи певну стилістику в елементах.
- *Колажі.* Наповнення зображень моделями людей та об'єктів.
- *Стильові варіанти.* Використання існуючого зображення та його стилізація без зміни змісту.
- *Візуалізації інтер'єру та екстер'єру.* Пошук загальної стилістики будівлі, внутрішнього простору та навколишньої території.
- *Створення текстур.* Створення патернів із візерунків, які слугуватимуть матеріалами для 2D- або 3D-моделей.

Технології AI переосмислюють підходи до створення та втілення дизайнерських задумів. Штучний інтелект демонструє потужний потенціал для інтеграції його на кожному етапі дизайну. Постійні дослідження та вдосконалення генеративних моделей машинного навчання пришвидшують розвиток та створення нових інструментів, які змінюють методи проектування.

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

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

ОСОБЛИВОСТІ СВІТЛОДИЗАЙНУ СУЧАСНОГО ЖИТЛОВОГО ПРОСТОРУ.

В сучасних житлових просторах виділяють такі типи освітлення:

- Загальне – основні джерела світла, що створюють рівномірне освітлення всієї кімнати. Зазвичай це центральна люстра чи стельові світильники.
- Локальне – додаткові, локальні джерела світла, які виділяють окремі зони чи предмети інтер'єру. Це можуть бути торшери, бра чи точкові світильники.
- Декоративне – елементи, що не тільки освітлюють, але й доповнюють дизайн приміщення. До них належать настільні та підлогові світильники, підсвічування ніш, полиць або стін.
- Природне – це невід'ємна частина комфортного простору. Воно створює відчуття гармонії з природою, наповнює приміщення світлом та життєвою енергією. Тому його також слід враховувати при проектуванні освітлення.

З 2019 року діють державні правила природного та штучного освітлення – ГСН В.2.5-28:2018, які позначають вимоги до використання всіх освітлювальних приладів, у т.ч. світлодіодних. У ДБН вказані конкретні показники яскравості:

- Вітальня, спальня (підлога); кухня (стіл) – 150 лк.
- Дитяча кімната (підлога) – 200 лк.

- Кабінет, бібліотека (стіл) – 300 лк.
- Коридор, ванна кімната (підлога) – 50 лк.

Однак, конкретне значення може залежати від конкретних умов, таких як розмір приміщення, функціональне призначення приміщення та інші фактори. Температуру освітлення зазвичай рекомендується використання світла з температурою кольору близько 2700–3500 К, що відповідає теплому білому або природному білому світлу.

Які існують енергоефективні рішення для освітлення?

- Світлодіодне освітлення: світлодіодні лампи та світильники забезпечують високу енергоефективність і тривалий термін служби, заощаджуючи електроенергію та кошти.
- Датчики руху: автоматичне вмикання та вимикання світла у разі присутності чи відсутності людей допомагає оптимізувати споживання електроенергії.
- Диммери: регулювання яскравості світильників за допомогою диммерів дозволяє точно налаштувати рівень освітлення, підвищуючи енергоефективність.
- Сонячні панелі: Використання сонячних панелей для живлення деяких світильників може значно знизити споживання електроенергії з мережі.

Сучасні тенденції в світлодизайні житлового простору базуються на унікальних матеріалах, м'якому освітленні та натуральних тканинах, екологічності, світлодіодному освітленні, різних світлових ефектах та сумісності з розумними системами.

Від тактильних натуральних матеріалів, таких як лоза та ротанг, до більшої кількості промислових зразків, створених із металу та бетону, для трендів освітлення 2024 року: що унікальніший матеріал, то краще. Такі матеріали, як льон і бавовна, не тільки додають тактильної привабливості, але й посилюють розсіювання світла, створюючи м'яке та заспокійливе світіння. Вибір натуральних тканин узгоджується з більш широким екологічним рухом, що робить його переконливим вибором для власників будинків, які піклуються про навколишнє середовище.

Зростає попит на екологічно чисті матеріали та вироби для освітлення, такі як вироби з використанням вторинної сировини або відновлювані матеріали. Світлодіодна технологія також стає все більш популярною завдяки своїй енергоефективності, тривалому терміну служби та здатності створювати

різноманітні світлові ефекти. А використання світильників, які можуть змінювати колір та інтенсивність світла, а також світильників, які можуть створювати різні ефекти, наприклад, диммування, можна використовувати для зміни атмосфери в приміщенні відповідно до потреб користувача.

Розумні освітлювальні прилади, якими можна керувати за допомогою мобільних додатків або голосових помічників, стають дедалі популярнішими, оскільки вони пропонують зручність та ефективність в управлінні домашнім освітленням.

ЄМЕЛЬЯНОВА Валентина Олегівна,
студентка кафедри архітектури та
просторового планування ДУ «КАІ».
*Науковий керівник: Марковський А.І.,
доктор архітектури, доцент,
професор кафедри архітектури та
просторового планування ДУ «КАІ».*

ПРОБЛЕМАТИКА РЕНОВАЦІЇ ІСТОРИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА ШЛЯХОМ СТВОРЕННЯ ЖИТЛОВОЇ ЗАБУДОВИ НА ПРИКЛАДІ МІСТА ПРИШТІНА.

Метою є аналіз негативних наслідків реновації житла, які впливають на трансформацію історичного середовища міста Приштіна.

Реновація історичного середовища шляхом створення житла — це адаптація історично значущих територій через інтеграцію житлових функцій. Цей підхід передбачає збереження культурної спадщини, водночас забезпечуючи сучасні умови для проживання.

Приштіна є столицею Косово та центром розвитку з високою концентрацією населення, але це значною мірою виражається розбудовою та розширенням існуючих будівель. Історична лінія розвитку міста простежується з центру, що є найдавнішою частиною, до передмістя з новішою забудовою [Ilda Rusi, Scientific Journal of the Observatory of Mediterranean Basin: Building Typologies of Prishtina Neighborhoods, Albania, 2019, pp. 166-179].

Починаючи з XVIII століття, житлові квартали створювалися як окрема одиниця міста, були самостійними і задовольняли всі потреби городян. Основні

характеристики житла: вільна композиція житлових блоків, ділянки неправильної форми та сприяння вільному переміщенню в просторі.

З 2000 року населення мігрує з усіх частин Косово до столиці та неконтрольовано будує нове житло в історичній частині міста. Нині продовжується розширення існуючих поселень, додаються поверхи, розширюються балкони або повністю трансформується житло [Shqipe Nixha, Violeta Nushi, *Remaining Architectural Heritage in Kosovo: Their Durability and Sustainability*, 2012, pp.651-663].

Головною особливістю житлової забудови цього міста є переущільнення житлових ділянок, внаслідок хаотичної розбудови. При будівництві не враховувалась оточуюча забудова, тому незаконні надбудови поверхів будинків і балконів перешкоджають проникненню сонячних променів і створюють проблеми з інсоляцією.

Близькість будинків створює пожежну небезпеку, а саме пришвидшує розповсюдження вогню, а недостатня ширина проїжджої частини ускладнює пересування пожежних машин.

Крім того, взагалі не розглядалась спрямованість розвитку забудови, будівництво проходило самовільно та не підпорядковувалось загальному функціональному плану міста. Житлова забудова займає більшу частину території та перешкоджає розвитку зелених зон та соціальних просторів.

За рахунок додавання виступаючих частини будівель на пішохідні зони, ігнорується простір транспортної системи, що створює стихійні місця скупчення сміття, перешкоджає вільному руху транспорту, а за відсутності паркінгів - блокуються вулиці, використовуючи її як місце для паркування.

Хаотичне вертикальне розширення будівель створює візуальний шум на фасадах. Ігнорується історичний вигляд навколишньої забудови і, з причин економії, використовуються будь-які матеріали, кольори та способи розширити житло.

Самовільна реновація житла негативно вплинула на функціональну єдність міста Пріштина. Розбудова міста означала руйнування автентичності історичного простору та будівництво нових недосконалих форм.

Такі житлові території створюють серйозну проблему одна для одної, вони мають низький рівень комфорту життя і як результат: деградація історичної території міста.

ЗУБ Дарія Вікторівна,

студентка кафедри архітектури та просторового планування ДУ «КАІ».

Науковий керівник: Марковський А.І.,

доктор архітектури, доцент,

професор кафедри архітектури та просторового планування ДУ «КАІ».

ТЕРАПІЯ ПРОСТОРОМ: АРХІТЕКТУРНІ РІШЕННЯ ДЛЯ ДІТЕЙ, ПОСТРАЖДАЛИХ ВІД ВОЄННИХ КОНФЛІКТІВ.

Архітектура та мистецтво часто стикається з певною кількістю проблем. Умовно їх можна розділити на глобальні, такі як: кліматичні зміни, екологічні кризи, урбанізацію та технологічні трансформації; та локальні, такі як: економічні обмеження, соціальні конфлікти, культурні особливості та правові бар'єри. Враховуючи сьогодення, основним викликом для українських архітекторів стала війна. Щодня зростає потреба в реставрації та реконструкції будівель, але першочерговою вимогою стало створення споруд для післявоєнного психічного та фізичного відновлення.

Однією з основних відповідей на ці виклики є будівництво комплексів реабілітації для найбільш уразливої категорії населення – дітей, які втратили дім, сім'ю та відчуття безпеки. У такій ситуації архітектура має на меті не просто організувати простір, а стати багатофункціональним інструментом відновлення, який об'єднує оздоровчий, соціальний і навчальний аспекти.

Реабілітаційні комплекси – це об'єкти, що налічують практичні рішення створення простору та терапевтичні елементи впливу на людину. В умовах післявоєнного відновлення вони відіграють не лише роль медичних установ, але й осередків соціальної підтримки.

Центральним елементом формування такого середовища є багаторівнева система реабілітації. Психологічне відновлення дітей передбачає розробки зон для роботи з психологами, арттерапії, зоотерапії чи індивідуальних занять. Ці приміщення повинні викликати почуття безпеки, забезпечувати акустичний комфорт і стимулювати позитивні емоції через використання природного світла, текстур та кольорових акцентів.

Фізична реабілітація, особливо для дітей з інвалідністю, вимагає ретельно продуманих, безбар'єрних зон для занять фізичною терапією, ігрових

майданчиків, адаптованих до потреб різного віку та рівня мобільності. Архітектура має створити відчуття, що все юне покоління, незалежно від їх фізичних чи когнітивних можливостей, є повноцінною частиною суспільства в якому вони зростають.

Для дітей, які втратили сім'ї, формування нового соціального середовища є не менш важливим, ніж терапія. Колективні ігрові кімнати та зони для спільних занять сприяють встановленню дружніх зв'язків, розвитку комунікативних навичок і формуванню відчуття спільноти.

Ще один важливий аспект – це навчальні простори. Окрім стандартних класних кімнат, тут повинні бути освітні лабораторії, де діти можуть здобувати практичні навички, розвивати творчість і готуватися до інтеграції в самостійне соціальне середовище.

У післявоєнній Україні роль архітектури виходить далеко за межі фізичного відновлення зруйнованих будівель. Вона стає засобом створення просторів, які сприяють психічному, фізичному та соціальному відновленню суспільства. Реабілітаційні комплекси є яскравим прикладом нового підходу до проектування, де середовище стає не лише функціональним, а й терапевтичним. Вони мають стати новою моделлю архітектури, що інтегрує у собі функції відновлення, навчання, соціалізації та підтримки.

Таким чином, реабілітаційні комплекси символізують здатність архітектури не лише долати наслідки війни, але й допомагати суспільству відновлювати гармонію, підтримувати тих, хто цього потребує, та будувати нові, стійкі спільноти.

ЗУБАВІНА Ірина Борисівна,

доктор мистецтвознавства, професор,
старший науковий співробітник, головний
науковий співробітник відділу теорії та
історії культури ІПСМ НАМ України,
академік НАМ України.

ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ МИСТЕЦЬКИХ ПРОСТОРІВ В ФІЛЬМІ КІРИ МУРАТОВОЇ «ДВА В ОДНОМУ».

Творчість Кіри Муратової не вкладається в прокрустове ложе однозначних дефініцій, мотивуючи до вивчення кіносвіту режисера під різними кутами зору. Обрання нами заявленого ракурсу видається перспективним не тільки тому, що кіно, синтетичне за своєю природою, органічно поєднує надбання різних мистецтв – живопису, театру, хореографії, музики, фотографії, літератури, а й тому, що в муратівських фільмах синтетична єдність мистецтв виразно доповнюється вишуканим синкретизмом – поєднанням різноманітних художніх практик/просторів з утворенням складної комбінації алюзій, рефренів, ремінісценцій.

Одним з найяскравіших взірців такого підходу є трагікомедія К.Муратової «Два в одному» (2007), що складається з двох новел. В першій новелі «Монтувальники» робітники сцени при зведенні театральних декорацій знаходять труп актора, який вкоротив собі віку, повісившись в сценічному костюмі просто на кону, на гілці бутафорського дерева.

Трагедія обертається фарсом, коли прибиральники сцени карикатурно цитують хрестоматійний монолог шекспірівського «Гамлета», а вслід за тим починають гротескні «ігрища з мерцем», що нагадують циркову буфонаду (не випадково грим і вбрання небіжчика виразно асоціюються з образом білого клоуна).

Друга новела «Жінка життя» є ніби виставою, що розгортається в декораціях, облаштування яких відбувалось у першій частині фільму. Як справжня «людина гри», Муратова на перетині мистецьких світів, у примхливому поєднанні екранно-театального та реалістично-буттєвого вимірів виразно нівелює дистанцію між високим мистецтвом та кітчем, між «сакральним» та «секулярним».

Пафос трагічних сцен відверто знижується буденною байдужістю їх сприйняття оточенням. Події тяжіють до перформативності. Достатньо пригадати сцену спокушання ледь вихованої дівчини-трамвайниці престарілим донжуаном/ловеласом, таким-собі «господарем життя», що відбувається на круглому чорно-білому ліжку його спальні. Про стиль життя та мислення цього театрального актора-прем'єра свідчать його гламурно-шикарні апартаменти, декоровані копіями загальновідомих живописних жіночих портретів, як-то повторення «Оголеної» Кустодієва. Там же вбачаємо ширму, прикрашену скопійованими зображеннями оголених красунь з картин Боттічеллі, Енгра, Дюрера, Рафаеля. Отже, самозакоханий нарцис шукає свою «ідеальну» обраницю, наситивши інтер'єр помешкання симулятивними підробками живописних творів, які, вочевидь, не дуже й цінує. Кромсаючи ножом живописні копії, замінює їх фотографічними зображеннями-подвоєннями. Захоплення жіночою тілесністю поєднується у підстаркуватого бабія з інцестуальними залицаннями до власної доньки, яка обирає за рятівну модель поведінки – внутрішнє завмирання, лялькування. Ніби перетворюючись на неодухотворену маріонетку-двійника, дівчина передає свій стан через своєрідний механістичний «танець ляльки».

Небанальний світо-театр в фільмі «Два в одному» – це театр провокацій, крутий заміс клоунади і гротеску, уявлень, «удаваностей», де все виявляється не тим, чим представляється спочатку. Ця особливість незбагненої реальності Кири Муратової лаконічно заявлена у взаємопроникненні світів театру і дійсності, де метафора і вигадка сплітаються так щільно, що між окремими сценами учасники встигають вклонитися під оплески залу, а в театрі йде справжній сніг. Таке-собі «суспільство вистави», де плутаються реальності, особистий час персонажів виявляється часом сценічної дії і навпаки.

Такими є дві історії, що розгортаються по обидва боки театральних лаштунків – на кону та у віддзеркаленому просторі, де діють персонажі-«маріонетки», постійно міняючись ролями та знаковими атрибутами (бутафорська червона квітка, гіпсова пов'язка тощо) в ексцентриці муратівського «театру життя».

КАЙГОРОДЦЕВ Юрій Ігорович,
аспірант кафедри Інформаційних
технологій в архітектурі КНУБА.

*Науковий керівник: Товбич В.В., доктор
архітектури, професор, завідувач
кафедри Інформаційних технологій в
архітектурі КНУБА.*

ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ 3D-ДРУКУ ЖИТЛОВИХ БУДИНКІВ З БЕТОНУ.

- **Актуальність теми:** Швидкий розвиток технологій 3D-друку відкриває нові перспективи в будівництві, зокрема, у зведенні житлових будинків.
- **Мета дослідження:** Представити результати дослідження, спрямованого на розробку ефективних та екологічно чистих методів 3D-друку житлових будинків з використанням бетонних сумішей та інших в'язучих матеріалів

Основна частина:

- Аналіз сучасного стану:
- Переваги будівництва методом 3D друку, порівнюючи з традиційними методами будівництва
- Огляд існуючих технологій 3D-друку в будівництві.
- Потенціал використання бетону як будівельного матеріалу для 3D-друку та конопляного наповнювача як утеплювача і елементу внутрішнього оздоблення
- Матеріали та методи дослідження:
- Вибір та адаптація 3D-принтера: Обґрунтування вибору типу 3D-принтера (портального, робототехнічного) та його адаптація для роботи з бетонними сумішами, враховуючи масштаби та геометрію майбутніх будівель.
- Створення бібліотеки цифрових блоків: Розробка модульної системи цифрових блоків (стіни, перекриття, колони тощо), що дозволить швидко конструювати різноманітні архітектурні об'єкти.
- Розробка цифрових інструментів проектування: Створення програмного забезпечення для інтерактивного проектування будівель, що враховує можливості 3D-друку та матеріальні обмеження.
- Оцінка енергоефективності та екологічності: Аналіз енергоспоживання процесу 3D-друку та впливу на довкілля, розробка рішень для підвищення енергоефективності та використання екологічних матеріалів
- Результати дослідження:

- Представлення результатів експериментальних досліджень фізико-механічних властивостей друкованих зразків.
- Оцінка економічної ефективності та екологічної безпеки запропонованої технології.
- Прототипування:
- Створення прототипу невеликого житлового об'єкта методом 3D-друку.
- Оцінка якості та відповідності прототипу вимогам будівельних норм.

Висновки:

- Підсумки дослідження: Сформулювання основних висновків щодо ефективності та перспективності використання 3D-друку для будівництва житла.
- Практична значимість: Можливі напрямки застосування розробленої технології в будівництві.
- Перспективи подальших досліджень: Напрямки для подальшого розвитку технології 3D-друку в будівництві.

КОЗАКОВА Олена Миколаївна,
кандидат архітектури, доцент, доцент
кафедри Інформаційних технологій в
архітектурі КНУБА;

ДОЙКОВ Олександр Васильович,
аспірант кафедри Інформаційних
технологій в архітектурі КНУБА.

РЕВІТАЛІЗАЦІЯ ЯК СПОСІБ ВЗАЄМОДІЇ АРХІТЕКТУРИ З КОНТЕКСТОМ І ТРАДИЦІЯМИ.

Термін «ревіталізація» має широке поле вжитку, зберігаючи при цьому своє значення – «оживлення, повернення до життя» (від лат. «re» і «vita»). Виник він в США та набув світової популярності в 50-х роках XX століття.

В контексті архітектури ревіталізація — комплекс заходів, спрямованих на підвищення функціональної значущості окремих будівель, споруд, їх комплексів та ін. З огляду на глобальний тренд свідомого споживання, ефективного використання ресурсів, розробки та впровадження сталих рішень, спричинених змінами клімату, стрімкою урбанізацією, міграцією та іншими економічними та суспільно-політичними кризовими явищами, актуальність

ревіталізації зростає. Наприкінці ХХ століття особливо актуалізувалась проблема екології населених пунктів. Через це, здебільшого в крупних містах, промислові об'єкти почали закривати або релокувати за межі міст. Так, спорожнілі споруди та їх території почали деградувати.

В розвинених країнах нове будівництво стає менш поширеним, адже цей процес відбувається у відповідності до стратегії просторового розвитку територій, де закладена перспектива появи нових об'єктів.

Таким чином, глобальні виклики, спричинені кризами різних рівнів, зробили архітектуру в руках архітектора інструментом можливого їх вирішення. В цьому контексті, ревіталізація стає методом активації територій та споруд в межах крупних міст шляхом наповнення варіативною функціональною програмою, що сприяє залученню різних суспільних груп, що в свою чергу, формує «відчуття місця», завдячуючи автентичі та задоволенню потреб громади.

Колишні промислові об'єкти архітектури, що із розширенням меж міст опинились в їх центральних частинах, часто стають культурними центрами, кластерами, де створюються продукти креативних індустрій, де можна смачно поїсти, дізнатись щось нове в музеї, подивитись кіно, попрацювати та відпочити. В Україні такі приклади вже є. Флагманським проєктом ревіталізації став Промприлад.Реновація, що в Івано-Франківську - інноваційний центр на базі старого заводу, який працює на перетині чотирьох напрямків розвитку регіону: нової економіки та урбаністики, сучасного мистецтва та освіти. Нещодавно у Львові відбулося відкриття Фабрики повидла, ревіталізованої фабрики 19 століття, де в свій час варили повидло, і яка сьогодні це арт центр, де проходять виставки сучасного мистецтва та громадські заходи в неоготичній будівлі колишнього заводу. В цьому проєкті, який тривав 8 років, відображена сутність підходу ревіталізації – зберегти все, що має архітектурну цінність, відродити конструкції та елементи із використанням оригінальних матеріалів, забезпечити функціонування приміщень шляхом оснащення новітніми інженерними системами вентиляції, кондиціонування, димовидалення, пожежогасіння, водопостачання та ін., роблячи при цьому простір доступним а його територію інклюзивною. Такі проєкти демонструють наочно, що пам'ятка може «жити» своє сучасне життя на користь громаді. Проєкт профінансовано приватним коштом.

Об'єктом ревіталізації, який має потенціал зайняти верхні щаблі українського рейтингу проєктів оживлення та наповнення новими функціями колишніх індустріальних споруд та територій є ревіталізація колишнього Казенного винного складу №1 в м.Києві по вул. Кудрявська 16А. Зараз об'єкт

носить назву «Кудрявка» і вже є осередком, де живе українська культура, в обличчях митців, скульпторів і музикантів, які творять своє мистецтво на Кудрявці. Спільно із командою архітекторів студії David Chipperfield Architects, формується майбутній простір Кудрявки, як місце, де живе міська культура. Кудрявка, як промисловий об'єкт має ряд особливостей: архітектура зберегла свій оригінальний стиль, перша дворівнева транспортна розв'язка Києва - металевий віадук - був спроектований та споруджений як частина Казенного винного складу №1 в 1869 році, завод було побудовано у верхній частині міста, а не в його низовині, як робили зазвичай, щоб бути ближчим до річки. Це та багато іншого робить простір Кудрявки особливим та таким, що сконцентрує в собі культуру, в усіх її проявах та формах.

Перспектива появи формули приватно-державного партнерства, коли в частині об'єктів господарювання відповідні державні органи співпрацюють з приватним сектором в прозорий та зрозумілий спосіб усім задіяним сторонам, сприятиме поширенню практики ревіталізації.

КОРУСЬ Олена Павлівна,

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

ДО ПИТАННЯ КОНСЕРВАЦІЇ ТА РЕСТАВРАЦІЇ КЕРАМІЧНОЇ СКУЛЬПТУРИ Л. МУРАВЙОВОЇ "ВЕСНА" НА ЖИТЛОВОМУ МАСИВІ ВИНОГРАДАР В КИЄВІ.

У 1970-і – 1980-і роки на громадських площах Києва архітектори все впевненіше залучали декоративні скульптурні композиції для естетичного аранжування і організації навколишнього простору. Мистецтво перестало бути частиною архітектури і завоювало публік-спейс, активно взаємодіючи з глядачем і, таким чином, якнайповніше реалізуючи завдання синтезу мистецтв.

Такі мистецькі об'єкти часто комунікували із глядачем у буквальному сенсі фізично, що можна було простежити в Києві на прикладі ігрових скульптур «Казка» (1974) і «Фауна океану» (1976), створених Любов'ю Мурайовою (нар. 1939) на майданчиках дитсадків масиву Виноградар. Композиція «Казка» 1979 року навіть здобула 1-у премію Конкурсу на найкращу роботу зі створення естетичного середовища.

Загалом над естетичним оформленням керамікою міських площ, подвір'їв житлових будинків та дитсадків масиву Виноградар Любов Муравйова працювала з 1974 по 1990 роки, і створила 12 композицій. На жаль, три з них були знищені. Нині під загрозою є подальше існування її надзвичайно вишуканого твору «Весна», яке розташоване на площі перед торговельним центром на пр. Свободи, 26.

Як коментувала сама художниця, у скульптурі «Весна» форми вільно тягнуться вгору, нагадуючи верхівки дерев лісу. Око слідує за формами, що легко рухаються, приносячи радісне відчуття зростання, весняного підйому. Образи «Весни» - легкі, ніби ширяючі в повітрі арабески, що як хмаринки можуть наступної миті розчинитися в ефірі. На жаль зараз вони в буквальному сенсі розчиняються під дією руйнівної сили вітру, морозу і вологи.

Ми з ініціативною групою активістів у складі Олени Борисової, Ельміри Еттінгер та художниць керамісток Марії Антропової і Наталії Хананової відвідали місце, де вона встановлена, і оглянули з метою розробки пропозицій подальшої консервації та реставрації. Скульптура змонтована на бетонно-металевий каркас, на який «посаджена» керамічна оболонка. Із часом шви між деталями розійшлися, усередину потрапляє волога, яка руйнує твір із середини. Сама по собі важка конструкція також є причиною повільного руйнування, оскільки деталі, що з'єднують дівочі фігури між собою під коливанням вітру розхитують її, що призводить до провисання деталей, обсіпання керамічних блоків та руйнування опори. Наразі потрібно вирішити проблему із встановленням конструкції навколо композиції, яка б зафіксувала скульптуру в нехитному положенні, і накрити її захисним коробом. Інакше твір може не пережити зиму і рухнути. У подальшому потрібно буде розібрати її, виготовити новий каркас і нові керамічні деталі замість втрачених. Установивши відреставрований твір на колишнє місце, потрібно буде потім думати про щосезонний захист на осінньо-зимовий період. На жаль при проектуванні робіт у техніці збірної кераміки на каркасі цьому питанню ні архітектори, ні художники не приділили уваги, а громадськість, звикнувши сприймати міський простір як нічийний і майже загубила твір своєю байдужістю. Технологічну підтримку у питанні випалу кераміки великих розмірів готова надати Київську державну академію декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Наразі досягнуті попередні домовленості із фахівцями-консультантами з питання монтажу/ демонтажу та укріплення конструкції, а також керамістами, які б відновили втрачені деталі. Тепер стоїть питання в отриманні дозволів від міських служб на здійснення робіт і в пошуку фінансування для їх здійснення.

КРИВОРУЧКО Юрій Іванович,

доктор архітектури, професор, професор
Національного університету «Запорізька
політехніка», Professor at Politechnika
Białostocka, заступник голови української
філії INTBAU.

ВИКЛИКИ ДЛЯ МІСТОБУДУВАННЯ У ПІСЛЯВОЄННІЙ ВІДБУДОВІ УКРАЇНИ.

Основою післявоєнної відбудови України є досягнення безпеки у вимірі держави, громадян, міст, сіл, інфраструктури, природи, екології. Якщо буде досягнуто миру, твердих безпекових гарантій, відкритої дороги для вступу у НАТО, військової допомоги Україні у випадку нових агресій, тоді можна говорити про безпечну і доцільну післявоєнну відбудову України. Україна має стати політично і військово сильною державою, здатною також самостійно захистити себе. Відбудова знищених у війні, що триває, будівель, споруд, об'єктів інфраструктури, розмінування територій відбувається і у час активних бойових дій. Досвід трьох років війни показав, що Україна є учасником глобальної кризи сучасного світу, можливо навіть випадковим осердям зіткнення двох систем – демократії і автократії. Можливо саме тому, що в Україні ці дві системи переплелись як неподолане минуле і несповнене майбутнє у трагічному сьогоденні.

Ситуація в Україні в часі війни. Зрушилось зі своїх домівок зі сходу і півдня держави на захід понад 8,5 млн українців, з них за кордон з України виїхало близько 4 млн. осіб. Близько 20% українських територій окуповано росією. Агресором зруйнувано сотні міст і сіл, що призвело до загибелі мешканців міст, військових на фронтах. Відбувся ряд екологічних катастроф. Згадаємо лише зруйнування дамби Каховського водосховища і затоплення понад 80 поселень. Понад 174 тисячі квадратних кілометрів територій України заміновано, а це більше, ніж дві території Австрії, три території таких держав як Хорватія, Естонія, Словаччина. На 1 кв. км припадає 1202 вибухонебезпечних предмети. За оцінками Світового банку вартість повного комплексу робіт із розмінування території України складає 37 млрд. доларів.

Показники психічного здоров'я у людей значно погіршилися. Стрес, посттравматичні розлади, депресії, тривога характерні для понад 90%

населення України. Особливо це стосується евакуйованих людей з окупованих територій, які були під обстрілами.

Сьогодні у демографічній ситуації в Україні більше запитань, ніж відповідей:

- Скільки населення переїхало зі сходу на захід України?
- Скільки людей виїхало з України?
- Скільки повернулося в Україну?
- Скільки мають намір повернутися в Україну?
- Скільки мають намір повернутися до своїх покинутих домівок на сході України?
- Скільки змушені залишитися за межами України?
- Скільки людей залишитися в західному регіоні України?

Після отримання безпекових гарантій можливість і бажаність відбудови зруйнованих міст залежить найперше від демографічної ситуації. Чи захочуть люди повертатися на деокуповані території, чи ні – від цього залежить сенс відбудови цих територій, відродження міст та сіл, інфраструктури, промисловості, сільськогосподарської діяльності на розмінованих полях.

З іншого боку, люди будуть повертатися, якщо відбудова вже розпочнеться і їм будуть забезпечені необхідні умови для безпечного життя і роботи.

Найважливіші проблеми пов'язані з безпекою та відбудовою стосуються соціальної інтеграції суспільства, джерел і обсягів фінансування, відновлення і розбудови інфраструктури поселень, областей і держави в цілому, промисловості, житлової політики, екології, відновлення природи.

Важливо, що вже неможлива відбудова міст і сіл на старих засадах. Відбудова міст і сіл має відбуватися на принципах сучасного містобудування і архітектури, досвіді розвинутих демократій. До ідей сучасного просторового розвитку держав та поселень відносяться: принципи Нового урбанізму, місія ЄС «Кліматично нейтральні розумні міста», засади 15-хвилинного міста, концепції Смарт Сіті (Smart City), блакитно-смарагдової мережі, пріоритети і напрямки Нового Європейського Баухаузу (New European Bauhaus, NEB) та інші продуктивні досвіди сучасного містобудування й архітектури.

Новий урбанізм формулює концепцію міста та архітектурний підхід, спрямовані на створення життєздатних, стійких і зручних для життя міських середовищ. Цей рух виник наприкінці 20-го століття і пропонує альтернативу розтягнутій, автомобілецентричній субурбанізації.

Найзагальніші напрями ідей Нового урбанізму полягають у регенерації міських просторів шляхом відновлення занедбаних або недостатньо використовуваних просторів, інтегруючи природні елементи – парки, зелені коридори та водні системи та проводячи реконструкцію старих будівель для адаптації до нових потреб, з акцентом на енергоефективність.

Новий Європейський Баухауз – це ініціатива Європейської комісії, що поєднує екологічність, естетику та інклюзивність. Вона спрямована на створення простору для співпраці між різними секторами, об'єднуючи архітекторів, митців, дизайнерів, науковців, активістів та громадськість для трансформації міського середовища. Тенденції NEB у розвитку міст охоплюють природоорієнтовані рішення шляхом використання природних матеріалів та біодизайну у будівництві, інтеграції елементів "зелених" та "блакитних" інфраструктур для спротиву негативним кліматичним змінам. Акцент на естетику простору створює естетично привабливі та гармонійні міські простори. Мистецтво та дизайн формує ідентичність районів. Досягнення інклюзивності відбувається шляхом залучення громад до процесу планування та прийняття рішень, створення доступного для всіх середовища, включаючи людей з обмеженими можливостями та різних соціальних груп.

Впровадження циркулярної економіки дозволяє використання повторно перероблених матеріалів у будівництві, що зменшить кількість відходів та підвищить ефективність використання ресурсів. Соціальну згуртованість забезпечить створення громадських просторів, які сприяють соціальній інтеракції, організації подій, які об'єднують громади навколо екологічних та культурних цінностей. Використання розумних технологій дозволить оптимізувати міські процеси, досягти енергетично нейтральних будівель і кварталів.

Місія ЄС «Кліматично нейтральні розумні міста» має на меті допомогти містам досягти кліматичної нейтральності до 2030 року, реалізації Європейської зеленої угоди (European Green Deal) та переходу до сталого, екологічного майбутнього. Залучення громад та партнерств до розробки «кліматичних контрактів» (Climate City Contracts) включають участь місцевих органів влади, громадськості, підприємств, наукових установ та громадських організацій. Громадяни стають активними учасниками змін, а не лише споживачами рішень.

У сфері транспорту передбачено перехід до електромобільності та розвитку громадського транспорту на відновлюваних джерелах енергії, досягненню пріоритетності велосипедної та пішохідної інфраструктури. В

області енергетики – перехід на чисті джерела енергії (сонячну, вітрову, геотермальну).

Концепція 15-хвилинного міста – це міське планування, яка передбачає задоволення основних потреб жителів (робота, освіта, здоров'я, купування, відпочинок) у межах 15 хвилин ходу або їзди на велосипеді від місця проживання. Ця ідея, розроблена Карлосом Морено, отримує щодалі ширшу підтримку завдяки фокусу на стійкості, якості життя та зменшенні залежності від автомобілів.

Ці тенденції ставлять за мету гармонійний розвиток міст, що враховує екологічні, соціальні та естетичні аспекти, сприяючи створенню стійких, доступних і красивих міських середовищ. Саме на таких засадах бачиться післявоєнна відбудова України.

ЛАГУТЕНКО Ольга Андріївна,

доктор мистецтвознавства, професор,
головний науковий співробітник ІПСМ
НАМ України, член-кореспондент НАМ
України, Заслужений діяч мистецтв
України.

ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗНОЇ СИМВОЛІКИ ІНСТАЛЯЦІЙ А. ТВЕРДОГО 2022-2024 РР.

Від початку широкомасштабної війни росії проти України Анатолій Твердий не полишає Київ, наполегливо й плідно працює в майстерні. Під загрозою знищення країни, її людей, культури, художник сприймає образ ворогів як дикунів, що ледь вийшли з первісної природи й зберегли її рудименти. В інсталяції, створеній навесні 2022 року, майстер подає як засіб пересування тих дикунів поєднання валянків та бивнів мамонта.

Інше дикунство, соціально-політичне, художник пов'язує з образами кентаврів, що з'єднують в собі кістяки величезних палеолітичних тварин – динозаврів, та голови ідеологів марксизму-ленінізму, їх гіпсові портрети. Саме таким чином, алегорично, трактує він феномен поєднання жорстоких звірино-первісних дій вояків-загарбників та застарілої ідеології путінського правління,

що перетворила країну-агресора на табір, де панує тотальна брехня й лицемірно використовуються давні політичні гасла.

В цей же час, у 2022-2023 роках, Анатолій Твердий повертається до свого «улюбленого» героя-ватника, образ якого виник у його предметних інсталяціях на початку 2000-х років, ще далеко від подій 2014 року. Тілогрійки, ватні штани стали матеріалом численних фігуративних композицій майстра, іронічних, гротескних, переконливих. На цей раз образ слугує творенню «Ляльки Вуду». Численні дротики виконують магічну функцію знищення, в яку вірили наші пращури та якою послуговуються по сьогодні колдуни та шамани різного гатунку. В таку магію шалено вірить нинішній вождь дикунів путін.

Звертаючись до символічного використання засобів давньої магії Анатолій Твердий втілює й бажання мільйонів українців про зупинення ворожого наступу та знищення загарбників рідної країни. Дикунам - первісні методи, до яких вони призвичаєні. Окрім «Ляльки Вуду» майстер створює «Клеймо для каЦапа», яке утворюється через абрис території України з усіма її законними частинами, що здаються агресору такими ласими. Найбільш виразно цей образ відбито у відео, де можна бачити палаючу металеву лінію кордонів, що утворює те клеймо, яке має затаврувати нападників й таким чином назавжди врізатися в їх тіло та пам'ять.

Тема страждання була неминучою у гострому проживанні подій війни. Їй присвячено фото-інсталяції, створені художником упродовж 2022-2023 років. В них - образ «Розп'яття», упізнаваний, але з тілом не Бога, а людини. Те оголене незахищене тіло на хресті засипане мішками з піском. Так захищали скульптуру в міському просторі від ракет та БЛА (шахедів), від авіабомб та снарядів ворожої артилерії. Тіло людини подібним чином схоронити неможливо, лише заховати чи поховати.

У роботах іншої фото-інсталяції постає образ болючих втрат. Загарбання ворогом територій Херсонщини, їх руйнацію художник відчув як обпалене живе людське тіло. Він створює узагальнюючий образ загибелі природи Кінбурзької коси. У цьому природньому заповіднику Анатолій Твердий побував у мирний час, де він був приголомшений кількістю різноманітних птахів, їх природньою красою й вільним життям. У фото-інсталяції майстра бачимо оголену обпалену чорну руку людини, на ній пір'я птаха зачепилося, наче убереглося від вогню, але воно болить.

У 2023 році Анатолій Твердий працює над інсталяцією «Ми однієї крові» (Рис. 1). Створені з гіпсу великі руки, від ліктя й до кінчиків пальців, повисають у порожньому просторі, тримаючись лише на довгих трубочках для

переливання крові. Червона кров струменить по ним, повертаючи своїм оновлюючим рухом людське життя, разом з тим кров єднає пораненого з донором. Ці тонкі потоки зберігають Україну, єднаючи воїнів і цивільних у протидії ворогу, заради виживання нації та країни. Скульптурні форми оточені дзеркальним півколом, яке утворює тло, й разом з тим відображає в собі глядача, включаючи його у єдиний часо-простір дії.



Рис.1. Твердий А. «Ми однієї крові». 2023

Друга частина інсталяції була створена майстром через рік й отримала лаконічну назву «2024» (Рис. 2). Домінуючий активний рожево-червоний колір композиції, велика дзеркальна увігнута поверхня металу, що слугує тлом та примножує насиченість простору композиції численними відображеннями

елементів та силуетів, створюють вражаючий образ, парадоксальний, трагічний, феєричний, нереальний. Інсталяція відбиває наше відчуття реальності військового стану як чогось неймовірного, немислимого, ніби події відбуваються в іншому паралельному вимірі, з якого хотілося б вискочити.



Рис.2. Твердий А. «2024». 2024

Центральною фігурою є величезна антропоморфна постать, з ран оголеного тіла б'ють потоки крові й скупчуються у грона винограду. «Я є справжня Лоза Виноградна, і Отець мій – Виноградар!», - говориться в Євангелії від Іоана. Відомий символ Лози Виноградної відсилає до образу Христа, що жертівністю своєю, самою смертю спокутував гріховність людини й подарував надію на Спасіння, на життя вічне - «смертю смерть поправ». Символічний образ «Христос – Лоза Виноградна» є поширеним в українській іконі доби середньовіччя та бароко, дійшов він через століття й до нашого часу. Але ніколи не поставав цей образ так монументально. Автор не наполягає на дослівному ототожненні, бо фігура не має обличчя, він провокує до

асоціативного сприйняття. Це герой, що уособлює воїна, в його образі втілені тисячі й тисячі наших героїв, який ми називаємо Воїни Світла. Вони проливають свою кров за наше життя, за виживання нації та держави, з вірою у вільну прекрасну Україну.

У інсталяції динамічними діагоналями, на протигагу до вертикалі величної у спокої фігури, слугують дитячі металеві ігрові гірки, з яскравим рожево-червоним пофарбуванням. Вони здаються радісним акордом, аж поки не побачимо розлиту на них кров. Таке, майже натуралістичне, відсилання до сьогодення, коли від бомб і снарядів ворога гинуть діти... Згадуються події іншого часу, коли натуралізм літературного образу у строках юного художника Леся Лозовського, учня Георгія Нарбута, вражаюче доносить жах війни 1919 року: «Пили вино, привезене здалека, а близько так виблискував бич і капала гаряча кров... На золоторітській площі мізки лежать. Давно. Людські. Не думки геніальні в них ворущаться, а хробаки».

Інсталяція «2024» Анатолія Твердого стала центром експозиції у Інституті проблем сучасного мистецтва НАМ України проєкту «Формула витривалості» (куратори Андрій Сидоренко, Ірина Яцик). Широкомасштабна війна в Україні триває, осмислення, символічне представлення її образу у творчості Анатолія Твердого трансформується кожного року, але залишається незмінно щирим, особистісно пережитим й узагальненим. Інсталяції «зачипають» кожного глядача емоціями, провокують до осмислення їх мови символів, парадоксів, лаконічних чи симфонічних у поданих візуальних рішеннях.

ЛАПУШЕН Костянтин Анатолійович,
Аспірант кафедри Теорії та історії
мистецтва НАОМА.

*Науковий керівник: Сергєєва Н.В.,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
В. О. завідувача кафедри графічних
мистецтв НАОМА.*

ПОЄДНАННЯ СВІТЛА ТА ПРОСТОРУ У МИСТЕЦТВІ ЯК ІНСТРУМЕНТ ВПЛИВУ НА СОЦІУМ.

Мистецтво з давніх часів виступало інструментом для багатьох функцій. Зокрема, візуальне мистецтво використовували в цілях прославлення культів, демонстрації сили того чи іншого народу, пропаганди наративів та позицій, але найголовніше – мистецтво виконувало соціально-комунікативну функцію. І якщо звернути увагу на будь-який період у мистецтві, логічним є підкреслити, що події, які відбувались на території, де зароджувався той чи інший стиль чи напрям, були тригером для цього зародження.

Варто зазначити, що наявність людини (як глядача, так і творця) є незмінною умовою у будь-якому з періодів розвитку мистецтв. Про соціальну комунікацію – одну з найхарактерніших рис мистецтва – варто навести цитату української дослідниці Складенко Г. Я., яка зазначає, що: «в умовах суспільно-політичного напруження традиційна функція мистецтва виступати засобом суспільної комунікації набуває нових змістів. Вона розкривається не лише як здійснення інтелектуально-творчого взаємозв'язку автора і реципієнта, як передача останньому художньої інформації, що містить певний світогляд та ціннісні орієнтації, а й окреслює простір суспільного діалогу, пошуку порозуміння та громадської консолідації» [Складенко Г. Я. Мистецтво як засіб комунікації / Складенко Г. Я. // II науково-практична конференція «Особливості трансформації комунікацій в умовах новітніх суспільних викликів», 15 лютого 2023 р., м. Київ : тези доповідей / [за ред. Суської О. О., Коника Д. Л.]; Національний університет «Києво-Могилянська академія», Кафедра зв'язків з громадськістю. - Київ : НаУКМА, 2023. - С. 46-47, с.46].

Мистецтво, що використовує простір – це форма візуального вираження, яка завдяки своїм характерним рисам має потенціал виконувати роль тригеру для людської комунікації. Завдяки тому, що простір є по своїй суті поняттям

дуже широким, представники напряму просторової візуалізації мають великий вибір засобів виразності та площини вираження і презентації.

У світовій історії є багато прикладів творчості митців, що практикували створення просторових візуалізацій, які вели до соціальної комунікації. Серед них можемо виділити такого художника як Рафаель Лозано. Його творчість охоплює безліч просторових композицій, створених за допомогою світла. Однією з найвидатніших і знакових є робота «Border Tuner» (рис. 1). Якщо говорити про фактичну, тобто механічну складову проекту, то вона будується на взаємодії рухомих прожекторів, які реагують на рухи та голос відвідувачів, які знаходяться на далекій відстані один від одного, і утворюють різноманітні візерунки у небі. Під час розгляду механічної складової проекту можна зробити очевидний висновок, що ця робота гуртує людей навколо незвичного інтерактивного шоу. Варто зупинитися і на концептуальній стороні цього проекту. Ідеєю роботи Лозано є створення умовного мосту між двома континентами, де прожекторні станції у кількості 6 одиниць розміщені по обидві сторони кордону між США та Мексикою. Робота Лозано об'єднує людей і спонукає до комунікації. Цікавим є те, що робота Рафаеля Лозано, завдяки використанню світла, демонструє мінливість людського контакту – не вічність, але значимість.



Рис. 1. Просторово-світлова інсталяція «Border Tuner». Рафаель Лозано, Мексика, 2019 р.

У контексті даної теми розгляду важливо згадати й польського художника Кшиштофа Водічко. Це художник, який одним із перших відкрив світу проекційне мистецтво. Кшиштоф використовував архітектурні споруди у публічних місцях різних країн для підняття гострих соціальних питань. Спираючись на систему експозиції та презентації Кшиштофа, є логічним зазначити, що мистецтво було орієнтовано на розголос певної позиції, яку глядачі, в свою чергу, почнуть обговорювати.

Однією з найвидатніших робіт К. Водічко є «Тілесний проектор» (рис. 2). Механічна складова проекту полягала у тому, що люди, вдягаючи спеціальний прилад, могли проєціювати свою голову на величезну кулю і транслювати свій голос через звукові колонки. Концептуальна сторона проекту — показати можливість мистецтва ставати платформою для голосу, засобом вираження позиції та обговорення важливих питань у соціальному житті тієї чи іншої країни.

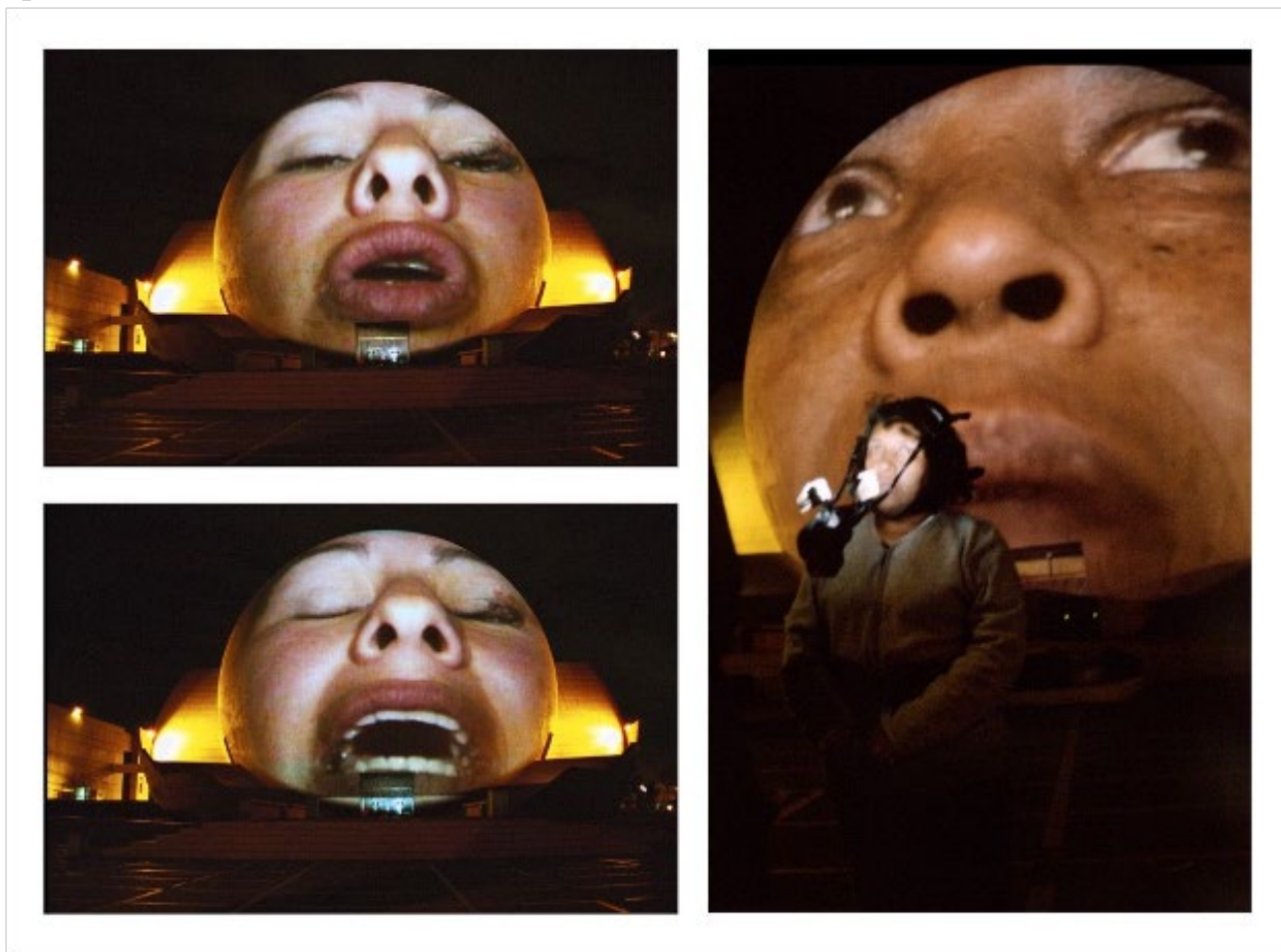


Рис.2 Публічна відеопроєкція «Tijuana Projection» К.Водічко, Мексика.
Організовано в рамках заходу InSite 2000.

Таким чином, напрями мистецтва, які використовують простір, форму, спеціальні ефекти, техніки, окрім очевидної ролі видовищ та шоу, виконують важливу роль платформи для роздумів та комунікації соціуму. А комунікація, як діалог, є надважливим елементом життя країни і суспільства в цілому. Тут варто навести слова зі статті Безклубенко С. Д.: «Отже, нема комунікації без соціуму. Але й соціуму нема без комунікації: бо саме «комунікація» є тим своєрідним (з'єднуючим, скріплюючим, зцементовуючим) матеріалом, при допомозі якого будується соціум. Над те: комунікація є умовою розвитку соціуму, тобто соціальної культури, цивілізації» [Безклубенко, С. Д. (2015). МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ КОМУНІКАЦІЇ. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», (32), 5–13. Режим доступу: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.32.2015.158439>, с. 12].

Підсумовуючи, зазначимо, що твори, в яких залучено використання світла та простору, є ефективним засобом розповсюдження певної точки зору, сформованої на підґрунті певної проблеми чи події. Ефективність твору залежить від засобів його виразності – світла, відображення, проекції, спеціальних ефектів та можливостей даних засобів щодо адаптивності до простору. Варто звертати увагу й на сучасні тенденції розвитку технологій та загальну діджеталізованість. Молоді люди та діти формуються на зовсім іншій системі сприйняття інформації і використання ефектних та яскравих засобів виразності, окрім розваги чи видовища, набуває важливого додаткового сенсу – залучення молодого покоління до соціальної комунікації.

ЛЕВКОВИЧ Марія Миколаївна,
Студентка кафедри Музичної
медієвістики та україністики ЛНМА
ім. М. В. Лисенка.

*Наукова керівниця: Граб У. Б., докторка
мистецтвознавства, професорка кафедри
музичної медієвістики та україністики
ЛНМА ім. М. В. Лисенка.*

МУЗИКА ТИШІ ТА ТИША В МУЗИЦІ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА І МИХАЙЛА ШВЕДА.

Музикознавець та філософ Томас Кліфтон, автор однієї з найвагоміших праць про музичну тишу «The Poetic of Musical Silence», писав, що дослідження

музичної тиші можна порівняти з окресленням простору між деревами в лісі. Це може здаватися дивним, аж поки не прийде усвідомлення, що цей простір визначає сприйняття самого лісу. Так, на думку, Клінтона тиша у музиці позначає не лише відсутність звуків, а є рівноправним компонентом музичної мови, що формує сприйняття, дає простір для переживання попередніх та очікування наступних звуків [Кліфтон Т. *The Poetic of Musical Silence*, *The Musical Quarterly*, 62(1976) № 2, с. 163-181.].

Одним з найефектніших мистецьких актів ствердження “звучання” тиші стала п’єса Джона Кейджа “4’33” яка запам’яталась одним із символів музичного авангарду. За рік до прем’єрного виконання п’єси піаністом Девідом Тюдором на добродійному концерті, організованому в підтримку творчості в області сучасного мистецтва, у Вудстоці Джон Кейдж, який на той час вже активно досліджував тему тиші, замкнувся в антиревербераційній камері у Гарвардській акустичній лабораторії. Так він виявив, що постійно чує шум - це був звук його власного тіла. Опісля чого Джон Кейдж запропонував визначення тиші, як незапланованого звуку. Тож “4’33” насамперед наголошувала не на відсутності звуку, а на безлічі звуків, які можна було почути у концертному залі [Дауенгауер Б. *Тиша. Феномен та його онтологічне значення*, Блумінгтон 1980, с. 3–25.].

За класифікацією Томаса Кліфтона, тиша у музиці Джона Кейджа розглянута, як просторова тиша – тобто тиша, яка може означати невикористання (а отже, мовчання) певних звукових діапазонів. Також Кліфтон розглядає й інший варіант тиші – тишу часову – пов’язану з суб’єктивним переживанням часу тиші під час слухання, до елементів музичної мови якої належать паузи, що підсилюють відчуття часу, який триває. Тишу, яка підсилює напругу очікування, яка не сприймається, як “відсутність звуку”, а сприймається, як перерва між звуками, затихання звуків [Кліфтон Т. *The Poetic of Musical Silence*, *The Musical Quarterly*, 62(1976) № 2, с. 163-181.].

Феномен Тиші розглядається у різних категоріях, зокрема, Тиша як філософсько-естетична категорія; Тиша як художній образ у різних його проявах; Тиша як засіб композиційної виразності тощо. Увага до феномену Тиші породжує багато сучасних мистецьких концепцій, у яких Тиша є важливою складовою («неактуальний стиль», «метамузыка», «слабкий стиль», «кітч-музыка» «нова простота» тощо.)

Серед українських митців концепцію тиші у своїй музиці розвинув композитор Валентин Сильвестров. Сам композитор називає свій стиль “Метамузикою”, музикою, що звучить понад музикою, яка вже є створеною, а засади, якими керується при написанні музики – “школою тиші”

[ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Зустрічі з Валентином Сильвестровим / Упорядники Алла Вайсбанд, Костянтин Сігов 3. Київ: ДУХ 1 ЛІТЕРА, 2013. 424 с.: з іл. - ISBN 978-966-378-316-1]

Ще одним українським композитором, який послуговується цим терміном є молодший сучасник Сильвестрова – Михайло Швед. Більш як 30-літтям пізніше від змін у композиціях Сильвестрова, у 2001 році Швед представив “Музику тиші” для струнних. У цій роботі ми зосередимось на виявленні особливостей втілення Тиші у “Тихій музиці для струнних” для струнного оркестру Валентина Сильвестрова та «Музиці тиші» для струнного квартету (двох скрипок, альту та віолончелі) Михайла Шведа.

«Тиха музика для струнних» завершена Валентином Сильвестровим у 2002 році. До того композитор вже звертався до теми Тиші, зокрема був написаний у 1977 цикл «Тихі пісні» для баритона та фортепіано.

«Тиха музика для струнних» – це цикл для струнного оркестру, який складається з трьох частин: «Вальс миттєвостей», «Серенада» та «Миттєвості серенади». Також цикл наділений притаманними Сильвестрову рисами: постлюдійністю, акцентуванням на мелодії, вокальним типом мелодики.

Сильвестров активно використовує авторські ремарки впродовж усієї партитури. Від самого початку композитор вказує аж три ремарки “dolcissimo, leggiero, lontano” – “максимально ніжно, легко/рухливо, віддалено”. У “Тихій музиці” Валентин Сильвестров у своєму твору здебільшого звертається до класичних виразових засобів, класичних форм та гармоній, метрів та ритмів. Розвиток музичного матеріалу відбувається завдяки розвитку мелодії, секвенціям. Особливим елементом мелодії композитора є її звершення: Сильвестров часто використовує висхідний пасаж, що створює відчуття розчинення мелодії. Його він проводить декількома тактами на тлі завмерлої гармонії і наступним є такт з залігованими звуками, на фоні яких починається мелодія.

Гармонія “Тихої музики” для струнних Валентина Сильвестрова забезпечує відчуття “віддаленого звучання”. Цього композитор досягає за допомогою “згладжування гострих кутів” – він рідко використовує гармонічну домінанту, чи інші акорди та септакорди, які мають яскраве тяжіння. Динаміка у “Тихій музиці” для струнних створює просторовий ефект у середовищі якого розгортається музичний матеріал. Впродовж твору складається враження, що попри залучення до його виконання камерного оркестру, для потенційного слухача має складатись враження перебування в пустій та тихій кімнаті, приватної розмови з музикою. Цей ефект досягнений за допомогою дуже

чіткого фразування на дихання. Сильвестров тут дещо порушує звичне фразування – по музичних реченнях, його мелодія дихає в кожному такті за допомогою хвиль динаміки. В кожній фразі динаміка коливається від піанісимо до піано і назад до піанісимо.

На час 1979 (рік народження Михайла Шведа) такі композитори, як Сильвестров, Канчелі, П'ярт вже остаточно зосередились на музичній простоті та мінімумі виразових засобів на користь мелодії. Тож вибір Михайлом Шведом тематики тиші не міг стати відкриттям, чи протестом авангарду. Музика Михайла Шведа загалом є сконцентованою на особливостях тембрів інструментів. Часто композитор використовує такий вид голосоведення, як канон, щоб підкреслити, як барви самостійного звучання, так і комбінації інструментів. Особливо це виявляється у музиці написаній для струнних інструментів. Сам композитор пояснює своє звернення до теми тиші наступними словами: «Тиша - це ніби протилежність звуку. Але тиша теж звучить. По-своєму, енергетично. Мене часто цікавить вимір звучання того, що звучить поза реальністю, метафізично. І Музика тиші є спробою передати таке звучання. Тиша в музиці часто відображається паузами. Це можуть бути смислові цензури, як наприклад в Пярта, чи "звучащі паузи" у Канчеллі... Але ще цікавим є також бажання відчувати звучання самої тиші, і цій ідеї присвячено твір».

На відміну від “Тихої музики для струнних” Валентина Сильвестрова, у “Музиці тиші” Шведа відсутній поділ на частини. За формою п'єса має наскрізний розвиток та складається з 5 позначених автором розділів. Зміна частин є виділеною фактурою, динамікою, ритмом, мелодією та штрихами/артикуляцією. Відсутнім є і чіткий поділ на такти, за відсутності розміру поділ є пунктирним – для зручності виконавців, адже сильні долі у п'єсі визначає саме звучання – нота яка тільки розпочала звучати, або ж мелодичний хід який почався на одному русі є сильним, коли усі наступні звуки або слабшають, або (якщо це один звук – розчиняються у тиші). Динаміка у музиці Михайла Шведа переважно коливається між “вдихами та видихами” – “р, рр та ррр”.

Різним є і трактування тиші Сильвестровим та Шведом, адже у Сильвестрова тиша звучить заплановано та м'яко, у ній відсутнім є елемент несподіванки, натомість у “Музиці тиші” Шведа, Тиша є не наслідком впливу динамічних відтінків на нотний текст, а простором, який звучить. Так від самого початку твору на канву тиші нанизуються звуки послідовного вступу струнного квартету (порядок: друга скрипка, перша скрипка, альт, віолончель). Кожен з них на одному смичку протягує свій звук допоки усі голоси не

зійдуться в акорд. Особливістю є те, що звуки повторюються після свого затихання, оскільки усі взяті на rrr, а отже, що б зберегти звук до спільного акорду – його необхідно повторити. Попри те, що усі ноти беруться на однаково тихій динаміці, динамічного розвитку композитор досягає завдяки нашаруванням звуків (три піано у трьох інструментів звучать гучніше, ніж три піано у одного).

Як підтвердження висновку аналізу також зазначаємо на конструкцію назви, адже “Тиха музика” наголошує на динаміці звучання музики у той час, коли “Музика тиші” є музикою, яку породжує Тиша. Обидва композитори, хоч і послуговуються однаковими засобами музичної виразності, проте завдяки різним підходам у трактуванні цього концепту досягають різного його вияву: звучання Тиші як просторового феномену, і тихе звучання як категорія людського виміру - homo silentio.

ЛУК'ЯНЕНКО В'ячеслав Вікторович,
аспірант кафедри теорії та історії
культури НМАУ ім. П.І.Чайковського
Науковий керівник: Северинова М.Ю.,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії та історії
культури НМАУ ім. П.І.Чайковського.

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА І ПАМ'ЯТЬ У КОНТЕКСТІ ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНОГО ПІДХОДУ.

Протягом останніх двох десятиліть підходи до розуміння культурної спадщини значно змінилися: від зосередження на пам'ятках та музейних колекціях до охоплення складної системи значень, цінностей, асоціацій і пов'язаних понять. У результаті цієї концептуальної еволюції культурна спадщина перестала сприйматися як власність або об'єкт і почала оцінюватися як процес, проходячи через декілька проміжних та часто одночасних етапів розуміння, таких як місце, продукт, проєкт і перформанс. Ми перебуваємо на етапі, коли необхідно знову й повною мірою звернутися до складних теоретичних аспектів культурної спадщини та її багатогранних наслідків.

У підході до цієї багатої теоретичної еволюції різні аспекти визначення, динаміки та функцій культурної спадщини були виокремлені із загального уявлення про це поняття. Не дивно, що завдяки різноманіттю способів

сприйняття спадщини її дедалі частіше трактують як комплексне утворення, що включає матеріальні та нематеріальні форми: репрезентації та прагнення, матеріальні об'єкти й емоції, цінності та інтерпретації, символи та наративи. Одним із ключових компонентів цього комплексу є пам'ять: без поняття пам'яті та всього, що вона включає про час і наратив, неперервність і зміни, індивідуальні й колективні ідентифікації, спадщина зводилась би лише до «старих речей». Через центральне значення пам'яті для спадщини зв'язок між цими двома поняттями є постійною темою в наукових статтях присвячених темі спадщини, хоча часто приймається за даність, що їхній зв'язок є досить «щільним».

Крім того, поки дослідники спадщини рухаються до все більш витончених розумінь цього поняття, також розширюється й розуміння пам'яті у різних аспектах. Адже, поки в галузі дослідження спадщини формувалися її теоретичні та методологічні основи – процес, на який значно вплинули ідеї про колективну пам'ять і місця пам'яті, – паралельно розвивалися дві інші сфери: пам'ять стала предметом вивчення в гуманітарних та соціальних науках, а практичні дослідження проводяться в галузі когнітивної психології та нейронаук.

Деякі автори прямо розглядали питання пам'яті в контексті спадщини [Benton, Tim (ed.) (2010) *Understanding Heritage and Memory*. Manchester University Press, Manchester.; Elsner, Jas (2003) "Iconoclasm and the preservation of memory." In *Monuments and Memory, Made and Unmade*, edited by R. Nelson & M. Olin. University of Chicago Press, Chicago: 209-32; Jong, Ferdinand de and Mike Rowlands (2007) *Reclaiming Heritage: Alternative imaginaries of memory in West Africa*. CA: Left Coast Press, Walnut Creek; Lowenthal, David (1996) *Possessed by the Past: The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Free Press, New York] але зазвичай ця пара вважалася самоочевидною. Це припущення частково виникає через те, що пам'ять здається настільки невід'ємною від нашого сприйняття минулого й інтерпретації його залишків, а частково через ролі двох інших понять – ідентичності та політики, – які не лише мають значення окремо у пам'яті та спадщині, але й особливо важливі для їх взаємозв'язку.

Сучасна галузь досліджень пам'яті об'єднує багато дисциплін, кожна з яких використовує термін «пам'ять» для позначення дещо відмінних аспектів цього явища, додаючи власні асоціації та теоретичні підходи. Літературознавство, соціологія, психоаналіз, політологія, історія культури, теологія, антропологія та археологія – всі застосовують цей термін, але не завжди мають на увазі одне й те саме. Таке багатство міждисциплінарного обміну знаннями супроводжується ризиком: висновки суміжних дисциплін можуть сприйматися без ретельної оцінки того, чи дійсно за спільною

термінологією стоять спільні значення, або чи ці слова використовуються для позначення різних феноменів. Це не означає, що міждисциплінарні дослідження не повинні проводитися, але терміни, запозичені з різних галузей, мають бути чітко визначені з урахуванням тлумачень, відхилень або адаптацій. Наприклад, при згадці деяких видів пам'яті з тих 256, які ідентифікував Тулвінг [Tulving, Endel (2007) "Are there 256 Kinds of Memory?" In *The Foundations of Remembering: Essays in Honor of Henry L. Roediger*, Edited by J.S. Nairne. Psychology Press, New York: 40-52.] — таких як іконічна, просторова або пам'ять відтворення, — варто уточнювати, яке саме значення вкладається в термін: чи то згідно з когнітивною нейронаукою, яка спирається на конкретну теоретичну та емпіричну базу, чи як адаптований термін для вивчення динаміки, спостережуваної у сфері культурної спадщини.

Дослідження зв'язку між культурною спадщиною та пам'яттю — а також тісно пов'язаною з ними ідентичністю — неминуче піднімає питання значимості [Isar, Yudhishtir R., Dacia Viejo-Rose and Helmut Anheier (2011) "Introduction." In *Cultures and Globalization: Heritage, Memory and Identity*, edited by Y.R. Isar, H.K. Anheier and D. Viejo-Rose. Sage, London: 1-18.]. Адже, хоча спадщина та пам'ять пов'язані з індивідуальною саморефлексією особистості, вони також інтегрують її в суспільство через постійно розширювану й переосмислювану мережу взаємозв'язків між собою та світом. Як відчутний прояв форми пам'яті, культурна спадщина безперервно рухається: від того, що безпосередньо успадковано від власної сім'ї, до слідів існування спільноти. Питання масштабу є важливим у взаємозв'язку спадщини й пам'яті. Колективний підхід спрямований до соціології, соціальної психології, історії, культурології та, на сьогодні, досліджень пам'яті. Індивідуальний підхід традиційно веде до когнітивної психології, психоаналізу та нейронауки, що можуть пролити світло на механізми пам'яті. Проте ці два підходи не обов'язково повинні бути абсолютно розділені; об'єднання дисциплін може відкрити нові перспективи.

Слід згадати про тісний зв'язок між спадщиною і пам'яттю, зосереджуючись на трьох аспектах: перший стосується обговорення того, як застосовувалися й часом помилково використовувалися поняття колективної пам'яті та місць пам'яті, а також метафори, використані в цьому процесі. Другий аспект стосується становлення досліджень пам'яті: наводиться короткий огляд їх основ і цілей, а також оцінка того, чим ця галузь відрізняється від, перетинається з і сприяє дослідженню спадщини. Третій аспект об'єднує теоретичний та емпіричний внесок досліджень пам'яті для кращого розуміння культурної спадщини і пропонує напрямки для подальших досліджень.

ЛУЦЬ Сергій Васильович,

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

**ОСОБЛИВОСТІ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ
РОГОТЧЕНКО С. В. «ХУДОЖНЄ КОВАЛЬСТВО КИЄВА ТА
КИЇВЩИНИ 1970-Х – ПОЧАТКУ 2020-Х РОКІВ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ
АСПЕКТ».**

З огляду на певні історичні обставини, сучасне художнє ковальство як одна із сфер мистецтва художнього металу України, досі не мало комплексного наукового дослідження в контексті соціокультурної площини. Особливості історико-культурних перипетій, становлення та розвитку української держави щодня несуть нові виклики, правила, технології тощо. І це стосується як повсякденного життя, так і спеціальних аспектів політики, економіки, мистецтва, що в цілому відображається на соціокультурному розвитку України, зокрема Києва та Київщини. Тому особливо важливим є фіксація та аналіз тих фактів, що змінюються та формуються у швидкоплинності нинішнього часу, що певним чином є основою для подальшого ефективного поступу ковальського мистецтва в Україні загалом. Зважаючи на гостру необхідність окресленої проблематики, Роготченко Світлана Володимирівна у своїй дисертаційній роботі «Художнє ковальство Києва та Київщини 1970-х – початку 2020-х років: соціокультурний аспект» наразі в повній мірі ґрунтовно розкриває систематизовану базу питань, що висвітлюють історико-культурний поступ українського художнього металу, зокрема царини художнього ковальства означеного періоду. Тому означене дисертаційне дослідження безперечно є актуальним для української сучасної культурології та мистецтвознавства.

Наукова новизна результатів дисертаційного дослідження пані Світлани Роготченко вирізняється низкою важливих позицій та полягає в наступному. Зокрема, авторкою задекларовано, що вперше в українському мистецтвознавстві: зібрано та систематизовано джерелознавчий і фактологічний матеріал за обраною темою; проаналізовано передумови становлення художнього ковальства в Україні у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття, та особливості періодів розвитку цього виду мистецтва з врахуванням політичних, економічних та соціокультурних чинників; показано

роль освітніх закладів України у підготовці художників-ковалів, висвітлено переваги та недоліки існуючих освітньо-професійних програм; запропоновано періодизацію історіографії художнього ковальства Києва та Київщини 1970-х – початку 2020-х років: I етап – початок ХХ століття – 1990-ті роки; II етап – 1990-ті – дотепер; розроблено класифікацію ковальських виробів; розширено знання про розвиток вітчизняного художнього ковальства, зокрема, Києва та Київщини 1970-х – початку 2020-х років у соціокультурних процесах України. Також якісно розширено уявлення про внесок діячів культури та мистецтва у розвиток художнього ковальства Києва та Київщини 1970-х – 2020-х років, серед яких провідні митці: О. Стасюк, О. Міловзоров, А. Ігнатенко, О. Боньковський, А. Гайдамака, В. Дьомін, В. Нежданов, В. Долинний, І. Колосюк, І. Поп'юк, В. Белоконь, В. Бурдук, О. Гуменюк, О. Юрченко, С. Фірсов, Ж. Торгочий, В. Чухманенко, В. Іващенко, Є. Кушнір та інші.

У своїй дисертації Роготченко С. В. спирається на теоретичні та методологічні принципи попередників, розвиває й уточнює низку питань, які вже стояли перед вченими, проте здійснює дослідження обраної теми під особливим кутом соціокультурного ракурсу, що робить дослідження особливо важливим та ґрунтовним саме для сучасної української культурології.

Основна частина дисертації Роготченко С. В. складається з трьох розділів, в яких послідовно: виявлено сучасний стан наукового дослідження українського ковальського мистецтва; проаналізовано історіографічну і фактологічну базу дослідження художнього ковальства на теренах України, зокрема в Києві та на Київщині у 1970-х – початку 2020-х роках; уточнено понятійно-категоріальний апарат дослідження; досліджено передумови та різноаспектні чинники, які заважали або сприяли становленню художнього ковальства в Україні; висвітлено особливості розвитку художнього ковальства 1970-х — початку 2020-х в Києві та Київщині, уточнено зміни у типології, виявлено новації у технологіях та художній стилістиці ковальських творів; охарактеризовано сучасні тенденції розвитку ковальської освіти в Україні; визначено роль і місце художнього ковальства в сучасних соціокультурних процесах України.

Є очевидним, що у науковій праці «Художнє ковальство Києва та Київщини 1970-х – початку 2020-х років: соціокультурний аспект» Роготченко С. В. уміло оперує теоретично-практичним арсеналом знань сучасного художнього ковальства та змістовно аналізує перспективи розвитку означеної галузі, де конструктивно-технологічна складова є важливим чинником новаторських методів формотворення. Логічним та аргументованим визначенням авторки є наступне: «Розуміння візуального художнього образу

сучасного мистецтва станом на сьогодні є сталою категорією. Разом з тим сприйняття художніх образів в історичному контексті повсякчас оновлюється та видозмінюється в оцінках. Зрозуміло, що дослідження процесів культурного поля поза політичними, економічними, соціальними проблемами буде не достовірним, а часом майже неможливим». Зокрема, це твердження дає підстави вважати ковальське мистецтво важливою соціокультурною складовою культурно-мистецьких процесів в контексті сучасного українського образотворчого мистецтва.

МАЗНІЧЕНКО Олена Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, в. о.
начальника відділу мистецької науки і
освіти НАМ України.

ПОШИРЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ УКРАЇНСЬКИХ РЕМЕСЕЛ В ОСВІТНІХ ПРОГРАМАХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ АРХІТЕКТУРНОГО СПРЯМУВАННЯ.

Важлива свідомо інтеграція традиційних народних українських ремесел в освітні програми закладів архітектурного спрямування. Такий підхід не лише сприятиме збереженню та популяризації національної культурної спадщини, але й стане важливим інструментом у формуванні креативного мислення, професійної ідентичності та естетичного світогляду майбутніх архітекторів та дизайнерів.

Впровадження елементів народних ремесел у навчальні плани дозволяє студентам глибше ознайомитися з унікальними традиціями та символами, що формували українське культурне середовище протягом століть. Це сприяє розвитку в них здатності бачити архітектуру як міждисциплінарну сферу, яка поєднує мистецтво, ремесло і технології в єдину гармонійну систему.

Наприклад, Наталія Чмутіна ще в 1956–1964 рр створювала дизайн інтер'єрів готелю «Дніпро» (Київ) та готелю літнього типу «Тарасова гора» (Канів) з використанням декоративних панно з тарілками розписаними за народними мотивами, гобеленами, тощо, активно співпрацюючи з провідними майстрами. Сьогодні ми бачимо велику зацікавленість, як в Україні так і в світі, сучасними проектами з використанням українських етнічних мотивів.

Знання про матеріали, технології і принципи народних ремесел допоможуть студентам створювати сучасні дизайнерські та архітектурні рішення, які зберігають зв'язок із культурними традиціями та відповідають викликам сучасності.

Таким чином, інтеграція народних ремесел в освітні програми є не лише необхідною умовою для збереження національної ідентичності, але й джерелом натхнення для розвитку сучасної архітектури та дизайну. Ми отримуємо:

– ***Збереження культурної ідентичності.*** Українські народні ремесла, такі як гончарство, різьблення по дереву, вишивка чи килимарство, несуть у собі глибокі знання та символіку, які формувалися століттями. Інтеграція цих ремесел в освіту дозволяє студентам краще розуміти локальний контекст, історію та особливості національної культури, що стає невід'ємною частиною архітектурної ідентичності країни.

– ***Інтеграцію ремесел у сучасний дизайн.*** Традиційні ремесла дають багатий матеріал для сучасних архітектурних і дизайнерських рішень. Елементи народного мистецтва можуть бути адаптовані в сучасних інтер'єрах, ландшафтному дизайні та будівництві, створюючи унікальні, екологічні та культурно наповнені простори. Вивчаючи ремесла, студенти отримують навички адаптації традицій до сучасних потреб.

– ***Розвиток креативності та практичних навичок.*** Практичне вивчення народних ремесел стимулює розвиток дрібної моторики, просторового мислення та естетичного чуття. Це доповнює традиційні академічні дисципліни, допомагаючи студентам формувати не лише теоретичні знання, а й практичні компетенції.

– ***Сталий розвиток та екологічну свідомість.*** Народні ремесла завжди ґрунтувалися на принципах екологічності та раціонального використання ресурсів. Вивчаючи ці традиції, студенти отримують приклади сталих підходів, які легко інтегруються в сучасну архітектурно-дизайнерську практику.

– ***Поглиблення міждисциплінарного підходу.*** Архітектура – це синтез мистецтва, інженерії та соціології. Народні ремесла як дисципліна відкривають можливість поєднувати ці аспекти, забезпечуючи глибший міждисциплінарний підхід до проектування. Синтез мистецтв у дизайні – це потужний підхід, що дозволяє поєднувати різні форми художнього вираження для створення цілісних та гармонійних рішень. Народні традиції відіграють у цьому ключову роль, адже вони є джерелом автентичності, символізму та унікальних художніх форм. Залучення народного мистецтва до сучасного дизайну збагачує його

ідеями, кольорами, текстурами та образами, які мають глибокий культурний підтекст.

Поєднуючи традиційні техніки з сучасними технологіями, дизайнери відкривають нові способи взаємодії різних матеріалів і форм. Наприклад, використання лазерного різання для створення орнаментів за мотивами народних візерунків демонструє, як традиція може гармонійно співіснувати із сучасністю.

У підсумку, вплив народних традицій на дизайн є не лише способом збереження спадщини, а й основою для інновацій. Завдяки синтезу мистецтв створюються роботи, які поєднують глибину минулого із динамікою сучасності, утверджуючи культурну цінність у глобальному контексті.

МАЗУР Вікторія Павлівна,

кандидатка мистецтвознавства, доцентка.

ЕСТЕТИЧНО-ОБРАЗНА ЦІЛІСНІСТЬ ІНТЕР'ЄРУ СТАВРОПІГІЙНОГО СОБОРУ ПРЕОБРАЖЕННЯ ГОСПОДНЬОГО У МІСТІ КИЄВІ.

(Між житловими масивами Теремки-2 та «Ліко-град»).

Справа створення сучасного й цілісного естетично-образного інтер'єру в новозбудованому храмі невіддільна від мистецтва синтезу – уміння вдало підібрати й поєднати між собою різні виражальні засоби. Пам'яткою сучасної церковної архітектури України, де завдяки вдалому синтезові новітніх архітектурних та мистецько-дизайнерських рішень вдалося створити стилістично й тематично вдалий, сповнений світла і простору інтер'єр, є Ставропігійний собор Преображення Господнього у місті Києві.

Ключовим чинником для формування єдиного стилю та естетично-образної цілісності інтер'єру цього храму стали плідна співпраця архітекторів, професійних художників, духівництва, громади та меценатів. Архітектурний проєкт авторства Вадима Жежеріна було вдало поєднано з сучасним художнім вирішенням інтер'єру, реалізованим під керівництвом Юрія Левченка. У процесі співпраці було поєднано неперевершені сюжетні зображення й орнаменти, виконані у техніці мозаїки. Набір підходів і засобів, застосованих під час спорудження й оздоблення храму, а також принципи їхнього поєднання, цебто синтезу, свідчать про зародження нового художнього напрямку у царині створення сучасних церков та соборів в Україні. Будівництво

та оздоблення Ставропігійного собору Преображення Господнього у місті Києві здійснювалися коштом мецената Ігоря Лисова. В інтер'єрі присутні як давні іконописні роботи (дві ікони з теренів Лівобережної України), так і твори мистців сучасного іконопису – зокрема, варто згадати колекцію ікон авторства Олександра Клименка та Софії Атлантової, що виконані на ящиках з-під набоїв і є частиною соціально-культурного проєкту «Ікона, що рятує життя». Система синтезу виражальних засобів у храмі є цілісною, комплексною: тут воєдино сплелися архітектура, монументальний та декоративний живопис, іконопис.

Принципи, за якими відбувалися синтез архітектури та засобів художнього вирішення інтер'єру храму в Україні, ґрунтовані на традиціях з тисячолітньою історією. Отож художнє вирішення Ставропігійського собору Преображення Господнього у місті Києві (між житловим масивами Теремки-2 і «Ліко-град») є монолітною, унікальною, впорядкованою системою з виразним символіко-змістовним та композиційним зв'язком між архітектурою і творами монументального, декоративного і станкового живопису.

МАЙСТРЕНКО-ВАКУЛЕНКО Юлія В'ячеславівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри
комп'ютерних технологій дизайну і графіки ДУ «КАІ»,
Заслужений художник України.

ГРАФІЧНІСТЬ ЛІНІЇ У СУЧАСНОМУ ПРОСТОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ.

Тісний зв'язок між розвитком мистецтва і становленням наукових концепцій доведений рядом дослідників. Авангард надихався геометрією Рімана, Мінковського, а також теорією відносності Айнштейна, яка зв'язала час і простір у цілісний континуум. Авангард працював із картинною поверхнею, трактуючи її принципово відмінно від постренесансних стилів і підкреслюючи її площинність і самоцінність. Перші спроби опанування образотворчим мистецтвом реального тривимірного простору були розроблені саме модернізмом, втілюючись у редімейді, асамбляжі, просторовому кубізмі та конструктивізмі.

Друга половина XX століття привнесла до теоретичного поля фізики теорію струн, яка розширила межі розуміння реальності, переконливо довівши, що реальність не відповідає картині, сформованій нашими органами

сприйняття. Багатомовність та естетична плюральність постмодернізму, який почав працювати із вигнутими поверхнями та тривимірним реальним і віртуальним просторами, значно розвинула розмаїття мистецьких різновидів, як акціонізм, інсталяція, лендарт, бодіарт тощо. При цьому і першоеlementи мистецтва – точка, лінія, площа – отримали переусвідомлення й оновлення. Зокрема, лінія, яка трактувалася авангардом як народжена завдяки енергії зіткнення рисуючого інструмента з площиною, набула нових характеристик. Протяжність лінії в часі, її утворення шляхом руху різних елементів, світлових променів, значно розширили способи її використання та засоби виразності у мистецтві постмодернізму.

Наразі можна виокремити декілька основних сфер розвитку естетичної виразності лінії згідно реальності та віртуальності об'єктів, що її формують, і реальності та віртуальності часопростору її існування. Окрім традиційних технік, лінія формується реальним об'єктом у реальному часопросторі, наприклад, переплетенням дротяних ліній скульптур, кінетичними поступальними рухами або вібраційними рухами; лінія як складова графіті, просторової каліграфії, інсталяції, сценографії, та лендарту відривається від площини та виходить у реальний простір.

Також ми спостерігаємо як лінія формується за допомогою руху світлових променів, тобто нематеріальних об'єктів у реальному часопросторі: це різноманітні варіанти лазерних променів у повітряному, водному та інших прозорих середовищах, голографічні, лазерні та відеопроєкції на тривимірні площини. До цієї частини можна зарахувати такі різновиди, як візуалізація руху будь-якого об'єкта у просторі, зокрема, орнітографію.

Сучасне часопросторове мистецтво суттєво розширило свої межі за допомогою віртуального світу, в якому віртуальний об'єкт може існувати у доповненому, змішаному, розширеному або віртуальному часопросторі, а також бути створеним за допомогою машинного алгоритму і бути матеріалізованим шляхом 3D-друку. Генеративне мистецтво підпорядковує лінію певному алгоритму, лінія наразі формується як похідна від заданих умов, як функція, як рух заданих координат, як вектор. Лінія стає не результатом зусилля, напряду руху енергії автора-творця цієї лінії, як це було у модернізмі, а як розвиток руху точки в часі, слідом її траєкторії. Автор задає координати, алгоритм, яким має рухатися точка в часі, таким чином, формується лінія. Переплетення ліній в процесі руху утворює тканину часопростору. Таким чином, у цифровому, доповненому, змішаному, розширеному або віртуальному часопросторах лінія живе і розвивається як похідна від функції. Площина стає

непотрібною, адже для того, щоб нульовий вимір точки розгорнути у одновимірність лінії, достатньо додати часовий, а не просторовий вимір.

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

АРХІТЕКТУРА ЯК ДИЛЕМА МІЖ ДОМІНАНТОЮ І СЕРЕДОВИЩЕМ.

Освітня комісія при міжнародній спільці архітекторів, до складу якої на період 2023-2026 був обраний автор, опрацьовуючи хартію UNESCO-UIA та збираючи дані про професійну підготовку майбутніх фахівців з усіх регіонів світу, прийшла до висновку про, з одного боку, достатню тотожність принципів та підходів у різних країнах та ареалах, але, з іншого, що є ключовим у річці піднятої теми, про диференційовану структуру самої підготовки. Ми говоримо про теоретично умовний, але на практиці дуже відчутний розподіл на об'єктних архітекторів та містобудівельників, що представляють собою два полюси професійного погляду. Тенденція, властива не лише Україні, а й більшості країн з професійною архітектурною освітою.

Тобто ще на етапі базової підготовки майбутніх фахівців часто закладається чіткий вибір між орієнтацією на створення конкретної виразної домінанти та формуванням структури, середовища в цілому, нехтуючи окремими об'єктами. Звичайно, професійний архітектор має, мусить, вміло враховувати обидва чинники: і сам об'єкт і його положення в міському просторі, проте на практиці один з факторів вірогідно буде значно превалювати.

З одного боку, кожна споруда має мати власну естетичну компоненту, бути виразом як функції так і творчої думки архітектора, наділеної індивідуальністю та стилем, бути артефактом архітектури як мистецтва. З іншого – архітектура формує ні що інше як середовище, другу природу навколо людини. І це середовище має бути гармонійним та цілісним, підпорядкованим певному первинному задуму, тобто мати «правила», що проявляються через містобудівне положення, місце в інфраструктурі. Оточення накладає певні

умови (з якими можна погоджуватися або протиставляти себе їм). Але, зі знаком «+» чи «-», кожний об'єкт все одно контактує з ним, приймаючи чи порушуючи структуру, червоні лінії, висотність та силуетність і т.д.

Історично архітектурна практика переживала різні етапи, від домінації окремої споруди чи ансамблю, вписаних в рельєф, як у стародавній Греції, до чіткої містобудівної структури Гіпподамової сітки чи її аналогів, властивих Єгипту, Месопотамії і, безумовно, Риму. Через хаос темних віків і раннього Середньовіччя до симетричної ансамблевості Ренесансу й Бароко, містобудівних планів Класицизму... Однак актуального для нас ступеня дискурсу означена дилема досягає на початку ХХ ст. з прокламацією Ле Корбюзьє хоч і теоретичного та провокативно-перформенсного, однак програмного «Плану Вуазен». Модернізм, що виникає як спроба відповіді на глобальні запити галопуючої урбанізації, індустріалізації, соціальних змін та руйнувань Першої й, особливо, Другої світових воєн, концентрується передусім на масштабних структурах, комплексних містобудівних рушеннях та організації простору й логістичних потоків, відводячи конкретним об'єктам попередньо визначене місце й роль. Домінанти, хоч й зберігають мистецьку індивідуальність, однак є обов'язково супідрядними містобудуванню, «вторинними» з точки зору задуму.

У вищезгаданому «Плані Вуазен» автор між тим пропонує зберегти окремі, найбільш цінні об'єкти забудови Парижу попри те, що вони порушують цілісність новітньої структури. Однак макетом підкреслено, що ці споруди є саме винятками. Структура лишається головною. Між тим, світові війни через небачені до того катастрофічні масштаби руйнувань індукують зміну сприйняття соціумом історичних надбань та цінності пам'яток архітектури, що можуть вмиль бути втрачені від природніх і, що вірогідніше й страшніше, рукотворних загроз. Знищення цілих кластерів історичної забудови породжує пильну професійну та громадську увагу до питання збереження культурної спадщини. В численних післявоєнних дослідженнях поступово кристалізувалося поняття «пам'ятка архітектури» в сучасному її розумінні. Зокрема, в працях Густаво Джованноні, що одним з перших підняв питання збереження не лише окремо взятої історичної споруди, а й контексту, історичного середовища [Semes, S. W., Siravo, F., & Cody, J. (Eds.). (2023). *New Building in Old Cities: Writings by Gustavo Giovannoni on Architectural and Urban Conservation*. Getty Conservation Institute]. Тобто структура, середовище набуває якісно нового значення й для збереження спадку, хоча ще декілька десятиріч до того в даному ключі розглядалися лише окремі об'єкти.

З іншого боку, кінець XIX – початок XX ст. через рішучі трансформації соціальних устоїв суспільства Європейсько-Північноамериканського культурного ареалу індукує запит на самовизначення через архітектуру. Чи ми говоримо про національну або локальну самоідентифікацію на хвилі «весни народів» чи про самоствердження нового домінуючого середнього класу, буржуазії, реалізація йде через яскраві, індивідуальні архітектурні споруди, що зумисно мають виділятися з-поміж оточуючої забудови. Історизм та Еклектика, широке віяло течій Модерну презентують там тисячі виразних домінант, що мають на меті акцентувати увагу саме на об'єкті, як творі архітектурного мистецтва. Тенденція, що дещо відступає в середині XX ст. з розповсюдженням Модернізму, який перетікає в Інтернаціональний стиль, з новою силою дається взнаки від кінця 1970-х, проявляючись в Постмодернізмі, Структуралізмі, численних кітчевих та гротескних варіаціях й найновітніших тенденціях, на гребні хвилі яких ми перебуваємо нині.

Отже, протягом XX-XXI ст. дилема протиставлення глобальних містобудівних рішень та окремих домінант не лише не знаходить вирішення, а отримує потужні імпульси для загострення і, періодами, радикального, протестного протиставлення (як у випадку Постмодернізму).

На наше глибоке переконання, обидва підходи відображають різні, однак незмінно взаємодоповнюючі грані архітектури, як науки та мистецтва. Превалювання структури над домінантою призводить до ергономічних, економічно доцільних, раціональних та логічних планувальних рішень. Що, між тим, як доведено численними соціологічними дослідженнями, викликає відчуження через свою «ідеальну» стерильність. Зосередження лише на виразних об'єктах породжує логістичні та економічні складнощі, створює візуальний та інформаційний «хаос».

Отже, ми приходимо до необхідності пошуку певного балансу. Тож комплексна архітектурна освіта в обов'язковому порядку має включати обидві компоненти, даючи майбутнім фахівцям знання та первинний досвід як у містобудівних рішеннях, пов'язаних зі створенням цілісного середовища, так і в індивідуальному об'єктному проектуванні. Що жодним чином не протирічить професійній спеціалізації на старших курсах навчання. Ми вважаємо, що означена в заголовку дилема не може та не має мати єдиного універсального рішення, виражаючи дуальну природу архітектурно-мистецької діяльності, що повинна розвиватися та адаптуватися в залежності від конкретних умов та вимог часу.

МАТОЛІЧ Ірина Яремівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри дизайну Університету
Короля Данила.

РОЛЬ І ЗНАЧЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА ОРЕСТА КУЗИВА.

У наш час професійна мистецька освіта відіграє ключову роль у розвитку суспільства, формуючи не лише творчих особистостей, але й культурну ідентичність нації. Її роль складно переоцінити, оскільки фахова мистецька освіта сприяє розвитку креативного мислення, уяви та естетичного сприйняття світу. Вона дає змогу творчим особистостям розкривати свій внутрішній потенціал і знаходити нові шляхи самовираження.

Художник Орест Кузів належить до того молодого покоління мистців, хто має розвинену патріотичну свідомість та творить якісний живопис зі збереженням національного колориту.

Він народився у творчій сім'ї художника Богдана Кузів та письменниці Оксани Кузів. Особливість таланту Ореста полягає у поєднанні природних здібностей, а також в унікальному як для франківського творчого середовища вишколі, що об'єднав три мистецькі школи: прикарпатську (Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника), київську (Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) та львівську (Львівська національна академія мистецтв). З кожної взяв для себе щось нове, нові знання та навички, які згодом синтезував воедино. Завдяки такому гармонійному поєднанню Оресту Кузіву вдалося зберегти, примножити та популяризувати культурну спадщину, українські традиції, знання й техніки, які підкреслюють унікальність національної культури. Саме якісна мистецька освіта у суспільстві формує високу естетичну культуру, що впливає на якість життя, архітектуру, дизайн, моду та інші аспекти повсякденного буття [Матоліч І. Молода парость – Орест Кузів. Образотворче мистецтво. 2021. № 4. С. 134–135.].

Творча атмосфера, в якій зростав Орест, а саме живопис батька-пейзажиста, лірична творчість матері, чималий досвід академічних студій, спілкування з мистецьким товариством дозволили Оресту вільно оперувати засобами художнього вираження, експериментувати з кольором і формою.

Особливістю його художньо-образної мови та головним критерієм світосприйняття є реалізм, а основою малярських надбань – опановування законами плерного живопису [Біла А. Ця загадкова магія Карпат. Дзвін. 2020. № 3. С. 236–240]. Орест Кузів розуміє, що у сучасному динамічному світі художник має перебувати у постійному творчому пошуку. Тому сьогодні митець багато працює: він експериментує з тематикою, форматами та технікою. У колекції Ореста можна побачити як роботи великого розміру понад метр, так і мініатюри близько 5 см. Його вчителі – пейзажисти. Батько Богдан Кузів, Орест Заборський, Ігор Мельничук допомагали не тільки в опануванні законів майстерності, а й прилучали його до основ нової естетики, що підносить часом реальну іноді грубу рослинність з селянськими закинутими хатинами до прекрасного, гідного уваги високого мистецтва.

Такі художньо-стильові особливості імпресіонізму як ескізна манера письма, принципи плерного живопису увійшли до мистецької палітри художника. Мова йде про роздільно накладені мазки, вільну композицію, розмитість контурів, гостроту ракурсів, елементи декоративності й тонке відчуття природи, проникливе сприйняття її явищ.

Улюбленою темою для молодого митця є краєвиди саме рідного Прикарпаття. В основному він малює олією, проте роботам притаманна легкість акварелі. Найчастіше це гірські мотиви, пейзажі із сільськими хатинками, копицями сіна, зображені у різні пори року та в різний час доби. Цікаво, що Орест не повторює своїх робіт, виконує їх в єдиному екземплярі, що надає їм ще більшої цінності [Дімнич Н. Копички Ореста Кузіва. У Франківську художник відкрив п'яту персональну виставку: веб-сайт. URL: <https://suspilne.media/ivano-frankivsk/52555-kopicki-oresta-kuziva-u-frankivsku-hudoznik-vidkriv-patu-personalnu-vistavku/> (дата звернення: 22.11.2024)].

Подібно художникам-імпресіоністам митець таким чином намагається у своїх полотнах передати миттєві «враження», спровоковані грою кольору і світла. Карпатські краєвиди Ореста Кузіва сповнені свіжого чистого повітря й сонячного світла. Неповторний колорит живописних полотен «Ніжний липень», «Світає», «Теплий захід», «Серпневий надвечірок» створений чистими прозорими фарбами, з дивовижною виразністю передає буяння трав і квітів, загадковість світанків і сутінків. Їм притаманна акварельна легкість, що демонструє безмежну красу карпатської природи у всій її мінливості.

Одним з улюблених сюжетів митця є зображення однієї чи кількох копиць сіна на полі у різні пори року: «Осяяні сонцем», «Магія весняної ночі», «Копички». Особливо влучно передано спостережливість автора за станом природи у творі «Осінній вальс». Атмосфера швидкоплинного моменту,

динамічність і барвистість, зображені на полотні підштовхують на думку про красу світобудови, яку ми можемо втратити [Матоліч І. Молода парость – Орест Кузів. Образотворче мистецтво. 2021. № 4. С. 134–135.].

Для багатьох шанувальників творчості Ореста Кузіва його твори на різдвяну тематику є улюбленими. Українська традиція святкування Різдва в Карпатах сягає давніх давен і несе в собі багатий пласт культури. Світло і благодать приховує в собі це свято: коляда з зіркою і різдвяний вертеп, Свята вечере із запашною кутею та пампушками. Розглядаючи роботи «Різдво», «Зимова феєрія», «Різдвяна ніч» бачимо як крізь снігові замети до сільських затишних хатинок прямують колядники. Мимоволі виникає відчуття пощипування морозним повітрям та відчувається як рипить сніг під ногами. У їх руках виблискує традиційний атрибут обряду колядування – різдвяна зірка. Саме вона сповіщає новину про народження Ісуса [Матоліч І. Молода парость – Орест Кузів. Образотворче мистецтво. 2021. № 4. С. 134–135.]. На задньому плані – засніжені затишні сільські оселі. З їх димарів куриться дим, а з маленьких вікон сяє тепле світло. Молодому художнику настільки майстерно вдається передати різдвяний дух, що ми повністю проймаємося тією святковою атмосферою.

Сьогодні Орест є успішним художником, що створює мистецькі продукти, які успішно реалізує не лише в Україні, але й за кордоном і тим самим гідно представляє країну на світовій арені.

Таким чином, особливе значення у формуванні творчої особистості Ореста Кузіва відіграла професійна мистецька освіта, яка є не лише інструментом підготовки висококваліфікованих митців, а й важливим чинником духовного, культурного та економічного розвитку суспільства.

ПАВЛЮК Наталія Вікторівна,
асистент кафедри дизайну та основ
архітектури Національного університету
«Львівська політехніка».

РОЗВИТОК ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ДИТИНИ ЯК ЗАСІБ ПОДОЛАННЯ ПЕРЕЖИТОЇ ТРАВМИ.

Кожна дитина унікальна у своєму баченні, сприйнятті та способах вираження себе. За умов, у яких діти живуть останні кілька років, виникає

потреба у пошуку нових підходів для подолання травматичного досвіду. Надзвичайно важливо допомогти дітям повірити в себе та свої можливості. Особливу увагу слід приділяти тому, що і як ми говоримо, адже кожна дитина має свій унікальний контекст і власний світ.

Мистецтво стає потужним інструментом, який допомагає розкрити нові грані особистості та сприяє самовираженню. У творчій діяльності дітям надається свобода бути тими, ким вони хочуть, без обмежень та очікувань. Відкритість, самобутність і щирість стають основою процесу, що дарує дітям можливість зцілення через самовираження.

У цій взаємодії важливим є рівноправний обмін ідеями, спонтанність та вільна комунікація між дітьми. Немає місця для нав'язування чи змін, лише підтримка та спільний пошук. Як педагоги чи наставники, ми теж вчимося у дітей їх щирості, безпосередності та вміння бути собою. Це взаємне збагачення, яке допомагає подолати біль і відкрити шлях до зростань.

Творча діяльність демонструє дивовижні результати у відновленні дітей після пережитих травм. Ми спостерігаємо значний прогрес як у психологічному, так і у фізичному стані дітей, які беруть участь у творчих заняттях. Цей процес впливає не лише на самих дітей, але й на їхніх батьків, зокрема матерів, а також дружин військових.

Творчість стає для них джерелом внутрішнього спокою, гармонії та натхнення. Матері дітей помічають, що після таких занять вони стають більш врівноваженими та щасливими. Це безпосередньо впливає на атмосферу в сім'ї й, відповідно, на стан дитини. Спокійна та задоволена мама створює для дитини відчуття безпеки, підтримки та любові, що сприяє її швидшому відновленню.

Більше того, багато учасників творчого процесу відкривають у собі нові таланти. Їхні роботи нерідко стають справжніми витворами мистецтва, сповненими емоцій, сили та краси. Ці картини відображають не лише унікальне світобачення кожного з них, але й внутрішню трансформацію, яку вони переживають через творчість.

Такий підхід доводить, що мистецтво має потужний терапевтичний ефект. Воно допомагає не лише подолати біль і страх, але й відкрити нові горизонти, даючи людям можливість змінювати себе та своє оточення через красу і самовираження.

ПАВЛЮК Юстина Любомирівна,
студентка Інституту архітектури та
дизайну Національного університету
«Львівська політехніка».

*Науковий керівник: Криворучко Ю. І.,
доктор архітектури, професор, професор
Національного університету "Запорізька
політехніка".*

ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ КОМПЛЕКСУ ДИТЯЧОЇ ФУТБОЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ У СЕЛІ ПІДБІРЦІ ЛЬВІВСЬКОЇ ОТГ.

При проектуванні зон спільного використання вкрай важливо дотримуватися всіх норм та законів, щоб забезпечити комфорт і доступність простору для кожного. Такі простори відіграють ключову роль у процесах реабілітації, адаптації та соціалізації різних груп населення. Унікальний досвід поєднання реабілітаційного центру для ветеранів-паралімпійців та дитячої футбольної академії відкриває нові перспективи для впровадження інноваційних методів і підходів у реабілітації. Тому особлива увага має бути приділена створенню цих просторів з урахуванням усіх потреб.

Необхідно передбачати можливі сценарії використання зон, правильно організовувати освітлення, яке задасть відповідний настрій для кожного простору. Кольори стін і текстури повинні відповідати функціональному призначенню зон, створюючи необхідну атмосферу. Спеціально розроблені меблі сприятимуть створенню затишку та комфорту для перебування, підтримуючи гармонійний баланс між естетикою та практичністю.

Для дитячих спортивних академій є важливим забезпечувати всебічний розвиток дитини – фізичний, емоційний та духовний. Комплексний підхід до проектування просторів включає житлові приміщення, басейни, реабілітаційні зони, медичні частини, роздягальні та укриття. Такий підхід дозволяє не лише сприяти активному способу життя, але й забезпечувати безпеку та комфорт. Особливо актуальними є реабілітаційні простори та медичні зони, які допомагають у швидкому відновленні після травм і підтримують здоров'я дітей, що робить академії важливим елементом у підготовці здорового і гармонійного молодого покоління.

Спортивна освіта закладає дитині основні принципи, які дуже потрібні в повсякденному житті. Дисципліна, відповідальність, працьовитість, цілеспрямованість та багато інших характеристик. Також оскільки це

футбольна академія, діти змалку навчаються командній грі та соціалізуються. Також закладається та розвивається лідерство та суперництво, яке стимулює та пришвидшує розвиток. Наразі у Львівській області небагато дитячих спортивних академій, тож розвиток цієї сфери дуже потрібний та важливий.

Крім того, створення нової спортивної інфраструктури, такої як футбольні академії, сприяє соціальному розвитку дітей, надаючи їм можливість активно займатися спортом, покращуючи своє здоров'я та підвищуючи соціалізацію, яку діти втратили через Ковід, а згодом повномасштабне вторгнення росіян.

Тому проєктування дитячих спортивних центрів, у тому числі дитячих футбольних академій, має враховувати всі ці аспекти й забезпечувати створення комфортного, безпечного та функціонального середовища для навчання і розвитку дітей. Оскільки спорт має бути доступним для всіх дітей, незалежно від їхнього соціального статусу та фізичних можливостей, важливо також, щоб ці об'єкти були доступними для всіх груп населення.

Створення сучасних дитячих спортивних академій на міжнародному та вітчизняному рівні передбачає комплексний підхід, що забезпечує фізичний, емоційний і соціальний розвиток дітей. Міжнародні приклади, як *Aspire Academy* (Катар) і *Pro Football Academy*, демонструють ефективність інфраструктури, яка поєднує тренувальні майданчики, реабілітаційні та медичні зони, житлові приміщення та укриття. В Україні, зокрема в академії "Рух" при Емілі Резорт, подібний підхід адаптовано до потреб молодих спортсменів і ветеранів війни. Такий формат сприяє гармонійному розвитку, швидкому відновленню та інтеграції, створюючи умови для здорового та безпечного способу життя.

Centre for the Intrepid (CFI) – це реабілітаційний центр для військових і ветеранів, розташований у Техасі, США. Він був створений для лікування та реабілітації пацієнтів із важкими травмами, включаючи ампутації, опіки та проблеми з опорно-руховим апаратом. Центр є частиною військового медичного комплексу *Brooke Army Medical Center*.

Особливості центру. Інноваційні технології: використання роботизованих систем для реабілітації та навчання ходьбі після ампутацій. Віртуальна реальність для відновлення координації, рівноваги та рухливості. Інфраструктура: Багатофункціональні зали для фізичної терапії. Басейни з підводними біговими доріжками для зменшення навантаження під час тренувань. Скалодроми для відновлення витривалості та сили. Психологічна підтримка: Програми для подолання посттравматичного стресового розладу (ПТСР). Групові сесії для соціальної адаптації пацієнтів. Роль у реабілітації:

CFI став прикладом комплексного підходу до лікування військових, інтегруючи медичну, фізичну та психологічну реабілітацію. Центр також активно залучає новітні наукові розробки для підвищення якості лікування, забезпечуючи пацієнтам швидке та ефективне повернення до активного життя. Цей центр є взірцем для світової практики у сфері реабілітації завдяки поєднанню технологій, інновацій та міждисциплінарного підходу.

Aspire Academy є одним із найвідоміших у світі спортивних навчальних закладів. Заснована в 2004 році, академія розташована в столиці Катару, Досі, і є частиною більших спортивних ініціатив, спрямованих на розвиток спорту в регіоні та підготовку до міжнародних змагань. Aspire Academy поєднує навчальні програми зі спортивною підготовкою, створюючи унікальне середовище для розвитку юних талантів.

Інфраструктура світового рівня. Спортивні зони: Кілька футбольних полів із натуральним і штучним покриттям. Зони для тренувань із різних видів спорту, включаючи легкоатлетичні треки, баскетбольні майданчики та басейни. Високотехнологічні тренажерні зали з обладнанням для моніторингу фізичного стану спортсменів. Реабілітаційні центри: Медичні кабінети, оснащені сучасними технологіями для діагностики та лікування спортивних травм. Зони гідротерапії та фізіотерапії. Інноваційні технології: Системи аналізу руху спортсменів для вдосконалення техніки. Датчики для моніторингу навантажень і відновлення організму.

1. Освітня програма Поєднання спорту та навчання
2. Реабілітація та відновлення Комплексні послуги
3. Соціальний вплив Aspire Academy підтримує програми, спрямовані на розвиток спорту в Катарі, залучення молоді до здорового способу життя та популяризацію міжнародних спортивних стандартів. Підтримує інклюзивні ініціативи, де спорт використовується як інструмент для соціальної інтеграції.

"Superhumans" – це сучасний медичний центр, створений для комплексної реабілітації військових, цивільних осіб і дітей, які постраждали внаслідок війни. Центр розташований у Львівській області і став одним із ключових закладів, що впроваджують передові технології в реабілітаційній медицині. Його діяльність орієнтована на фізичне, психологічне та соціальне відновлення пацієнтів із використанням інноваційних підходів і тісної співпраці з міжнародними партнерами.

1. Протезування. Центр спеціалізується на виготовленні біонічних протезів кінцівок, які дозволяють пацієнтам повернутися до активного життя.

Використовується сучасне обладнання для створення індивідуальних протезів, які враховують фізіологічні особливості кожного пацієнта. Реабілітація після протезування включає навчання користуванню та фізичну адаптацію.

2. Реабілітація Центр пропонує комплексні програми фізичної реабілітації, включаючи лікувальну фізкультуру, масажі, роботу з фізіотерапевтами та тренажерами. Програми орієнтовані на відновлення рухливості, сили та координації.
3. Психологічна підтримка Спеціалісти центру працюють із пацієнтами, які пережили травматичні події, зокрема військові дії, ампутації чи втрату близьких. Використовуються такі методи, як когнітивно-поведінкова терапія, арттерапія, групові та індивідуальні сесії.
4. Інноваційні технології Центр впроваджує VR- та AR-технології для реабілітації пацієнтів із неврологічними травмами. Застосовуються цифрові методи для діагностики та створення реабілітаційних програм.

Аналіз міжнародного та українського досвіду показує різні підходи до створення реабілітаційних центрів і спортивних академій. Міжнародні заклади, такі як Aspire Academy (Катар), Pro Football Academy (Європа) та Centre for the Intrepid (США), акцентують на інноваціях і комплексній інфраструктурі. Українські центри, зокрема "Unbroken", "Superhumans" і Академія "Рух", зосереджені на реабілітації постраждалих від війни та соціальній адаптації, інтегруючи сучасні технології та інклюзивні підходи. Ці центри демонструють важливість комплексного підходу, поєднуючи фізичне, психологічне та соціальне відновлення. Вони сприяють створенню сприятливого середовища для відновлення здоров'я, адаптації до нових умов життя та розвитку фізичних можливостей. Усе це підкреслює значення таких установ у формуванні здорового й активного суспільства.

ПАУР Ірина Василівна,

кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри Образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва К-ПНУ ім. І. Огієнка;

БРИЖАК Альона Іванівна,

студентка кафедри Образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва К-ПНУ ім. І. Огієнка.

РЕСТАВРАЦІЯ РОДИННИХ ФОТОАЛЬБОМІВ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ ЯК ВАЖЛИВИЙ АСПЕКТ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ.

До реставраційної майстерні кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка надійшов фотоальбом початку XX ст. з приватної колекції родини Колтановських. Оскільки в українській реставраційній практиці не розроблено методики реставрації фотоальбомів, було проаналізовано дослідження іноземних та вітчизняних фахівців у галузі реставрації паперових носіїв та запропоновано методику, яка передбачає наступні етапи: розбирання альбому на частини – палітурку та блок листів, зміцнення палітурок та відновлення їх орнаменту, очищення, доповнення втрачених фрагментів, ремонт механічних пошкоджень, обрізання зайвих частин з доповнених фрагментів, підведення ґрунту на місцях втрат, вирівнювання ґрунту, тонування, покриття лаком, проклеювання корінців, вставлення блоку в палітурку, перевірка якості виконаної роботи, опис та фотофіксація всіх етапів роботи.

Перед початком реставраційного втручання було з'ясовано, що класичний сімейний фотоальбом початку XX ст. зазвичай виготовлявся з паперу, мав тверду обкладинку та містив сторінки переважно з картону для розміщення фотографій. В оздобленні таких альбомів надавали перевагу асиметрії, лінеаризму та меандровим рослинним мотивам. Палітурку виготовляли з дерев'яним каркасом м'якого типу та покривалася шаром лаку по всій поверхні або його імітацією. Під час реставрації альбомів необхідно враховувати стилістику втрачених частин, зокрема текстур, оскільки вони відображають

ідентичність та приналежність до певного історичного періоду. Важливо пам'ятати, що мета реставрації полягає не у створенні нових культурних об'єктів, а у збереженні фотоальбомів як пам'яток мистецтва минулого століття, яким загрожує часткове або повне знищення через тривале використання.

Після ретельного огляду пам'ятки стало зрозуміло, що вікові, механічні та мікробіологічні чинники спричинили втрату первинного вигляду та призвели до заломів і розривів у ділянках віконець для світлин та на краях листів. Тому другим кроком став розбір паперового носія на блок та палітурку, зокрема відокремили форзац вологим методом і скальпелем, далі розібрали основу палітурки та скріпили клеєм допоміжні планки за допомогою струбцини та залишивши на добу для вирівнювання. Оскільки матеріал не було пошкоджено жуком-точильником, він не потребував нової основи. Згодом доклеїли картон до підкладного матеріалу та скріпили форзац водно-дисперсійним клеєм, після чого поклали під гніт.

Наступним етапом реставрації фотоальбому стало очищення сторінок. Спочатку провели сухе очищення за допомогою скальпеля, щітки з м'якою щетиною та спонжу для видалення бруду та пилу. Очищення ілюстрацій передбачало хімічне вибілення розчином перекису водню методом тампонування, щоб не пошкодити крейдяний шар. Механічне очищення всіх аркушів від поверхневих нашарувань – грибниці, плісневих грибів, слідів життєдіяльності комах, ділянках сильної кіптяви, здійснювали після дезінфекції за допомогою скальпеля, дрібнозернистого наждачного паперу та м'якої світлої гумки.

Для відновлення втраченого орнаменту, за допомогою синтетичного силікону, було виготовлено зліпок та гіпсову форму, що потребувало очищення фрагментів орнаменту та його гіпсового нарощення за допомогою шліфувального паперу та бормашини. Для отримання матового ефекту, здійснили кількашарове тонування акриловими фарбами на відстані 0,5 м фарборозпилювачем.

Щоб відновити основу в місцях значних втрат було використано метод дублювання, доклеювання аркушів та ремонт окремих частин. Уникнути нерівностей вдалося підбором паперу, який за розміром, кольором, фактурою відповідав авторському, а ширина накладки не перевищувала 2 мм. Чітко підібраний реставраційний папір монтували методом «край в край», розпушували краї для щільного примикання без різкого переходу. В окремих місцях процес зміцнення і відновлення втрат проводили з тильної сторони аркуша. Зокрема, доклеювали латки з реставраційного паперу водно-

дисперсійним клеєм, що характеризується високим прилипанням до основи, доброю еластичністю клейкої плівки, прозорістю та високою стабільністю розчину. Важливо, що цей клей не піддається бактеріальному розкладанню і не руйнує матеріал. У місцях з'єднання авторського та реставраційного аркушів було підведено ґрунт за допомогою мастихіна та дубової шпаклівки, з ілюстраціями – білої. Згодом зайві нашарування було зчищено найтоншим наждачним папером. Закріплення ґрунту здійснювали акриловим лаком, який забезпечує тривалу прозорість, захищаючи листи від просихання, лущення, потемніння та пилових нашарувань. Після висихання листів золотистим акрилом було нанесено модернові лінії навколо віконць для фотографій. Для досягнення матового ефекту фінішне тонування кожної сторінки здійснювали розпиленням лаку на відстані.

Останній реставраційний етап передбачав з'єднання палітурки та блоку листів. Зміцнюючим матеріалом для фальцу стала зістарена синтетична тканина, що за структурою нагадує альбомну. При вставленні блоку під верхній край фальцу підклали папір, змастили його клеєм, видалили забруднені аркуші та замінили їх на чисті. Після завершення реставраційних процесів, власникам фотоальбому було наголошено на збереженні пам'яток подібного типу у спеціальних скляних шафах із вакуумним середовищем, щоб запобігти негативному впливу підвищеної вологості, світла та пилу.

Отже, розроблена методика реставрації може стати ефективним інструментом для відновлення та збереження родинних фотоальбомів на паперовій основі початку ХХ ст., що зберігаються в державних і приватних колекціях. Фотоальбоми, як твори мистецтва, потребують наукового дослідження, що дозволить зберегти ці унікальні артефакти для майбутніх поколінь та забезпечить їм належне місце в українській історико-культурній спадщині.

ПОЛТАВСЬКА Юлія Віталіївна,
науковий співробітник відділу мистецької
науки і освіти НАМ України.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ В КЕРАМІЦІ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ВІД ТРАДИЦІЙ ДО ІННОВАЦІЙ.

Мистецтво кераміки, як і багато інших напрямків образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, у середині ХХ століття потребувало значного оновлення та переосмислення художньої мови. Перехід до нових естетичних і концептуальних пошуків став невід'ємною частиною процесів модернізації в культурному контексті того часу, адже художники-керамісти прагнули не лише зберегти традиційні техніки і форми, але й активно інтегрувати новаторські підходи, що відповідали духу епохи.

Цей період був позначений глибокими змінами в уявленнях про природу мистецтва, його функції та можливості. Кераміка, як одна з найдавніших форм художньої практики, стала ареною для пошуків нових виразних засобів, що включали експерименти з матеріалом, формою, технікою виконання та декоруванням. Під впливом загальних культурних і соціальних трансформацій, а також зростанням значення індивідуальної художньої виразності, керамісти почали шукати нові шляхи для осмислення та відображення сучасного світу, розширюючи межі традиційної керамічної мови.

Цей процес вимагав від художників не лише технічної майстерності, але й глибокого теоретичного осмислення ролі кераміки в контексті широких культурних змін. Відтак, пошук нової художньої мови став важливою складовою частиною керамічного мистецтва другої половини ХХ століття, в результаті чого виникли нові стилістичні напрями та експериментальні практики, які значно вплинули на його еволюцію в наступні десятиліття.

Середина ХХ століття стала періодом значного інтенсивного розвитку монументального мистецтва, що відобразило загальні культурні та соціальні зміни того часу. Це десятиліття характеризувалося пошуком нових форм художнього вираження, що відповідали вимогам модернізації, урбанізації та нових ідеологічних напрямів. Монументальне мистецтво, яке включало такі види, як фрески, мозаїки, скульптура, а також об'ємно-просторові композиції, набувало особливої популярності в радянському середовищі, оскільки виконувало роль важливого інструмента ідеологічної пропаганди та створення нової естетики публічного простору. Водночас цей процес супроводжувався

розширенням меж використання різних матеріалів і технік, що дозволяло створювати масштабніші та більш виразні твори.

Однією з яскравих тенденцій цього періоду став розвиток монументальної кераміки, яка в умовах епохи модернізму і соціалістичного реалізму набула нового звучання. Якщо раніше кераміка була переважно побутовим або декоративним мистецтвом, то в середині ХХ століття вона активно інтегрується в архітектурний контекст, перетворюючись на важливий елемент урбаністичного середовища. Великі керамічні рельєфи, що з'являються в інтер'єрах та екстер'єрах громадських будівель, стають важливим виразом нової естетики. Вони використовуються для прикрашання фасадів, стін, вестибюлів і холів, додаючи архітектурним комплексам унікальності, художньої завершеності та монументальності. Цей процес є результатом не тільки естетичних пошуків, але й прагнення до інтерпретації соціальних ідеалів через художні форми.

Особливу увагу заслуговує зв'язок монументальної кераміки з іншими видами монументального мистецтва, такими як мозаїка і скульптура. Вплив сучасної архітектури та урбаністичних концепцій вимагав від керамістів новаторських підходів до матеріалу та форми. Рельєфи, що створювались у цей час, відрізнялися не тільки розмірами, але й технічною складністю, інтеграцією із загальним архітектурним задумом. У їхній основі лежав не лише естетичний, але й функціональний принцип — вони повинні були відповідати архітектурній концепції будівлі, органічно вбудовуючись у простір і підсилюючи його образ.

У цьому контексті варто зазначити, що великий вплив на розвиток монументальної кераміки України середини ХХ століття мали як досвід західноєвропейських художників, так і традиції українського народного мистецтва. З одного боку, художники активно переймали найкращі досягнення західної художньої практики, зокрема, італійської та французької школи, де монументальна кераміка була важливою складовою частиною публічної архітектури. З іншого боку, керамісти не відмовлялися від українських традицій, зокрема від народних керамічних мотивів і технік, що дозволяло створювати мистецькі твори з глибоким національним корінням і одночасно зберігати сучасний вигляд.

«Відлига» 60-х років ХХ століття в Радянському Союзі, зокрема в Україні, стала важливим періодом для культурного розвитку, що супроводжувався значними змінами в сфері мистецтва та суспільного життя. Цей період був відзначений не лише певною політичною лібералізацією, а й науково-технічними досягненнями, а також змінами в соціальній і культурній сферах,

що дало можливість мистецтву вийти за рамки суворих канонів сталінської епохи.

До початку 60-х років через політичну ізоляцію, цензуру та суворий контроль радянська культура перебувала в умовах обмеженого доступу до світових тенденцій, що істотно затримувало інноваційні процеси в багатьох творчих сферах. Однак, завдяки певним змінам у зовнішній політиці та внутрішньому розслабленні ідеологічного контролю, художники отримали можливість ознайомитися з творами західного мистецтва, включаючи кераміку, що, в свою чергу, стало важливим каталізатором для значних змін в українському та радянському мистецтві. Це дозволило українським майстрам порівняти власний рівень майстерності з досягненнями світової художньої спільноти, а також сприймати нові стилістичні напрямки та інноваційні техніки, які раніше були їм невідомі або заборонені.

Завдяки такому впливу художники-керамісти почали відмовлятися від старих, традиційних форм і технік, характерних для радянської кераміки, зокрема від наївних, одноманітних орнаментів, які використовувалися в радянській масовій продукції, і звертатися до нових методів вираження. Вони почали освоювати техніки, що застосовувалися на Заході, включаючи нові підходи до кольору, форми та текстури. Багато майстрів виявили інтерес до авангардистських рухів, таких як абстракціонізм, конструктивізм, мінімалізм, і почали інтегрувати ці напрямки в свої роботи. Техніки і форми, що отримували популярність на Заході, зокрема використання рельєфів, нестандартних текстур та новаторських способів випалу, активно впливали на творчість українських майстрів.

Не менш важливим аспектом цього культурного обміну стало те, що «відлига» сприяла зміні самого розуміння ролі кераміки в радянському суспільстві. Якщо раніше кераміка в основному розглядалася як декоративно-прикладне мистецтво, функція якого обмежувалася виготовленням побутових виробів, то після відкриття для себе світових тенденцій художники стали розглядати кераміку як самостійний вид мистецтва з власними художніми концепціями. Вони почали використовувати кераміку для вираження складних ідей, емоційних станів і навіть соціальних та політичних проблем.

Популярності набули великі керамічні рельєфи, які технічно мали значну різноманітність. Вони виготовлялися як з традиційних, так і з нових матеріалів, що дозволяли експериментувати з фактурою та кольоровим рішенням. Інтенсивно використовувалися техніки ліплення, гнуття, розпису та майоліка, що дозволяли художникам передавати глибину і текстуру твору. Водночас

з'являлися нові техніки обробки глини, такі як застосування глазури, що набували нової художньої виразності в контексті масштабних композицій.

У 70-80-х роках ХХ століття шамотна маса здобула значну популярність серед художників, зокрема серед керамістів і скульпторів, завдяки своїм унікальним властивостям, які дозволяли розширити межі традиційних технік і форм в образотворчому мистецтві. Шамот, як один із найбільш універсальних і водночас складних матеріалів, став невід'ємною складовою частиною цього процесу.

Цей матеріал здобув визнання завдяки своїй високій температурній стійкості, пористій структурі та здатності до утримання форми навіть при великих розмірах виробів. Однією з ключових особливостей шамотної маси є її здатність до створення текстурованих поверхонь, що стали важливим аспектом у розвитку як декоративного, так і монументального мистецтва. У порівнянні з іншими типами глини, шамот мав властивості, які дозволяли скульпторам і керамістам втілювати новаторські ідеї у великих формах. У цей період почала активно розвиватися так звана «новаторська кераміка», де шамот використовувався для створення не тільки декоративних, але й концептуальних робіт. Художники почали експериментувати з фактурами та властивостями матеріалу, що дозволило їм виходити за межі традиційних канонів, створюючи інноваційні форми, які мали не лише естетичну, але й інтелектуальну цінність. Цей матеріал став ідеальним для реалізації великих художніх проєктів, включаючи створення фасадних панно, об'ємних скульптур, а також складних інтер'єрних елементів.

Таким чином, середина ХХ століття стала важливим етапом у розвитку української кераміки, яка набула нових форм та значення. Вона не лише прикрашала громадські будівлі, але й перетворювалася на потужний інструмент художнього вираження, що активно впливало на формування публічного простору та культурної ідентичності того часу.

ПОТОЦЬКА Любава Олексіївна,
студентка кафедри Техніки та реставрації
творів мистецтва НАОМА.

Науковий керівник: Ластовкіна І. І.
старший викладач кафедри техніки та
реставрації творів мистецтва, НАОМА,
реставратор III категорії.

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ПІДХІД ДО РЕСТАВРАЦІЇ АКІНАКУ З НЕКРОПОЛЮ БІЛЯ С. ЗОЛОТЕ.

Реставрація старовинної зброї, зокрема акінаків, потребує унікального підходу до кожного артефакту. Відсутність спеціалізованого досвіду під час розкриття знахідки при археологічних розкопках, некоректні умови збереження, попередня реставрація вимагають індивідуального розроблення послідовності заходів.

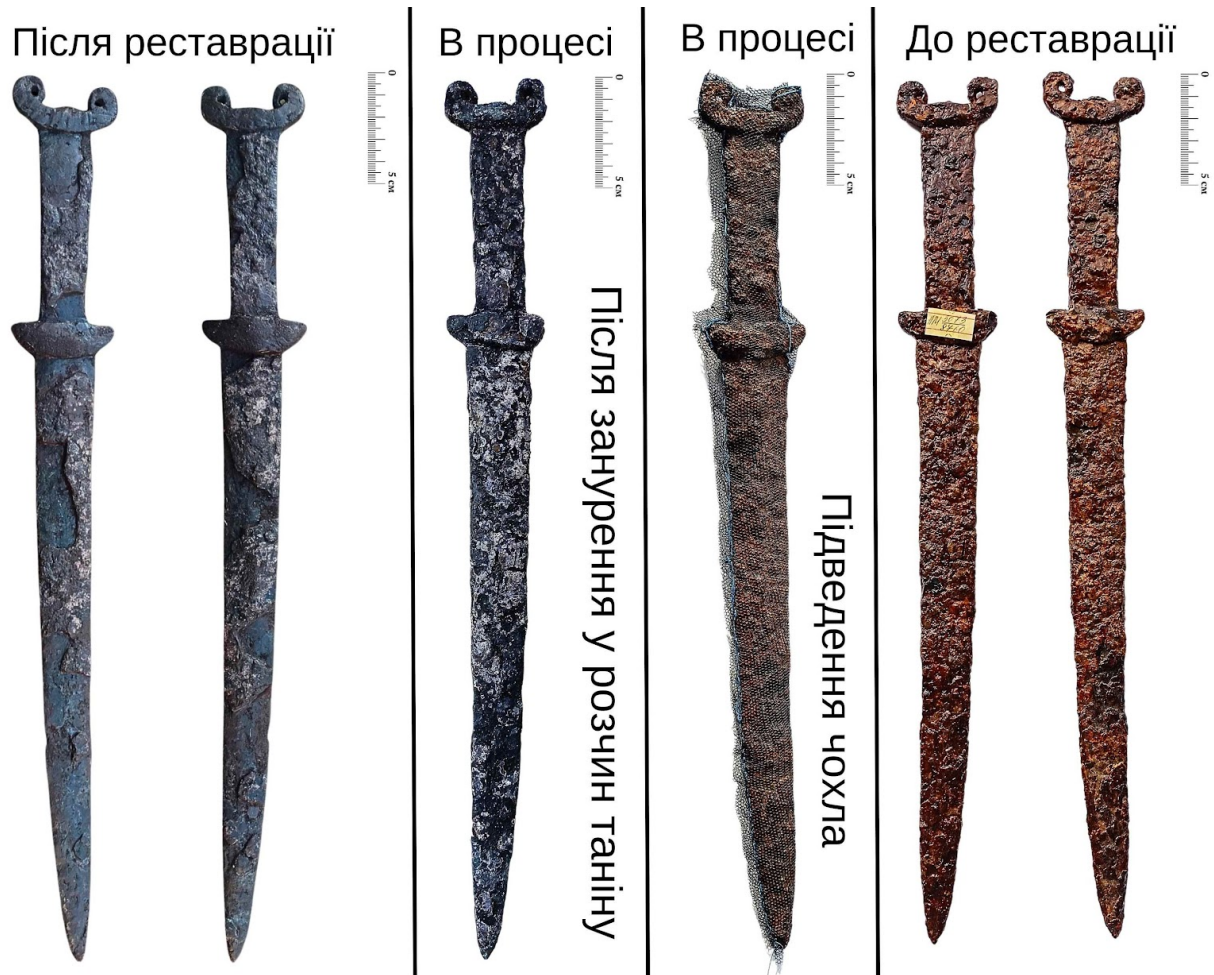
Переданий фондами Археологічного музею Інституту археології НАНУ акінак потребував негайного проведення реставраційно-консерваційних заходів. Даний акінак було знайдено у некрополі біля с. Золоте у похованні № 8, описано у статті с.н.с. Харківського історичного музею ім. М.Ф. Сумцова - Бабенка Л. І. і с.н.с. Інституту археології кін. Шелеханя О. В., які проаналізували структурні особливості кинджалів [Бабенко, Л. І., Шелехань, О. В. (2015). Кинджали із сегментоподібним перехрестям у зібранні Харківського історичного музею. Археологія, № 4].

Стан акінака характеризувався наявністю активних продуктів корозії, деформацією поверхні, у деяких місцях повною мінералізацією металевого ядра. Поверхня артефакту була покрита невідомою речовиною, яка давала яскравий відблиск, ймовірно консервант.

Під мікроскопом МБС-10 було розглянуто нашарування прозорої речовини і виявлено характерні кольори ґрунтової корозії. Таким чином було створено реставраційну програму, яка охоплювала видалення нашарувань прозорої речовини, стабілізацію продуктів корозії заліза, вирівнювання поверхні до ймовірної авторської, доповнення незначних сколів, які утворились внаслідок корозійного впливу, і консервацію.

Для видалення прозорої речовини з поверхні акінака було обрано ватну паличку змочену в ацетоні. Подальший етап потребував повного занурення знахідки у розчин таніну на довгий час, згідно з обраною методикою за рецептом

реставратора вищої категорії проф. О. В. Мінжуліним [Мінжулін, О. (1998). Реставрація творів з металу. Київ: Спалах.], що включало використання таніну, фосфорної кислоти, дистильованої води, спирту. Процес тривав протягом двох з половиною місяців, з періодичною зміною розчину і перевертанням артефакту.



Однак були побоювання стосовно втрати окремих фрагментів предмета, в зв'язку з розшаруванням корозійних утворень. Через це було прийнято рішення підвести чохол з полімерної сітки, який повністю повторював тіло акінака і стримував фрагменти від випадання і зсувів. Для занурення було обрано ємність, в якій можна було б повністю занурити акінак у розчин.

Розкриття знахідки проводилось малими фрагментами після повного просушування в сушильній шафі. Починали з нижньої частини, оскільки вона виглядала слабшою. Було зрізано сітку і відкрито фрагмент не більше 3 см, який відразу почали просочувати розчином Paraloid B72 1%, розкриття поверхні проводилось механічно. Таким чином, поступово піднімаючись вгору, проводилось вирівнювання і зміцнювальне просочення. Саме під час розкриття артефакту з'ясувалось, що певні фрагменти були повністю мінералізовані,

відповідно, тільки накладений чохол дав нам змогу зберегти їх на місці. На ефесі і на верші були зафіксовані значні сколи, чим обумовлено подальше мастикування, для цілісного сприйняття предмету. Під час проведення суцільного вирівнювання поверхні, для розкриття оригінальної форми предмета, на осередках рецидивуючої корозії проводилась додаткова стабілізація і пропитування полімером.

Для мастикування каверн і сколів було використано суміш двокомпонентного олігомеру на основі епоксидних смол і продуктів корозії.

Остаточного було проведено консерваційні заходи. Враховуючи індивідуальні особливості акінак було врятовано від повної мінералізації, проведено консерваційне укріплення і надано експозиційного вигляду.

ПУЧКОВ Андрій Олександрович,
кандидат архітектури, доктор
мистецтвознавства, професор, радник
Президії НАМ України, член-
кореспондент НАМ України, Заслужений
діяч мистецтв України.

УКРАЇНСЬКИЙ АРХІТЕКТУРНИЙ СТИЛЬ ЯК КУЛЬТУРНО- СЕМАНТИЧНИЙ КОНСТРУКТ.

У видавництві «Родовид» завершується робота з підготовки до друку моєї монографії «Український архітектурний стиль: Візії, модуси, століття» (близько 20 авт. арк. тексту + понад 600 ілюстрацій).

Книжка містить перше в архітектурознавстві цілісне розкриття сутності явища ‘український архітектурний стиль’.

Цей стиль (себто семантична форма спільності елементів художньої зображальності й естетичної виражальності) складається з чотирьох візуальних проявів (модусів стилю): 1) форм сільської архітектури (хата, дерев’яний храм, вітряки, млини), 2) українського мурованого бароко XVII–XVIII століть (православний храм, цивільні кам’яниці), 3) українського архітектурного модерну (злам XIX–XX століть) та 4) українського архітектурного необароко (з кінця 1910-х до сучасної доби).

Магістральний і найбільш чисельний конгломерат архітектурних форм — українське бароко (‘козацьке’, ‘мазепинське’), переважно сакральне, — зазнавши європейського впливу і ставши самостійним, збагатило європейську культуру новітніми формами, відтак — прийомами мистецької гри.

Український архітектурний модерн, користаючи з архаїчних форм сільської архітектури, спочатку формував міську тканину (Полтавське губернське земство В. Кричевського, Художнє училище в Харкові К. Жукова, житлові прибуткові будинки Києва, Харкова, Одеси, промислові споруди М. Даміловського), згодом «повернувся» в село формами земських шкіл Лохвиччини, 1912–1914, і вrostав у ландшафт миргородськими курортними спорудами Опанаса Сластьона, 1916–1919.

Українське архітектурне необароко (починаючи від Георгіївського собору на Козацьких Могилах у с. Пляшева на Рівненщині В. Максимова і В. Леонтовича, 1911–1914, проєкту Київської художньо-промислової школи друкарства Г. Лукомського, 1913, прибуткового житлового будинку на Софійській площі в Києві П. Альошина, 1914–1915), живлячись мурованими формами XVII–XVIII століть, творчо їх перероблюючи, упродовж ‘радянського’ XX століття зберегло головні ознаки стильового модусу бароко (Сільськогосподарська академія в Голосієві Д. Дяченка 1920–1930-х, ВДНГ УРСР 1940-х, Хрещатик А. Добровольського та К° 1950-х), який разом із іншими модусами і модуляціями стилю становить модель особистості питомо українських архітектурних форм в архітектурній сім’ї Східної Європи.

Підкреслено, що стиль архітектурної форми утворюється за допомогою дотримання трьох умов: *архітектурності*, *художності* й *естетичності*.

Архітектурність диктується функцією, *художність* — талантом архітектора, смаком замовника, можливостями будівника, *естетичність* — людиновідповідністю. Відтак для історика архітектурна форма це одне, для культурознавця — друге, для архітектурознавця — третє. Але ж ми саме архітектурознавці (а відтак і історики, і мистецтвознавці, і культурознавці, і психологи etc із їхніми специфічними методами іконографії й іконології), отже, мусимо переконливо розповідати про той чи той будинок, споруду, про її стиль, а відтак — про її добу.

Архітектурна форма не може бути поділена на сутність і її художнє оформлення (або відсутність оформлення), — це все є архітектурна форма як цілісність. Лише із втратою цілісності — руйнуванням, наприклад, — вона припиняє бути архітектурною формою, утім лишається предметом естетичного переживання як *романтичне* (давні руїни) або *жахливе* (руйнування внаслідок

війни, землетрусу, пожежі). Архітектурний твір із погляду стилістики це художній твір, тож у ньому однаково суттєвим є і *що* — предметність функції, розпланувальна зручність, і *як* — в який спосіб зроблено, майстерно, посередньо чи бездарно. Йдеться не просто про *інформування глядача щодо стилю*, а про це саме інформування разом зі ставленням художника до інформації, разом зі ставленням (тим чи тим) майбутніх глядців і користувачів до, здавалося б, тієї самої інформації. Хоча код змінено, щось все одно прочитується. Що саме? Стиль.

Архітектурний стиль є ключовою категорією в справі розгляду будь-якої архітектурної форми, оскільки саме за тими формами, *що можуть бути будь-якими*, будинки і споруди відрізняються посеред епох, майстрів, вулиць і замовників. Художнє це *будь-яке* в архітектурній формі.

Навіть якщо архітектурознавство не мають, крім категорії ‘стиль’, іншого способу окреслити спостережену в історії спільність художнього матеріалу, і через те будь-які дослідження, спрямовані на аналіз загальних закономірностей, неодмінно виявляються пов’язаними із категорією стилю (за Г. Рєвзіним), — навіть за цих обставин не можна казати, що коли певне явище не може бути схарактеризоване як стиль (стиль школи, стиль доби), воно не є цілісним.

Тож можна стверджувати про дві характеристики стилю, причому нібито одного й того самого: про *стиль доби*, тобто про ‘добу як вона є’, й *історичний стиль*, тобто про ‘добу як вона себе бачить’ (А. Каплун, 1985). Інакше кажучи, стиль доби може не бути зв’язаний із критерієм єдності архітектурної форми: це все розмаїття художніх проявів доби (навіть людське життя як форма естетичного), в будь-якому аспекті прояву творчого акту, на будь-якому більш-менш спільному терені. Але ж зі стилю доби народжується історичний стиль, і тут уже морфологічна спільність є необхідною. Якщо вважати рефлексію — а саме цим я займаюся в книжці, — фундаментальним механізмом культури, ‘доба як вона себе бачить’ це доба, як вона себе рефлектує, натомість ‘доба як вона є’ це результат рефлексії. Перше — процес, друге — наслідок, дещо стає. І те, й інше — винятково розумові речі. Адже: прибираючи формальну єдність як необхідну передумову наявності стилю на рівні стилю доби, ми не пропонуємо семантичний критерій, але перетворюємо єдність форми на необхідну умову самої наявності смислу. Якщо доба не породжує історичний стиль із наочною єдністю формальних закономірностей, у такому випадку вона себе не «бачить», тобто не рефлектує, і це за неї роблять нащадки, за інших умов й ідеологічних обставин. Якщо добу не осмислювати, вона лишається «безглуздою», і навіть якщо кожний окремих твір архітектури може бути сповнений смислу, самоусвідомлення доби відсутнє. Відтак чим більш

значущим є пафос семантичного, смислового студіювання стилю, тим більш значущим виявляється формальний критерій спільності.

Український архітектурний стиль це хронологічно і формологічно *збірний стиль*, а збірний стиль не може не бути еклектичним. У творах, виконаних у ньому, завжди лишаяться елементи, впізнавані в прототипах, і лише творча продуктивна (не репродуктивна) уява будівника дозволяє елементам одного перетворитися на органічну складову іншого, мовити б, *титульного* стилю. Так сталося, приміром, із творчістю С. Тимошенка, в якого був «власний» український модерн, впізнаваний, авторський із складеною впродовж років творчості номенклатурою декоративних елементів.

Український архітектурний стиль не був і не є усталеним. Оскільки об'єктів, зведених у ньому, кількісно лишилося небагато, він існує радше як потенція *стилю майбутнього* архітектури України, з експериментальних форм якої в минувшині варто користати для експериментального творення нового.

Утім, зрозуміло, що *матеріал* і *текст про матеріал* — речі різні, отже щодо тексту мушу зізнатися, що на догоду ситцевим зручностям спрощувати його не став, хоч і прагнув бути зрозумілим, навіть подекуди науково-популярним. Адже в тексті слід не *називати* речі, а *показувати* їх так, щоби запам'яталися. Побоювання, що «не так зрозуміють», як написано, мене не турбує, бо кожний розуміє так, як розуміє, а не так, як написано. Тож перекладати на читця тягар мого розуміння не вважав за корисне і порядне.

Хочу сподіватися, що в другій половині 2025 року книжка з'явиться у продажу.

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

КОВАЛЬСЬКИЙ МОНУМЕНТ «НЕЗЛАМНІСТЬ».

Спільними зусиллями працівників НАМ України, ІПСМ НАМ України та лікарями Національного військово-медичного клінічного центру «Головний військовий клінічний госпіталь» була розроблена реабілітаційна програма з

мистецької терапії та надана аналітична записка. Документ було розроблено на базі отриманого у результаті річного досвіду проєкту «Малюємо з воїном», що був однією зі складових загального проєкту «Арттерапія». Паралельно з проєктом «Малюємо з воїном», відбувалися й інші культурні заходи, а саме «Ліпи з воїном», «Трансформація». Культурний проєкт «Арттерапія» ставав соціально-політичний. Головні куратори О.Роготченко, Член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор (ІПСМ НАМУ, НАМУ), Кандидат медичних наук, підполковник ЗСУ І.Черненко, співкуратор С.Роготченко –доктор філософських наук з культурології (ІПСМ НАМУ). Учасники проєкту воїни, які перебувають на реабілітації у військових шпиталях України та професійні художники, мистецтвознавці, культурологи. До проєкту залучені працівники ІПСМ НАМУ І.Савчук, А.Чібавлашвілі, А.Сидоренко.



У контексті масштабного проєкту «Трансформація» (Куратори О.Роготченко, С.Роготченко, К.Чернявський, О.Гуменюк художник В.Гуменюк) на території військового госпіталю було встановлено унікальний монумент «Незламність» (Рис. 1). Це просторова металева композиція виконана на ковальському підприємстві «Артферрум» у Одесі за участю працівників ІПСМ НАМ України. Проєкт майбутнього монументу експонувався в залах ІПСМ НАМ України і пройшов громадське обговорення. Ковальська композиція «Незламність» - це просторовий металевий об'єкт-монумент, аналогів якому в Україні досі не було. Центральною частиною було вирішено зробити герб України. Матеріал – нержавіюча, відполірована до блиску сталь. Герб зорозово відірвано від землі, адже він закріплений на спеціально сконструйованому п'єдесталі 2 x 1,2 метри. З лівої сторони композиції за задумами авторів були зварені між собою знищені російські снаряди і бомби, що не розірвалися. Митці використали справжні артефакти, які були доставлені у кузню з полів боїв. З правої частини композиції під кутом у 45 градусів з герба, що символізував державу, вгору вилітали лелеки – птахи, що символізують щастя, добробут і Перемогу. Кожна птаха була викувана ковалями одеського ковальського заводу «Артферрум». Це унікальний твір ручної роботи. Для кожного птаха на гаряче у горні було зроблено понад 150 окремих металевих тиснених (зігнутих під певними кутами) пір'їнок

Монумент «Незламність» було урочисто відкрито 8 травня 2024 у всесвітній день боротьби з фашизмом. Монумент було освячено Головним капеланом Збройних сил України. На святі були присутні Головний лікар збройних сил України, Начальник Госпіталю, Головний психіатр ЗСУ, Головний офтальмолог ЗСУ, Віце президент НАМ України Ю.Вакуленко, академік – секретар М.Яковлев, Голова НСХУ заслужений художник України К.Чернявський, член-кореспондент НАМ України директор ІПСМ НАМ України І.Савчук, куратори проєкту, військовослужбовці, поранені воїни, лікарі.

Монумент «Незламність» став народним. Коло нього фотографуються воїни після закінчення лікування. Співпраця НАМ України і Збройних сил триває.

СКОРИК Лариса Павлівна,

кандидат архітектури, професор, член-кореспондент НАМ України, заслужений працівник культури України, професор кафедри архітектурного проектування НАОМА.

ПРОБЛЕМИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ В СУЧАСНІЙ АРХІТЕКТУРІ.

Синтез мистецтв актуалізує художні можливості і засоби для соціокультурного розвитку суспільства. Розвиток синтезу мистецтв невіддільний від соціокультурних умов його існування. Сучасна філософія наділяє синтез мистецтв якостями універсального методу мислення заради єднання різних сторін об'єкту в одне ціле, а усвідомлення законів синтезу мистецтв невід'ємне від філософського світогляду особистості. Об'єднуючим каталізатором процесу синтезу мистецтв є митець, котрий володіє високо розвиненим асоціативним сприйняттям і розумінням синтезу мистецтв як естетично гармонійного середовища, в якому архітектура в єдності з образотворчим і декоративним мистецтвом – скульптурою, живописом, ландшафтними композиціями, – знаходить повне і глибоке втілення, сприяючи створенню гармонійного життєвого середовища.

Практично кожна архітектурна школа пропонує свою дефініцію синтезу мистецтв в архітектурному просторі свого часу, але головні постулати залишаються незмінними протягом віків, що ґрунтується на високому регістрі спадкоємного розуміння синтезу мистецтв, і підтверджується цілим рядом визначень, сформульованих у різні часи. Найчастіше прослідковується ставлення до синтезу мистецтв як до об'єкту матеріального світу, що розвивається за законами діалектики, як наприклад: синтез мистецтв – це взаємодія різних видів мистецтв, при якій кожен з компонентів набуває нових якостей стосовно форми і змісту; синтез мистецтв – це єднання різних видів мистецтв, яке має многогранний естетичний вплив: синтез мистецтв – це художній витвір, який, об'єднуючи різні види мистецтв, не дозволяє жодному з них домінувати; синтез мистецтв – це можливість поєднання різних мистецтв з метою посилення образної виразності об'єкту і т.д. Однак тиражування подібних дефініцій не дає вичерпної характеристики явища синтезу архітектури, образотворчих та декоративних мистецтв, яка б відображала його всеохопність, психологічну обґрунтованість, змістовну роль, логічну, художню

і структурну єдність. Це під силу визнанню синтезу мистецтв в архітектурі глобальним процесом взаємозближення і взаємопроникнення різних видів мистецтва, що здатен генерувати нові художні вартості. На жаль, наш час позначений кризовим явищем драстичного вторгнення під сумнівним гаслом «демократизації мистецтва», (про яку попереджав ще Ортега і Гассет), всеядного, позбавленого стилістичного імунітету розхристаного постмодернізму, який деякі теоретики намагаються представити архітектурно-мистецьким стилем і який насправді є надто розтягнутим у часі і просторі новим маньєризмом, котрий, на відміну від маньєристичних перехідних періодів минулого позбавлений хоча б мінімальної орієнтації на кращі історичні зразки. Ця обставина значною мірою вплинула на появу кризових явищ у сучасній архітектурі і синтезі мистецтв, що надто ускладнило творення нових культурних шарів, здатних позитивно змінювати естетичні якості міського середовища у відповідності до нових потреб і вимог суспільства, соціальних груп і особистостей.

СОБОЛЄВА Ольга Олександрівна,
студентка факультету Дизайну ХДАДМ.
*Науковий керівник: Векленко О.А.,
професор, професор ХДАДМ, академік
НАМ України.*

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ: МОЖЛИВОСТІ, ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ.

У сучасному світі, де технології розвиваються з шаленою швидкістю, штучний інтелект (ШІ) стає невід'ємною частиною багатьох сфер життя. Графічний дизайн — одна з тих галузей, де застосування ШІ має особливе значення, адже це не тільки про створення візуального контенту, але й про оптимізацію роботи, спрощення рутинних процесів та відкриття нових горизонтів для творчості. [Розенберг Л. "Artificial Intelligence in Creative Industries: New Opportunities for Designers" (2021)].

Використання ШІ в графічному дизайні обґрунтоване його здатністю автоматизувати завдання, які раніше займали багато часу та ресурсів. Це дозволяє дизайнерам зосереджуватися на творчих аспектах, залишаючи технічні деталі алгоритмам. Інструменти на базі ШІ, такі як Photoshop, Figma, або спеціалізовані генеративні сервіси на кшталт DALL·E та MidJourney, вже

стали повсякденною реальністю для багатьох спеціалістів. Згідно з дослідженням Adobe 2022 року, 63% дизайнерів використовують або планують використовувати генеративний ШІ у своїй роботі, що підкреслює популярність цієї технології. [Generative AI in Visual Arts: Tools and Impact on Design Practices. Digital Creativity].

Штучний інтелект суттєво розширює можливості графічного дизайну, стаючи незамінним помічником у багатьох аспектах творчої роботи. Однією з ключових переваг ШІ є здатність автоматизувати рутинні завдання, такі як видалення зайвих елементів, корекція кольорів чи оптимізація макетів. Ці дії, які раніше вимагали багато часу та зусиль, тепер виконуються за лічені секунди, дозволяючи дизайнерам зосередитися на розробці ідей та концепцій.

Інструменти на основі ШІ, наприклад, Ideogram чи MidJourney, відкривають нові горизонти у генерації зображень. Вони здатні створювати ілюстрації чи постери на основі текстових описів, що є особливо корисним для концепт-арту або створення унікальних візуалів. Додатково, такі ШІ, як Leonardo, значно спрощує процес розробки інтерактивних та анімованих елементів, які адаптуються до дій користувача, що є важливим для вебдизайну та динамічних інтерфейсів.

Ще одним важливим аспектом є швидке створення кількох варіантів дизайну. Завдяки генеративним алгоритмам, дизайнери можуть отримувати кілька різних ідей логотипів, банерів чи макетів за короткий час, що полегшує вибір і пришвидшує процес затвердження. ШІ також сприяє персоналізації контенту, аналізуючи потреби аудиторії та адаптуючи дизайн до конкретних вимог, що робить рекламні матеріали більш ефективними.

Додатково, алгоритми ШІ можуть аналізувати вже створені дизайни, оцінюючи їх з точки зору гармонії кольорів, симетрії чи ергономічності. Вони пропонують ідеї для покращення UX-дизайну, що підвищує якість кінцевого продукту. Процес пошуку відповідних зображень, шрифтів чи графічних елементів також стає набагато простішим завдяки здатності ШІ аналізувати контекст запитів і пропонувати найбільш релевантні матеріали.

Таким чином, ШІ не лише полегшує технічні аспекти роботи дизайнерів, а й допомагає реалізовувати інноваційні ідеї, оптимізуючи процеси та підвищуючи ефективність у створенні візуального контенту.

Світові бренди все частіше використовують штучний інтелект для створення унікального контенту, що демонструє новаторський підхід до залучення аудиторії. Наприклад, Coca-Cola розробила смак Y3000, надихнувшись баченнями своїх споживачів про майбутнє. В основі цього

проекту лежали емоції, прагнення та ідеї, згенеровані за допомогою ШІ. Не менш вражаючі результати продемонструвало видання *Cosmopolitan*, яке у червні 2022 року випустило обкладинку журналу, повністю створену генеративним ШІ.

Українська креативна індустрія теж не відстає дивувати своєю винахідливістю, використовуючи новітні технології для створення унікального контенту. Українське видавництво «Ранок» також долучилося до використання інноваційних технологій, видрукувавши дитячу книгу «Хочу на Марс!» з ілюстраціями, згенерованими MidJourney. Ще одним із цікавих прикладів є відео про "кохання кефіру до ложки", яке стало частиною кампанії «ГоКарпати». Цей проєкт був розроблений українською агенцією Bickerstaff.495 у співпраці зі студією Andaction.

В основі відео лежить унікальне поєднання анімації та інструментів штучного інтелекту. Для створення статичних зображень використовувалися можливості генеративного ШІ MidJourney, який дозволяє створювати високоякісні візуальні матеріали на основі текстових запитів. Анімаційні елементи були реалізовані за допомогою алгоритмів Stable Diffusion та Deforum, що забезпечили плавність та динамічність рухів.

Ці приклади підтверджують, що ШІ стає невід'ємним інструментом у креативній індустрії, дозволяючи брендам пропонувати інноваційний і персоналізований контент, який ще більше зацікавлює споживачів.

У межах педагогічної практики було організовано кілька занять, присвячених використанню штучного інтелекту, щоб детальніше вивчити його можливості на практиці. Одне з таких занять передбачало лекцію, під час якої студенти отримали завдання, орієнтоване на дослідження потенціалу ШІ в комерційній сфері. Зокрема, акцент було зроблено на застосуванні штучного інтелекту для генерації унікальних зображень, здатних вирізнятися на тлі конкурентів та привертати увагу цільової аудиторії.

У ході виконання завдання студенти ознайомилися з алгоритмами генеративного ШІ, такими як Adobe firefly, Ideogram чи MidJourney, а також із практичними аспектами їх застосування у рекламних кампаніях. Вони мали змогу переконатися, що сучасні технології дозволяють швидко створювати контент із високим рівнем візуальної привабливості, забезпечуючи його адаптацію під конкретні запити. Це відкриває нові можливості для брендів, які прагнуть залишатися інноваційними та креативними в умовах жорсткої конкуренції.

Завдяки таким практичним заняттям стало зрозуміло, що використання штучного інтелекту в рекламі стає не лише корисним, але й необхідним інструментом у сучасній креативній індустрії. ШІ не лише автоматизує рутинні процеси, але й допомагає створювати персоналізований контент, що максимально відповідає інтересам і очікуванням споживачів. Цей підхід дозволяє брендам краще взаємодіяти з аудиторією, пропонуючи унікальні рішення, які здатні утримувати увагу та викликати зацікавленість.

Таким чином, уроки з використання ШІ демонструють його потенціал як потужного інструмента для створення інноваційного візуального контенту, який не лише підтримує конкурентоспроможність брендів, але й формує нові стандарти у сфері реклами.

Через те що штучний інтелект стрімко входить у креативну індустрію, трансформуючи способи створення контенту виникають побоювання, що ШІ може витіснити дизайнерів, але ця перспектива є малоймовірною. Хоча алгоритми можуть автоматизувати рутинні завдання, вони не здатні замінити людську творчість, інтуїцію та емоційне розуміння, які залишаються ключовими елементами у дизайні.

Дизайнери мають здатність мислити нестандартно, враховувати культурний контекст і пристосовуватися до динамічних змін, що є поза межами можливостей навіть найпросунутіших алгоритмів. Штучний інтелект слід розглядати як інструмент, що доповнює людський потенціал, дозволяючи прискорювати роботу, розширювати можливості та відкривати нові горизонти у творчості.

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

РОЗВИТОК КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ЗДОБУВАЧІВ ДИЗАЙ-ОСВІТИ З ВИКОРИСТАННЯМ ГЕЙМ-ТЕХНОЛОГІЙ.

В сучасних умовах стрімкого розвитку суспільства відбувається глобальне переосмислення змісту та форм навчання, а також призначення освіти як головного фактору підготовки громадянина-фахівця. Освіта трансформується відповідно до актуальних вимог глобальної інформатизації, зростаючої динаміки соціально-культурних та економічних змін. Новий ринок праці

вимагає від майбутніх фахівців відповідних компетентностей. Інноваційні платформи допомагають в реалізації людських потенціалів в реальному житті.

В умовах стрімкого розвитку однією з головних галузей є проектна діяльність та будівництво. Особливо важливим етапом є ефективне навчання за профільними спеціальностями на етапі проектування. Одним із пріоритетних напрямків в методиці проектування є набуття спроможності студента уявляти об'єкти проектування в просторі. Ця професійна навичка дає величезний спектр можливостей проектанту, який може оперувати в своїй уяві будь-яким предметом-об'єктом в дизайні чи архітектурі. Але перш ніж дійти до етапу уяви та образної фантазії студент повинен мати щиру зацікавленість в процесі та в кінцевому результаті. Слово "ширий" можна трактувати, як живий, непідробний інтерес, який спроможний рухати думку людини та розвивати її в залежності від поставлених цілей. Цей інтерес і є головною рушійною силою мислення в просторі. Альтернативною мотивацією процесу проектування є комп'ютерна гра, звісно, архітектурного спрямування, як приклад, *Tiny Glade* (стратегія) чи імітація життєдіяльності людини *The Sims* (симулятор життя), де одним з головних завдань є створення простору навколо керованого персонажу. Зацікавленість у грі щодо створення простору, на думку сучасних дослідників, дає якісний ефект в розвитку просторового мислення, адже кожна об'ємна деталь вже має свій масштаб, форму, матеріал та місце.

Завдання на організацію простору має мету привчити студента до виважених дій в реальному житті через тренування у віртуальній реальності, яку треба правильно візуалізувати з урахуванням факторів впливу, а саме: *розмір, форма, розташування*. Поєднання всіх 3-х факторів в єдину систему дає змогу збагачувати "образами" уяву студента та швидко відтворювати їх в залежності від поставлених завдань.

Проектована реальність комп'ютерної гри на перший погляд – забавка, яка однак має низку властивостей, які допомагають студенту реалізувати себе в професійному житті:

- Формування базових навичок для навчання та майбутньої професійної діяльності. Професійна дисципліна, яка виховує в майбутньому у фахівця своєчасне та належне виконання правил і зобов'язань, дотримання прийнятих законів і норм професійної діяльності.
- Розвиток операційного складу різних видів діяльності. Вміння якісно та швидко виконувати різнопланові задачі, які обмежені часом та умовами.

- Розвиток зорово-моторної координації та дрібної моторики. За допомогою зору людина вивчає навколишню дійсність, контролює свої рухи, завдяки чому вони стають досконалішими й точнішими.
- Розвиток просторового сприйняття. Здатність сприймати просторові характеристики навколишнього світу: величину та форму предметів, а також їхнє взаємне розташування.
- Формування навичок вирішення проблем і розвиток логічного мислення. Процес виявлення проблеми, розробки можливих шляхів вирішення та прийняття відповідного курсу дій за допомогою точного та послідовного мислення, не допускаючи протиріч в своїх міркуваннях, та вміння викривати логічні помилки.
- Формування навичок планування, управління ресурсами та логістики. Заздалегідь визначений порядок дій, які потрібні для досягнення поставленої мети та виявлення і аналіз потреб в матеріальних ресурсах різних фаз виробництва.
- Освоєння багатозадачності (одночасне відстеження багатьох змінних і управління декількома завданнями). Виконання двох або більше завдань одночасно або по черзі за короткий період часу з метою підвищення продуктивності.
- Тренування в швидкості прийняття рішень. Вольова дія, спосіб оцінки альтернативи та обрання найбільш прийняттого курсу дій.
- Розвиток діяльних та поведінкових стратегій, інтуїції ("передчуття"). Форма знання людини, яка виникає без усвідомлення конкретних шляхів та умов його отримання, ґрунтуючись на почуттях, а не на фактах.
- Розвиток пам'яті. Для зручності оперування потрібними знаннями.
- Концентрація уваги. Підвищує якість виконання роботи.
- Навички роботи в команді і співробітництва. Вміння працювати в колективі для загальної мети.

Комп'ютерні ігри мають позитивний вплив на психічні процеси студента. Вони допомагають розвитку таких корисних якостей як: зосередженість, моторика, швидкість реакції, сприйняття інформації, уява, креативність та розвиток просторового мислення. Інтеграція комп'ютерних ігор в освітній процес має носити зважений характер і повинна залежати від особливостей фахового профілю. Як приклад, здобувач архітектурної освіти, починає ознайомлюватись з базовими положеннями будівництва на першому курсі,

тому йому потрібно починати опановувати головні будівельні принципи в Builder Simulator. Розробка та планування районів міста - Cities: Skylines. Дизайн інтер'єрів можна створювати в Home Design чи в Interior Designer. У вивченні історії, наприклад, середньовіччя, допоможе містобудівний симулятор Manor Lords. Стрімкий розвиток штучного інтелекту не має меж у розкритті та доповненні всіх складних особливостей професії, він чудовий помічник в навчанні, особливо коли навчання має форму цікавої комп'ютерної гри.

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

ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖПРОМ ПІД РОСІЙСЬКИМИ ОБСТРІЛАМИ: СИМВОЛ МІСТА, ВІДОБРАЖЕННЯ В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ.

Будинок Державної промисловості у Харкові увійшов в історію української архітектури як перший хмарочос в Україні, зведений в тодішній її столиці в гранично короткий термін — з 1925 по 1928 рр. На той час у Харкові ще не було своєї міцної архітектурної школи. Зрозуміло, що на оголошеному конкурсі перемогла група ленінградських архітекторів — Сергій Серафимов, Самуїл Кравець та Марк Фельгер. Головною художньою особливістю цієї будівлі є мости, що висять над радіальними проходами на висоті три, п'ять і шість поверхів, з'єднуючи в єдине ціле дев'ять будинків, згрупованих у три блоки, висота яких збільшується від периферії до центру з шести до одинадцяти поверхів. Це була перша офісна споруда у стилі конструктивізму, що мала вплив на розвиток світової архітектури: для її будівництва вперше у світі були розроблені і застосовані точні розрахунки складних просторових рамних залізобетонних конструкцій.

Після введення Держпрому в експлуатацію у листопаді 1928 р. сюди переїхали металургійні, хімічні та металургійні управління і трести, а також уряд республіки. 7 липня 1933 р. у своєму кабінеті, розміщеному у 5-му під'їзді покінчив життя самогубством, не переживши наслідки вчиненого радянською владою Голодомору, голова українського уряду Микола Скрипник. З перенесенням у 1934 р. столиці до Києва і переведенням тули трестів і уряду у

Держпром вселилися відділи облвиконкому. А для Харкова він залишився його символом. У січні 2018 р. Кабмін України вніс Держпром до реєстру нерухомих пам'яток національного значення, а з 2017 р. він розглядається як кандидат до зарахування до списку пам'яток, що охороняється ЮНЕСКО.

Держпром оспіваний як в літературі, так і в художній творчості. Перший український хмарочос ще знаходився в стані будівництва, а харківський мистець Олександр Симонов зобразив його в картині «Останній пастух» (іл. 1), на якій бачимо величезний яр, який потім буде засипано і з якого знизу вгору дивиться на цю гігантську споруду пастух. Він ще пасе кіз, але розуміє, що цей фрагмент природи міста зникає на його очах.



Іл. 1. О. Симонов. Останній пастух. 1927. П., о.



Іл. 2. І. Падалка. Будинок Держпромисловості. 1927. Лереворит. 17.8x23

На гравюрі бойчукіста Івана Падалки «Будинок Держпромисловості», (іл. 2), який так само демонструвався на виставках 1927 р., ця харківська висотка показана в процесі будівництва на тлі хмар, ще з відкритим риштуванням, а внизу виснажені шкапи та будівельники, як основна робоча сила, займаються перевозками чи то матеріалів, чи відходів будівництва, бо відповідної техніки тоді не існувало.

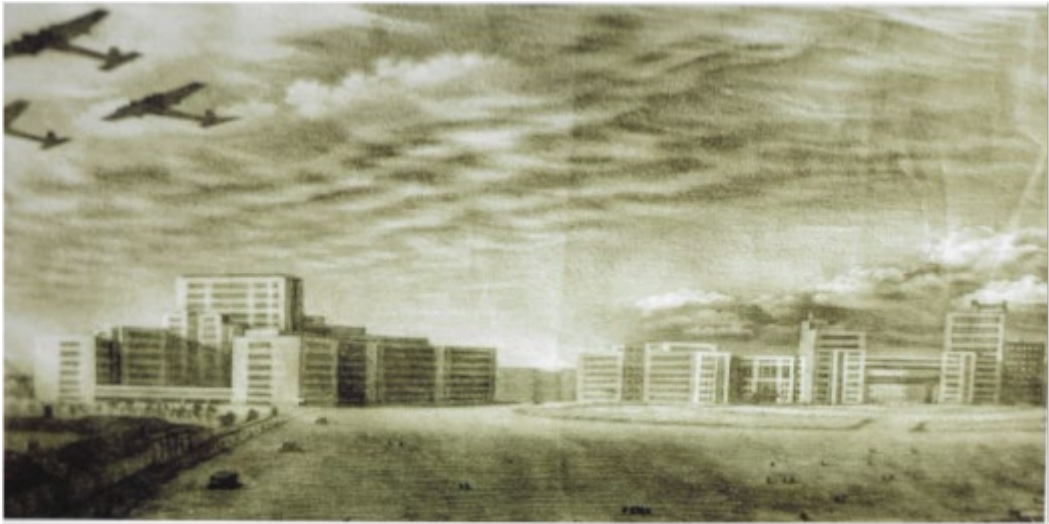
На картині Івана Шульги «Будинок Держпрому у Харкові» (іл. 3) цей український хмарочос зображений вже побудованим як представницький офіс в тодішній столиці України з площею перед ним, на якій снують фаєтони,

кабріолети, а біля центральної частини бачимо автомобіль «ГАЗ-А», що почав випускатись з кінця 1920-х рр. і використовувався для пересування тогочасного начальства, зосередженого в цій головній будівлі молодої Української республіки. Тут же і трамвайна зупинка, і трамвай на ній. Площею проходять і військові, і звичайні перехожі, одягнені по тогочасній моді. Таким автор побачив Харків у 1933 р., де вже розпочинався сталінський терор, що супроводжувався масовими арештами в українському суспільстві.



Іл. 3. І. Шульга. Будинок Держпрому у Харкові. 1933. Карт., о. 17.5х27

Автолітографія учня бойчукіста Івана Падалки — Олександра Довгаля «Держпром і Дім Проєктів» із серії «Соціалістичний Харків» (іл. 4) створювалась у 1936 р., коли вже на повну силу запрацював маховик сталінських репресій, а молоді бойчукісти, аби вижити, повинні були продемонструвати свою відданість радянській владі, що, можна сказати, виявляється у зображенні крупним планом трьох літаків як символу міцності сталінської держави. Разом з тим, зліва від Держпрому бачимо рідкісне зображення зруйнованого під час німецько-радянської війни Дому Проєктів, перебудованого після війни у Харківський університет із стильовими змінами, в результаті чого була порушена ансамблевисть всього комплексу.



Іл 4. О. Довгаль. Держпром і Дім Проєктів. Автолітограф. 39х53

Кольорова автолітографія «Держпром» (іл. 5) видатного харківського графіка і педагога Харківського художнього інституту др. пол. XX ст. Григорія Бондаренка виконана на поч. 1960-х рр., коли посеред однієї з найбільших у Східній Європі площ вже з'явився сквер, а вгорі на 5-му під'їзді — телевежа. Мистець обирає цікаву точку зору для зображення центральної частини Держпрому, підводячи до неї композиційну діагональ, що надає простору рухливості.



Іл 5. Г. Бондаренко. Держпром. Поч. 1960-х рр. Кольор. автолітограф. 40х32



Іл 6. В. Ковтун. Його величність Держпром. 2021. П., о. 80х120

Сучасний Держпром у 2021 р. перед нападом рф на автономну Українську державу 24 лютого 2022 р. встиг закарбувати відомий харківський мистець, Голова Харківської організації НСХУ Віктор Ковтун, який сам залишився в

обстрілюваному російською артилерією місті, ставши літописцем цих важких для міста часів, створюючи все нові і нові полотна, проводячи виставки і надихаючи колег. На картині «Його величність Держпром» (іл. 6) Віктор Іванович зобразив цю видатну пам'ятку української архітектури, розмістивши перед нею чудовий пейзаж пори золотой осені, коли дерева покриваються жовтим, помаранчевим, червоним листям, підкреслюючи таким чином особливу красу і велич споруди.

І ось 28 жовтня 1924 р. мешканці Харкова завмерли від страшної звістки: російська артилерія вдарила по Держпрому, значно зруйнувавши 7-й під'їзд (іл. 7). Навіть німецькі фашисти, окупувавши Харків під час німецько-радянської війни, не наважились на такий злочин. Як тепер відновити пошкоджену частину, зберігши ідентичність цієї національної культурної пам'ятки, що є кандидатом на внесення до списку об'єктів, що охороняються ЮНЕСКО, залишається під питанням.



Іл. 7. 7-й під'їзд Держпрому після влучання російської артилерії 28.10.2024 р.

СТРЕЛЬЦОВА Марина Володимирівна,
PhD (історія та теорія мистецтва), старша
наукова співробітниця науково-дослідного
відділу мистецтва ХХ - початку ХХІ ст.
НХМУ, наукова співробітниця Кунстхалле
Росток, Німеччина.

РЕФЛЕКСІЇ ВІЙНИ У ТРИВИМІРНОМУ МИСТЕЦТВІ: IV МІЖНАРОДНА БІЄНАЛЕ «СКУЛЬПТУРА ПРОСТО НЕБА» – 2024.

Війна є однією з центральних тем в історії мистецтва. Залежно від історичного контексту, колективного та особистого досвіду й суспільно-політичних обставин, мистці та мисткині трактують її як героїчну, трагічну, документальну чи метафоричну подію. Рефлексії російсько-української війни демонструють різноманітність підходів до осмислення воєнної травми, відображаючи новітню міфотворчість, котра формує українську ідентичність і культуру пам'яті.

Новий погляд на мистецтво в умовах війни зумовлений майже необмеженим доступом до інформації та можливістю реагувати в реальному часі, а також відсутністю жорстких державних рамок. Як відзначає М. Полякова у своїй статті «Українське мистецтво 2022–2023 років: рефлексії Російсько-української війни», митці синхронізують особисті та колективні переживання, часто реагуючи на резонансні події миттєво.

Проект «Міжнародна бієнале "Скульптура просто неба"», веде свій відлік від виставки «Точка зору від Заходу до Сходу» 2016 року. Задум полягав у «звільненні» сучасної ландшафтної скульптури з художніх майстерень та інституцій задля інтеграції її в публічний простір і наближення її до широкого глядача.

Проведення чергової виставки, що мала відбутися влітку 2022 року за участю українських та іноземних авторів, унеможливила повномасштабна війна РФ проти України. Попри довготривалу паузу та продовження воєнних дій, четверта Міжнародна бієнале "Скульптура просто неба", що відбулася з 13 серпня до 10 листопада 2024 року на території Національного заповідника «Софія Київська», презентувала твори тривимірного мистецтва в унікальному ландшафті колишнього митрополичого саду. Організатором виступило ГО «Міжнародний інститут культурної дипломатії» у співпраці з партнерами.

Кураторки Тетяна Калита та Марина Стрельцова обрали тему «Лінія життя», яка відображає реалії сьогодення та порушує широкий діапазон екзистенційних питань. Українці переживають втрати, еміграцію, переселення, і, вимушені жити «на лінії» / межі, балансують між воєнним та цивільним життям, руйнуванням і творенням, відчаєм і надією.

В експозиції були представлені скульптури та інсталяції українських і зарубіжних авторів, створені в останні кілька років, а також тривимірні твори, виготовлені з HPL панелей Fundermax. Ці роботи були реалізовані на підприємстві та у співпраці з головним партнером бієнале — компанією «Budzirka» — за ескізами учасників проєкту. Такий новаторський підхід уможливив подальше експериментування з новими матеріалами й техніками, цього разу підкреслюючи ідею використання будівельних матеріалів у тривимірному мистецтві.

Встановлення й урочисте відкриття трьох робіт відбулося 24 вересня 2024 року в рамках окремого проєкту «Креативна лабораторія». При цьому інсталятивні артоб'єкти «Слон, що стікає кров'ю» О. Сая, «Увага!» С. Ратошнюк і «Спустошені» О. Аполлонова (усі 2024 року) можна вважати сайт-специфічними, створеними у контексті цього річної тематики бієнале та з урахуванням особливостей паркового ландшафту Національного заповідника «Софія Київська».

Продиктовані специфікою будівельних панелей, а також індивідуальними художніми почерками всіх трьох авторів, формальні рішення тяжіли до площинної, часом модульної побудови й фігуративності. С. Ратошнюк віддала перевагу графічній виразності, посиливши контраст між монументалізованими чорними піктограмами для маркування крихких вантажів, світлими стінами Софійського храму та зеленою галявиною, на якій експонувалася робота.

О. Сай та О. Аполлонов, натомість, намагалися надати своїм об'єктам тривимірності. Пофарбовані у яскраві кольори, вони створювали різкий дисонанс між життєствердною символікою, властивою цим кольорам, та драматичним змістом самих робіт. Актуальність усіх трьох емоційно насичених метафоричних образів ще більше підкреслювалася їхніми назвами.

Аналогічний підхід простежується і в групі творів, представлених на виставці ще 13 серпня 2024 року. Колір, фактури, пози, жести, фрагментація та деконструкція, а також поєднання різних матеріалів стали виражальними засобами, що прямо чи опосередковано відображали реакцію митців на воєнні події та їхній вплив на трансформацію особистого й колективного

світосприйняття. Переважна більшість цих скульптур була створена впродовж останніх кількох років.

За окремими випадками, як-от робота «Фуєте» В. Мельниченка (2021), експонати виставки не розповідали особистих історій. Їх антропоморфна форма здебільшого зводилася до знаку і була наділена глибокою символікою, що пропонувала безліч асоціацій. Маршрут імпровізованого скульптурного парку був спроектований так, що перед глядачами змінювались ідеї: людини, свободи, культурної пам'яті, зв'язку з корінням, мислення, трансформації, відродження та збереження життя. Серед них — скульптурні композиції: «Корона Мотанка», «Вінок Мотанка» та «Гало Мотанка» (2024) О. Рондяк, «Insight» (2018–2019) та «Прозріння» (2024) Д. Грека, «Зародок» (2024) О. Дворак-Галік, «Miner Rugby Player» (2017–2022) Р. Мініна, «Немовля» (2024) Є. Примаченка та «Баланс і дисбаланс» Юрія Мирка, GORN Ceramics. Ці твори продемонстрували, що мистецтво в кризові часи стає важливим компенсаторним механізмом людської психіки й замість жахів війни пропонує абсолютно полярну картину гармонійного мирного світу або її філософську інтерпретацію.

Паралельно в експозиції бієнале розгорталася лінія контрідей: війни, знищення, біженства, втрат і криз. До неї, окрім уже згаданих вище робіт, належить й напіваабстрактний «Прилад 729» (2022) М. Лодяного. З одного боку, він є художньою інтерпретацією технологічно-промислових форм, пов'язаних із приладами радіоелектронної боротьби (РЕБ), з іншого боку, митцеві важливо показати процес трансформації утилітарної форми в художню, наділену поетичним сенсом. Натомість «Game Over / Падіння імперії» (2022) К. Синицького, своїми різкими ламаними формами та гострими кутами, металевими штирями, що пронизують людське тіло, сама стає символом війни та її катастрофічних наслідків для людства, втім парадоксально дарує надію на перемогу.

Тож трагізму нової повсякденності виставка «Лінія життя» Міжнародної бієнале "Скульптура просто неба" – 2024 протиставила волю до життя та засвідчила здатність людини до витривалості й відновлення. Вона також продемонструвала, що мистецтво, окрім іншого, стає важливим інструментом комунікації та осмислення спільного досвіду.

ЧЕГУСОВА Зоя Анатоліївна,

кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник і вчений секретар відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, Заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка.

«ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ»

в контексті презентації наукової монографії:

Зоя Чегусова. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації / голов. ред. Г. Скрипник ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ : ArtHuss, 2024. 560 с. (укр.-англ. тексту), 814 кольорових ілюстрацій.

Наукова монографія «Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації» присвячена багатолічному професійному декоративному мистецтву України кінця ХХ – початку ХХІ століття, що зазнало значних образно-пластичних перетворень після здобуття Україною незалежності. Проте якісно відмінні художньо-стильові модифікації в цій царині найяскравіше позначилися в «мистецтві вогню» та мистецтві тканини: в таких його найбільш розвинених і осучаснених різновидах, як авторська художня кераміка, авторське художнє скло, gobelen, розпис по тканині, що мають міцно усталені в часі й гранично потужні національні традиції.

Комплексне дослідження авторкою монографії художньо-стильових трансформацій у цих засадничих видах декоративного мистецтва України як єдиного цілісного явища в контексті з'ясування їхньої схильності до глобалізаційних впливів, а також під кутом зору їх значення у формуванні національно-культурної ідентичності, проводиться вперше в українському мистецтвознавстві. Простежено мистецький поступ за період ХХ століття до початку ХХІ століття, який засвідчив послідовний перегляд стильових засад попередньої тоталітарної доби і визрівання тенденції, спрямованої в бік мистецтва творчих особистостей з новими орієнтирами й розумінням художньої образності та формотворення. Декоративне мистецтво досліджується в аспектах образно-пластичної еволюції, загальних художніх тенденцій розвитку, сучасних стильових трансформацій на основі доробку провідних

професійних митців України. Розглянуто творчість художників, які здобули академічну освіту у вишах та училищах країни за спеціалізацією «декоративне мистецтво» (чому в мистецтвознавчій науці й виник термін «професійне декоративне мистецтво»). Перевага надається авторським роботам (тобто створеним художником від ескізу до реалізації в матеріалі самостійно – без виконавців), що вирізняються оригінальністю образності та формотворення, творчим переосмисленням національного та світового мистецького досвіду.

Визнано, що прикрим явищем для України в 1990-х рр. були численні приклади недбалого ставлення держави до культурних набутків попередніх десятиліть. У ті часи відбувається занепад і закриття всіх підприємств-гігантів текстильної, скляної, керамічної, фарфорової, фаянсової промисловості України. Руйнація величезної художньої промисловості в Україні в пострадянський період, до речі, спрямувало професійних художників кераміки, скла, текстилю до вільної форми творчості і свободи авторського експерименту. Змушені працювати винятково «на території» творчих майстерень, митці поступово звільнилися від певних обмежень промислового тиражного виробництва. У зв'язку із цим на межі ХХ–ХХІ ст. в царині декоративного мистецтва перевагу отримують рукотворні нетиражовані твори авторської кераміки, скла, текстилю, деревопластики (те, що в Європі і Світі дістало назву «студійне мистецтво»), призначені для виставкового й музейного простору. Засвідчено, що декоративне мистецтво України наприкінці ХХ ст. зазнало складних трансформацій, які можна порівняти з мистецькими новаціями авангарду початку ХХ ст., коли концепція митця виявилась визначальною у формуванні його неповторного художнього стилю і власної естетики. Саме такі станково-декоративні твори аналізуються в пропонованому дослідженні.

Визначено характерні тенденції розвитку декоративного мистецтва України на різних етапах. Це передусім поступ творчого росту митців-професіоналів в усіх галузях художньої промисловості паралельно із процесом зародження авторських виставкових творів декоративного мистецтва в 1960–1980-х рр.; опанування світового художнього досвіду й пошук художниками-прикладниками власних мистецьких критеріїв у творчості, інспірованої асоціативно-ускладненим способом образно-пластичного мислення в 1990-х рр.; розвиток нетрадиційної кераміки, студійного скла, новаторського арттекстилю, новітньої деревопластики України в руслі загальноєвропейського художнього процесу на тлі шанобливого ставлення до історичних традицій національного образотворення на початку ХХІ ст., внаслідок чого сьогодні ця мистецька галузь постає надзвичайно розмаїтою і полівекторною,

налаштованою на урізноманітнення мистецьких засобів та напрямів в усіх її ділянках.

В монографії визначено узагальнююче поняття «глобалізації», що торкнулася всіх країн світу і спричинила революційні зміни в мистецтві, культурі загалом, а також у соціогуманітарних науках. Це згодом призвело до виникнення нової міждисциплінарної науки глобалістики, у межах якої зосереджено пошуки вчених – представників багатьох ланок наукового знання: культурологів, істориків, філософів, соціологів та ін.

Водночас у роботі визнано, що українська мистецтвознавча наука поки що чітко не окреслила свого предметного поля в аналізі явища глобалізації, яке слід віднести до числа найбільш значущих цивілізаційних тенденцій сучасності. Тому авторкою монографії вперше здійснено спробу виконання дослідження на стику мистецтвознавства і культурології з наміром визначення впливу (негативного чи позитивного) глобалізаційних процесів на професійне декоративне мистецтво України, яке містить у собі величезний пласт національної культури другої половини XX – початку XXI ст.

Аналітичний розгляд показує, що декоративне мистецтво України доби глобалізації сприймається як потужна галузь у сфері культури з притаманними їй ознаками автентичної духовної генетики, як динамічна рівновага давніх традицій і сучасної образотворчості. Тому саме ця мистецька царина – історично утворене, але осучаснене декоративне мистецтво, набуває в добу глобалізації величезного значення у спрямуванні українців до свого національного коріння, у поверненні до культурних цінностей, у формуванні духовних засад та естетичному вихованні «глобалізованого українця». Зберігаючи традиційну, проте з ознаками модерності образність, професійне декоративне мистецтво сприймається в царині сучасного образотворчого мистецтва міцним підґрунтям для освячення та поширення в громадянському суспільстві ознак національно-культурної ідентичності.

Підсумовуючи, зазначимо, що входження українського професійного декоративного мистецтва у XXI ст. у світовий контекст не викликає небезпеки знеособлення та «розчинення» в ньому, зважаючи на всі вище викладені аргументи.

ШЕВЧЕНКО Мирослава Євгеніївна,
PhD (культурологія), Старший науковий
співробітник відділу науково-
координаційної діяльності та інформації
НАМ України.

ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ У ПЕРІОД ГЛОБАЛЬНИХ ЗАГРОЗ.

Культурна спадщина виступає ключовим чинником формування національної самосвідомості та сприяє підвищенню рівня духовного розвитку суспільства. Вона є основою для збереження і передачі цінностей, традицій і досягнень попередніх поколінь, створюючи міст між минулим і майбутнім. Найактуальнішою проблемою сьогодення залишається – звільнення тимчасово окупованих територій України, а з тим відновлення та реставрація зруйнованих пам'яток культурної спадщини. Російсько-українська війна стала однією з найгостріших загроз для культурної спадщини України. Серед основних викликів варто виділити: фізичне руйнування пам'яток культури (від початку повномасштабного вторгнення і станом на кінець 2024 року унаслідок бойових дій були зруйновані або пошкоджені 1222 об'єкти культурної спадщини [1222 пам'ятки культурної спадщини постраждали в Україні через російську агресію. Міністерства культури та стратегічних комунікацій. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/1222-pamyatky-kulturnoyi-spadshhyny-postrazhdaly-v-ukrayini-cherez-rosijsku-agresiyu/> (дата звернення: 19.11.2024).]); системне розкрадання музейних артефактів на тимчасово окупованих територіях; під загрозою також опинилися нематеріальна культурна спадщина України, включаючи традиційне народне мистецтво, художні практики, унікальні художні техніки.

Переміщення населення, зокрема майстрів, носіїв живої спадщини призводить до втрати унікальних технік та знань, в цілому виняткових елементів національної ідентичності. Суттєвою загрозою зникнення елементу нематеріальної культурної спадщини є те, що війна значно ускладнює передачу знань і практик майбутнім поколінням майстрів народного мистецтва та художників. Збереження культурної спадщини є не лише питанням історичної пам'яті, але й стратегічним елементом відновлення національної ідентичності та культурної цілісності України.

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

КОНЦЕПЦІЯ М. СТАНКОВИЧА ЩОДО ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ДИЗАЙНУ.

Тема доповіді побудована на проблемі, яку концептуально висловлював неодноразово професор Станкевич М. Є., член нашої Академії, але, на жаль, він передчасно пішов з життя, тому я спробую донести до учасників конференції його ідею, його думки, з якими цілком погоджуюсь щодо переосмислення окремих питань теорії і практики дизайну. Матеріали виступу підготовлено за публікаціями Михайла Євстаховича останніх років, окремі цитування, класифікаційні ознаки дизайну, термінологічні визначення взято з його статті «Протодизайн, концепції і морфологія дизайну», надрукованої у збірці «Нариси історії дизайну ХХ століття» в 2012 році.

Актуальність такої проблематики особливо загострилася на початку двохтисячних років і триває до сьогодні. Наприклад, за статистикою в системі освіти України нині існують більше 60 вишів, де відкрито відділення, кафедри та факультети з підготовки майбутніх дизайнерів різного профілю на відміну від попередніх часів, коли дизайнерів готували буквально одиниці вищих навчальних закладів.

Як свідчить М. Станкевич, мистецтво дизайну, зокрема й українського, його історія, досі неповні, існують, хіба що численні, але фрагментарно досліджені праці. Сучасна практика і нові відкриття постійно змінюють наші уявлення про дизайн. Від початку, як виявляється, історія художньо-проектної діяльності формувалася за випадковим або вибіркоким принципами. Одні писали про перші технічні винаходи ХІХ століття інші — про зародження плаката й оформлення друкованої продукції, хтось про можливості масового облаштування житла, громадських приміщень та садово-паркового простору.

Тому хронологія запровадження дизайну та його межі застосування мають розпливчасті контури. Учені так і не дійшли згоди щодо часу його виникнення.

Як відомо, ідеологія дизайну зародилася задовго до його офіційного визнання як самостійної професії, чи окремих її, що виникли як синтез мистецтва і утилітарного товарного виробництва, бо справжня суть цієї ідеології полягає в тиражуванні промислових виробів на основі проекту, виконаного згідно художнього начала.

Людська цивілізація – це значною мірою тривалий розвиток предметного світу: від знарядь праці, зброї і машин, одягу, житла, важливих комунікаційних систем тощо.

Побут, звичаї, менталітет народу завжди знаходили яскраве відображення у предметних формах його існування. Але якщо протягом тисячоліть формуванням матеріальної культури опікувалися ремісники та майстри народного декоративного мистецтва, то з ХХ століття цей обов'язок на себе перебрали дизайнери. Відбулося це так непомітно, що вже в другій половині 20-го століття ніхто не міг сказати, коли зародився дизайн.

Значна частина вчених вважає, що про дизайн доречно говорити лише з кінця ХІХ століття, визнаючи при цьому можливість існування різних напрямів «протодизайну», пов'язаного зі спадщиною минулого. Інакше кажучи, все, що йде далі вглиб від останньої чверті позаминулого століття, слід відносити до первісного дизайну,

Майже до 80 років минулого століття вважалось, що основними видами дизайну є індустриальний, графічний, та архітектурно-середовищний дизайн. Як стверджує наука з кінця ХІХ століття виник дизайн поліграфічної продукції, 1907 рік, є датою заснування індустриального дизайну, дизайн середовища був запроваджений у 1920-х роках унаслідок застосування промислової технології будівництва житлових та офісних споруд. Остаточно визнання відбувалось так: 1959 року відбулася Перша генеральна асамблея Міжнародної ради товариств індустриального дизайну (ICSID), що затвердила термін «індустриальний дизайн», у скороченому вигляді «дизайн», у 70-х роках ХХ століття набули застосування терміни «дизайн середовища» і «графічний дизайн». Так сформувалися три напрями проектної діяльності, відповідно до широких сфер її функціонування.

Будучи провідним вченим у галузі декоративно-ужиткового мистецтва Михайло Станкевич одним з перших осмислив витоки, становлення і розвиток вітчизняного дизайну, він писав, що починаючи з середини минулого століття виникає багато нових поглядів щодо його теоретичних описів - типу «технічна естетика», «арт-дизайн» «арт-дизайн», «нон-дизайн» та «етнодизайн». web-дизайн, кустарний дизайн, історичний футуро-дизайн,

прогностичний дизайн майбутнього, комерційний рекламний дизайн, інформаційний і програмний дизайн, науковий сайнс-дизайн, текстовий дизайн.і т.д.

Як не парадоксально, говорив він, але фундаментальної визнаної праці з теорії дизайну, поки що нема ні в нашій країні, ні за кордоном. Ось чому виникла проблема в теорії дизайну, яка полягає в необхідності осмислити:

- а) ключові поняття дизайну з термінологією та означеннями;
- б) предмет і об'єкт дизайн-діяльності;
- в) морфологію і типологію продуктів;
- г) мету і соціологію дизайну ;
- д) принципи та закономірності дизайну.

Беззаперечним він вважав факт взаємовідношення дизайну і народного мистецтва, бо вони «мають однакову логіку основних рівнів формотворення. Якщо народний майстер свій вибір спрямовує на означений мистецький стереотип, то дизайнер повинен добре орієнтуватися в ситуаціях взаємозв'язків людини з предметним світом. Звідси можна визначити логічну структуру рівнів формотворення, що перебуває в стані перманентних змін і розвитку». Тому вважав доцільним розглянути спрощену модель, яка дозволяє виділити низку характерних і логічно вмотивованих рівнів: функціональний, матеріалів і технологічний рівень, антропомасштабний, рівень інтер'єру, рівень екстер'єру, семіотичний рівень. Важливо враховувати, що ці названі терміни різного рівня класифікації: соціологічного, морфологічного, стилістичного тощо.

Не менш важливою для нас є проблема структурування основних понять, що стосуються видових напрямів проектної культури початку ХХІ століття. Пропонував виділити такі:

Перший напрям – дизайн зовнішності людини – що передбачає створення певного візуального іміджу особи завдяки зачісці й візажу, бодідизайну, пластичній модифікації тіла, розпису тіла, нігтів, татуювання, шрамування тощо. Моделювання одягу, взуття й аксесуарів. Проектування ювелірних виробів.

Другий – графічний і мультимедійний дизайн – охоплює системи візуальної комунікації. Це передовсім друкована продукція (плакати, білборди, книги, журнали, газети, буклети, рекламні проспекти, календарі, товарні знаки, грошові знаки, упакування тощо), засоби візуальної ідентифікації, рекламно-інформаційна продукція телевізійних і комп'ютерних технологій, зокрема й

проектування веб-сайтів. Очевидно доцільно цей напрям розділити на два: екранний та поліграфічний.

Третій – дизайн транспорту, виробничого та наукового обладнання і військового озброєння – це один із найбільших напрямів, що входить до промислового дизайну.

Четвертий напрям – дизайн меблів, побутових приладів і обладнання – проектування різноманітних меблів (корпусних, стелажно-каркасних, плетених з лози та інших матеріалів, оболонково-надувних тощо), посуду з кераміки, скла, металу, дерева та інших матеріалів; тканих, шкіряні вироби для інтер'єру; побутових приладів та обладнання, ювелірних виробів та сувенірів.

П'ятий – дизайн довкілля та архітектурного середовища – :

а) ландшафтний дизайн, що спеціалізується на проектуванні природного простору поруч прибудинкових територій, дач у вигляді зелених насаджень, кам'яних структур, водоймищ, малих архітектурних форм;

б) сфера міського середовища (зони відпочинку, дитячі майданчики, площадки для автомобілів, ятки для торгівлі тощо),

в) дизайн інтер'єру (житлові та громадські приміщення), в тому числі й проектування музейних експозицій і виставок; г) маргінальна сфера охоплює фітодизайн та освітлення, які застосовуються як у доквіллі, так і в архітектурному середовищі.

Шостий – дизайн акторського середовища та масових видовищ – передбачає проектування сценічного та кінематографічного простору, костюмів і гриму, дизайну звукових та піротехнічних ефектів, церемоній та маніфестацій, музично-світлових інсталяцій, повітряних кульок, освітлення, феєрверків і лазерних видовищ.

Сьомий – дизайн перспективних напрямів – арт-дизайн, що виявляє поєднання художніх засобів виразності образотворчого, декоративного мистецтва з художньо-образним та емоційним формотворенням експозиційних предметів. Удосконалення проектування найновіших систем. Не залишається осторонь і нано-дизайн, що передбачає впровадження нанорозмірних матеріалів, предметів і самовідтворювальних структур, необхідних для життєдіяльності людини. Дизайн соціальних систем для структурування суспільних груп, гармонійних відносин і процесів.

ЯНОВИЦЬКИЙ Євген Леонідович,
доцент кафедри Архітектурного
проектування цивільних будівель і споруд
КНУБА.

ХУДОЖНЯ ТА ЕСТЕТИЧНА ВИРАЗНІСТЬ УРБАНІСТИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА.

Художня та естетична виразність є ключовим інструментом формування сучасного архітектурного простору житлового та урбаністичного середовища. Архітектура, як наука ставить своєю головною метою організацію простору для забезпечення комфортних умов життєдіяльності людини, як основного користувача та створення гармонійного середовища, яке враховує функціональні, естетичні, екологічні та соціальні аспекти.

Рішення в цій сфері повинні відповідати потребам сучасного суспільства та забезпечувати *зручність, безпеку і довговічність*, а також сприяти розвитку культурної ідентичності та емоційного зв'язку людини з простором.

Серед композиційних прийомів, які сприяють художній та естетичній виразності, можна виокремити *тектоніку, пластичну виразність, гармонійність, ритм, масштабність та співмірність елементів житлових будинків і комплексів*. Усі ці засоби об'єднуються в рамках створення цілісного художнього образу.

Інструментарій архітектора полягає в трансформації функціональних і типологічних вимог у *мову художнього образу*, яка, будучи суб'єктивною для кожного автора, ґрунтується на історичному досвіді людства в цілому та прагнення гармонії при створенні простору для життєдіяльності людини. Формування художньої та естетичної виразності сучасного багатофункціонального урбаністичного середовища, спирається на *модель творчого архітектурного процесу*. (Рис. 1).

Ця концепція – процес генерації архітектурного рішення, орієнтованого на створення середовища, що поєднує *матеріальні й духовні* аспекти життя людини. У матеріальній площині враховуються *природньо-кліматичні умови, сучасні технології та будівельні матеріали, конструктивні системи та рівень організації будівництва*. Духовна складова, своєю чергою, базується на *соціальному запиті, естетичних потребах суспільства та політико-соціальних*

обставинах. Синергія цих факторів визначає характер та якість **архітектурного проєкту**, та слугує основою творчого процесу.

Урбаністика, як наука використовує інструменти художньої та естетичної виразності, методи формоутворення, **творчу інтуїцію й авторське самовираження** для створення сучасного багатофункціонального та комфортного середовища, де гармонійно поєднується житлова та громадська інфраструктура в канві урбаністичного архітектурного простору.

Прийоми просторової організації, конструктивні рішення, їхня масивність, пластичність, пропорції, ритмічність, масштаб і розміри елементів, а також текстура й колір матеріалів, засоби благоустрою та ландшафтної архітектури у поєднанні та в гармонії з навколишньою забудовою й природним середовищем формують реальні художні якості архітектурних об'єктів.

Творчий процес починається з аналізу даних. На цьому етапі проводиться моделювання об'єкта та обґрунтування ключових аспектів, пов'язаних із його формоутворенням, технологічним наповненням, функціональною структурою, естетичною концепцією та економічною доцільністю. Це дозволяє сформувати комплексний підхід до створення архітектурного простору, як цілісної системи, так і окремих його елементів.

Фінальний етап архітектурного проєктування полягає в інтеграції технологічних, конструктивних, художніх, економічних і функціональних характеристик у єдине архітектурне рішення. На цьому етапі формується цілісний об'ємно-просторовий комплекс урбаністичного міського середовища. Процес його формування є багатограним і складним, вимагаючи від архітектора багатопрофільних компетенцій – від художника й інженера до філософа, еколога й економіста.

Використовуючи метод вільного творчого мислення, архітектор генерує нестандартні й інноваційні рішення. Цінність фактору фахової творчої особистості в цьому процесі є надзвичайно високим. При цьому єдиним двигуном прогресу є **розкріпачення людини** та його творчого духу, як показує історія людства. Якщо людині надати свободу, то вона, переслідуючи свої власні інтереси та добробут, створює найвищий рівень життя для себе та в цілому для свого суспільства.

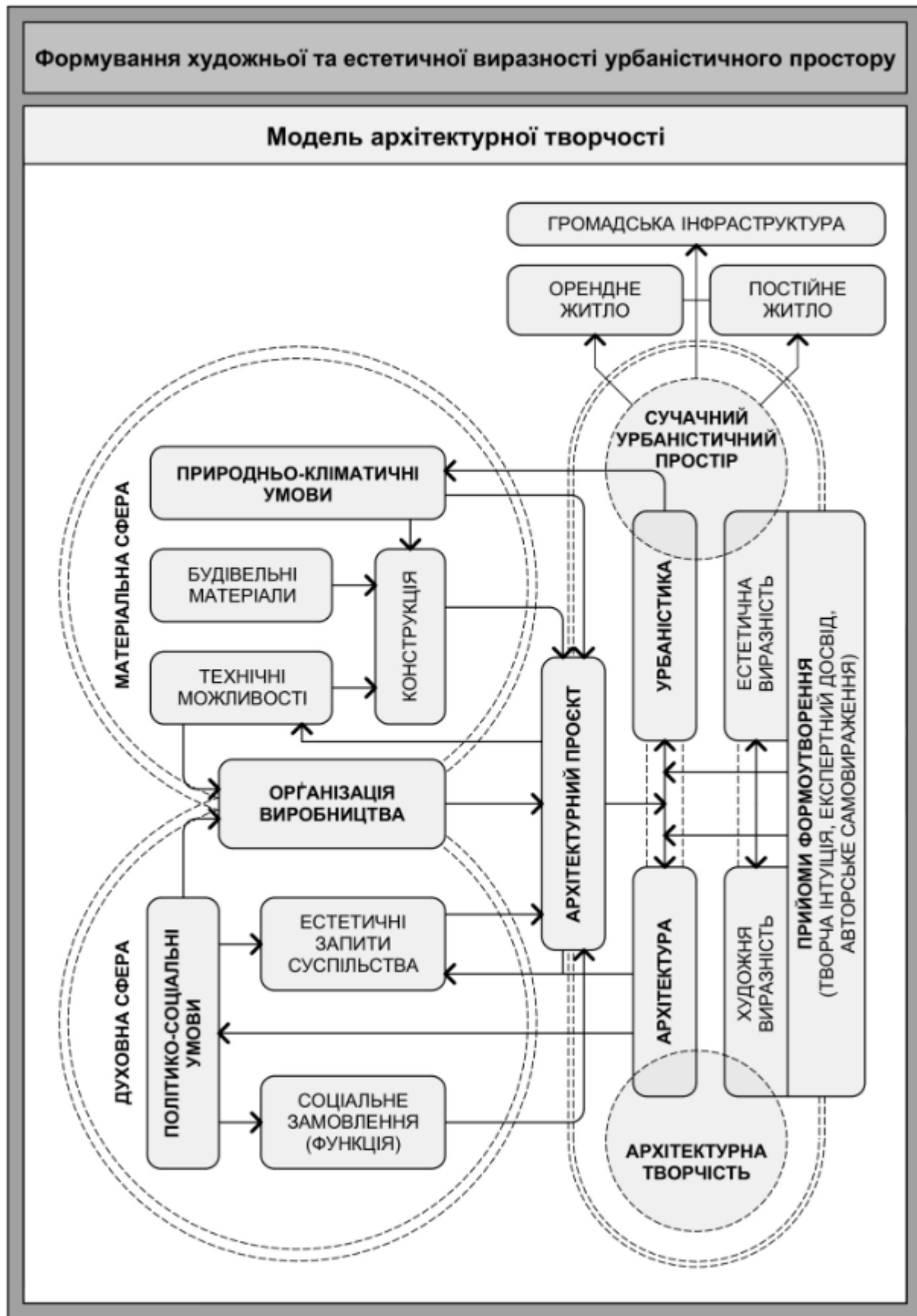


Рис. 1. Формування художньої та естетичної виразності урбаністичного середовища.

Архітектура покликана викликати емоції, досягаючи цього через гармонійний дизайн. *Естетика в архітектурі* – це не лише про красу, а й про вираження ідей, цінностей та культурних особливостей через просторові рішення. При цьому *естетика є нейтральним поняттям*, яке охоплює як красу, так і потворність, досліджуючи всі аспекти чуттєвого сприйняття та художньої виразності, враховуючи широкий спектр явищ – від гармонії та витонченості до хаосу та дисгармонії.

Таким чином, архітектурні рішення у створенні житлового простору базуються на поточних соціально-економічних і політичних умовах, відповідаючи конкретному соціальному запиту через художньо-естетичну складову творчості. Проте завдяки професіоналізму та філософському підходу архітектор здатний створювати проекти та соціальні сценарії, які не лише відповідають потребам, але й позитивно впливають на суспільні умови, стимулюючи розвиток *нових політико-соціальних моделей*.

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

ДО ПИТАННЯ КОМПОЗИЦІЇ АРКУШЕВОЇ ДРУКОВАНОЇ ГРАФІКИ. АЛГОРИТМ ФОРМОТВОРЧИХ ДІЙ.

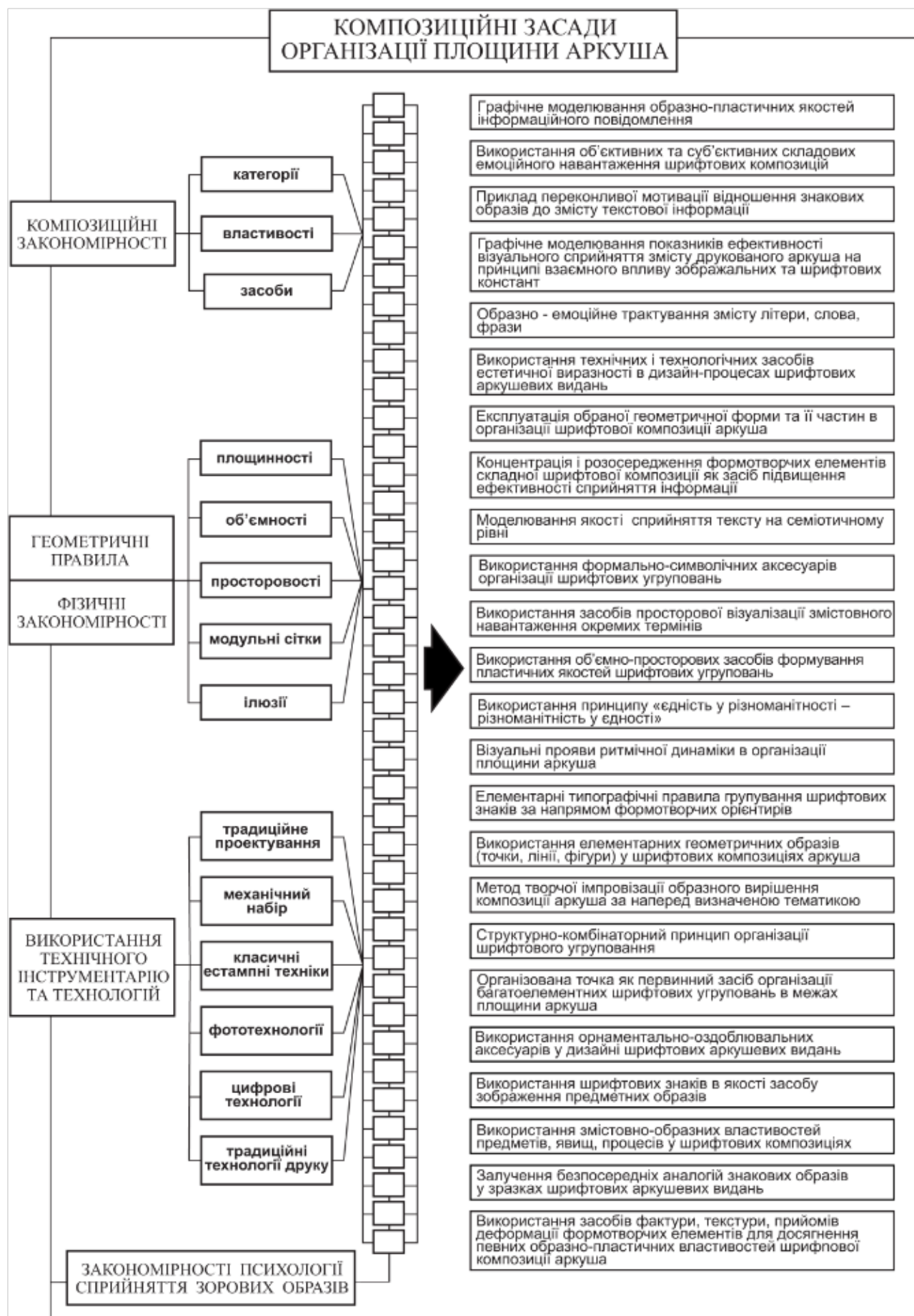
Залежно від виду аркушевого друкованого продукту, в тому числі шрифтового, значущості, адресності і багатьох інших висхідних умов кожне конкретне видання має свої формотворчі засади. Як приклад, наведемо їх основний перелік та найбільш типові характеристики, які визначають принцип формоутворення з усього арсеналу формотворчих засад, притаманні графічному дизайну.

Для наочної аргументації все це можна представити у вигляді графічної моделі наведеної в таблиці 1.

Прокоментуємо основні позиції і можливий алгоритм формотворчих дій:

- Використання шрифтових знаків як засобу зображення предметних образів;
- Використання змістово-образних властивостей предметів, явищ, процесів у шрифтових композиціях;

- Візуальні прояви ритмічної динаміки в організації площини аркуша;
- Використання об'єктивних та суб'єктивних складових емоційного навантаження шрифтових композицій;
- Залучення безпосередніх аналогій знакових образів у зразках шрифтових аркушевих видань;
- Використання орнаментально-оздоблювальних аксесуарів у дизайні шрифтових аркушевих видань;
- Метод творчої імпровізації образного вирішення композиції аркуша за наперед визначеною тематикою;
- Використання елементарних геометричних образів (точки, лінії, фігури) у шрифтових композиціях аркуша;
- Використання принципу «єдність у різноманітності – різноманітність у єдності»;
- Образно-емоційне трактування літери, слова, фрази;
- Елементарні типографічні правила групування шрифтових знаків за напрямом формотворчих орієнтирів у межах аркуша;
- Використання графічних засобів переконливої мотивації відношення форми шрифтових знакових до змісту текстової інформації;
- Графічне моделювання показників ефективності візуального сприйняття змісту друкованого аркуша на принципі взаємного впливу зображальних та шрифтових констант;
- Використання технічних і технологічних засобів естетичної виразності в дизайн-процесах шрифтових аркушевих видань
- Експлуатація обраної геометричної форми чи її частин в організації шрифтової композиції аркуша;
- Концентрація та розосередження формотворчих елементів складної шрифтової композиції як засіб ефективності сприйняття інформації;
- Моделювання певних умов сприйняття тексту на семіотичному рівні;
- Використання формально-символічних аксесуарів в організації шрифтових угруповань;
- Використання засобів просторової візуалізації змістовного навантаження окремих термінів;



- Використання об'ємно-просторових засобів формування пластичних якостей шрифтових угруповань;
- Графічне моделювання образно-пластичних якостей фрази, слова, літери/ Організована точка як первинний засіб організації багатоелементних шрифтових угруповань у межах площини аркуша;
- Використання засобів фактури, текстури, прийомів деформації формотворчих елементів для досягнення певних образно-пластичних властивостей шрифтової композиції аркуша;
- Використання принципу експлуатації наперед обраної геометричної форми чи її частин в організації шрифтових угруповань аркушевих видань.

СКЛЯРЕНКО Галина Яківна,

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України та ІПСМ НАМ України.

КОЛЬОРОВЕ ПИСЬМО ФЛОРІАНА ЮР'ЄВА: НОВА МОДЕЛЬ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ.

Творчість українського художника Ф. Юр'єва (1929-2020) – одне з найсвоєрідніших явищ українського мистецтва другої половини ХХ століття, що відкриває нові, інші шляхи синтезу зображального та вербального, художнього та науково-аналітичного, охоплює широкий мистецький простір - архітектуру, малярство, музику, поезію, теорію мистецтва. В кожному з цих видів мистецтва він не лише досяг значних успіхів, а й залишив по собі твори, мистецькі ідеї та теоретичні розробки, що не тільки не втрачають своєї актуальності, а напряду перетинаються із сучасними художніми теоріями та практиками. В основі його творчих пропозицій - взаємодія мистецтв, що ґрунтується на синтетичності творчого мислення, де співіснують та доповнюють одне одного образне, поетичне, емоційно-чуттєве сприйняття світу, естетичність та пошук художніх гармоній, а одночасно - аналітичність, конструктивність, філософсько-узагальнююча та послідовна дослідницька спрямованість. Така позиція значною мірою ґрунтувалася на притаманному митцеві дарі синестезії, здатності «чути кольори та бачити звуки», що

визначило самобутність його спрямувань, в яких художник та дослідник невід'ємні один від одного.

Етапними для української архітектури стали створені ним наземний павільйон станції київського метрополітену «Хрещатик», де разом з стилістичними ідеями, технологіями та естетикою були широко задіяні твори стінопису (1960) та будівля Інституту науково-технічної та економічної інформації у Києві (1965-1970), у 1971-му відзначена державною премією Держбуду СРСР «За новаторство в архітектурі», зал якого був спроектований майстром як акустичний, що передбачав у подальшому проведення тут концертів та музичних заходів [Скляренко Г. Кольори та звуки маестро Флоріана Юрьєва. / Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності. У 2-х кн. Кн 1. К.: Huss, 2020. С.201-226.].

З 1950-х років наскрізною темою його діяльності стало дослідження кольору, який явився основою запропонованих Юр'євим синтетичних художніх структур. Одним з перших він довів органічну природу кольоросприйняття, що забезпечується наявністю двох кольорових та одного чорно-білого каналів бачення у зорових нервах людини. У 1967 році, паралельно з Ф.Юр'євим, фізіологи Р. Граніт, Х. Хартлайн, Д. Уолд отримали Нобелівську премію «за відкриття, пов'язані з первинними фізіологічними та хімічними зоровими процесами, що відбуваються в оці» [Нобелівська премія в галузі фізіології]. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://dspace.uzhnu.edu.ua>jspui>bitstream>lib>]. Але якщо західні вчені аналізували суто фізіологічну природу зору, то Юр'єв наголошував на інтелектуальності бачення, яке є не лише частиною людської фізіології, а й результатом поступу культури та історичного досвіду. Оприлюднити свої міркування вдалося лише у 1987 році у монографії «Колір в мистецтві книги», де він зазначав: «З великою ступінню імовірності можна припустити, що поліхромний зір людини розвився набагато пізніше монохромного. (...) Процес кольорового бачення динамічний. Але у своїй динаміці він чітко підпорядкований внутрішній логіці діалектичного пізнання реальності. Величезна кількість фізичних стимулів, котрі потрапляють в око у будь-якій послідовності, мозок опрацьовує стадіально». А тому «становлення кольорової знакової системи всюди відбувалося нерозривно від головних течій у писемній та художній культурі. Тому відокремлене вивчення знакових функцій кольору, особливо символічних неможливе» [Юрьєв Ф. Цвет в искусстве книги. К.: Вища школа, 1987. С. 15, 20, 38].

Як особливе синтетичне мистецтво розглядав Ф. Юр'єв «музику кольору», що поставала особливим видом візуальної гармонії. У 1962 році він оприлюднив оригінальну «кольорову гаму» з 16 кольорів та засіб запису

кольоромузичної партитури [Юр'єв Ф. Музика кольору. Наука і життя. 1962. №1. С.36-37.]. У 1960-х роках у Києві проходили концерти його «музики кольору» та «музики світла» на спеціально створених інструментах.

Серед винаходів Ф. Юр'єва – оригінальний метод кольорової фонетичної транскрипції, який може бути застосований для кольорозапису поезії та музики. Його ідея полягала у окресленні спільних засад різних видів мистецтва, які, на думку автора, попри різність засобів поєднує загальне прагнення образної виразності.

Окремої уваги заслуговує оригінальне « Кольорове складове письмо Ф. Юр'єва», що є засобом кольорово-гармонійного аналізу поетичних творів. Воно ставило за мету виявити зорову відповідність кольору та звуку [Юрьев Ф. Цветной текст. Актуальные проблемы книговедения. Москва: Изд-во АН СССР, 1976. С. 123-130]. Дослідник прийшов до висновку, що «при співставленні різних систем фонетико-кольорових відповідностей в них виявляються схожі тенденції, які полягають в тому, що певна активність голосних відповідає певній активності кольорів» [Юрьев Ф. Цвет в искусстве книги. К.: Вища школа, 1987. С. 170]. Співставляючи різні закономірності психологічного сприйняття кольору та звуку, він побудував узагальнюючу систему кольорових голосних. А потім визначивши кольори голосних звуків, розфарбував кольором голосної букви приголосну слогу, таким чином отримавши « емне слоговое письмо, що економить площу носія текстової інформації і активно виявляє наочну картину фонетичного строю тексту» [Юрьев Ф. Цвет в искусстве книги. К.: Вища школа, 1987. С. 172]. Подібний запис тексту дає можливість унаочнити композицію тексту та його ритміку. Зроблений Юр'євим кольорофонетичний запис віршів різних поетів візуалізує структуру твору, виявляє художні особливості віршування, що притаманні кожному конкретному авторові.

Нової актуальності набувають розробки Ф. Юр'єва в сучасну інформаційну добу, презентуючи своєрідну модель візуалізації художньої інформації. Його « письмо»- ще одна пропозиція на шляху до тої мета-мови, що здатна поєднати різні фахові царини і види мистецтва.

Творчість Ф. Юр'єва можна розглядати як своєрідну версію science art – особливого напрямку сучасного мистецтва, що існує на перетині художнього та наукового, творчого та технологічного.

У 2000-му році Американський Біографічний інститут США за внесок у гуманітарні науки та інтелектуальну діяльність назвав Ф. І. Юр'єва «людиною року», а у 1997-му за заслуги у культурі і мистецтві Міжнародний Біографічний Центр у Кембриджі нагородив його золотою медаллю та почесним дипломом «Doctor of Art».

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ

INTBAU – International Network for Traditional Building, Architecture & Urbanism

ДУ «КАІ» – Державний університет «Київський авіаційний інститут»

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

ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Тадейовича Рильського Національної академії наук України

ІПСМ НАМ України – Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

КНУ ім. Тараса Шевченка – Київський національний університет імені Тараса Григоровича Шевченка

КНУБА – Київський національний університет будівництва і архітектури

К-ПНУ ім. І. Огієнка – Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв

ЛНМА ім. М. В. Лисенка – Львівська національна музична академія імені Миколи Віталійовича Лисенка

НАМ України (НАМУ) – Національна академія мистецтв України

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

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

НСАУ – Національна спілка архітекторів України

НТУ «Дніпровська політехніка» – Національний технічний університет «Дніпровська політехніка»

НХМУ – Національний художній музей України

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв