

ISSN: 2519-4135

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА



АРТ-простір

Науковий журнал

Видається з 2015 р.

Випуск 1(4)

Київ-2024

ISSN: 2519-4135

BORYS GRINCHENKO
KYIV METROPOLITAN UNIVERSITY



ART-SPACE

Scientific Journal

Published since 2015

Volume 1(4)

Kyiv-2024

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.4>

УДК 008+7/011(059)

АРТ-простір: наук.журн. Київ: Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2024. Вип. 1(4). 350 с.

Головний редактор:

Зайцева В.І., к.мист., доц., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Заступники головного редактора:

Романенкова Ю.В., д.мист., проф., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Братусь І.В., к. філ. н., доц., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Відповідальний секретар:

Коновалова О.В., к. мист., доц., Київський столичний університет імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Редакційна колегія

Аззаріті-Фурамолі Л., д.ф., доц., Університет Телематика (Мілан, Італія); Рокачук В., д.мист., доц., Інститут культурної спадщини Міністерства освіти та досліджень Республіки Молдова (Кишинев, Молдова); Троха Б., д.філос.н., проф., Зеленогурський університет (Зелена Гура, Польща); Гняздовський А., д. філос., доц., Інститут Філософії та Соціології Польської Академії наук (Варшава, Польща); Клиніна Т.С., к. іст. н., Техаський Університет (Остін, США); Рогожа М.М., д.філос.н., проф., Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна); Варивончик А.В., д.мист., проф., Київський національний університет культури і мистецтв (Київ, Україна); Кузьменко Г.В., к.пед.н., доц., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв (Київ, Україна); Урсу Н.О., д. мист., проф., Кам'янець-

Подільський національний університет імені Івана Огієнка (Кам'янець-Подільський, Україна); *Гуцул І.А.*, к. мист., доц., Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка (Кам'янець-Подільський, Україна); *Василенко В.М.*, к.т.н., доц., Національний авіаційний університету (Київ, Україна); *Свердлик З.М.*, к. іст. н., доц., Київський Національний університет культури і мистецтв (Київ, Україна)

*Статті, подані до редакції журналу,
рецензуються членами редакційної колегії*

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського столичного університету імені Бориса
Грінченка
(протокол № 2 від 21.03.2024 р.)

ART-space: Scient. Journ.: [ART-prostir: Nauk. Zhourn.].
Kyiv: Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 2024.
Vol.1(4). 350 p.

Editor-in-Chief: *Zaitseva V.I.*, PhD in Arts, Ass. Prof., Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

Deputy Editor-in-Chief: *Romanenkova Yu.V.*, DSc in Arts, Prof., Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine);

Bratus I.V., PhD in Philology, As. Prof., Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

Managing Editor: *Konovalova O.V.*, PhD in Arts, As. Prof. Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine)

Editorial Board

Azzariti-Furamoli L., PhD, As. Prof., Pegaso Telematic University (Naples, Italy); *Rocaciuc V.*, DSc in Arts, As.Professor, Institute of Cultural Heritage of the Ministry of Culture of Republic of Moldova (Chişinău, Moldova); *Trocha B.*, DSc. in Philology, Prof., University of Zielona Góra (Zielona Gora, Poland); *Gniazdowski A.*, PhD., As. Prof., Institute of Philosophy and Sociology, Polish Academy of Sciences (Warsaw, Poland); *Klynina T.S.* (PhD in History, Fellow University of Texas, Austin, USA); *Rohozha M.M.*, DSc in Philosophy, Prof., Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine); *Varyvonchyk A.V.*, DSc in Arts, As. Prof., Kyiv National University of Culture and Arts (Kyiv, Ukraine); *Kuzmenko G.V.*, PhD in Pedagogy, As. Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts (Kyiv, Ukraine); *Ursu N.O.*, DSc in Arts, Prof., Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University (Kamianets-Podilskyi, Ukraine);

Hutsul I.A., PhD in Arts, As.Prof., Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University (Kamianets-Podilskyi, Ukraine);
Vasylenko V.M., PhD in Technical Sciences, As. Prof., National Aviation University (Kyiv, Ukraine); *Sverdlyk Z.M.* (PhD in History, As. Prof., Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine)

*Articles submitted to the Journal peer-reviewed
by members of the editorial board*

Recommended for edition by the Academic Council of
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Protocol No2, 21.03. 2024)

©Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 2024
©Authors of articles

ЗМІСТ

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

ROCACIUS V. Graphic and painting creation signet by the Moldovan visual artist Ion Sfeclă.....	9
РОМАНЕНКОВА Ю.В. «Код перемоги»: живопис Ольги Карпенко як віддзеркалення художніх процесів України під час війни.....	20
ЗАЙЦЕВА В.І., БУЙГАШЕВА А.Б., ПРОХОРОВА Н.А. Енкаустика як живописна техніка древності: традиція, що зникає.....	38
КОНОВАЛОВА О.В. Образ Анни Ярославни у пластичних мистецтвах: минуле й сучасність.....	55
СТРЕЛЬЦОВА С.В. Левкас у творчому доробку Олега Денисенка: експериментаторство як втілення давніх традицій.....	87
ЗАДНІПРЯНИЙ Г.Т. Пошуки художніх рішень в європейській гравюрі доби Відродження.....	99
СИДОРУК Ю.К., СИДОРУК Т.С. Пам'ятник Т.Г. Шевченку в м. Ірпінь: до історії створення.....	119
SNIHUR V.I. [СНІГУР В.І.] Virtual and augmented reality technologies in the fine arts of the first half of the xxi-st century: historiographical review [Технології віртуальної та доповненої реальності в образотворчому мистецтві першої половини ХХІ століття: історіографічний огляд].....	136
TSYSARSKYI V.D. [ЦИСАРСЬКИЙ В.Д.] Features, problems, and prospects of using artificial intelligence in the contemporary art field: writing, fine arts, voice acting [Особливості, проблеми та перспективи використання штучного інтелекту в сучасному мистецькому просторі: письменництво, образотворче мистецтво, озвучування]..	154

ЛАДЧИН Я.Я. Художні особливості символізму в японському образотворчому мистецтві періоду Едо, в жанрі Укійо-Е (XVII-XIX ст.).....	183
--	-----

ДИЗАЙН ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

КОЛОСОВА Н.А., НІКОЛЮК К.О. Дизайн інтер'єру в дошкільному навчальному закладі.....	208
ЄФІМОВ Ю.В. Тенденції «яскравого мінімалізму» у сучасному графічному дизайні.....	225
ЗДОР О.Г., БАЛАБУХА Н.М., РАДЬКО К.В. Алегоричні мапи як культурно-мистецький феномен доби бароко.....	240
ВОЛГІН Ю.Є. Мистецтво на захисті України (до творчості Олександра Лихошерста).....	250

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ МИСТЕЦТВА

ПОГРЕВНІАК Г.Р. [ПОГРЕБНЯК Г.П.] Visual culture of directing an author's film [Візуальна культура режисури авторського фільму].....	265
БРАТУСЬ І.В., ВОЛКОВА А.М. Образ смерті в романі Жана-Поля Сартра «Нудота».....	290
СВЕРДЛИК З.М. Діяльність державних інституцій України у справі повернення культурних цінностей та архівних колекцій.....	316
ВІД РЕДАКЦІЇ	350

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.41>

UDC 7.76.1(045)

Victoria ROCACIUC,

DSc in Art Criticism, Associate Professor,
Institute of Cultural Heritage of the Ministry of Education
and Research,

Chisinau, Republic of Moldova,
ORCID: 0000-0002-5682-256X,
e-mail: artipcmd@gmail.com

GRAPHIC AND PAINTING CREATION SIGNET BY THE MOLDOVAN VISUAL ARTIST ION SFECLĂ

Abstract. The visual artist Ion Sfeclă (19.11.1941-27.05.2020) created several valuable works in various techniques of graphic art and easel painting. In parallel with his creative activity, he worked as a teacher at the Republican College of Fine (Visual) Arts “Alexandru Plămădeală” in Chisinau. Participating in various exhibitions, creative camps, international and national, the artist Ion Sfeclă manifested himself as a talented author of thematic compositions, landscapes, still-lives and portraits. His watercolor landscapes and etchings, as well as the sketches of illustrations created in the same technique are of the great expressive force. The National Museum of Art of Moldova preserves the series of etching compositions dedicated to the Mihai Eminescu subject, dating from 1983, which can be analyzed as sketches of illustrations and those dedicated to the old city (Chisinau), from 1991. In creation the artist tended to approach philosophically the subjects chosen through associations, metaphors and symbols. The visual artist Ion Sfeclă had an expressive, fresh

and at the same time rational artistic vision, managing to unite the content with the plastic form, composition and color. At the heart of his creative pursuits were the images and faces of people, the landscapes, the still lifes, the rhythm and decorativism, the simplicity and stylization inspired by the folk wisdom and the beauty of the immediate reality. The artist has taken an interesting path from socialist realism to abstract art, from the painting to graphics works keeping the expressive charm of emotions in his creation. Ion Sfeclă's creation denotes artistic refinement, the poetic sense of nature and colors, a free exploration of graphic and pictorial processes, in combination with original compositional ideas.

Key words: art, technique, graphic arts, painting, illustration.

Introduction. Ion Sfeclă was one of the most famous Moldovan artists whose creation still arouses much interest from the public and specialists in the field of visual arts. The visual artist Ion Sfeclă (19.11.1941 - 27.05.2020) created several works of artistic value in various techniques of graphic art and easel painting, he created sketches of book illustrations. In parallel with his creative activity, he worked as a teacher at the "Alexandru Plămădeală" College of Fine Arts in Chisinau. Many of his former students became well-known artists in various fields of visual arts like Iurie Braşoveanu etc.

Problem statement. Ion Sfeclă organized personal exhibitions and participated in numerous collective art exhibitions in the country and abroad. His works have been highly appreciated at the "Saloanele Moldovei" ("Saloons of Moldova") and other national and international exhibitions [3]. In 1997 Ion Sfeclă was awarded the prize and diploma of the Union of Visual Artists in Romania at the exhibition "Saloons of Moldova" for the triptych "Hunger from 1946-1947 in Bukovina and Bessarabia". It was not the first appreciation of

his artistic mastery, but only one of several appreciations of it [9, p. 5]. Participating in various creative camps, international and national, the artist Ion Sfeclă manifested himself as a talented author of thematic compositions ("Gathering the grape", 1973, fig.1; "The autumn. Gathering pumpkins", 1982, fig. 2), landscapes ("Old Venice", 2002 etc.), still-lives ("Still-life with a crystal", 1969, fig. 3; "Still-life with black glass", 1978, fig. 4) and portraits ("The portrait of Glebus Sainciuc", 1990 etc.).

Analysis of recent research and publications. Creative works, biography of Ion Sfeclă is almost unknown for public, art critics and artists, there are some researches only [7-9].

So, **the purpose of this article** is to analyze specific features of individual manner and main stages of creative work of Ion Sfeclă and actualize his work in art criticism.

Presentation of the main research material. Thus, the portrait of Glebus Sainciuc created in sanguin pastels was one of his greatest artistic successes. Of great expressive force are his watercolor landscapes and etchings, as well as the sketches of illustrations created in the same technique. The National Museum of Art of Moldova preserves the series of etchings dedicated to the Mihai Eminescu subjects, from 1983, and to the old city, from 1991. In his creation Ion Sfeclă tended to approach philosophically the chosen subjects through associations, metaphors and symbols.

Working in watercolors, Ion Sfeclă reached levels of strength and expressive freedom, casual, rarely encountered in this field. The dimensions of his graphic works are great and by the power of action on the spectators are competed with the works created on canvas or in the other monumental techniques and genres.



Fig. 1. Sfecălă I. "Gathering the grape". Paper, etching. 1973.



Fig. 4. Sfecălă I. "The autumn. Gathering pumpkins". Paper, watercolor, pastel. 1982



Fig. 3. Sfecălă I. . "Still-life with a crystal". Paper, watercolor. 1969.



Fig. 4. Sfecălă I. "Still-life with black glass". Paper, watercolor. 1978.

As the aesthetics values, the poetry and melodic sonority of the Ion Sfecălă works suggest different emotions and lyrical-dramatic connotations, revealing images of nostalgic, noble and elegant nuances. The artist painted landscapes and still-lives in oil and watercolors. He painted in Paris, Barcelona, Madrid, Rome – everywhere he traveled. The artist's creation was highly

appreciated by critics Tudor Braga, Tudor Stăvilă [7, p. 122-125; 8], Constantin Spînu, his colleagues and the admiring public. The artist's creation was analyzed in leaflets and exhibition catalogs, periodical press [2, p.12], internet resources [5] etc.

The visual artist Ion Sfeclă had a fresh and at the same time rational artistic vision, managing to unite the content with the plastic form. At the center of his interests and artistic pursuits were the faces of people and landscapes, the rhythm and decorativism, the simplicity and stylization inspired by the folk wisdom and the beauty of the immediate reality.

Ion Sfeclă was born on November 19, 1941, in the village of Boian, Noua Sulița, Hotin County, Romania (today the Chernivtsi region, Ukraine) and died on May 27, 2020 in Chisinau. He graduated from the Graphics" section of the Republican College of Fine Arts "Alexandru Plămădeală", Chisinau, and in 1968 – from the "Painting" section. In 1973 he graduated from the National Academy of Fine Arts "T. Zolcaln" in Riga, Latvia, Faculty of Graphics [1]. Since 1973 he has been working as a teacher at the "Alexandru Plămădeală" College of Fine Arts in Chisinau. In 1978 Ion Sfeclă became a member of the Union of Fine Artists of the Moldavian SSR, and in 2000 – a member of AIAP UNESCO. From 1974 until the last period of his life, he organized several personal exhibitions, participating in numerous representative exhibitions in the country and abroad. Ion Sfeclă participated in national and international exhibitions in the Republic of Moldova, Austria, France, Germany, Japan, Israel, Lithuania, Romania, Russia, Ukraine and other countries [6]. The artist's works are kept in public collections in the Republic of Moldova and Romania, but also in private collections in Argentina, France, Germany, Israel, Italy, Moldova, Romania, USA [4].

The works signed by Ion Sfeclă denote artistic refinement, the poetic sense of nature and colors, a free exploration of graphic techniques, in combination with original

compositional ideas, approaching the decorative element and various plastic principles specific to the collage. Demanding his own creation and constant experiment in search of the plastically and originality, the artist managed to achieve great success in creation due to his aspirations for improvement and insistent work. His abstract and realistic works feature expressive and elegant elements. Thus, the thematic of the works reflect the artist's gradual transition from socialist realism to the attributes of modern and post-modern art. The suggestive power of his creation consists both in his professional training and in the fact that the artist, so modest in his relations with colleagues, managed to direct the creative energy to his multiple paintings. His works in watercolor create a relaxing and casual mood and are very fresh and expressive.

Working in watercolor, Ion Sfeclă reached levels of strength and expressiveness, freedom, casual, rarely encountered in this field. The poetry and the melodic sonority of the artist's works suggest the most different emotions and lyrical-dramatic connotations, revealing images of nostalgic, noble and elegant nuances through their aesthetics. Also, the artist painted in oil, made landscapes, still-lives in this technique, etc.

Conclusions. The visual artist Ion Sfeclă had an expressive, fresh and at the same time rational artistic vision, managing to unite the content with the plastic form, composition, succulent and lively color etc. At the heart of his creative pursuits were the images and faces of people, the landscapes and still-lives, the rhythm and decorativism, the simplicity and stylization inspired by the folk wisdom and the beauty of the immediate reality. The artist has taken an interesting path from socialist realism to abstract art, from the painting to graphics works keeping the expressive charm of emotions in his creation.

Ion Sfeclă's creation denotes artistic refinement, the poetic sense of nature and colors, a free exploration of graphic and pictorial processes, in combination with original compositional ideas.

References

1. Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova. Dosarul personal al artistului plastic Ion Sfeclă, 185 [in Romanian].
2. Buciuceabu, O. (2003). Ion Sfeclă – douăzeci și cinci de ani de creație. In: Flux: ed. de vineri. 15 Aug., 12. URL: <http://arta.md/ro/article/in-memori-am-ion-sfecla> [in Romanian].
3. Ion Sfecla: expoziție personală de artă. URL: <https://locals.md/2018/ion-sfecla-expozitie-personala-de-arta/> [in Romanian].
4. Ion Sfeclă: Pe valurile timpului. <https://www.fest.md/ro/evenimente/expozitii/ion-sfecla-pe-valurile-timpului>. URL: <https://www.moldpres.md/news/2020/05/28/20004356> [in Romanian].
5. Stăvilă, T. (2018). Acuarela și pictura lui Ion Sfeclă. Panoramic. ART 2017-2018. Chișinău, 122-125 [in Romanian].
6. Stăvilă, T. (2012). Ion Sfeclă. Pictură, grafică (album editat în română și engleză). Chișinău: S.n. 60 p. [in Romanian].
7. Veranje, I. (2000). Armonie și candoare. Capitala, 11 (63). 09.02.2000, 5 [in Romanian].

Вікторія РОКАЧУК,

доктор мистецтвознавства, доцент,

Інститут культурної спадщини

Міністерства культури Молдови,

Кишинів, Молдова,

ORCID: 0000-0002-5682-256X,

e-mail:artipcmd@gmail.com

ГРАФІЧНА ТА ЖИВОПИСНА ТВОРЧІСТЬ МОЛДОВСЬКОГО ХУДОЖНИКА ІОНА СФЕКЛИ

Анотація. Художник Іон Сфекла (19.11.1941-27.05.2020 рр.) створив чимало цінних робіт у різних техніках графіки та станкового живопису. Паралельно з творчою діяльністю працював викладачем у Республіканському коледжі образотворчих мистецтв «Alexandru Plămădeală» у Кишиневі. Беручи участь у різноманітних виставках, творчих таборах, міжнародних та всеукраїнських, художник Іон Сфекла проявив себе як талановитий автор тематичних композицій, пейзажів, натюрмортів та портретів. Великою виразною силою володіють його акварельні пейзажі й офорти, а також ескізи ілюстрацій, створені в тій самій техніці. У Національному художньому музеї Молдови зберігається серія офортних композицій, присвячених темі Міхая Емінеску, починаючи з 1983 р., які можна аналізувати як ескізи ілюстрацій, присвячених старому місту (Кишиневу), починаючи з 1991 р. У творчості митець прагнув філософськи підходити до обраних тем через асоціації, метафори та символи. Художник Іон Сфекла мав виразне, свіже і водночас раціональне мистецьке бачення, спромігся об'єднати зміст із пластичною формою, композицією та кольором. В основі

його творчих пошуків – образи й обличчя людей, пейзажі, натюрморти, ритм і декоративізм, простота й стилізація, нав'язані народною мудрістю й красою безпосередньої дійсності. Художник пройшов цікавий шлях від соцреалізму до абстрактного мистецтва, від живопису до графіки, зберігаючи у своїй творчості виразну чарівність емоцій. Творчість Іона Сфекли символізує художню вишуканість, поетичне відчуття природи та кольорів, уособлює дослідження графічних та живописних процесів у поєднанні з оригінальними композиційними ідеями.

Ключові слова: мистецтво, техніка, графіка, живопис, ілюстрація.

Список використаних джерел

1. Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova. Dosarul personal al artistului plastic Ion Sfeclă. Nr. 185.
2. Buciuceabu, O. Ion Sfeclă – douăzeci și cinci de ani de creație. Flux: ed. de vineri. 2003. 15 Aug. P. 12. URL: <http://arta.md/ro/article/in-memori-am-ion-sfecla>.
3. Ion Sfecla: expoziție personală de artă. URL: <https://locals.md/2018/ion-sfecla-expozitie-personala-de-arta/>.
4. Ion Sfeclă: Pe valurile timpului. URL: <https://www.moldpres.md/news/2020/05/28/20004356>.
5. Stavilă, T. Acuarela și pictura lui Ion Sfeclă. Panoramic. ART 2017-2018. Chișinău. Pp. 122-125.
6. Stavilă, T. Ion Sfeclă. Pictură, grafică (album editat în română și engleză). Chișinău: S.n. 2012. 60 p.
7. Veranje, I. Armonie și candoare. Capitala. Nr. 11 (63). 09.02.2000. P. 5.

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.42>

УДК 7.75.051

Юлія Вікторівна РОМАНЕНКОВА,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри дизайну,
факультет образотворчого мистецтва і дизайну,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
ORCID: 0000-0001-6741-7829,
e-mail: y.romanenkova@kubg.edu.ua

«КОД ПЕРЕМОГИ»: ЖИВОПИС ОЛЬГИ КАРПЕНКО ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ХУДОЖНІХ ПРОЦЕСІВ УКРАЇНИ ПІД ЧАС ВІЙНИ

Анотація. Сучасне мистецтво України має неоднорідний, досить стрімко пульсуючий характер. Його новітня історія формально починається в 1991 р., коли Україна почала писати власну історію мистецтва. Етапи розвитку сучасного українського мистецтва I чверті ХХІ ст. стали надзвичайно короткими. Крайній із них на сьогоднішній день має тривалість усього півтора роки – він розпочався 24 лютого 2022 р., із моменту повномасштабного вторгнення російських військ на територію України. Саме війна стала тим Рубіконом, який змінив ціннісні орієнтири художніх процесів України. Стаття є епізодичним оглядом творчої біографії київської художниці, живописця, дизайнера, науковця Ольги Карпенко доби воєнного часу. Мета цієї розвідки – доповнити картину творчого літопису Ольги Карпенко, акцентувавши причини, що спровокували зміну її стилістики та сюжетики. Їй притаманні всі переваги

жанрового розмаїття – портрет, натюрморт, сюжетні композиції (різного спрямування), але найбільше уваги завжди притягував пейзаж – вільний, швидкий, етюдний, легкий. Але основною нотою, що завдає звучання всій творчості Ольги Карпенко з лютого 2022 р., стала нота війни. Зроблено компаративний аналіз стилістики живопису попередніх років, коли переважала світла палітра, фактурний живопис, імпресіоністичний вплив, із творчістю двох воєнних років, коли змінилася і сюжетика живопису, і колористика. Акцентовано причини цих змін, аналіз проведений на матеріалі виставки «Війна і перемога», яка пройшла у галереї «Хлібня» у травні-червні 2023 р. Висвітлено сюжетні полотна, портрети, пейзажі художниці, що створювалися впродовж 2022-2023 рр., проаналізовано особливості трансформації художньої мови, причини зміни стилістики. Зроблений акцент на колористиці, ритміці живопису. Виділено два полотна 2023 р. як візуалізацію «коду перемоги» в живописі Ольги Карпенко воєнного періоду.

Ключові слова: сучасний вітчизняний живопис, воєнний період, палітра, колористика, ритміка, фактура живопису

Вступ. Сучасне мистецтво України має неоднорідний, досить стрімко пульсуючий характер. Його новітня історія формально починається 1991 р., коли Україна почала писати власну історію мистецтва. Етапи розвитку сучасного українського мистецтва I чверті ХХІ ст. є надзвичайно короткими. Крайній із них на сьогоднішній день має тривалість лише півтора роки – він розпочався 24 лютого 2022 р., із моменту повномасштабного вторгнення російських військ на територію України. Саме війна стала тим Рубіконом, який змінив ціннісні орієнтири художніх процесів України.

Наприкінці лютого 2022 р. українська культура опинилася перед шекспірівським вибором – бути чи не бути, оскільки раптовість подій, що відбуваються на політичній арені, змусила кожного громадянина країни побудувати алгоритм свого життя заново. Художники, музиканти, артисти – це люди, найуразливіші та схильні до впливу зовнішніх факторів. Художнє життя багатьох міст України на якийсь час завмерло: Дніпро, Київ, Кривий Ріг, Маріуполь, Полтава, Одеса, Суми, Харків, Херсон занурилися у шквал подій, які змусили на певний час забути про високі матерії. Шок – стан, у який поринуло арт-життя країни. Воно просто завмерло, люди намагалися схаменутися... деякі поселення просто стерті з обличчя землі, вони перестали існувати. З початку війни з країни виїхало близько 12 мільйонів людей...

Постановка проблеми. Шоковий стан, коли час зупинився, і перед очима кожного українця промайнуло все життя, тривав недовго. Це був стан «культурної коми» чи «клінічної смерті», коли організм був ще живий, але скований бездіяльністю, паралізований. Незабаром процеси знову завирували, кров знову шалено потекла по жилах художників... І саме тоді почався сплеск творчої активності, виствкової діяльності, організації нових проєктів – митці почали доводити світові, що їх мистецтво – це зброя, яка може бути не менш дієвою, ніж справжня, мова, яку розуміє весь світ, у час, коли треба кричати. Низка митців, які опинилися за межами України, проводить пропагандистську діяльність зовнішнього характеру. Але є й художники, які впродовжували вести активну творчу діяльність удома, не залишаючи країну, своє місто. Серед них і київський живописець, викладач, дизайнер Ольга Карпенко. Вона є певним модулем того, як митець під час війни не виживає, а живе – митець, якому нема чого боятися, нема в чому виправдовуватися, бо живе і працює

вдома, не шукаючи високопарних пояснень відсутності на Батьківщині. Вона перетворила свій талант на інструмент донесення істини до соціуму – підчас війни сюжетика та палітра живопису Ольги кардинально змінилися.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Враховуючи те, що Ольга Карпенко належить до когорти сучасних митців, бібліографія з питань її творчості не може бути обширною. Тому можемо навести лише низку публікацій трьох типів, які на сьогодні про неї існують. Перше – це рецензії або анонси виставок у періодиці [1], другий – нариси про художницю в науково-популярній пресі [2; 4; 6] і третій – поодинокі поки що наукові розвідки, більш аналітичного характеру [3; 5; 7]. Досліджуючи манеру цієї живописиці, критик висвітлює шлях українського мистецтва загалом, бо вона є індикатором процесів, що спіткали країну цього дня, гостро реагує на події та віддзеркалює їх у своєму живопису.

Тому **мета** цієї розвідки – доповнити картину творчого літопису Ольги Карпенко, акцентувавши причини, що спровокували зміну її стилістики та сюжетики.

Результати. Ольга Карпенко має класичну академічну виучку: освіта, отримана в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури в її попередній формації (2002 р.) могла цілком претендувати на звання класичної школи, оскільки тоді ще була острівцем справжнього професіоналізму, майже не зачепленим тліном всеохоплюючої профанації у сфері освіти та всепоглинаючої монетизації. Маючи школу живописця, вона працює і як дизайнер, знаходить свій шлях і як графік, окрему увагу приділяючи і теоретичним пошукам, що неабияк впливає на змістове наповнення її творів – як науковець Ольга є автором досить великої кількості мистецтвознавчих студій. Аналізуючи формування стилю,

індивідуальної манери мисткині, критики часто підмічають, що її стиль досить легко ідентифікувати: вона ще на початку своєї творчої біографії була схильна до вільної, етюдної манери, плерерного характеру, тому в її стилістиці вбачають імпресіоністичний та постімпресіоністичний впливи [5; 7]. Живопис періоду формування манери завжди легкий, із розмашистим, вільним, крупним мазком, майстриня працює з великими площинами, не боючись фактури полотна. Їй притаманні всі переваги жанрового розмаїття – портрет, натюрморт, сюжетні композиції (різного спрямування), але найбільше уваги завжди притягував пейзаж – вільний, швидкий, етюдно-легкий, із настроєм та диханням, що своїм мазком яскраво, легко передає стан природи. Особливо характерно це відчувається у пейзажах передгрозового стану (рис. 1), де авторка мала ввіймати буквально мить, вхопити природний стан, який мінливо капризує буквально за лічені хвилини.

Дуже вправно передає живописець настрій, стан, коли береться за вечірній або сутінковий пейзаж (рис. 2). Ольга, можливо, подекуди і підсвідомо, тяжіє до тих станів і природи, і людини, коли можна «витягувати», випивати пензлем із надр усю психологічну глибину, емоційну насиченість, які приховані до певного моменту і готові вибухнути, вилитися, і завдання митця – встигнути їх вхопити. Саме тому, якщо сюжет, то – або Розп'яття, або Зняття з хреста, або П'єта, де можна передати не лише змістом сюжету, але й ритмікою, кольором, палітрою той драматизм, який закладений на емоційному рівні. Те саме стосується і портретів – емоційна напруга, туга, сум – стан, які найкраще вдаються Ользі в живописних штудіях.



*Рис. 1. Карпенко О. «Любек. Хольстендор перед грозою».
Полотно, олія. 2016 р.*

Звісно, настрій у його прозорих, кришталево-ранкових нотах, теж посідає значне місце в творчості О. Карпенко – саме ці твори, імпресіоністично-легкі та живі, завдали тон її ранньому періоду, етапу плерного становлення та формування манери.

Але останні пару років цей мажорно-піднесений стан поступився іншому.



*Рис. 2. Карпенко О. «Сутінки над Лаврою». Полотно, олія.
2000 р.*

Основною нотою, що завдає звучання всій творчості Ольги Карпенко з лютого 2022 р., стала нота війни. Саме тут тенеброза, притаманне живопису майстрині, який закликаний сконцентрувати увагу на рубіжному, нервовому емоційному стані, стає в нагоді як ніколи. Наче все інше лише передувало тому, що мисткиня має писати зараз. Нетривалий період вимушеної творчої тиші, коли пензль і душа були паралізовані несподіванкою, яка застигала кривавою краплиною на вістрі кожної випущеної на Україну ракети, вибухнув етапом активності. Лютої, психологічно рваної, несамовито колірної – Ольга знову почала писати. Тільки зараз колись ніжна, тендітна і незмінно усміхнена дівчинка перетворилася на голос воєнного Києва. Її контрастний, полум'яний живопис втратив свою яскравість і живий блиск – палітра Ольги децю потьмяніла... Тенеброза її полотен нині чередується з

монохромністю, подекуди можна вбачати і тонкі лісирування, які не властиві зазвичай пастозному, криючому живопису авторки. Сюжетика творів Ольги віднині матиме лише одну домінанту – це персоніфікація війни. Жага сонця і тепла натюрмотрів, дзвіночки ніжних голосів її етюдів замовчали до кращого часу...

Розрізнені образи війни вибудовуються в експозицію виставки, яку наприкінці травня 2023 р. побачив Київ (галерея «Хлібня» на території заповідника, Софії Київської), а через місяць – Канів. «Війна і перемога» – той своєрідний нехитрий посил, який даний у назві проєкту, виражає у двох словах сьогодення та майбутнє держави, перше – данність, яка має бути знищена, друге – бажання-прагнення, заради якого живуть зараз люди на теренах України. Це можуть бути знову ж портрети – але образи воїнів чи незламних духом жінок, якщо ж це сюжетний живопис, то, знову ж, хроніки військового часу – лихоліття Бучі або Маріуполя...

Виставку відкладали кілька разів, але зрештою вона була здійснена – не випадково, мабуть, її відкриття припало на травень, що звик до хронік перемог. Ця експозиція – галерея образів, кожен із яких став персоніфікацією стійкості та міці, які демонструє людина під час війни. Терміни «незламність», «нескореність» давно перетворилися на шаблони, потерпаючи від інфляції понять. Тому втримаємось від них, намагаючись підбирати синоніми. І сюжетні композиції (до речі, їх небагато), і алегорії, які були створені Ольгою в цей період, після кінця лютого 2022 р., і деякі пейзажі – все це є персоніфікованим втіленням війни, чи то її героїзму, чи горя, що вона завдала, чи болю та туги за втраченими близькими, чи люті від понівечених домівок... Звісно, є ціла низка сюжетних творів, які поєднані гризайльною манерою виконання, монохромні, але світлої палітри («Маріуполь», «Війна», –

обидві – полотно, олія, 2022-23 рр.). Але певним маніфестом живопису цього періоду, твором, у якому, мабуть, викарбовано своєрідний «код війни», де підсвідомо читається заклик до помсти та жага перемоги, є полотно «Закатованим жертвам у Бучі присвячено» (рис. 3)... Це алегорія, це портрет болю, лик смерті, голос втрати. Втілений на полотні німий крик, тиша, що виривається замість крику, яскраво контрастують із теплим, контрастним живописом Ольги довоєнних років. Соковитість, яскравість, живість – зникли, наче жага до життя та іскорка посмішки, що блищали вогником у примружених від сонця очах, згасли, душу з полотен висмоклала війна, залишивши блідість на чолі кожного образу. Враження, ніби смерть вампіром випила життя та рум'янець із образів полотен мисткині, залишивши лише позбавлені дихання оболонки...знесилені, потьмарілі, знекровлені...

Лейтмотивами творів Ольги цих двох років стають страх, лють та віра. Страх матерів за своїх дітей, лють, що штовхає чоловіків на «нулі» братися за збою, віра в те, що всі смерті, які рясніють прапорами на кладовищах, були не марними. Портрети цього періоду стали теж іншими за колористичним вирішенням – вони найчастіше не просто контрастні, а полум'яно-палаючі, гарячі. «Наш генерал» (портрет В. Залужного), «Слава Незламним!» (присвята пам'яті Героя України, захисника Антона Дербілова, загиблого навесні 2023 р., рис. 4), «Перед світанком», «Вони тримають небо» (усі – олія, полотно) – лише частина портретної Галереї Шани цих двох років. На жаль, ця галерея частково перетворюється на Галерею Пам'яті.



*Рис. 3. Карпенко О. Закатованим жертвам у Бучі присвячено.
Полотно, олія. 2022 р.*

Один із найяскравіших, мабуть, найхарактерніших образів цього часу – «Слава незламним!», образ, який цілком можна назвати персоніфікованим образом захисника, підкреслений явним міцним контуром, сміливим, уривчастим, але не по-вітражному традиційно чорним, що доволі часто застосовувалося ольгою раніше, як відгомін впливу і дівізіоністів, і частково – авангарду, якому присвячене її дисертаційне дослідження, і гарним знанням стилістики Ю. Хіміча...

Цього разу контур полихає червоним – уривчастий, різкий, начерково-вільний, вирубуючий форму з тіла, він

став викликом – знаком крові, що кидає виклик тіні, страху та мовчанню.



Рис. 4. Карпенко О. «Слава незламним!» Полотно, олія. 2023 р.

Полотно дуже динамічне завдяки ритміці – його загальна палітра доволі стримана, побудована на кольорах землі, але вирвана зі спокою червоним кольором контуру. Динаміку, неспокій та нервовість дає фактура швидкого живопису, мазок, швидкий, сміливий та розмашистий, особливо на тлі, на деяких ділянках якого шар кольору немов знятий широкою площиною мастіхіну – наче вітер

зриває із морального скелету ворога шкіру його самовпевненості.

Навіть портрети цивільних, створювані в цей час, живописиця пише у тій самій або гараче-полум'яній, або трошки холоднішій палітрі, але тій самій контрасній манері («Пан Петро», «Добрий вечір», «Тривожний вечір», усі – полотно, олія, 2023 р.), майже ніколи не забуваючи про тенеброзо.

Висновки. Не дивлячись на сутінки військового часу, тривогу та неспокій в очах кожного образу, найчастіше змішані з люттю та впевненістю в невідворотній карі, Ольга Карпенко, примішивши на себе образ мольфарки з пензлем у руках, уже напророчила майбутнє країни, створивши два полотна, які можна сприйняти як своєрідний диптих. На його одній частині подано стверджене невідворотнє майбутнє України, її персоніфікована доля, а на другій частині – плавний розвиток подій, розгорнутий у часі. Ці два полотна можна назвати своєрідним кодом перемоги, закладеним у двох образах майбутньому країни. Перше полотно – «Ніка – богиня Перемоги» (полотно, олія, 2023 р., рис. 5), друге – «Вільна» (полотно, олія, 2023 р., рис. 6). В обох цих роботах автор звертається до свого традиційного довоєнного колориту та манери живопису – етюдної, світлоносної, соковито-швидкої. Лише тривога в очах дівчинки нагадує про те, що той жах, який вона має перемогли своїм життям та правдою дитинства, ще триває.

Безпосередність дитячого образу, квіти як символ життя в полотні, синьо-жовта стрічка в руках дитя – все це не важко читати як знак перемоги, яку втілює в собі юна дівчинка, ще маленька, але вона уособлює собою прагнення до перемоги, до відновлення нормального життя, до квітів замість ракет, сонця замість темряви смерті, зеленого поля замість бруківки жалобної ходи після проводів кожного загиблого...



*Рис. 5. Карпенко О. «Ніка – богиня Перемоги».
Полотно, олія. 2023 р.*

А друге полотно показує вже стверджену Перемогу, зміцнілу, невідворотно для супротивника, з легким дизанням, у пориві дії. Персоніфікована воля – маленьке полохливе дитя, Ніка, що уособлювала Перемогу в попередньому полотні, перетворюється на молоду квіточу дівчину, сильну, міцну, впевнену. Образ поданий у звичній стилістиці Ольги – з активною діагональною ритмікою, світлоносною палітрою, знову звільненою від чорного кольору, який переважає у воєнних полотнах авторки. «Вільна» – логічне продовження «Ніки – богині Перемоги»,



Рис. 6. Карпенко О. «Вільна». Полотно, олія. 2023 р.

де дівочий образ є втіленням країни, вільної від війни, страху, болю та люті, а палітра звільнена від мороку засилля чорного кольору, горить світлом, сонцем і життям.

Список використаних джерел

1. Асадчева Т. Війна і перемога: у Софії Київській триває актуальна виставка картин сучасної мисткині. Вечірній Київ. 5 червня 2023.
URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/83808/>
2. Єфремова В. Я так відчуваю життя. Справи сімейні. 2016. № 5 (221). С. 14-15.
3. Жадейко О. «Мобілізоване мистецтво»: основні тенденції живопису Ольги Карпенко воєнного періоду.

Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 66. Т. 1. С. 74-79.

4. Папета О. Живописні ноктюрни Ольги Карпенко. Образотворче мистецтво. 2017. №1. С. 94-96.

5. Романенкова Ю. Сила бамбука та гнучкість плюща: полікомпонентність творчої манери Ольги Карпенко. Молодий вчений. 2016 № 34. С. 303-309.

6. Шевченко О. Ольга Карпенко: романтична мелодія барв. URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Olha_Karpenko

7. Zhadeiko O. Impressionism of the manner of the landscape painting by Olga Karpenko. Scientific light. 2018. Vol. 1(18). P. 13-20.

Yuliia V. ROMANENKOVA,

DSc in Arts, Professor, Head of the Department of Design,

Faculty of Fine Arts and Design,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,

Kyiv, Ukraine,

ORCID: 0000-0001-6741-7829,

e-mail: y.romanenkova@kubg.edu.ua

**“VICTORY CODE”: THE PAINTING BY OLGA
KARPENKO AS A REFLECTION OF ARTISTIC
PROCESSES IN UKRAINE DURING THE WAR**

Abstract. Modern Ukrainian art has a heterogeneous, rather rapidly pulsating character. Its latest history formally begins in 1991, when Ukraine began to write its own art history. Stages of development of contemporary Ukrainian art in the first quarter of the 21st century became extremely short. The most extreme of them to date has a duration of only one and a half years – It began on February 24, 2022, from the moment of the

full-scale invasion of Russian troops into the territory of Ukraine. It was the war that became the Rubicon that changed the value orientations of artistic processes in Ukraine. The article is an episodic review of the creative biography of the Kyiv artist, painter, designer, scientist Olga Karpenko of the wartime era. The purpose of this investigation is to supplement the picture of the creative chronicle of Olga Karpenko, emphasizing the reasons that provoked a change in her style and plot. She possesses all the advantages of genre variety – portrait, still life, plot compositions (of different directions), but the landscape always attracted the most attention – free, fast, sketchy, light. But the main note that affects all of Olga Karpenko's work since February 2022 has become the note of war. A comparative analysis of the painting style of the previous years, when a light palette, textured painting, and impressionistic influence prevailed, with the creativity of the two war years, when both the subject of the painting and the color scheme, was made. The reasons for these changes are highlighted, the analysis is based on the material of the exhibition “War and Victory”, which took place in the “Hlibnya” gallery in May-June 2023. The narrative canvases, portraits, landscapes of the artist, created during 2022-2023, are highlighted, and the peculiarities are analyzed transformations of artistic language, reasons for stylistic changes. Emphasis is placed on colors, rhythms of painting. Two canvases of 2023 are highlighted as a visualization of the “victory code” in Olga Karpenko's painting of the war period.

Key words: contemporary domestic painting, war period, palette, colors, rhythm, painting texture

References

1. Asadcheva, T. (2023). Viyna i peremoha: u Sofiyi Kyyivs'kiy tryvaye aktual'na vystavka kartyn suchasnoyi mystkyni [War and victory: a current exhibition of paintings by a contemporary artist is ongoing in Sofia Kyivska]. Vechirniy

Kyiv. 5 chervnya. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/83808/> [in Ukrainian].

2. Yefremova, V. (2016). Ya tak vidchuvayu zhyttya [This is how I feel about life]. Spravy simeyni, 5 (221),14-15 [in Ukrainian].

3. Zhadeyko, O. (2023). “Mobilizovane mystetstvo”: osnovni tendentsiyi zhyvopysu Ol’hy Karpenko voyennoho periodu [“Mobilized Art”: the main tendencies of Olga Karpenko's painting during the war period]. Aktual’ni pytannya humanitarnykh nauk, 66 (1),74-79 [in Ukrainian].

4. Papeta, O. (2017). Zhyvopysni noktyurny Ol’hy Karpenko [Picturesque nocturnes of Olga Karpenko]. Obrazotvorche mystetstvo, 1, 94-96 [in Ukrainian].

5. Romanenkova, Yu. (2016). Syl’a bambuka ta hnuchkist’ plyushcha: polikomponentnist’ tvorchoyi manery Ol’hy Karpenko [The strength of bamboo and the flexibility of ivy: the multicomponent nature of Olga Karpenko's creative style]. Molodyy vchenyy, 34, 303-309 [in Ukrainian].

6. Shevchenko, O. Ol’ha Karpenko: romantychna melodiya barv [Olga Karpenko: romantic melody of colors] URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Olha_Karpenko [in Ukrainian].

7. Zhadeiko, O. (2018). Impressionism of the manner of the landscape painting by Olga Karpenko. Scientific light, 1(18), 13-20 [in English].

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.43>

УДК 7.041.5

Вероніка Іванівна ЗАЙЦЕВА,

кандидат мистецтвознавства, доцент, заступник декана
з наукової роботи, факультет образотворчого мистецтва і
дизайну, Київський столичний університет імені Бориса

Грінченка, Київ, Україна,

ORCID: 0000-0003-1160-1760,

e-mail: v.zaitseva@kubg.edu.ua

Алла Борисівна БУЙГАСHEВА,

Народний художник України, професор кафедри
декоративно-прикладного мистецтва і реставрації,

факультет образотворчого мистецтва і дизайну,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,

ORCID: 0000-0002-3549-195X,

e-mail: a.buihasheva@kubg.edu.ua

Наталія Анатоліївна ПРОХОРОВА,

старший викладач кафедри декоративно-прикладного
мистецтва і реставрації, факультет образотворчого
мистецтва і дизайну, Київський столичний університет

імені Бориса Грінченка, Київ, Україна,

ORCID: 0000-0001-5983-4809

e-mail: n.prokhorova@kubg.edu.ua

**ЕНКАУСТИКА ЯК ЖИВОПИСНА ТЕХНІКА
ДРЕВНОСТІ: ТРАДИЦІЯ, ЩО ЗНИКАЄ**

Анотація. У статті висвітлено особливості живописної техніки енкаустики та основні проблеми збереження цієї унікальної техніки у сучасному мистецтві України. Розкрито зміст поняття «енкаустика». Значну

увагу приділено технологічним різновидам енкаустики як древнього живописного мистецтва. Так, про виразність і красу енкаустичної техніки писали ще античні автори, але, разом із тим, «восковий живопис древніх» виявився одною з таємничих технік. Насамперед, це пов'язано з тим, що самих енкаустичних творів зберіглося дуже мало, а опис технологій був майже відсутнім. Так, досліджуючи «фаюмські портрети», знайдені в 1887 р. у Середньому Єгипті (Фаюмський оазис), вдалося визначити, що погребальні маски були виконані в техніці енкаустики. Згадки про енкаустичні твори є ще в літературі часів імператорського Риму. В епоху Відродження розгадати тайну енкаустичного живопису намагався навіть Леонардо да Вінчі, але й у нього відомостей про дану техніку було вкрай мало. За описами складний технологічний процес доводилося розгадувати, тому майстри по крихтам збирали інформацію й методом експериментів втілювали цю техніку. Такими були перші етапи відродження енкаустики, яку ще називають восковим живописом, адже основу енкаустичних фарб складав віск. Довговічність даної живописної техніки забезпечувала, зокрема, наявність у складі енкаустичних фарб різних смол, льняної олії та фарбників натурального походження. Ці фарби під високою температурою наносилися пошарово на особливі ґрунти. Виняткова живописна значущість техніки енкаустики зумовила можливість її збереження й надала перспективу відродитися завдяки творчим пошукам митців ХХ ст. Живопис восковими фарбами відповідає всім вимогам сучасного монументального мистецтва поряд із фрескою і мозаїкою. Сучасні будівельні технології та матеріали дають широку можливість художникам-монументалістам вирішувати різноманітні художньо-пластичні завдання щодо застосування техніки енкаустики. Також у даній статті розглянуто роль енкаустики у сучасному станковому

і монументальному мистецтві. Проаналізовано творчість сучасних майстрів України, що працювали в техніці енкаустики.

Ключові слова: енкаустика, восковий живопис, технологія виконання, сучасні художники-монументалісти України.

Вступ. Енкаустика – це таємнича техніка воскового живопису древніх. Витоки цього легендарного мистецтва прослідковуються ще з часів Древньої Греції і Риму, не кажучи вже про Древній Єгипет. Тому сучасним дослідникам і митцям доводиться по крихтам збирати ті небагаточисельні першоджерела, що дійшли до наших днів. Справа в тому, що технологія воскового живопису, енкаустики, дуже складна, і для її відродження сучасним майстрам потрібно знати всі технологічні подробиці виконання. Ця робота була пов'язана з довготривалими пошуками та експериментами, адже без вивчення технології античної енкаустики не було б й сучасної. Так, молоді художники-монументалісти, випускники Київського державного художнього інституту 1975-1995 рр. спробували відродити техніку енкаустики по рецептах і таблицях В. В. Хвостенка (1896-1960 рр.) та за допомогою нових матеріалів виконати свої тематичні твори для сучасних архітектурних об'єктів.

Постановка проблеми. У сучасному мистецькому просторі однією з важливих постає проблема збереження унікальної древньої техніки енкаустики, у зв'язку зі складною, багатоетапною технологією виконання таких витворів мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Упродовж століть вчені прагнули розкрити таємницю енкаустичного живопису. В епоху Відродження це намагався з'ясувати Леонардо да Вінчі. Дослідженням

енкаустики займалися також Е. Бергер, В. Хвостенко, Г. Шмід. Серед публікацій про твори, виконані в техніці енкаустики, на основі археологічних знахідок древнього світу, можна навести написані радянським художником-дослідником Василем Хвостенком. За основу було взято технологію виконання фаюмських портретів, які дають уявлення про древній восковий живопис та технологію його виконання. Так, у 1930-х рр. художнику Фріцу Фейсу (Fritz Faiss) разом із доктором Гансом Шмідом (Hans Schmid) вдалося заново відкрити техніку енкаустичного живопису «Пунічний віск». Результати своєї роботи вони опублікували у науковій пресі, що викликало велику зацікавленість у середовищі митців і мистецтвознавців ХХ ст.

У наш час існує небагато публікацій, присвячених енкаустиці. Теоретичні дослідження у поєднанні з практичними експериментами художників у 1956-1967 рр. дали початок відродженню живописної техніки енкаустики.

Цікавий матеріал, що доповнив сучасні знання про древній восковий живопис, дали дослідники: Олександр Дмитрович Кара в статті «Енкаустика: традиції та сучасні методи» [4], харківський художник Володимир Євгенович Жердзіцький у статті «Античний живопис» [1]. Серед закордонних джерел про енкаустику найвідомішими є праці Joanne Mattera [5], Lissa Rankin [6], Patricia Baldwin Seggebruch [7], Daniella Woolf [8].

Мета статті полягає у дослідженні особливостей технології енкаустики і проблеми збереження унікальної техніки воскового живопису в сучасному мистецтві.

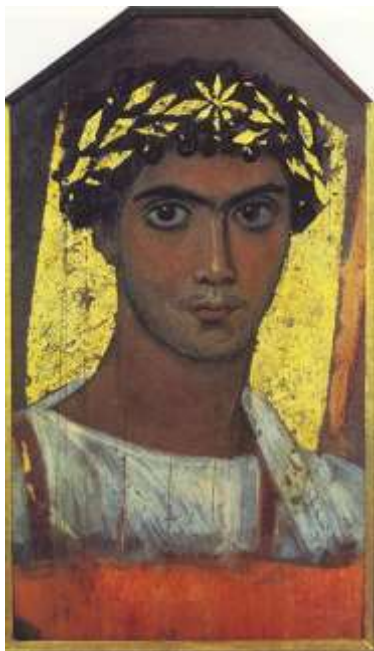
Результати. Для розуміння особливостей сучасної енкаустики потрібно дослідити насамперед древні технології й різновиди воскового живопису. Протягом багатьох років було накопичено чималий практичний досвід, що дає можливість мати уяву про енкаустику

древнього світу в різних творах стародавніх майстрів. Основою для початку розвитку енкаустики стали фаюмські портрети, які були виконані енкаустичними фарбами. Біля чотирьохсот цих зображень було знайдено у Фаюмському оазисі в Єгипті. Єгипетське походження має ще одна група енкаустичних творів, розписи, що були досліджені німецьким хіміком Ейбнером.

Для сучасних знань про древній восковий живопису цінними є матеріали, виявлені в Сен-Медар-де-Пре (Франція) і Сен-Гюбере (Бельгія). Вони дозволили мати більш чітку уяву про інструментарій древнього майстра-енкауста.

Певну допомогу у вивченні енкаустики можуть надати пізніші знахідки, зроблені у Північному Причорномор'ї. До них можна віднести частину експонатів декоративного мистецтва, що зберігалися в Херсонському історико-художньому музеї. Ці знахідки особливо цікаві тим, що вперше дозволили побачити, якою була майстерня древнього майстра і як він працював. Крім того, по ним можна прослідкувати за процесом еволюції енкаустики протягом приблизно восьми сотень років.

Цікавим для дослідження історії енкаустики є артефакти з розкопок Халчеяна (Узбекистан) – тут виявлені розписи на основі омиленого воску, які за технікою виконання нагадували єгипетські надгробні маски і фаюмські портрети. До прикладу: «Портрет юнака» (поч. – сер. II ст.) (рис. 1), «Портрет хлопчика» (сер. II ст.) (рис. 2), «Портрет жінки» (II ст.) (рис. 3).



*Рис. 1. «Портрет юнака»
Поч.-сер. II ст.*



*Рис. 2. «Портрет хлопчика».
Сер. II ст.*



Рис. 3. «Портрет жінки». II ст.

Ще одним вагомим джерелом, що дозволяє проаналізувати основні елементи еволюції цього древнього мистецтва у більш пізній період, є візантійські ікони, які датуються VI-VII ст.

«Безумовно, секрети візантійської енкаустики сягають корінням традицій греко-римської техніки. У той же ж час, вони значно видозмінилися, оскільки виключали використання каутерія» [3].

Візантійські іконописці успадкували від римлян майстерність створення воскових картин. Візантійським іконам, написаним у техніці енкаустики, характерна яскравість, міцність та блиск фарб. До сер. XII ст. візантійські майстри застосовували енкаустичну техніку для написання ікон, але у подальшому відмовилися від неї на користь зручнішого темперного живопису. Внаслідок

цього секрету стародавнього мистецтва були втрачені майже на 800 років.

З найдавніших відомих нам взірців візантійського іконопису в енкаустичній техніці – неперевершені образи Іоанна Хрестителя, IV ст. (рис. 4), Христа Спасителя (Пантократора), VI ст. (рис. 5), Апостола Петра, VI ст. (рис. 6).

«Як бачимо, час (без малого два тисячоліття) майже не вплинув на стан і якість портретів, які відмінно збереглися, вражаючи якістю кольору, блиском фарб та реалістичністю зображення. Дослідниками встановлено, що віск, який входив до складу фарб, мав таку ж саму точку плавлення, як і свіжий віск (62-65°)» – зазначає український дослідник і майстер з енкаустики Олександр Кара [3].

Одним із останніх фундаментальних досліджень, присвячених техніці енкаустики, став підручник (для студентів вишів) «Живопись: техника и технология» (2006 р.) харківського дослідника Володимира Жердзіцького [2].

Для розуміння технологічних особливостей та різновидів енкаустики доцільно ознайомитися з древнім способом виконання фаюмських портретів. Так, на підставі вивчення фаюмських портретів В.В. Хвостенко за допомогою практичних експериментів розробив технологію і рецептуру виготовлення енкаустичних фарб. Як основу для енкаустичного живопису потрібно було обрати дерев'яні дошки з щільних порід дерев, таких як кедр.



Рис. 4. «Іоанн Хреститель».
IV ст.



Рис. 5. «Христос Спаситель».
VI ст.



Рис. 6. «Апостол Петро». *IV ст.*

Така деревина всотує менше вологи, і при обробці її поверхня більш гладка. Потім така дошка просочується спеціально очищеним рідким воском, після чого фарба впаюється (за допомогою жаровні з вугіллям) до повного проникнення воску в дерев'яну основу. Наступним етапом було нанесення ґрунтовки з пунічного воску та даммарової смоли для в'язкості й тугоплавкості. І третій компонент ґрунтовки, пігмент свинцевих білил, – для збільшення щільності ґрунту. Далі у розігрітому стані такий ґрунт наносили на провощену дошку і рівномірно розподіляли шпателем, після чого все оплавляли жаровнею з вугіллям. Зрештою розпочиналися живописні роботи енкаустичними фарбами, які складалися з воску, смол, льняної олії та пігментів. Ці фарби відрізнялися за своїм складом залежно від пропорційних співвідношень усіх складових, тому діляться на воскові, восково-олійно-смоляні, воско-смоляні.

Крім фарб, древні майстри мали й різноманітні інструменти: кам'яні чи металеві палітри, керамічні чи металічні жаровні, ступки, пензлі та каутерії – бронзові стрижні з двома різними кінцями (округлена лопатка та подовжена ложечка). В ложечці розігрівалася фарба, а округлими краями лопатки під високою температурою фарба накладалася на живописну роботу. Таких шарів було від трьох до п'яти. Вони обов'язково нагрівалися для більшого скріплення між собою. По закінченню роботи все знову оплавлялося і покривалося ганозисом (сумішшю воску з додаванням олії) для блиску та кращого збереження.

Завдяки міцності та стійкості до зміни температур класична гаряча енкаустика не вицвітає, не вбирає вологу і не всотує бруд, тому вважається довготривалою.

Виняткові якості техніки енкаустики привернули увагу сучасних художників-монументалістів. Поряд із фрескою та мозаїкою ця техніка стає популярною у 70-90 рр. XX ст. Живопис восковими фарбами відповідає всім

вимогам сучасного мистецтва. Він пластичний, лягає на будь-яку будівельну поверхню: тиньк, керамічні плити, цегляні блоки, цемент, залізобетон або деревно-стружкову плиту. Таким чином, молоді художники-випускники монументального факультету Київського державного художнього інституту спробували відновити енкаустику за старовинними рецептами, застосувавши цю техніку в оздобленні сучасних інтер'єрів та архітектурних споруд.

Сучасні художники мали можливість, завдяки застосуванню електрики й інших джерел тепла, а також завдяки удосконаленню інструментів, мати пересувну, постійно-розігріту енкаустичну масу для виконання воскового живопису. Подальше удосконалення електричних інструментів дозволило зробити енкаустичний живопис більш доступним для багатьох митців, без втрати унікальних якостей древньої техніки.

Так, при виготовленні сучасних енкаустичних фарб і після застосування їх на об'єктах поступово вносилися зміни у рецептуру виготовлення фарб, витривалість яких перевірялася з часом. По ескізу для кожної творчої роботи виготовлювалася викладка кольорів, по якій проводилося варіння фарб із воску, каніфолі, пігменту з додаванням невеликої кількості льняної олії для еластичності.

Чим більше було виготовлено відтінків кожного кольору, тим легше було відтворити художній ескіз на стіні. У процесі роботи фарби мали знаходитися в металічних ємностях, на нагрітій електроплиткою металевій пластині. Кожен колір наносився окремим пензлем у рідкому стані. Таким чином, на виготовлення енкаустичних фарб йшло багато часу.

Задля сплавлення фарб у старовинній енкаустиці використовувався каутерій, проте у сучасній енкаустиці для цього використовували паяльники різної товщини. В процесі роботи фарба наносилася у декілька шарів, при

цьому кожен шар обов'язково обвіювався газовим паяльником. На завершення робота покривалася ганозисом, а саме – сумішшю рідкого воску з додаванням льняної олії та натиралася для блиску м'яким ганчір'ям.

Одним із відомих сучасних українських майстрів енкаустичного живопису є Олександр Дмитрович Кара, доцент кафедри музики та образотворчого мистецтва Ізмаїльського державного гуманітарного університету. Його живописні станкові твори виконані в техніці енкаустики вирізняються образністю, поетичністю, використанням лаконічних засобів, поєднанням сучасних тенденцій із традиціями православного мистецтва Київської Русі та Болгарії («Причастя», 2004 р., рис. 7), («Святий Георгій», 2014 р., рис. 8), («Небесні гості на Різдво», 2010 р., рис. 9).



Рис. 7. Кара О. «Причастя». 2004 р.



Рис. 8. Кара О. «Святий Георгій» 2014 р.



Рис. 9. Кара О. «Небесні гості на Різдво». 2010 р.

Творчі монументальні роботи, виконані в техніці гарячої енкаустики, довели свою творчу неповторність та довговічність, і яскравим прикладом цього є настінні розписи інтер'єрів київських художників-монументалістів Віталія Павловича Буйгашева й Алли Борисівни Буйгашевої у техніці гарячої енкаустики: бювет у місті Саки – розпис «Море», 1986 р. (рис. 10), санаторій «Полтава» – розпис «Нептун», 1987-1988 р. (рис. 11).

На жаль, серед сучасних художників мало хто наважується застосовувати енкаустичний живопис у станкових роботах, тим більше, у монументальних панно. Це, перш за все, пов'язано зі складним і довготривалим процесом виконання енкаустики.



Рис. 10. Буйгашев В., Буйгашева А. «Море». Саки, 1986 р.

На додаток, деякі роботи на сьогодні втрачені, і не тому, що погано збереглися. В результаті приватизації архітектурних об'єктів власники на свій розсуд під час ремонтів змінювали оформлення інтер'єрів, знищуючи багато монументальних робіт у техніці енкаустики.

Висновки. Виходячи з викладеного, можна підсумувати, що серед всіх видів мистецтва Стародавнього Єгипту, античності й Середньовіччя техніка енкаустичного живопису відома найменшою мірою. Справедливо стверджувати, що восковий живопис Стародавньої Греції та Риму мав неперевершений художній рівень. Значна кількість секретів технології енкаустики була втрачена й у наслідок цього могла назавжди загинути.



*Рис. 11. Буйгашев В., Буйгашева А. «Нептун».
Санаторій «Полтава», 1987-1988 рр.*

Але завдяки сучасним дослідникам, прихильникам енкаустики, їй судилося відродитися. В цілому, цей спадок стародавнього мистецтва здійснював потужний вплив на європейський станковий і монументальний живопис.

Проте, при всій розмаїтості творчих пошуків й експериментів, на жаль, в Україні кількість митців, які працюють у цій техніці, замала. Проблеми, пов'язані зі складністю технологічних процесів енкаустики, заважають сучасним художникам активно застосовувати цю техніку живопису у своїй творчості. То ж, дане дослідження є спробою привернути увагу сучасних митців до цієї проблеми. Адже енкаустика – неперевершена живописна техніка, зацікавленість якою спостерігається в сучасній світовій художній практиці.

Список використаних джерел

1. Жердзіцький В. Античний живопис. Вісник ХДАДМ. 2015. Вип. 1. С. 3-7.
2. Кара О. На новій землі, під новим небом. Живопис. Графіка. Київ: Український видавничий консорціум. 2009. 96 с.
3. Кара О. Енкаустика: традиції та сучасні методи. Наука і освіта. 2015. Вип. 8. С. 58-64.
4. Mattera J. The Art of Encaustic Painting: Contemporary Expression in the Ancient Medium of Pigmented Wax. New York: Watson-Guptill, 2001. 144 p.
5. Rankin L. Encaustic Art: The Complete Guide to Creating Fine Art with Wax. New York: Watson-Guptill, 2010. 240 p.
6. Seggebruch P.B. Encaustic Painting Techniques: The Whole Ball of Wax. Ohio: North Light Books, 2013. 222 p.
7. Woolf D. The Encaustic Studio: A Wax Workshop in Mixed-Media Art. New York: Penguin, 2012. 159 p.

Veronika I. ZAITSEVA,

PhD in Arts, Associate Professor,
Deputy Dean for Research, Faculty of Fine Arts and Design,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
ORCID: 0000-0003-1160-1760,
e-mail: v.zaitseva@kubg.edu.ua

Alla B. BUIHASHEVA,

People's Artist of Ukraine, Professor of the Department of
Decorative Arts and Rectoration,
Faculty of Fine Arts and Design,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
ORCID: 0000-0002-3549-195X,
e-mail: a.buihasheva@kubg.edu.ua

Nataliya A. PROKHOROVA,

Senior Lecturer,

Department of Decorative Arts and Rectoration,

Faculty of Fine Arts and Design,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,

Kyiv, Ukraine,

ORCID: 0000-0001-5983-4809₁

e-mail: n.prokhorova@kubg.edu.ua

ENCAUSTIC AS AN ANCIENT PAINTING TECHNIQUE: A FAILING TRADITION

Abstract. The article highlights the peculiarities of the encaustic painting technique and the main problems of preserving this unique technique in the modern art of Ukraine. The meaning of the concept of “encaustic” is revealed. Considerable attention is paid to the technological varieties of encaustic as an ancient pictorial art. Thus, ancient authors wrote about the expressiveness and beauty of the encaustic technique, but, at the same time, “wax painting of the ancients” turned out to be one of the mysterious techniques. First of all, this is due to the fact that very few encaustic works have survived, and the description of technologies was almost absent. Thus, after studying the “Fayum portraits” found in 1887 in Middle Egypt (the Fayum oasis), it was possible to determine that the funerary masks were made in the encaustic technique. Mentions of encaustic works date back to the ancient literature of the times of imperial Rome. During the Renaissance, even Leonardo da Vinci tried to unravel the mystery of encaustic painting, but even he had very little information about this technology. According to the descriptions, it was necessary to solve a complex technological process, so the masters collected information piece by piece and experimentally implemented this technique. These were the first stages of the revival of encaustic painting,

which is also called wax painting, because the basis of encaustic paints was wax. The stability of this painting technique was ensured, in particular, by the presence of various resins, linseed oil and dyes of natural origin in the composition of encaustic paints. These paints were applied layer by layer on special soils under high temperature. The exceptional artistic value of the encaustic technique made it possible to preserve it and gave the prospect of revival thanks to the creative searches of artists of the 1970-1995 years of the 20th century. Painting with wax paints meets all the requirements of modern monumental art along with frescoes and mosaics. Modern construction technologies and materials provide ample opportunities for monumental artists to solve various artistic and plastic tasks related to the application of the encaustic technique. The article also considers the role of encaustic in modern easel and monumental art. The work of modern masters of Ukraine who worked in the encaustic technique is analyzed.

Key words: encaustic, wax painting, performance technology, contemporary monumental artists of Ukraine.

References

1. Zherdzits'kyi, V. (2015). Antychnyy zhyvopys [Ancient painting]. Visnyk KHDADM, 1, 3-7 [in Ukrainian].
2. Kara, O. (2009). Na noviy zemli, pid novym nebom. Zhyvopys. Hrafika. Kyiv: Ukrayins'kyi vydavnychy konsortsium [On a new earth, under a new sky. Painting. Graphic arts] [in Ukrainian].
3. Kara, O. (2015). Enkaustyka: tradytsiyi ta suchasni metody. Nauka i osvita [Encaustic: traditions and modern methods. Science and education], 8, 58-64 [in Ukrainian].
4. Mattera, J. (2001). The Art of Encaustic Painting: Contemporary Expression in the Ancient Medium of Pigmented Wax. New York: Watson-Guptill [in English].

5. Rankin, L. (2010). Encaustic Art: The Complete Guide to Creating Fine Art with Wax. New York: Watson-Guptill [in English].
6. Seggebruch, P.B. (2013). Encaustic Painting Techniques: The Whole Ball of Wax. Ohio: North Light Books [in English].
7. Woolf, D. (2012). The Encaustic Studio: A Wax Workshop in Mixed-Media Art. New York: Penguin [in English].

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.44>

УДК 73.041:94(44+477)

ОБРАЗ АННИ ЯРОСЛАВНИ У ПЛАСТИЧНИХ МИСТЕЦТВАХ: МИНУЛЕ Й СУЧАСНІСТЬ

Ольга Володимирівна КОНОВАЛОВА,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра образотворчого мистецтва,
факультет образотворчого мистецтва і дизайну,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
ORCID: 0000-0002-1782-4757,
e-mail: o.konovalova@kubg.edu.ua

Анотація. У статті зосереджено увагу на іконографії Анни Ярославни (близько 1032 р. – між 1075 і 1089 рр.), дочки Ярослава Мудрого (983 / 98-1054 рр.), яка була одружена з Генріхом I (1027-1060 рр.) і набула статусу королеви Франції. Дослідження побудовано з урахуванням найвідоміших портретів, створених митцями від доби Середньовіччя й до сьогодення у різних видах образотворчого мистецтва (скульптурі, живописі, графіці), нумізматиці. Достеменно не відомо, як виглядала князівна – збереглися доволі незначні свідчення про її зовнішній вигляд. В історичних хроніках першочергово відзначається рудий колір волосся молодой дружини Генріха I. Частіше підкреслюються риси характеру – доброта, щедрість, смиренність, самовідданість. Прижиттєві портрети дочки Ярослава Мудрого викликають гарячі дискусії у наукових колах. Висувається гіпотеза, що у Софійському соборі (XI ст.) зображено синів, а не дочок Ярослава Мудрого. А

на копії XVIII ст. з рисунку голандського художника А. ван Вестерфельда 1651 р. представлено інше подружжя – Володимира Святославича і його дружини Анни (хрестителів Русі) в супроводі восьми княжичів і княжон.

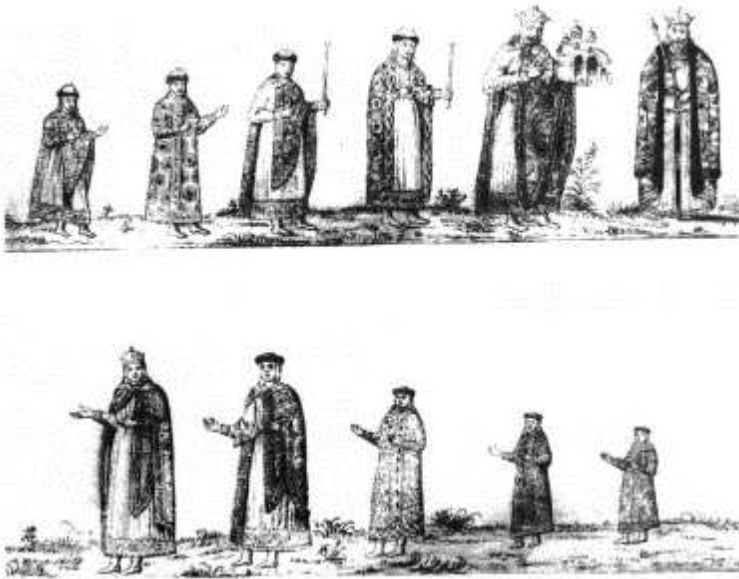


Рис. 2. Рисунок А. ван Вестерфельда. 1651 р. Копія XVIII ст.

Гравійовані та скульптурні портрети XVII ст., попри модний образ епохи, виявляють певні характерні риси Анни Ярославни – худорлявість, загальну витонченість, видовженість овалу обличчя. Сучасні українські митці (В. Зноба, М. Зноба, Г.Севрук, В. Стельмах), відтворюючи образ Анни Ярославни, орієнтуються на загальновідомий гравійований образ фламандського художника Якоба де Бі (Jacobus de Bie) 1643 р. Разом із тим, кожний портрет вирізняється авторським рішенням і віртуозним володінням матеріалом. Представлена стаття є не тільки першою розвідкою, що охоплює образотворчі й історичні джерела.

Зібраний матеріал засвідчує вагомий внесок національної історії у розвиток європейського політично-культурного простору, є демонстрацією єдності й дружніх стосунків між Україною і Францією.

Ключові слова: образотворче мистецтво України, Анна Ярославна, іконографія, художній образ

Вступ. Образ жінки в мистецтві України – тема позачасова. Жінка – берегиня традицій і родинного тепла, натхенниця героїчних вчинків, захисниця нації. Цей образ на теренах України набув поширення з доби енеоліту. Кераміка Трипілля зберегла для нащадків зображення русалки. У золоті скіфських курганів – сережках, підвісках, прикрасах кінського спорядження – закарбувалась постать жінок в оточенні тварин, володарки земної та водної стихії. З часом образи міфологічні поступилися місцем образам християнським. І, зрештою, постать жінки піднялась як символ мудрості, стіни непорушної в мозаїках Собору св. Софії у Києві. І саме за часів Київської Русі починається нова, не міфологічна історія – історія жіноцтва, імен, що уславили нашу землю для нащадків не тільки України, а й усього світу.

Постановка проблеми. На сьогодні зберіглося не так багато історичних матеріалів про життя й долю Анни Ярославни, дочки князя Ярослава Мудрого. Загалом, життєпис жінок Київської Русі значно поступається хронікам про славетних чоловіків. У наукових публікаціях першочергово висуваються гіпотези й дискутуються питання щодо датування ключових подій життя Анни, зокрема, дати народження, вінчання, прийняття католициста, часу смерті й місця поховання [8, с. 32-35; 19, с. 30-32]. У ґрунтовній монографії Євгена Луняка на підставі історичних джерел, в тому числі й тих, що раніше не використовувалися у вітчизняній історіографії,

розкривається й аналізується життєвий шлях дочки Ярослава Мудрого [11]. Важливим додатком до наукової розвідки є латинськи джерела й фрагменти з французьких історичних праць доби пізнього середньовіччя та їх переклади українською, у яких згадується Анна Ярославна (див. Документи 1-3).

Проте, поза увагою науковців залишається іконографія Анни Ярославни. На сьогодні відсутнє ґрунтовне дослідження, що презентує галерею портретів князівни у пластичних мистецтвах від доби Середньовіччя до сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Існують лише поодинокі розвідки, присвячені аналізу портретів Анни Ярославни. Відомий історик Сергій Висоцький не лише дослідив біографію дочки Ярослава Мудрого, а й подав переклади оригінальних документів, що висвітлюють її роль і місце в історії Франції XI ст. [4]. Науковець звернув увагу на окремі мистецькі твори з зображенням Анни Ярославни, зокрема, з київського періоду життя – рисунок голландського художника Абрагама ван Вестерфельда, який у 1651 р. замалював портрети родини Ярослава Мудрого у Софійському соборі. Інші портрети Анни Ярославни, як зазначив автор, мають французьке походження й датуються XVI–XVIII ст. [4, с. 65-67].

Історико-літературна мистецтвознавча розвідка Наталії Крутенко [9] презентує унікальний ілюстративний матеріал: мініатюри з «Великих французьких хронік» XIV ст. із зображенням Анни, її портрети, створені європейськими художниками XVII-XIX ст. У результаті дослідження проведено атрибуцію досі невідомих гравійованих зображень.

За останні роки з'явилися мистецькі твори, які значно розширили портретну галерею Анни Ярославни. Завдяки динаміці політичної ситуації, образ княгині – королеви

Франції – на сучасному етапі набув актуального забарвлення, що й стало поштовхом до висвітлення даної проблематики.

Мета статті – шляхом дослідження іконографії презентувати галерею образів й актуалізувати значення постаті Анни Ярославівни у розбудові нашого спільного європейського культурного простору.

Результати. Історичні дослідження свідчать про найважливіші події з життя княгині Анни. Сім'я Ярослава Володимировича Мудрого була велика – шість синів і три дочки. Коли саме народилася Анна – достеменно не відомо. Ретельно дослідивши історичні джерела, С. Луняк у висновку зазначає, що народилася «близько 1030 р. з можливим відхиленням від цієї дати на два роки в сторону збільшення чи зменшення» [11; 23].

Ініціатива укладення шлюбного союзу виходила від французької сторони. У 1048 р. із цією метою французький король Генріх I направив у Київ пишне посольство. Послам було доручено отримати згоду на шлюб однієї з дочок київського князя з монархом, бо навіть до Франції дійшла слава про красу принцеси Анни, дочки Ярослава. Король велів передати, що він «зачарований розповіддю про її чесноти». Унікальна розповідь про посольство на Русь «за дочкою короля тієї країни на ім'я Анна», записане зі слів учасника, єпископа Роже з міста Шалон-на-Марні в Шампані, зберіглася у вигляді примітки XII століття на полях латинського рукопису, що належав настоятелям Реймського собору святої Марії (див. Документ 1 та 2).

У Реймсі зберіглося панно з іменами всіх французьких монархів та їх дружин, які коронувалися в цьому місті. Серед них є ім'я королеви Анни, яку 19 травня 1051 р. коронував разом із її чоловіком Генріхом I архієпископ Реймський Гі де Шатільон.

Анна сподобалася французам, які стали називати її Руда Агнеса. Досконало володіючи латиною, вона навчила королівський двір читати і писати. Анна опікувалась будівництвом монастирів і вела переписку з Папою Римським Миколою II (див. Документ 3).

Зберігся і власноручний підпис королеви кирилицею на документі за 1063 р., що містить дарчу на два будинки у містах Пернані й Коломбі для абатства святого Кріспіна Великого у Суассоні. Написано два слова: «АНА РЪННА» («Анна Регіна» – «Анна Королева»). Унікальне використання кириличного підпису варто розглядати як культурно-антропологічний жест, що символізує перемогу середньовічної жінки-аристократки над зовнішніми обставинами [14, с. 150].

Після смерті чоловіка Анна переїхала у Санліс, неподалік Парижу. Там вона заснувала жіночий монастир і костел, на портику якого у XVII ст. було створено мармурову постать княжни, що тримає в руках макет спорудженого нею храму. Залишаючись головним вихователем сина і його керівником у державних справах, Анна відмовилася від офіційного регентства. Однією з причин відмови стала її пристрасна любов до вже одруженого графа Рауля III з роду де Крепі. У 1062 р. граф вступив із нею в таємний шлюб. Дружина Рауля Елеонора (Альпора) Брабантська звернулася зі скаргою на двоєженство графа до самого Папи римського. Той наказав Раулю розірвати шлюбний союз із Анною, але закохані цим знехтували і жили в злагоді у родовому маєтку Валуа.

Вдруге Анна овдовіла у 1074 р., оселилася при дворі сина і знову почала підписувати укази і розпорядження. Вона називала себе вже не «королевою» і «правителькою», але лише «матір'ю короля» [11, с. 94]. Де і коли померла Анна Ярославна, достовірно невідомо, історики називають

різні можливі дати в проміжку чотирнадцяти років, між 1075 и 1089 роками.

Прижиттєві портрети дочки Ярослава Мудрого викликають гарячі дискусії у наукових колах. Вважається, що найдавніше зображення Анни Ярославни знаходиться у Софійському соборі в Києві (XI ст.). Проте, Сергій Висоцький стверджував, що зображені на південній стіні фігури – не жіночі, а чоловічі. Кропітке дослідження науковця показало, що початково тут були зображені сини Ярослава, а не дочки [4, с. 65-67]. Помилки поновлювачів фресок, реставраторів і дослідників минулого нашарувались одна на одну: спочатку у XIX ст. після відкриття зображень XI ст. їх перетворили олійними фарбами на жіночі – «великомучениць» Віру, Надію, Любов і їх матір Софію. Згодом, після зняття шару фарби в 30-х рр. XX ст., реставратори були впевнені в існуванні саме жіночих фігур і поширили цю гіпотезу на численні популярні й наукові видання.

Рисунок голландського художника А. ван Вестерфельда 1651 р., відомий за копією XVIII ст., Сергій Висоцький вважає відбитком прижиттєвого зображення жіноцтва великокняжої родини [4, с. 93] (рис. 1). Дослідник визначив наступний порядок фігур: княгиня Інгігерда (старша невістка), доньки Єлизавета, Анна, Анастасія. Анні тут близько дев'яти років, вбрана вона у довгу візантійську сукню, на голові шапочка, опушена хутром, з-під неї на плечі спадає волосся. Усі п'ять фігур подано у складному ракурсі: руки й ноги у профіль, обличчя у розвороті на три чверті, фігури загалом – фронтально.

Сьогодні це зображення піддається критичному аналізу. Дослідники спростовують можливість ототожнення княжого портрета з сім'єю Ярослава Мудрого. Не занурюючись у напружену наукову дискусію, відзначимо наступне. На підставі аналізу надписів-графіті

на фресках собору, найдавніші з яких датуються 1018-1021 рр., автори засвідчують, що на фресці представлено подружжя хрестителів Русі – Володимира Святославича і його дружини Анни в супроводі восьми княжичів і княжон.

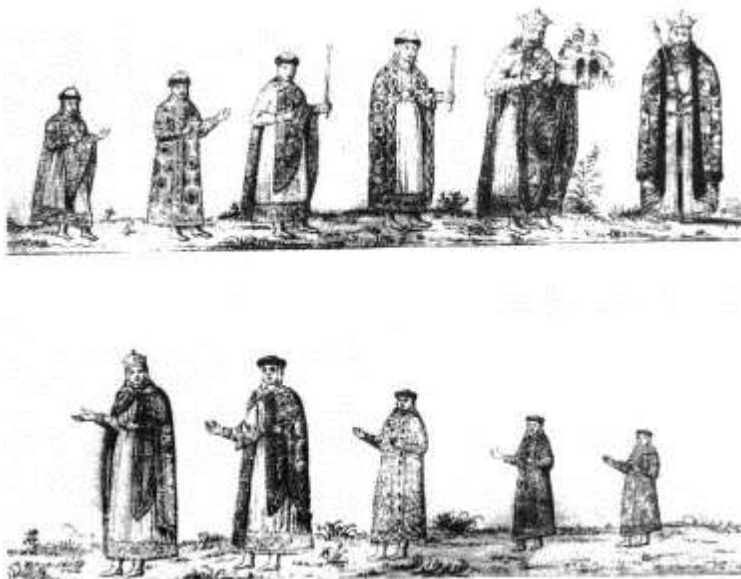


Рис. 1. Рисунок А. ван Вестерфельда. 1651 р. Копія XVIII ст.

Аналізуючи різні реконструкції ктиторського портрету (рис. 2), доводиться визнати, що існуючих нині даних недостатньо для точного відтворення первісного вигляду портрету і ототожнення учасників процесії з конкретними дітьми Ярослава Мудрого.

Таким чином, науковці продовжують дискутувати щодо існування прижиттєвих портретів майбутньої королеви Франції. Проте, митці наступних століть неодноразово звертались до образу Анни Ярославни.

Один із примірників «Великих французьких хронік» XIV ст. містить цікаву композицію, що складається з двох

різночасових епізодів: у лівій частині Генріх I відправляє єпископа за нареченою до Києва, а в правій частині єпископ проводить шлюбну церемонію короля з Анною Ярославною (рис. 3). Мініатюра засвідчує важливість історичної події, оскільки увагу композиційно й колористично акцентовано на постатях єпископа, Генріха I і Анни [23]. Розміщені поряд із нареченою білі драперії суттєво виокремлюють жіночу фігуру серед поважних і владних чоловіків. Через відсутність достовірних прижиттєвих зображень і стилізовану інтерпретацію ми не можемо засвідчити наявність певних портретних рис.



Рис. 2. Ктиторський портрет (південна частина). Фреска, Собор Святої Софії, Київ, сер. XI ст.

Образ Анни Ярославни знову з'являється в мистецтві у XVII ст. Портрет 1643 р., створений у техніці гравюри на міді фламандським художником Якобом де Бі (Jacobus de Bie, 1581 – після 1648 рр.), вважається копією з розписів монастиря святого Вінсента у Санлісі (рис. 4). Портрет було надруковано в праці історика Франсуа Ед де Мезере

«Історія Франції» (François Eudes de Mézeray, Histoire de France, Paris, 1643). А завдяки історику Іллі Борщаку (1892-1959 рр.) гравійований портрет вперше стає відомим українській історіографії у 1929 р. як ілюстрація до статті про життєвий шлях Анни Ярославни [3, с. 100].

Портрет, закомпонований у колі, підтримується складною бароковою формою – картушем (стилізованим сувоєм) із надписом «Анна Слов'янська, друга дружина короля Генрика I» (Anne d'Esclavonnie, épouse du roi Henri I. De saint-Vincent à Senlis). Криволінійна напружена динаміка «п'єдесталу» контрастує з врівноваженістю портретного погруддя. Стриманості зображенню додає уважний і зосереджений погляд жінки. Надпис по колу засвідчує: «Франція. Генріх. Агнеса. Королева».



Рис. 3. Мініатюра з примірника «Великих французьких хронік» XIV ст. (Британська бібліотека, Royal 16 G VI f. 269v)

У XVII ст. скульптурне зображення Анни Ярославни було встановлено біля каплиці абатства святого Венсана у французькому місті Санліс (Abbaye Saint-Vincent de Senlis) (рис. 5). На постаменті зазначено наступне: Анна Київська, королева французька, засновниця собору в 1060 р. Струнка фігура вбрана в довгу сукню, ритмічні драпування плащамантії додають величності. Корона на голові Анни і королівський скіпетр у правій руці символізують силу влади державної, а модель церкви в лівій руці – покору перед силами небесними.



Рис. 4. Якоб де Бі (Jacobus de Vie). Королева Франції Анна Ярославна, гравюра на міді, 1643 р.

Портрет Анни Ярославни з'являється у журналі «Кіевская старина» № 7 за 1884 р. Зображення у редакцію передав полковник Резвий, який, у свою чергу, отримав його від академіка Бассена, а тому портрет дістався від батька, професора Петербурзької академії мистецтв. Юрій Хорунжий припускає, що гравюру було зроблено в Парижі з копії XVII ст. [2]. За атрибуцією Наталії Крутенко, автором гравюри був німецький майстер Крістіан Ромстет (1640-1721 рр.) [9, с. 134] (рис. 6.) На гравюрі напис: «Анна Ярославна – королева Франції, родилась в Киеве и скончалась вблизи Парижа» (мова оригіналу). Постать зображено на темному тлі біля розп'яття з Ісусом Христом. Портрет обрамлено вінком із троянд – символом жіночої досконалості. Під портретом, на декоративній стрічці, напис французькою: «Оплакую його смерть і своє життя»). Під стрічкою, в колі, розміщено алегоричну композицію: зів'яле дерево, перед ним – горлицю, що символізує сум, із другого боку – кущ лілей, символ чистоти.



*Рис. 5. Королева Франції Анна Ярославна, Санліс, Франція.
1643 р.*



Рис. 6. Ромстет Крістіан (?) (Christian Romstet). Королева Франції Анна Ярославна, гравюра на міді. 1643 р.

На початку ХХІ ст. історія життя Анни Ярославни починає активно досліджуватись вітчизняними вченими й відтворюватись у візуальних мистецтвах. Єдине скульптурне зображення Анни у юному віці знаходиться у Києві. 10 листопада 2016 р. на Львівській площі, неподалік від посольства Франції й адміністрації Університету імені Бориса Грінченка, було встановлено бронзову фігуру дівчинки років десяти, що стоїть босоніж на високому постаменті (рис. 7). Під зображеннями лілеї і тризуба на бронзових дошках викарбовано українською і французькою мовами: «Анна Ярославна, бл. 1024 – 1076. Дочка

правителів Київської Русі – Великого князя Київського Ярослава Мудрого і його дружини – шведської принцеси Інгігерди. Майбутня королева Франції (1051-1076)». Автори скульптури – київські митці Костянтин Скритуцький та Федір Баландін.



Рис. 7. Скритуцький К., Баландін Ф.. Анна Ярославна. Бетон (постамент), бронза (фігура). Київ. 2016 р.

У жовтні 2017 р. авторську репліку скульптури отримав у подарунок французький побратим Києва – Тулуза. Пам'ятник королеві Франції Анні Київській встановлено 2018 р. в історичному районі міста [6]. Під час церемонії передачі пам'ятника Федір Баландін розкрив

символічний зміст скульптури, зазначивши, що кожна маленька українка в майбутньому може стати королевою. (рис. 8)



*Рис. 8. Скритуцький К., Баландін Ф.. Анна Ярославна. Бронза.
2017 р. Авторська репліка*

У 2005 р. в містечку Санліс (Франція) з'явився ще один пам'ятник королеві Анні, створений скульпторами Валентином Знобою (1929-2006 рр.) та Миколою Знобою (нар. 1974 р.) (рис. 9). Микола Зноба розповідав, що джерелом для образу Анни стали замальовки з фігур декількох натурниць; а сукня королеви – це стилізований варіант одягу XI ст. Фігура Анни на повний зріст встановлена на кубічному постаменті. Скульптор вирішив не ховати у драперіях витончену фігуру: довге вбрання

пластично огортає постать молодої жінки. Риси обличчя певною мірою співпадають із відомими графічними скульптурними зображеннями XVII ст.: вузький овал, високий лоб, тонкий ніс, невеликі уста.

Вшанування пам'яті Анни Київської у місті Санліс відбулось завдяки Українській Єпархії святого Володимира в Парижі на чолі з єпископом Борисом (Гудзяком), президентом Українського католицького університету. У 2013 р. Єпархія придбала церкву поруч з абатством святого Венсана, при якій було відкрито культурний центр Анни Ярославни. Головне завдання центру – презентація української культури й розвиток українсько-європейського співробітництва. Французи та українці разом вшановують пам'ять королеви Франції: щороку в травні (19 травня – дата шлюбу і коронації Анни Київської) українська громада Франції разом із представниками Французького уряду, України та діаспори святкують в містечку Санліс Дні Анни Ярославни [19].

Образ Анни Ярославни не залишили поза увагою й відомі живописці. Народний художник України Володимир Слєпченко (нар. 1947 р.) (рис. 10) відтворив образ дочки князя Ярослава у 2015 р. у серії історичних портретів «Обрані часом». Художник розмістив портретне зображення в центрі полотна на тлі двох споруд, що символізують два періоди життя Анни: силует давньокиївської церкви й французького замку. Художник створив образ у власній манері арт-лайн – мистецтва лінії. «Лінія має магічну сутність: лінія долі, життя, творчості... Лінія – може бути довгою чи короткою, як життя. Лінія навіює на філософські роздуми» [17].



*Рис. 9. Зноба В., Зноба М. Анна Ярославна. Санліс, Франція.
Бронза. 2005 р.*

Композиційно і за елементами вбрання образ співпадає з відомою гравюрою XVII ст. – художник ретельно вивчав історичні джерела. Проте, авторське мистецтво лінії додало відчуття динаміки, а відтак, середньовічний образ заграв барвами сучасності.

Народний художник України Мирослав Откович (1947-2021 рр.) (рис. 11) у 2014 р. до днів святкування 1000-ліття Софії Київської презентував проект «Нація, історія, культура», темою якого стало повернення в наше сьогодення пам'яті про найяскравіші постаті та події з історії Київської Русі. Унікальній життєвій долі дочки Ярослава художник присвятив три полотна – «Анна Ярославна, Княжна Київська», «Благословення Ярослава

Мудрого на від'їзд княжни Анни до Франції», «Королева Франції Анна і Генріх. Прогулянка по Парижу».



Рис. 10. Слєпченко В. Анна Ярославна. Полотно, олія. 2015 р.



Рис. 11. Откович М. «Анна Ярославна». Полотно, олія. 2015 р.

Образ київської княжни закарбувався і в нумізматиці. У 2000 р. на честь святкування 200-річчя Банку Франції Монетним двором Національного банку України відчеканено Пам'ятну золоту медаль, присвячену Анні Ярославні [13] (рис. 12). На аверсі – портрет королеви Анни й надпис: Anne de Kiev-Reine de France – Анна Ярославна – Королева Франції. На реверсі медалі: BANQUE NATIONALE D'UKRAINE, A l'occasion du Bicentenaire de la Banque de France. Для медалі використано загальновідомий портрет з гравюри XVII ст., на якому Анну зображено в королівській короні.



*Рис. 12. Стельмах В. Анна Ярославна – королева Франції.
Пам'ятна медаль. Золото, діаметр 38,61 мм. 2000 р.*



Рис. 13. Артус Б. (Arthus Bertran). Анна Київська – королева Франції. Пам'ятна медаль, Франція, сплав (мідь, цинк, олово), діаметр 34 мм. 2012 р.

Свідченням глибокої поваги до історичної постаті королеви Анни є художня медаль, створена у 2012 р. відомим французьким гравером Артусом Бертраном (Arthus Bertran) у серії «Собори і святині Франції» (рис. 13). На аверсі зображено Анну Ярославну на тлі собору св. Венсана, який вона заснувала у містечку Санліс у 60-х рр. XI ст. По колу – надпис: ANNE DE KIEV REINE DE FRANCE, і нижче: KIEV-SENLIS [22]. У медальєрному портреті королеви Анни закарбовано скульптурний образ українських митців Валентина та Миколи Зноби, встановлений у Санлісі 2005 р. на честь дружніх зв'язків України й Франції.

У травні 2014 р. Національним банком України випущено колекційну монету з серії «Видатні особистості України», присвячену Анні Ярославні. Над втіленням образу працювали художники Володимир Таран, Олександр Харук, Сергій Харук і скульптор Володимир Атаманчук (рис. 14).

На аверсі монети у центрі – портрет київської княжни Анни на тлі Софії Київської. Угорі розміщено надписи:

«Національний банк України» (півколом), «Анна Ярославна». Ліворуч – малий Державний Герб України; Унизу позначено номінал (2 гривні), рік карбування монети (2014 р.) і логотип Монетного двору Національного банку України. На реверсі монети також розміщено стилізоване погруддя Анни – але вже королеви Франції – на тлі церкви Святого Венсана, над якою розміщено її підпис кирилицею, унизу надписи – «XI ст.» та «королева Франції».



*Рис. 14. Таран В., Харук О., Харук С., Атаманчук В.
«Анна Ярославна». Колекційна монета. Нейзільбер (мідь, нікель,
цинк), діаметр 31 мм. 2014 р.*

Пам'ятні монети й медалі – тиражна мистецька творчість. І навіть випуск невеликої кількості екземплярів дає можливість поширювати на весь світ інформацію про Україну та її видатних діячів.

Заслужений майстер народної творчості України із Запоріжжя Галина Павлів (нар. 1963 р.) відтворює історичні постаті у вигляді етнографічних ляльок. Досліджуючи історію стародавньої іграшки Півдня України, художниця з'ясувала, що у давнину діти гралися маленькими грушоподібними гарбузами, які висушували та розмальовували під ляльок. Називали ці іграшки каталками

і рохкальцями. Галина Павлів втілює традицію у більш довговічному матеріалі – у дереві, якому надає форму гарбуза. Так з'явилася лялька «Анна Ярославна» [21] (рис. 15). Відтворюючи постать київської князівни в народних традиціях півдня України, Галина Павлів прокладає місток між регіонами нашої держави, силою мистецтва стверджуючи єдність нашого величного народу.



Рис. 15. Павлів Г. Анна Ярославна. Етнографічна лялька, підлаковий розпис по дереву

Заслужений художник України, кераміст-монументаліст Галина Севрук (1924-2022 рр.) протягом 70-х-80-х років створила серію керамічних панно з української історії. Серед портретів серії чільне місце займають образи дочок Ярослава Мудрого: Анастасії, Анни та Єлизавети [5]. Для виявлення портретних рис художниця звернулась до графічного зображення Анни Ярославни XVII ст. (рис. 16-17).

Художники-шестидесятники Григорій Корінь (1935-1998 рр.) та Володимир Федько (1940-2006 рр.) відомі насамперед мозаїками інтер'єрів станції метро «Золоті ворота» в Києві, відкритої у 1989 р. (рис. 18). Серед зображень видатних особистостей часів Київської Русі, у вестибюлі, на склепінні одній з арок можемо побачити портрет Анни Ярославни. Лаконічні контури фронтальної напівфігури огорнуто жовтим кольором, що нагадує золоте тло мозаїк Софії Київської. Монументальність підкреслюється узагальненими рисами обличчя, статичністю пози й декоративним оздобленням вбрання.



Рис. 16. Севрук Г. «Анна Ярославна, королева Франції. Вежа Анни Ярославни». Брама Заборовського, Національний заповідник «Софія Київська». Керамічне панно. 1970-80-і рр.

Рис. 17. Севрук Г. «Анна Ярославна, королева Франції». Керамічне панно. 1981 р.

Висновки. Аналіз іконографії Анни Ярославни засвідчує відсутність прижиттєвих портретів. Збережені взірці XI ст. викликають дискусії, а зображення XIV ст. через узагальнену стилізацію не дають можливості визначити портретні риси. Утім, гравійовані та скульптурні портрети XVII ст., попри модний образ епохи, виявляють певну спорідненість рис Анни Ярославни – певну худорлявість, загальну витонченість і видовженість овалу обличчя.



Рис. 18. Корінь Г., Федько В. «Анна Ярославна». Мозаїка у вестибюлі станції метро «Золоті ворота», Київ. 1989 р.

Запропонована галерея портретів дозволить митцям і надалі відтворювати образ дочки Ярослава Мудрого, а науковцям – поширювати знання про її життя й діяльність для формування діалогу між українцями, французами та європейцями загалом.

Документ 1. З хроніки монастиря Святого Петра Живого в місті Сан, написаної ченцем Кларієм на поч. XII ст.

Тим часом [в хроніці ця стаття занотована між 1046 і 1047 рр.], відправив король Генрікус Вальтерія, єпископа Мельденського [Готьє, єпископа з Мо] та Васцеліна де Шалінако [Госцелін де Шоні або де Шаліньяк] разом з іншими у якесь королівство до правителя грецького, який звався Герискло [очевидно, перекручене Ярослав], з землі руської, щоб віддав той йому свою *дочку за дружину*. Після того з багатьма дарами та з *дочкою* вони повернулися до Франції [11, с. 84].

* * *

Документ 2. З «Вандомських анналів», початок XII ст. Латинський оригінал: MLI. – Heinricus rex Francorum uxorem duxit Scythicam et rufam. 1051 рік. – Генрікус король франків жінку привів скіфку та руду [11, с. 84].

Документ 3. Лист папи Миколи II до королеви Анни, 1059 р.

Миколай єпископ, раб рабів Божих, славній королеві з привітанням та апостольським благословенням. Боже, творець всемогутній, ти по добрій волі своїй милістю нас обдаровуєш, яка нами рухає; знаємо, що з жіночої груді чоловічого благочестя міцний стовбур виростає. Ось дійшло до вух наших, найпрекрасніша дочко, що милістю своєю нужденних щедро та подарунками побожно обдаровуєш, якнайсамовідданіше молитви старанно до Бога звертаєш, на тиск грубості силою смиренності відповідаєш, а також про інші добрі справи, за які вчетверо тобі воздається, обов'язком королівським на тебе покладені, клопочешся [11, с. 88].

Список використаних джерел

1. Банкноти і монети України. Інформаційно-довідковий журнал Національного банку України. Національний банк України, 2015. Вип. 19. С. 20.
2. Борисенко В. та ін. Українки в історії. Київ: Либідь, 2004. 328 с.
3. Борщак І. Анна Ярославна – королева Франції. Стара Україна. Ч. 6. 1929. С. 99–104.
4. Висоцький С. Княгиня Ольга і Анна Ярославна – славні жінки Київської Русі. Київ: Наукова думка, 1991. 104 с.
5. Від сучасності до сучасності. Галина Севрук. URL: <https://kulturkampf.in.ua/blog/2013/04/03/vid-suchasnosti-do-suchasnosti-halyna-s/>
6. Віталій Кличко передав меру Тулузи пам'ятник Анні Київській, який встановлять біля одного з храмів в історичній частині французького міста. URL: <https://kyivcity.gov.ua/news/55429.html>
7. Войтович Л. Княжа доба на Русі: портрети еліти. Біла Церква, 2006. С. 320-321.
8. Гусев В., Дрожжин В., Калінцев Ю., Сокирко О., Червінський В. Видатні постаті в історії України (IX–XIX ст.): короткі біографічні нариси. Історичні та художні портрети. Київ: Вища шк., 2002. С. 32-35.
9. Крутенко Н. Анна Ярославна: історико-літературна мистецтвознавча розвідка. Київ: Пульсари, 2011. 140 с.
10. Луговий О. Визначне жіноцтво України: історичні життєписи. Київ: Дніпро, 1994. 335 с.
11. Луняк Є. Анна Руська – королева Франції в світлі історичних джерел. URL: <http://docplayer.net/69173456-Anna-ruska-koroleva-franciyi-v-svitli-istorichnih-dzherel.html>
12. Луняк Є. Анна Руська – королева Франції. Київ: Книга, 2012. 203 с.

13. Медалі НБУ. Анна Ярославна – королева Франції. URL: <https://loanexpert.net.ua/>
14. Оригінал пам'ятника французькій королеві Анні з'явився у Києві (2017). URL: <https://vechirniykyiev.com.ua/news/oryhinal-pam-yatnyka-frantsuz-kiy-korolevi-anni-z-yavyvsya-u-kyuevi>
15. Свята Анна Ярославівна королева Франції. URL: <https://www.metropole-orthodoxe-de-france.com/articles/a>
16. Славетні українці в картинах Олександра Слєпченка. URL: <https://sverediuk.com.ua/slavetni-ukrayintsi-v-kartinah-volodimira-slyepchenka/>
17. Соломко А. Анна Ярославна, королева Франції. Сурмач. 1985. С. 34-39.
18. У Санлісі біля Парижа відбудуться святкування Днів Анни Ярославни. URL: <http://ugcc-cathedrale-paris.org.ua/news/announcement/u-sanlisi-bilya-paryga-vidbudutsya-svyatkuvannya-dniv-anny-yaroslavny/>
19. Хорунжий Ю., Якимів Ю. Сага про Ярославових доньок. Київ: Бібліотека українця, 1997. 35 с.
20. Як запорізька Анна-Ярославна поїхала до Франції. URL: <http://zp.ridna.ua/2018/03/01/yak-zaporizka-anna-yaroslavna-pojihala-do-frantsiji/>
21. Bertran A. Anne de Kiev Reine de Franse. Kiev-Senlis. URL: <http://www.medaillestouristiques.com/francais/ficheprod.asp?cat=2&scat=196&numprod=9355>
22. Ward E.J. Anne of Kiev (c.1024 – c.1075) and a reassessment of maternal power in the minority kingship of Philip I of France. Historical Research. 2016. Vol. 85. 245 p.

Olha V. KONOVALOVA,

PhD in Arts, Associate Professor,
Chair of Fine Arts, Faculty of Fine Arts and Design,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
ORCID: 0000-0002-1782-4757,
e-mail: o.konovalova@kubg.edu.ua

THE IMAGE OF ANNA YAROSLAVNA IN FINE ARTS: PAST AND PRESENT

Abstract. The article focuses on the iconography of Anna Yaroslavna (around 1032-between 1075 and 1089), the daughter of Yaroslav Mudry (983/98-1054), who was married to Henry I (1027-1060) and acquired the status of Queen of France. The study is based on the most famous portraits created by artists from the Middle Ages to the present day in various types of visual arts - sculpture, painting, graphics, numismatics. It is not known for certain what the princess looked like – rather insignificant evidence about her appearance has been preserved. In historical chronicles, the red hair color of the young wife of Henry I is primarily noted. More often, character traits are emphasized – kindness, generosity, humility, self-sacrifice. Portraits of the daughter of Yaroslav Mudry during his lifetime cause heated discussions in scientific circles. It is hypothesized that the sons and not daughters of Yaroslav the Wise are depicted in St. Sophia Cathedral (11th century). And on the copy of the 18th century from a drawing by the Dutch artist A. van Westerfeld in 1651, another couple is represented – Volodymyr Svyatoslavych and his wife Anna (baptizers of Rus) accompanied by eight princes and princesses. Engraved and sculptural portraits of the 17th century, despite the fashionable image of the era, reveal certain characteristic features of Anna Yaroslavna – thinness, general elegance, elongated face oval.

Modern Ukrainian artists (V. Znoba, M. Znoba, G. Sevruk, V. Stelmakh), recreating the image of Anna Yaroslavna, are guided by the well-known engraved image of the Flemish artist Jacobus de Bie in 1643. At the same time, each portrait is distinguished by the author's decision and virtuoso mastery of the material. The presented article is not only the first intelligence covering pictorial and historical sources. The collected material testifies to the significant contribution of national history to the development of the European political and cultural space, is a demonstration of unity and friendly relations between Ukraine and France.

Key words: fine art of Ukraine, Anna Yaroslavna, iconography, artistic image

References

1. Banknoty i monety Ukrainy [Banknotes and coins of Ukraine]. Informatsiino-dovidkovyi zhurnal Natsionalnoho banku Ukrainy. Natsionalnyi bank Ukrainy (2015). 19, 20. [in Ukrainian].
2. Borysenko, V. ta in. (2004). Ukrainky v istorii [Ukrainian women in history]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
3. Borshchak, I. (1929). Anna Yaroslavna – koroleva Frantsii [Anna Yaroslavna – Queen of France]. Stara Ukraina. Chastyna 6, 99-104 [in Ukrainian].
4. Vysotskyi, S. (1991). Kniahynia Olha i Anna Yaroslavna – slawni zhinky Kyivskoi Rusi [Princess Olga and Anna Yaroslavna are famous women of Kievan Rus]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
5. Vid suchasnosti do suchasnosti. Halyna Sevruk [From modernity to modernity. Halyna Sevruk] (2013). Available at: <https://kulturkampf.in.ua/blog/2013/04/03/vid-suchasnosti-do-suchasnosti-halyna-s/> [in Ukrainian].
6. Vitalii Klychko peredav meru Tuluzy pamiatnyk Anni Kyivskii, yakyi vstanovliat bilia odnogo z khramiv v istorychnii

- chastyni frantsuzkoho mista [Vitaliy Klitschko handed the mayor of Toulouse a monument to Anna of Kyiv, which will be erected near one of the churches in the historical part of the French city] (2017). Available at: <https://kyivcity.gov.ua/news/55429.html>. [in Ukrainian].
7. Voitovych, L. (2006). Kniazha doba na Rusi: portrety elity [Princely age in Russia: portraits of the elite]. Bila Tserkva [in Ukrainian].
8. Husiev, V., Drozhzhyn V., Kalintsev, Yu., Sokyrko, O., Chervinskyi, V. (2002). Vydatni postati v istorii Ukrainy (9-10st.): korotki biohrafichni narysy. Istorychni ta khudozhni portrety [Prominent figures in the history of Ukraine (19-20 centuries): short biographical essays. Historical and artistic portraits]. Kyiv: Vyshcha shkola [in Ukrainian].
9. Krutenko, N. (2011). Anna Yaroslavna: istoryko-literaturna mystetstvoznachna rozvidka [Yaroslavna: historical-literary art research]. Kyiv: Pulsary [in Ukrainian].
10. Luhovyi, O. (1994). Vyznachne zhinotstvo Ukrainy: istorychni zhyttiepysy [Prominent women of Ukraine: historical biographies]. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
11. Luniak, Ye. (2010). Anna Ruska – koroleva Frantsii v svitli istorychnykh dzherel [Anna Ruska is the queen of France in the light of historical sources]. Available at: <http://docplayer.net/69173456-Anna-ruska-koroleva-franciyyi-v-svitli-istorichnih-dzherel.html> [in Ukrainian].
12. Luniak, Ye. (2012). Anna Ruska – koroleva Frantsii [Anna Ruska is the Queen of France]. Kyiv: Knyha [in Ukrainian].
13. Medali NBU. Anna Yaroslavna – koroleva Frantsiyyi [Medals of the NBU. Anna Yaroslavna – Queen of France]. Available at: <https://loanexpert.net.ua/> [in Ukrainian].

14. Oryhinal pamiatnyka frantsuzkii korolevi Anni zavyvsia u Kyievi (2017) [The original monument to the French Queen Anne appeared in Kyiv]. Available at: <https://vechirniykyev.com.ua/news/oryhinal-pam-yatnyka-frantsuz-kiy-korolevi-anni-z-yavyvsya-u-kyievi> [in Ukrainian].
15. Sviata Anna Yaroslavivna koroleva Frantsiyi [Saint Anna Yaroslavna, Queen of France]. Available at: <https://www.metropole-orthodoxe-de-france.com/articles/a> [in Ukrainian].
16. Slavetni ukraintsi v kartynakh Oleksandra Slepchenka [Glorious Ukrainians in Oleksandr Slepchenko's paintings]. Available at: <https://sverediuk.com.ua/slavetni-ukrayintsi-v-kartynah-volodimira-slyepchenka/> [in Ukrainian].
17. Solomko, A. (1985). Anna Yaroslavna, koroleva Frantsiyi [Anna Yaroslavna, Queen of France]. Surmach. London, 34-39. Available at: <http://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/16118/file.pdf> [in Ukrainian].
18. U Sanlisi bilia Paryzha vidbudutsia sviatkuvannia Dniv Anny Yaroslavny (2014) [Anna Yaroslavna Days will be celebrated in Sanlis near Paris]. Available at: <http://ugcc-cathedrale-paris.org.ua/news/announcement/u-sanlisi-bilya-paryga-vidbudutsya-svyatkuvannya-dniv-anny-yaroslavny/> [in Ukrainian].
19. Khorunzhyi, Yu., Yakymiv, Yu. (1997). Saha pro Yaroslavovykh donyok [The saga of Yaroslav's daughters]. Kyiv: Biblioteka ukraintsia [in Ukrainian].
20. Yak zaporizka Anna-Yaroslavna poikhala do Frantsiyi [How Anna-Yaroslavna from Zaporizhzhia went to France]. Available at: <http://zp.ridna.ua/2018/03/01/yak-zaporizka-anna-yaroslavna-pojihala-do-frantsiji/> [in Ukrainian].
21. Bertran, A. (2012) Anne de Kiev Reine de France. Kiev-Senlis. Available at:

<http://www.medaillestouristiques.com/francais/ficheprod.asp?cat=2&scat=196&numprod=9355> [in French].

22. Ward, E. J. (2016). Anne of Kiev (c.1024 – c.1075) and a reassessment of maternal power in the minority kingship of Philip I of France. *Historical Research*, 85. Available at: <https://doi.org/10.1111/1468-2281.12139> [in English].

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.45>

УДК 7.74.745/749

Світлана Вікторівна СТРЕЛЬЦОВА,

заступник декана з науково-педагогічної та
соціально-гуманітарної роботи,

факультет образотворчого мистецтва і дизайну,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,

ORCID: 0000-0003-4612-911X,

e-mail: s.strieltsova@kubg.edu.ua

ЕТНОМОТИВИ ЛЕВКАСІВ ОЛЕГА ДЕНИСЕНКА ЯК ПРОЯВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Анотація. У статті розглянуто корпус робіт митця О. Денисенка в техніці левкас, сюжетною складовою яких є стилістично сформовані образи з закладеними етнічними мотивами. Розглядаються основні риси прояву самоідентифікації у творчих варіаціях та мистецьких експериментах митця. Національна ідентичність, традиції історії та культури народу відображаються завдяки орнаментальній та знаковій системі, що виступає інструментом образотворення. Приділено увагу розгляду пошуків нових образів, методів та зображальних технік у левкасі з метою підкреслення індивідуальної манери митця. Особливу увагу звернуто на стилізацію, унікальність образно-символічної мови та індивідуальний підхід у трактуванні культурних надбань. Визначені основні фактори впливу на формування загальної та особистісної національної ідентифікації, де мова, звичаї, обряди, традиції, архетипи та мистецтво є проявами національної ідентичності. Перехід від етнокультури до накопичення матеріальних і духовних цінностей, які виникли з появою

писемності, визначають особливі ознаки культури. Ці ознаки свідчать про перехід від загальної ідентифікації до особистісної. Стаття має на меті дослідити основні сюжетні мотиви, пов'язані з національною самоідентифікацією, які присутні у творчому доробку О. Денисенка. В цьому контексті проаналізовано орнаментальні етномотиви та символізм художньої мови, використані художником у його творах. Актуальність збереження культурної спадщини та позиціонування національної ідентичності демонструється мовою мистецтва. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на виявлення особливостей символічної мови, що використовується митцем, пошуки нових образотворчих способів самовираження, включаючи аналіз використання метафор, своєрідного колориту, композиційних прийомів та інших елементів, що сприяють створенню характерного індивідуального стилю та комплексу засобів виразності у творчості митця.

Ключові слова: Олег Денисенко, левкас, національна самоідентифікація, символізм художньої мови, етномотиви

Вступ. Сьогодні українці стикаються з нагальною потребою визначити свою національну ідентифікацію, як для кожної особи в сучасному житті, так і для мистецтва в контексті європейської інтеграції. Взаємозв'язок та взаємопроникнення різних видів мистецтва сприяють зближенню з країнами Європи та включенню у загальноєвропейські культурні традиції. Українська культура перебуває на стадії активного проникнення в європейський культурний простір, що суттєво впливає на збереження етнічних особливостей українського народу в цілому.

Творчість Олега Денисенка є втіленням архетипів, стійких асоціацій, які впевнено працюють на підсвідомому

рівні, викликаючи певні емоції та формуючи відповідні образи й тип мислення. Автор вправно поєднує історичне минуле, символічні трансформації етнічних мотивів із сучасним відображенням дійсності у творах, виконаних у техніці «левкас». У роботах митця відтворюється культура народу, яка зберігає національну ідентичність в орнаментальній системі з функцією оберегів та підсилюється культурними традиціями.

Постановка проблеми. Основним питанням для себе ми ставимо визначення головних аспектів самоідентифікації митця, які в подальшому будуть відправною точкою у дослідженні. Самоідентифікація людини зумовлена кількома факторами, а саме: культурою, світоглядом, релігією, статтю та віком. Ознакою ж національної ідентичності виступають мова, звичаї, обряди, традиції, наявні архетипи та мистецтво. Визначення певних ознак культури формується в основі переходу від етнокультури до сукупності матеріальних і духовних цінностей, які зумовлені появою писемності та свідчать про перехід від загальної ідентифікації до особистісної. Розглянуті твори О. Денисенка є втіленням пошуку істини та філософських міркувань автора, які відтворюються в картинах за допомогою традиційної семіотичної знакової системи та індивідуальної образотворчості. Аналіз творчого доробку митця дасть можливість встановити основні принципи та підходи у вираженні етнічної самоідентифікації автора через образно-символічну мову та індивідуальну манеру виразності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукові розвідки в дослідженні проблематики національної самоідентифікації проводять М. Гребенюк, В. Личковах, І. Павлюк, С. Папета, ін. Вивченню чинників етнозбереження та формуванню ідентичності присвятили свої роботи: Н. Авер'янова, О. Андреева, Т. Воропаєва, Я.

Грицак Я., М. Козловець, Л. Нагорна, В. Сергійчук, В. Піскун, М. Попович, Ю. Поліщук, ін. Висвітленням безпосередньо творчого доробку митця займаються В. Михалайчук, Романенкова Ю., С. Стрельцова. Але по сьогодні творча дільність О. Денисенка не має комплексного літопису, що б висвітлював усі аспекти явища.

Метою статті є актуалізація основних сюжетних мотивів у творчому доробку О. Денисенка, спрямованих на визначення національної самоідентифікації, чому сприятиме аналіз орнаментальних етномотивів, втілених переважно завдяки символізму художньої мови в картинах художника.

Результати. На тлі інтеграційних процесів ми постійно стикаємося з питанням збереження етнічних особливостей. Втіленням такої можливості є творчість літераторів, поетів, музикантів, хореографів та художників. Національна культурна самобутність кожної держави визначається комплексом ознак: міфами, ритуалами, художньою та прикладною творчістю. Історичне становлення української мистецької самоідентичності відбувалося протягом багатьох століть. Наративи сьогодення вимагають актуалізації питання приналежності й національної ідентифікації українців.

Так, серед сучасних представників образотворчого мистецтва, у творчості якого можна спостерігати зображальні мотиви національної ідентичності, є львівський художник Олег Денисенко. Період мистецького становлення Денисенка припадає на кінець ХХ ст., коли українське мистецтво почало відчувати вплив вільного Заходу. В цей час з'являється можливість безперешкодно переміщатися та взаємодіяти з осередком європейського мистецтва. Це був час прояву свободи у творчості, коли не треба робити під вказівку чи бути відредагованим

цензурую, коли з'явилася можливість думати та творити за власним бажанням, відображати власне бачення, думки й філософські погляди. Саме цей період ми можемо віднести до часу максимального взаємопроникнення та взаємозв'язку різних культур. Переламна пора інтеграційного синтезу з європейським мистецьким простором відбувалася через міжнародну виставкову діяльність, до якої долучився і О. Денисенко.

У творчості митець звертається до образів, які наповнює елементами різних цивілізацій, поєднує символи різних культур та вірувань, знаходить у цьому спільні пластичні форми й ментальну єдність. За освітою митець графік, але, експериментуючи, звертається до різних видів мистецтва. Філософські міркування автора втілюються у витончених, майстерно виконаних філігранних офортах, також у скульптурі й живописі на основі пршуків із левкасом. Так, творчі експерименти з матеріалом (левкасом), застосування в основі ґрунту природних та полімерних матеріалів, різні прийоми й методи обробки поверхні, використання різноманітних технік, створюють різючий результат. Внаслідок цього можемо бачити твори, які мають площинне рішення, але візуально, шляхом підсилення просвічування основи ґрунту (спираючись на фламандський метод живопису) та поєднанням правильного колірного і тонального вирішення об'ємів, форм й написання художніх образів, з'являється відчуття просторового рішення, глибини простору в роботах.

Так, у роботі «Мотанка» (рис. 1) є поєднання символів, знаків та візуального образу, значення якого може підлягати трактуванню в різних глибинних напрямках.



*Рис.1 Денисенко О. «Мотанка». Дошка, левкас, олія.
120х80 см. 2016 р.*

В основу композиційного рішення твору покладено перетинання вертикальних та горизонтальних ліній, що в поєднанні формують візуальну композицію хреста. Колірна гама тримає чіткі акценти на образності, в основу якого закладається зміст сакрального символізму. Спорідненість із етнічним корінням та процесами національної ідентифікації утворюються в результаті самого образу мотанки. Мотанка — лялька, зроблена з тканини в результаті намотування ниток за певними правилами. Вона має сакральне значення та виконує функцію оберега.

У мистецьких творах «Тіні незабутих предків» (рис. 2) та «Тіні незабутих предків II» (рис. 3) ми бачимо зображення сімейних пар у національних

костюмах, як символ збереження традицій та фіксування пам'яті для нащадків. Закорковування основних родинних цінностей, етнічної приналежності, культури та вірувань відображені в цих роботах, виконаних у техніці левкас.



Рис.2. Денисенко О. «Тіні забутих предків». Полотно, левкас, олія. 120х80 см. 2018 р.



Рис.3. Денисенко О. «Тіні забутих предків II» полотно, левкас, олія, 120х80 см. 2014 р.

Поєднання колірної гами, стилізація образів, наповнення площини простору символами та знаками створюють гармонійне сприйняття картини, спонукаючи глядача зануритися в пошуки шляхів самоідентифікації.

Так само і картина «Трипільля» (рис.4) наповнена елементами етномотивів та символами культурного коду, який базується на багатовіковому збереженні генетичної пам'яті більшості людей.



Рис.4 Денисенко О. «Трипілля», полотно, левкас, олія, 210х80 см. 2021 р.

У цьому полотні з глибини підсвідомості проявляється ідентична приналежність, воно має спорідненість із культурним простором, з історичною основою минулого. Автор використовує узагальнений образ людини, вершника, який на «крилах» свого Пегаса мандрує сторіччями, з періоду неоліту до сьогодення, нагадуючи про себе та історичні пам'ятки археологічної культури.

Висновки. Творчість О. Денисенка виступає в основі модального формування етнічних архетипів, які здатні впливати на свідомість суспільства. Самовираження у творчості митця підкреслено акцентується на основних традиціях українського народу, зберігаючи власні національні позиції та визначення самоідентифікації,

стверджуючи в мистецькому просторі українську культуру та національну ідею. Перспективою подальших досліджень можна вважати виявлення особливостей символічної мови та пошуки образотворчого самовираження митця.

Список використаних джерел

1. Зайцева В. Художня стилізація як основний виражальний засіб у різних жанрах образотворчого мистецтва. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2021. № 2. С. 165-169.
2. Кохан Н., Стахевич Г. Традиційні художні технології як основа експерименту в сучасному мистецтві (на прикладі технології «левкас»). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 2. С. 116-121.
3. Павлюк. І. Національна самоідентифікація як егрегор реалізації творчої особистості: медійний контекст. 2020. Вип. 4. С. 148-159.
4. Ревега Н. Використання ляльки-мотанки як духовного оберегу. Переяславіка: Наукові записки НІЕЗ «Переяслав». III Єфремівські читання «Релігійне життя Переяславської землі (IX-XXI ст.)». Зб. наук. ст. Вип. 7(9). 2014. С. 167-170.
5. Ревега Н. Використання ляльки-мотанки у масових заходах Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». Ніжинська старовина. 2014. Вип. 18. С. 154-160.
6. Стрельцова С. Художні образи творчих робіт О. Денисенка, виконаних в техніці левкас. Матер. науково-практ. конференції «Наука, освіта та суспільство: актуальні наукові дослідження». Київ, 2022. С. 22-25.
7. Стрельцова С. Інтеграція творчості художника О. Денисенка в європейський культурний простір. Матер. Міжн. науково-практ. конференції молодих вчених,

аспірантів та магістрів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір». Київ, НАКККиМ, 2020. С. 126-127.

Svitlana V.STRELTSOVA,

Deputy Dean for scientific, pedagogical,
social and humanitarian work,

Faculty of Fine Arts and Design,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,

ORCID: 0000-0003-4612-911X,

e-mail: s.strieltsova@kubg.edu.ua

ETHNOMOTIVES OF LEVKASES BY OLEH DENYSENKO AS A MANIFESTATION OF NATIONAL IDENTITY

Abstract. The article examines the body of works of the artist O. Denysenko in the levkas technique, the plot component of which is stylistically formed images with embedded ethnic motifs. The main features of the manifestation of self-identification in creative variations and artistic experiments of the artist are considered. The national identity, traditions of history and culture of the people are reflected thanks to the ornamental and symbolic system, which acts as a tool of image creation. Attention is paid to the search for new images, methods and pictorial techniques in levkas with the aim of emphasizing the individual manner of the artist. Particular attention is paid to stylization, the uniqueness of figurative and symbolic language and an individual approach to the interpretation of cultural heritage. The main influencing factors on the formation of general and personal national identification, where language, customs, rites, traditions, archetypes and art are manifestations of national identity, are identified. The transition from ethnoculture to the accumulation of material and spiritual

values, which arose with the appearance of writing, is determined by special features of culture. These signs indicate a transition from general to personal identification. The article aims to investigate the main plot motifs related to national self-identification, which are present in O. Denysenko's creative work. In this context, the ornamental ethnic motifs and symbolism of the artistic language used by the artist in his works are analyzed. The relevance of preserving cultural heritage and positioning national identity is demonstrated by the language of art. Further research can be aimed at identifying the features of the symbolic language used by the artist, the search for new pictorial ways of self-expression, including the analysis of the use of metaphors, a peculiar color, compositional techniques and other elements that contribute to the creation of a characteristic individual style and a complex of means of expression in the artist's work.

Key words: Oleh Denysenko, levkas, national self-identification, symbolism of artistic language, ethnomotives

References

1. Zaitseva, V. (2021). Khudozhnja stylizacija jak osnovnyj vyrazhalnyj zasib u riznykh zhanrakh obrazotvorchogho mystectva [Artistic stylisation as the main expressive means in different genres of fine art]. *Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectv*, 2, 165-169 [in Ukrainian].
2. Kokhan, N., Stakhevych G. (2022). Tradycijni khudozhni tekhnologhiji jak osnova eksperymentu v suchasnomu mystectvi (na prykladi tekhnologhiji "levkas») [Traditional artistic technologies as a basis for experimentation in contemporary art (on the example of Levkas technology)]. *Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectv*, 2, 116-121 [in Ukrainian].
3. Pavliuk, I. (2020). Nacionaljna samoidentyfikacija jak eghreghor realizaciji tvorchoji osobystosti: medijnyj kontekst

[National self-identification as an egregor of creative personality realisation: media context], 4, 148-159 [in Ukrainian].

4. Revega, N. (2014). Vykorystannja ljaljky-motanky jak dukhovnogho obereghu [Using a motanka doll as a spiritual amulet]. Perejaslavika: Naukovi zapysky NIEZ “Perejaslav”. 3^d Jefremivjski chytannja “Religijne zhyttja Perejaslavsjskoji zemli (IKhKhKhI st.)”, 7(9), 167-170 [in Ukrainian].

5. Revega, N. (2014). Vykorystannja ljaljky-motanky u masovykh zakhodakh Nacionaljnogho istoryko-etnografichnogho zapovidnyka “Perejaslav” [The use of motanka dolls in mass events of the National Historical and Ethnographic Reserve “Pereyaslav”]. Nizhynsjska starovyna, 18, 154-160 [in Ukrainian].

6. Streltsova, S. (2022). Khudozhni obrazy tvorchykh robit O. Denysenka, vykonanykh v tekhnici levkas [Artistic images of O. Denysenko’s creative works made in the technique of levkas]. Mater. naukovo-prakt. konferenciji “Nauka, osvita ta suspiljstvo: aktualjni naukovi doslidzhennja”. Kyjiv, 22-25 [in Ukrainian].

7. Streltsova, S. (2020). Integhracija tvorchosti khudozhnyka O. Denysenka v jevropejskij kuljturnyj prostir [Integration of O. Denysenko’s work into the European cultural space]. Mater. Mizhn. naukovo-prakt. konferenciji molodykh vchenykh, aspirantiv ta maghistriv “Kuljtura i mystectvo: suchasnyj naukovyj vymir”. Kyiv, NAKKKiM, 126-127 [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.46>

УДК: 74+76/766

Геннадій Трохимович ЗАДНІПРЯНИЙ,
старший викладач, кафедра дизайну,
факультет образотворчого мистецтва і дизайну,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
ORCID: 0000-0002-5185-1281,
e-mail: h.zadniprianyi@kubg.edu.ua

ПОШУКИ ХУДОЖНІХ РІШЕНЬ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ГРАВЮРІ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

Анотація. У статті досліджуються пошуки художніх рішень в європейській гравюрі доби Відродження. Розглянуті технологічні, естетичні та соціальні причини виникнення цього нового виду мистецтва. Висвітлена різниця між техніками обрізної та різцевої гравюри на дереві та металі. Описані основні особливості та манери відомих майстрів різних національних шкіл репродукційної, творчої та книжкової гравюри. Гравюра на теренах Європи виникла на зламі XIV та XV ст. Вона мала свої технологічні прототипи, які існували й раніше. Для ксилографії – це штампи-печатки й вибійки, для різцевої гравюри – ремесло ювелірів, для офорта – майстерність зброярів. Але, як відбиток на папері зображення, вирізаного на спеціальній дошці чи витравленого на металевій пластині, вона з’являється тільки у наш час. Це співпало з розпадом середньовічного високосинтетичного типу мистецтва, зростанням бажання до більшого візуально точного зображення натури, інтересом до наукової перспективи, світської тематики. На відміну від живопису,

гравюра приймала на себе якості символічності, абстрагованості. Крім того, гравюра відрізняється від інших видів образотворчого мистецтва особливою якістю – тиражністю. У другій половині XV ст. з'являються книги з ілюстраціями, які показують різні знаряддя або будову Сонячної системи, специфіку тих чи інших рослин, краєвиди міст. Тиражність гравюри сприяла швидкому і зручному розповсюдженню знань. Так продовжувалося до середини XIX ст., коли з'явилася фотографія і фотомеханіка, які своїми функціями багато в чому замінили собою гравюру [4]. Але до того моменту саме гравюру завдяки її спроможності до тиражування можна вважати одним з інструментів прширення знань. Сьогодні, в епоху цифрових технологій, не зникає зацікавленість традиційними техніками гравюри. Вивчення і переосмислення здобутків попередніх періодів дає можливість розширити виражальні засоби мистецьких творів.

Ключові слова: Відродження, гравюра, ксилографія, різцева гравюра, книжкова гравюра.

Вступ. Гравюра на теренах Європи виникла на зламі XIV та XV ст. Вона мала свої технологічні прототипи, які існували й раніше. Для ксилографії – це штампи-печатки й вибійки, для різцевої гравюри – ремесло ювелірів, для офорта – майстерність зброярів. Але, як відбиток на папері зображення, вирізаного на спеціальній дошці чи витравленого на металевій пластині, вона з'являється тільки у наш час. Це співпало з розпадом середньовічного високосинтетичного типу мистецтва, зростанням бажання до більшого візуально точного зображення натури, інтересом до наукової перспективи, світської тематики. На відміну від живопису, гравюра приймала на себе якості

символічності, абстрагованості. Крім того, гравюра відрізняється від інших видів образотворчого мистецтва особливою якістю – тиражністю.

Постановка проблеми. У II пол. XV ст. з'являються книги з ілюстраціями, які показують різні знаряддя або будову Сонячної системи, специфіку тих чи інших рослин, краєвиди міст. Тиражність гравюри сприяла швидкому і зручному розповсюдженню знань. Так продовжувалося до середини XIX ст., коли з'явилася фотографія і фотомеханіка, які своїми функціями багато в чому замінили собою гравюру [4]. Але до того моменту саме гравюру завдяки її спроможності до тиражування можна вважати одним з інструментів прширення знань.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчаючи мистецьку спадщину майстрів доби Відродження, мистецтвознавці відзначають, що поява тиражного виду мистецтва мала величезне загальнокультурне значення. В цілому доба Ренесансу – це епоха бурхливого розвитку графіки, пошуку нових матеріалів, технологій. Проблемам графічного мистецтва, зокрема, і періоду Відродження, творчості майстрів книжкової графіки присвячено чимало мистецтвознавчих робіт. Зокрема, науковців Я. Запасака, О. Глікмана, І. Линника, Г. Логвина, А. Немилова, А. Саковича, О. Сидорова, Д. Степовика.

Сьогодні, в епоху цифрових технологій, не зникає зацікавленість традиційними техніками гравюри. Вивчення і переосмислення здобутків попередніх періодів дає можливість розширити виражальні засоби мистецьких творів.

Мета даної статті – висвітлення й аналіз пошуків художніх рішень в європейській гравюрі доби Відродження.

Результати. Ідея епохи Ренесансу – відродження культури в Італії XV ст. після століть темряви, що настала

за крахом Римської імперії, – набула популярності в XVI ст. Вона послужила основою уявлень про культурну перевагу Італії, яку всіляко пропагували італійські інтелектуали. Втім, термін «Відродження» не зовсім точний. Інтерес до античності ніколи не зникав і в Середні віки, а тому було б історичною помилкою відділяти XV ст. від решти Середньовіччя або заперечувати наявність зв'язків між ним і класичною античністю. Основною силою, що об'єднувала європейське суспільство як у Середні віки, так і в епоху Ренесансу, була католицька церква, яка сама коріннями сягала античного Риму [1].

Європу XIV ст. переслідували жахливі катастрофи. Це був час загального економічного занепаду, якому передували неврожаї, розорення і банкрутство банків – Барді та Перуцці (бл. 1345 р.). Ситуацію посилила «чорна смерть» – жахлива епідемія бубонної чуми, яку було завезено до Італії 1347 р. зі Сходу. Вона швидко поширилася по всій Європі. Нещастя в той час пояснювали по-різному, але найпоширенішою була версія Божої кари за розпусту і жадібність. У Біблії було сказано про міста, зруйновані через те, що вони процвітали, накопичивши матеріальні багатства. Парадоксально, але саме ця віра привела до розширення меценатства, оскільки торгова знать різко збільшила свої підношення церкві і витрати на твори мистецтва [1].

Зашалом християнська культура почалася з заперечення матеріальних і натуралістичних аспектів класичного мистецтва в ім'я більш містичних і духовних образів. Тепер художня творчість звернулася до світу земного в пошуках зрозумілішого й переконливішого способу справжнього осягнення віри. Однією з рушійних сил цих стилістичних змін, власне, і стало меценатство міської буржуазії.

Фронтальність, умовність, суворі ієрархічності в імперському дусі образотворчої мови з часом поступаються місцем більш конкретному й матеріальному баченню людської фігури. Образ Цариці Небесної тепер поступається місцем Мадонні Смирненості, що сидить не на троні, а прямо на землі. Такі ж зміни відбуваються і в зображенні сцен на євангельські сюжети. Увага до деталей, предметів домашнього вжитку (одяг, завіски, покривала) вказує на свідоме прагнення відтворити знайому обстановку. Геометричні плитки підлоги і картате покривало надають сцені глибини і достовірності. Перспектива і переконливо передані архітектурні деталі підсилюють відчуття реальності.

В інтелектуальній сфері також зазнали перегляду всі колишні догми й настанови. Тексти класичної античності, заборонені в XIV ст. як єретичні, дедалі більше привертали суспільну увагу.

У XV ст. Флоренцію сприймали як культурну столицю Італії. Тоді зростали вимоги до глибокого й точного знання античної спадщини. Під впливом гуманізму мистецтво поступово стає інтелектуальнішим. Це приводить до того, що використання золота і дорогих матеріалів невдовзі в очах художника і замовника втрачає свою привабливість. Цінуються вже інші якості, наприклад, уміння будувати перспективу. У своїх дослідженнях лінійної перспективи з центральною точкою сходу Філіппо Брунеллескі, Мазаччо (Томмазо ді Джованні ді Сімоні Кассаї) і Донателло (Донаті ді Нікколо ді Бетто Барді) спиралися на математичні розрахунки. Прагнучи задовольнити потребу замовників у достовірності портретів, живописці та скульптори заглиблюються у вивчення людських форм. Леонардо да Вінчі проаналізував анатомію людини, й особливо її мускульний апарат, прагнучи зрозуміти принцип його дії і будову. Леонардо так

само розробив теорію ідеальних пропорцій різних частин тіла [1].

Новий ідейний зміст живописних творів підвищував їхню цінність і визначав також нову роль художника, на якого перестали дивитися як на майстерного ремісника. Погляд на художню творчість як щось відмінне від простої професійної майстерності виникає наприкінці XV ст. Здатність творити, на відміну від ретельної ремісничої роботи, дедалі цінується в XV ст., що створює передумови остаточного утвердження в наступному столітті особливого статусу мистецтва і художників.

Мистецтво і культура в період Раннього Відродження упродовж усього XV ст. розвивалися у відносно стабільних політичних обставинах.

XVI ст. було відзначене нестійкістю й різкими змінами, що торкнулися всіх сторін західної цивілізації. Релігійні війни, Реформація і Контрреформація – найважливіші приклади. Італійські міста-держави поступово втрачають свій вплив і поступаються першістю зміцнілим європейським монархіям (Франції, Іспанії, Англії) і папству [1].

Перша, найдавніша форма гравюри – гравюра на дереві, або ксилографія, яка відома на Сході уже понад тисячу років, в Європі з'явилася за доби Раннього Відродження, наприкінці XIV ст., і широко розповсюдилась в XV-XVI ст. Вона розвинулася головним чином із техніки друку на тканині дерев'яними штампами (т. зв. вибілками), тисненням пряників за допомогою різних дощок тощо.

Протягом понад чотирьохсот років, аж до розповсюдження в кінці XIX ст. фотомеханічних способів передачі зображення європейська гравюра, а потім і літографія, розвивались одночасно в двох напрямках – як самостійне мистецтво і як мистецтво репродукції (відтворення гравером чи літографом чужого оригіналу).

Розмножені в тиражному естампі, картини і малюнки великих майстрів набували нове життя, вони входили в побут і ставали надбанням широкого кола аматорів, що було важливим фактором демократизації мистецтва. Завдячуючи розповсюдженню гравюр і літографій мистецтво далеко переступило вузькі регіональні кордони, зміцнюючи міжнародні культурні зв'язки і сприяло взаємопроникненню різних художніх традицій. Так, Рембрандт вивчав мистецтво італійського Відродження за гравійованими репродукціями, які він спеціально збирав; ревно колекціонували репродукційну гравюру Рубенс і Ван Дейк. На гравюрах вчилися цілі покоління молодих художників, а історики мистецтва знайомилися з тими творами, оригінали яких були загублені чи з якихось причин виявилися для них недоступні. Багато майстрів працювали одночасно як у репродукційній, так і в авторській формах гравюри, переносячи прийоми одного мистецтва в інше, характерним прикладом цього може служити творчість видатного нідерландського гравера к. XVI – поч. XVII ст. Г. Гольціуса [6].

Для друку гравюр замість пергаменту, який застосовувався для середньовічних мініатюр, використовувався значно дешевший, новий для Європи матеріал – папір. Розповсюдження паперу, який до наших днів є основним і поки що мало замінним компонентом друкарських процесів різного характеру, стало необхідною умовою розвитку всіх видів естампу. Можна з упевненістю сказати, що якби не було паперу – не було б і самого мистецтва гравюри.

Гравюра вперше дозволила друкувати не тільки рисунок, але й текст. Одночасно з листовим гравюрами почали видаватись гравійовані книги. До того часу, поки широко не поширилась гутенбергівська техніка набору рухомими літерами, текст кожної сторінки разом із

ілюстраціями гравірувався на одній дерев'яній дошці («блокбюхер») [6].

У різні періоди через основні, домінуючі образні і стильові якості образотворчого мистецтва певної доби активніше розвивається та чи інша (іноді одночасно декілька) техніка гравюри.

У XV ст., першому столітті існування гравюри, в повній рівновазі співіснують дві основні техніки: різець по металу і обрізна ксилографія. Обидві ці техніки мали різного споживача. Якщо ксилографія призначалася головним чином для низького прошарку населення (що визначало і її дешевизну, релігійну тематику і декоративну виражальну мову), то різцева гравюра зверталась до освіченого прошарку, з їхнім інтересом до наукової, гуманістичної тематики. Із середини XV ст. ксилографія майже повністю переходить у книгу, а різцева гравюра стає самостійною.

У початковому періоді свого розвитку гравюра на дереві (ксилографія) мала обмежені технічні можливості. Це була т.зв. обрізна, або, іншими словами, поздовжня, ксилографія, яка виконувалась на дошках звичайного типу (у яких волокна деревини йдуть паралельно поверхні), з сортів дерева середньої твердості – груші, липи. На відшліфованій поверхні такої дошки звичайним пером наносився малюнок, кожна лінія якого обрізалась ножом із обох боків. Потім ножами й різними стамесками поглиблювались усі пробіли між штрихами, таким чином, рельєфно виступаючими залишалися лише лінії малюнку й утворювалась опукла друкарська форма. Зазвичай автор-художник обмежувався малюванням на дошці, яку потім обробляв ремісник – різьбяр по дереву («формшнайдер»), який намагався як найточніше вирізати нанесене зображення, всі лінії, штрихи і крапки.

Таким чином, у ксилографії намітився розрив між художньою творчістю і технічним виконанням. З іншого боку, якби автори-художники самі у всіх випадках різали дошки за власними композиціями, навряд чи їм вдалось би залишити таку кількість ксилографій, як, наприклад, А. Дюреру, у якого нараховується біля 190 гравюрних листів.

На початку ксилографії друкували притиранням паперу до дошки ганчіркою або стекою. З початком книгодруку відбитки з гравірованих дерев'яних дошок почали отримувати також на звичайному друкарському верстаті для високого друку.

При виконанні обрізної гравюри виникають значні труднощі: ніж гравера легко рухається поздовж пружних шарів деревини, але зустрічає сильний опір у тих місцях, де лінії малюнку, особливо якщо вони вигнуті, йдуть уперек або навскіс. Звідси відома примітивність ранніх обрізних гравюр, які мали узагальнений характер, даючи в основному схематичні контурні зображення, нерідко по-своєму виразні і витончено стилістично знайдені. Відбитки часто були розраховані на наступне ручне розфарбування яскравими локальними кольорами – червоним, синім, жовтим, зеленим [6].

XVI ст. – це століття різцевої гравюри. В першій третині століття значну роль (особливо в Германії) відіграє ксилографія, хоч саме в цьому столітті народжується офорт і к'роскуро, але всі видатні майстри гравюри працювали в різці – від А. Дюрера, Луки Лейденського і Ж. Дюве до Г. Гольцуса. Різцева техніка виявляється настільки авторитетною, що заставляє і ксилографію, і офорт наслідувати свою мову [4].

Зображальні можливості гравюри на міді зразу ж зацікавили цілу низку видатних художників, а мистецтво різцевої гравюри почало швидко розвиватись. Уже в II пол.

XV ст. високий художній і технічний рівень був досягнутий у гравюрах таких німецьких графіків, як Мартін Шонгауер, а також італійців, Антоніо Поллайоло та Андреа Мантенья.

Різдева гравюра на міді виникла з ювелірного мистецтва, в майстернях середньовічних золотих справ майстрів та зброярів. На відміну від ксилографії, яка належить до рельєфної або високої гравюри, де друкуючі елементи виступають на поверхні дошки, різцева гравюра на міді була першим способом глибокого друку, в якому друкуючі елементи, навпаки, заглиблені. Показово, що всі інструменти, які необхідні для виконання різцевої гравюри, – штихелі (різці), пунсони для набивання крапок, шліфувальні гладилки, шабери для зрізання металевих задирок (барб) – запозичені з арсеналу ювелірного мистецтва [6].

Різдева гравюра на міді в тому вигляді, в якому вона виконувалася старими майстрами, була, суворим важким мистецтвом, яке вимагало великої внутрішньої дисципліни і упертості в роботі. Вирізаючи на мідній дошці надтонкі, іноді помітні тільки під лупою лінії, штрихи та крапки і майже не маючи можливості для суттєвого виправлення зробленого, гравер повинен був володіти великими знаннями і впевненою майстерністю в малюнку, гострим зором, а також бездоганною точністю і твердістю руки. Ця копітка техніка в минулому була пов'язана з такою великою витратою часу і сил, яку сьогодні майже неможливо собі уявити. Так, знаменита різцева гравюра А. Дюрера «Вершник, смерть і диявол», яка має порівняно невеликий формат (24,7×18,9 см), гравіювалась понад три місяці, не враховуючи часу, витраченого на попереднє виготовлення ескізів. А для виконання гравюри на міді форматом «пів-листа» з твору олійного живопису кваліфікованому граверу-репродукціоністу в XVII-XIX ст. потрібно було іноді більше року [6].

У XV ст. спроби репродукційної гравюри носили лише випадковий характер, гравери не стільки займалися відтворенням композицій інших майстрів, скільки використовували запозичені з них мотиви й образи для створення власних листів. Тому основоположником репродукційної гравюри по праву вважається італійський рисувальник і гравер на міді Маркантоніо Раймонді. Маркантоніо був першим в історії гравюри великим майстром, який цілком присвятив свою творчість завданням популяризації чужих художніх композицій, і найперше – свого великого сучасника Рафаеля [6].

Іншим різновидом глибокої гравюри на міді, який виник невдовзі після різцевої гравюри, був офорт, який з'явився, ймовірно, наприкінці XVI ст. у Німеччині і невдовзі після цього – в Італії. Для офорту полірована металева дошка покривалась ґрунтом (шаром кислотостійкого лаку). Потім офортною голкою ґрунт продряпувався до самої поверхні металу. Поглиблення штрихів виконувалось хімічним шляхом – травленням кислотами. Як у ніякому іншому виді естампу, в русі офортної лінії настільки яскраво виявляється властивий художнику індивідуальний почерк малюнку, що великі майстри живопису й малюнку – достатньо згадати Парміджаніно, Калло, Ван Дейка, Ван Остаде – використовували офорт в якості авторської графіки. Особливий розвиток офорт отримав в XVII ст. у Голландії, яка дала визначного офортиста Рембрандта.

У II пол. XV ст. сталися дві великі події: Христофор Колумб відкрив Америку, і Константинопіль упав під натиском турків. Багато грецьких біженців, учених і художників почали шукати собі прихисток у сусідній Італії. Близько 1440 р. Йоган Гутенберг винайшов книгодрук. Нове мистецтво досягло дивних висот, і на чолі цих процесів постала Венеція. За перших 30 років

книгодрукування з декількох тисяч видань, які вийшли в Європі, на долю Венеції приходить майже третина. У XV ст. першість Італії в Європі була незаперечною [2].

У 1516 р. італійський гравер по дереву Уго да Карпі винайшов новий спосіб друку к'яроскуро – багатофарбову гравюру на дереві. Звернувшись до традицій італійського мистецтва, Уго да Карпі намагався подолати підкреслену графічність, властиву ксилографії того часу. Для цього замість витонченого ювелірно тонкого перового малюнку північних майстрів він взяв за зразок вільну, широку італійську розмивку пензлем. Це призвело до принципової зміни мови гравюри, головним виражальним засобом її стала не лінія, а площа. Тепер у роботах Уго да Карпі малюючий штриховий контур майже зовсім відсутній, а тонові дошки набувають живописні функції. Застосовуючи три-чотири тонових дошки, в яких зображувані форми передані широкими пласкими плямами, ніби мазками великого пензля, гравер вправно поділяв зображення на чотири-п'ять світлотіньових градацій, створюючи широку тональну гаму аркуша.

Першими в Європі кольоровий друк опанували німецькі друкарі. Це було необхідно для того, щоб друковані книги, що видавались з середини XV ст., могли конкурувати з яскраво декоративно оформленими і щедро ілюстрованими середньовічними манускриптами, яким вони прийшли на заміну. Нова техніка привертає увагу визначних живописців і графіків німецького Відродження Ганса Бургкмайра, Ганса Вехтліна, Лукаса Кранаха, Ганса Бальдунга Гріна, які почали друкувати гравюри на дереві з декількох дошок, як самостійні станкові естампи [6].

У XV-XVI ст. в Україні, як і в усій Європі, у надрах феодальної формації зароджуються нові, протобуржуазні суспільні відносини, що сприяли становленню національної культури. Гуманістичні ідеї, що вперше виявилися в

культури Італії, швидко проникають в інші країни, в тому числі й східноєвропейські. Саме цим обумовлюється еволюція стилю мистецтв, у пам'ятках писемності спостерігаємо ухил від релігійного змісту до повчального з елементами світського характеру.

Розвиток гравюри в Україні доби Відродження тісно пов'язаний із книгодрукуванням. На зламі XIV і XV ст. в Україну прибуває частина митців із балканських країн, які, рятуючись від турецької навали, привезли з собою зразки південнослов'янських художніх культур, свій досвід, майстерність. Ця міграція спричинилася до т.зв. другого південнослов'янського впливу в Росії й в Україні, викликавши в образотворчому мистецтві поширення «балкано-візантійського стилю», відчутного в низці пам'яток XV і навіть XVI ст. [5]. В образотворчому мистецтві перехід від традиційної (успадкованої від Візантії та Київської Русі) художньої системи до нової ренесансової не був різким.

Це був поступовий, розтягнутий на багато десятиліть процес дифузного зростання культур, таких несхожих своїм філософським підґрунтям і зображальними засобами. Еластичності й м'якості переходу від візантинізму до ренесансу сприяла народна творчість, яка «згладжувала» у своїй стихії «гострі кути» обох систем, примиряла категоричні установки догматичного теоцентризму з ідеями піднесеного прославляння людини як найвищої цінності [5].

Цей період був знаменний і для розвитку української книжкової мініатюри – прямої попередниці гравюри. В художніх осередках прикарпатських і волинських міст та монастирів формується місцевий стиль малюнка для рукописної книги. На візантійську композиційну схему наче «накладається» нова форма, проіннята життєрадісністю. Багатовікова традиція символічних зображень, закладених у в'язі заставок і кінцівок, у

геральдиці зооморфних ініціалів, здається, наблизилася до вичерпання своїх можливостей. Образ-символ зводиться до рівня декоративної прикраси. З берегів рукописів зникають загадкові «тотемні» знаки, привабливі не стільки своєю таємничістю, скільки віртуозною технікою малюнку. Фігурна мініатюра стверджує духовну природу святих не символами, а психологізацією, оповідними формами, в яких закладені симптоми заперечення самої одухотвореності, заміни її персонажністю і побутовою сюжетикою [5].

Рукописна книга, крім того, що була дуже дорога, щоразу переписувалася в одному примірнику. Друкована ж видавалася в сотнях і тисячах примірників. Спочатку друкована книга наслідувала рукописну – як у засобах оздоблення титульних аркушів та фронтисписів, так і у шрифтовому оформленні – кириличні шрифти близькі до рукописного півуставу. Прагнучи надати своїм виданням краси й ошатності, першодрукарі зверталися до художників-мініатюристів, які розмальовували обрамлення, заставки, кінцівки та заголовні літери.

На відміну від давніх часів, коли переписування книг було справою поодиноких осіб, монастирських або княжих скрипторіїв, виготовлення друкованої книги вимагало об'єднання зусиль значного числа людей різних професій, а заснування друкарні, стаціонарної чи пересувної, – подолання численних труднощів: потрібні були значні кошти на придбання друкарського верстата й іншого обладнання, на виготовлення шрифтів, купівлю паперу чи налагодження його виробництва.

Швидкому становленню друкарства в Україні передував розвиток ремесел, які потім використали друкарі, зокрема, золотарство з тисненням, лиття гармат і дзвонів із написами, карбування монет і печаток за допомогою пуансонів (вирізаних із криці літер у зворотньому, негативному зображенні) сприяли розробці методів

виготовлення друкарських шрифтів. Інтролігаторство (палітурництво) існувало задовго до друкарства, і його без істотних змін використали друкарі. Давньою була також традиція вибіюк, перенесення зображень із дошки на тканини, які бачимо в знахідках вибіючаних тканин XI-XII ст. Подібним способом виготовляли колтрини (шпалери), гральні карти. Так і станкові гравюри почали виготовляти раніше за книжкові [3].

Кожна переломна доба людства висувала своїх героїв, на яких рівнялися інші. Мистецтво раннього італійського Відродження – це насамперед Джотто і Донателло, високого Відродження – Леонардо да Вінчі, Мікеланджело і Рафаель. Початок друку й поява гравюри в Україні пов'язані з ім'ям Івана Федорова. «Апостол», виданий ним у 1574 р. у Львові, поклав початок безперервному українському книгодрукуванню. Прикметною рисою федоровських друків є їх висока виконавська культура. Вони сприймаються як єдиний мистецький твір.

Іван Федоров приділяв велику увагу організації сторінки, запровадив нові елементи колонцифри, колонтитули, сигнатури, розробив цілу систему виділень у тексті, написів на берегах. Широко використовував червону фарбу не тільки для ініціалів, але й для виділення заголовків та тексту, якому надавав особливої уваги. Не меншого значення надавалося декоративним елементам – сюжетним гравюрам, титулам, заставкам, кінцівкам та великим ініціалам – усе це органічно й гармонійно об'єднане, створило нерозривну цілість [5].

Наступною постаттю, яка піднесла це мистецтво на новий ступінь, був Павло (в монашестві), Памво Беринда. П. Беринда був причетний до найвидатніших явищ в літературі, мовознавстві, освіті, книгодрукуванні, графіці України к. XVI і I третини XVII ст. [5]. У цей час, крім

головних стаціонарних друкарень, що діяли у Львові, Острозі, Києво-Печерській лаврі, виникають пересувні друкарні – в Дермані, Стрятині, Крилосі, Уневі, друкарня Павла Телиці, що побувала в Угорцях, у Галичині та Луцьку, Четвертині й Чорній на Волині; друкарня Кирила Транквіліона Ставровецького – в Почасві, Рахманові й Чернігові; Тимофія Вербицького – в Києві, а потім – у Білорусі.

Разом із збільшенням кількості друкарень зросла й чисельність книг та їх тиражів, що досягли 600-1200, а підручників – 6000 примірників. Тематика їх різноманітна. Серед них можна умовно виділити навчальні, полемічні, історичні, філософські та богослужебні. Всі ці видання сприяли ознайомленню українського суспільства з античною літературою, філософською і науковою спадщиною [3]. Водночас український ренесанс не пройнявся так глибоко духом раціоналізму, прагненням об'єднати живопис, графіку, скульптуру з наукою, як це спостерігалось в класичній країні Ренесансу – Італії.

Знання пропорцій тіла, лінійної мірності майстри України черпали не з трактатів Леона-Баттісти Альберті, П'єро делла Франческо, Леонардо да Вінчі, Альбрехта Дюрера, а з вироблених на практиці життєвих спостережень. Згармонізовані декоративні та фігурні композиції у львівському «Апостолі» 1574 р., Острозькій Біблії 1581 р., як і в інших першодруках виритовані (награвіровані) з рисунків, створених, найвірогідніше, «на око», без особливих розрахунків і обмірів.

Гравюра українського ренесансу виросла на ґрунті мініатюри, багатою на «реалізм умовних деталей». З цих причин вона не могла увібрати відвертої раціоналістичної концепції ні у формі, ні в змісті. Пропорції тіла, анатомічна конкретність, крізь які італійські художники трактували сюжети, були не в усьому прийнятні для майстрів України.

І не лише з етичних міркувань, а швидше з неможливості радикально протиставити новий художній світогляд усталеному візантинізму [5].

Висновки. Досліджуючи й аналізуючи пошуки художніх рішень в європейській гравюрі доби Відродження, можемо зазначити, що європейська гравюра – наймолодший вид образотворчого мистецтва. Якщо зародження живопису, скульптури, рисунку, архітектури губиться в доісторичних епохах, то час виникнення гравюри чітко відомий – це межа XIV та XV ст.

Гравюра має особливу властивість, яка в найбільшій мірі відрізняє її від всіх інших видів образотворчого мистецтва, це тиражність. Ця якість мала величезне загальнокультурне значення, даючи, таким чином, великій кількості людей можливість користуватись наочним зображенням замість словесного в соціальній, художній і книжковій гравюрах.

За доби Відродження домінуючими техніками були обрізна і різцева гравюра на дереві і металі. З сер. XV ст. ксилографія майже цілком відходить у гаузь книги, а різцева гравюра набуває самостійного призначення. В Італії розвивалася переважно різцева гравюра, на півночі, в Німеччині, більшою мірою – ксилографія. У техніці гравюри працювали відомі майстри Відродження, від А. Дюрера, Луки Лейденського і Ж. Дюве до Г. Гольціуса.

Українська гравюра, закорінена в книжковій мініатюрі, розвивалася в загальноєвропейських традиціях, водночас маючи національні особливості.

Дослідження пошуків і досягнень граверів доби Відродження дає новий імпульс мистецтву графіки, яке частково втратило соціальну функцію, проте залишається важливим естетичним чинником сучасного пластичного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Велика ілюстрована енциклопедія історії мистецтв. Київ: Махаон-Україна, 2007. 512 с.
2. Логвин Г. З глибин. Гравюри українських стародруків XVI-XVIII ст. Київ: Дніпро, 1990. 408 с.
3. Степовик Д. Українська графіка XVI–XVIII століть. Київ: Наукова думка, 2009. 332 с.
4. Степовик Д. Українська гравюра бароко: Майстер Ілля, Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич, Іван Щирський. Київ: Кліо, 2013. 495 с.
5. Ковпаненко Н.Г. Тарасевич Олександр.
URL: http://www.history.org.ua/?termin=Tarasevych_O 56.
Українська гравюра: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. Упор. С. В. Ульяновська. Київ: Либідь, 1993. 592 с.
7. Шедеври в колекціях університетської бібліотеки: західноєвропейська гравюра XV-XIX століть. Упоряд.: О. В. Полевщикова [та ін.]. Одеса: Астропринт, 2015. 146 с.

Gennady T. ZADNIPRYANY,
Senior Lecturer, Chair of Design,
Faculty of Fine Arts and Design,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
ORCID: 0000-0002-5185-1281,
e-mail: h.zadniprianyi@kubg.edu.ua

**SEARCH FOR ARTISTIC SOLUTIONS IN THE
EUROPEAN RENAISSANCE ENGRAVING**

Abstract. The article examines the search for artistic solutions in the European engraving of the Renaissance. The technological, aesthetic and social reasons for the emergence of this new art form are considered. The difference between edge

and incisal engraving techniques on wood and metal is highlighted. The main features and mannerisms of famous masters of various national schools of reproduction, creative and book engraving are described. Engraving on the territory of Europe arose at the turn of the 14th and 15th centuries. It had its own technological prototypes that existed before. For xylography, these are stamps-seals and punches, for engraving - the craft of jewelers, for etching – the skill of gunsmiths. But, like a print on paper of an image cut on a special board or etched on a metal plate, it appears only in our time. This coincided with the collapse of the medieval highly synthetic type of art, the growing desire for a more visually accurate depiction of nature, interest in a scientific perspective, secular themes. Unlike painting, engraving took on the qualities of symbolism and abstraction. In addition, engraving differs from other types of fine art by a special quality – circulation. In the second half of the 15th century, books appeared with illustrations showing various tools or the structure of the Solar System, the specifics of certain plants, and city views. The circulation of the engraving contributed to the rapid and convenient distribution of the nobility. This continued until the middle of the 19th century, when photography and photomechanics appeared, which in many ways replaced engraving [4]. But until that moment, thanks to its ability to reproduce, engraving itself can be considered one of the tools for expanding knowledge. Today, in the era of digital technologies, interest in traditional engraving techniques does not disappear. Studying and rethinking the achievements of previous periods makes it possible to expand the expressive means of artistic works.

Key words: Renaissance, engraving, xylography, cutting engraving, book engraving

References

1. Velyka ilyustrovana entsyklopediya istoriyi mystetstv (2007) [A large illustrated encyclopedia of art history]. Kyiv: Makhaon-Ukrayina [in Ukrainian].
2. Lohvyn, H. (1990). Z hlybyn. Hravyury ukrayins'kykh starodrukiv XVI-XVIII st. [From the Deep. Engravings of Ukrainian old prints of the XVI-XVIII centuries. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
3. Stepovyk, D. (2009). Ukrayins'ka hrafiika XVI-XVIII stolit' [Ukrainian graphics of the XVI-XVIII centuries]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
4. Stepovyk, D. (2013). Ukrayins'ka hravyura baroko: Mayster Ilya, Oleksandr Tarasevych, Leontiy Tarasevych, Ivan Shchyr's'kyi [Ukrainian baroque engraving: Master Ilya, Oleksandr Tarasevych, Leontiy Tarasevych, Ivan Shchyr'skyi]. Kyiv: Klio [in Ukrainian].
5. Kovpanenko, N. (1993). Tarasevych Oleksandr. Ukrayins'ka hravyura: Lektsiyi za redaktsiyeyu Dmytra Antonovycha [Ukrainian engraving: Lectures edited by Dmytro Antonovych]. Upor. S. Ul'yanov's'ka. Kyiv: Lybid' [in Ukrainian].
6. Shedevry v kolektsiyakh universytet-s'koyi biblioteky: zakhidnoyevropeys'ka hravyura XV-XIX stolit' (2015) [Masterpieces in the collections of the university library: Western European engraving of the XV-XIX centuries]. Uporyad.: O. Polevshchikova [ta in.]. Odesa: Astroprynt [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.47>

УДК 7.730(045)

Юрій Кіндратович СИДОРУК,

кандидат технічних наук,

Київ, Україна,

ORCID: 0009-0004-3476-1745,

e-mail: sydoruk_@ukr.net

Тетяна Семенівна СИДОРУК,

вчитель вищої категорії,

Київський державний художній ліцей імені Т.Г.Шевченка,

Київ, Україна,

ORCID: 0009-0000-7284-2993,

e-mail: sydoruk_@ukr.net

ПАМ'ЯТНИК Т. Г. ШЕВЧЕНКУ В М. ІРПІНЬ: ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ

Анотація. Стаття присвчена пам'ятнику Тарасу Шевченку в м. Ірпінь роботи О. Сидорука та Б. Крилова (2017 р.). Тарас Григорович Шевченко – постать, яка вже давно в історії людства стала символом не лише геніальності, а й мужності, нескореності, надзвичайної чутливості до людського горя і страждань, великої любові до людей. Це чи не найбільше шанована постать у сучасній Україні та далеко за її межами. Секрет такої глибокої шани цієї незвичайної людини, що вийшла з народних глибин, його унікальність у тому, що в творах Шевченка в концентрованому вигляді втілилася душа українського народу, пристрасна любов до рідної землі – неньки України. Велич Тараса Григоровича, його значення в боротьбі за волю, за людську гідність, для розвитку культури, для виховання людяності яскраво висвітлена в спогадах

багатьох його сучасників та в висловлюваннях інших видатних діячів культури. Відомо, що серед діячів культури світу найбільше пам'ятників має саме Т. Г. Шевченко. Природно, що значна частина їх знаходиться в Україні. Кількість громад населених пунктів, які бажають мати образ Тараса Григоровича, постійно зростає навіть зараз, особливо після того, як Україна здобула незалежність. Такою громадою стали і мешканці міста Ірпеня на Київщині, де в серпні 2017 р. на центральній площі, перед приміщенням міської ради з'явився монумент (скульптурний комплекс) на честь генія поета і художника Тараса Григоровича Шевченка. Мета даної статті – пригорнути увагу до одного з найбільш вдалих нових пам'ятників Тарасу Шевченку на території України.

Робота О. Сидорука та Б. Крилова, як і всі попередні твори митців, відрізняється від існуючих на цю тему глибиною задуму, оригінальністю, майстерністю виконання і за всіма характеристиками відповідає особі, якій створюється пам'ятник. Стаття містить характеристикку загальної концепції пам'ятника, опис та трактування всіх основних деталей композиції.

Ключові слова: Тарас Шевченко, Ірпінь, пам'ятник, Шевченкіана, постамент, образ, бронза, скульптура

Вступ. Тарас Григорович Шевченко – це постать, яка вже давно в історії людства стала символом не лише геніальності, а й мужності, нескореності, надзвичайної чутливості до людського горя і страждань, великої любові до людей. Це чи не найбільше шанована постать у сучасній Україні та далеко за її межами. Секрет такої глибокої шани цієї незвичайної людини, що вийшла з народних глибин, його унікальність у тому, що в творах Шевченка в концентрованому вигляді втілилася душа українського народу, пристрасна любов до рідної землі – неньки України.

Велич Тараса Григоровича, його значення в боротьбі за волю, за людську гідність, для розвитку культури, для виховання людяності яскраво висвітлена в спогадах багатьох його сучасників та в висловлюваннях інших видатних діячів культури. Приведемо лише де-які з них:

«Шевченко не був лише виразником народних дум та надій. Він ніби зосередив у собі духовні якості українського народу – його міць, силу, світлий розум, його добре серце, мужність, волю та наполегливість...

«... вірші Шевченка – вираз загальних накупілих сліз: не він плаче про Україну – вона сама плаче його голосом».

«Шевченко в один і той же час і найповніший представник народу, і вождь його на шляху добра, і кращий поет цивілізованої суспільності».

«Малярська та графічна спадщина Тараса Григоровича Шевченка – одна з найдорогоцінніших надбань українського народу» [3].

Чи може бути вищою оцінка особистості у визначенні її ролі в суспільстві? Скільки б сторіч не пройшло, а геній Шевченка завжди буде залишатися актуальним і сучасним. Люди будуть звертатися до Шевченка, щоб навчитися з усією глибиною душі сприймати красу рідної природи, відчувати щиру любов до рідної землі – батьківщини, до самої близької людини до рідної неньки, до людей взагалі, навчитися ненавидіти брехню, блюзнірство, тих, хто обирає свій народ, а також тих, що «... на край світа зазирає чи нема країни, щоб загарбать ...» та активно, як Шевченко, боротися за волю і правду, за людську гідність.

Про значення Шевченка для нашого суспільства влучно сказав П. А. Грабовський, за думкою якого, один лише спогад про подібних людей здатний звеличити і облагородити нашу душу... Без таких людей давним-давно

зачерствіло б людське серце і заглохла б нива життя. Нехай же їх образ завжди живе і сяє перед нами в нетлінному вінці духовної краси і привабливості.

Саме тому українці хочуть бачити образ Тараса Григоровича в кожному місті і селі, бо створений майстерно, з любов'ю, він завжди буде нагадувати про велич духу, чесність, самовідданість, про життєву силу правди і безмежної любові.

Постановка проблеми. Відомо, що серед діячів культури світу найбільше пам'ятників має Т. Г. Шевченко. Природно, що значна частина їх знаходиться в Україні. Та, незважаючи на це, кількість громад населених пунктів, які бажають мати образ Тараса Григоровича, постійно зростає, особливо після того, як Україна здобула незалежність. Такою громадою стали і мешканці міста Ірпеня на Київщині, де в серпні 2017 р. на центральній площі, перед приміщенням міської ради з'явився монумент (скульптурний комплекс) на честь генія поета і художника Тараса Григоровича Шевченка (рис. 1).



*Рис. 1. Пам'ятник Тарасу Шевченку у м. Ірпінь.
О. Сидорук, Б. Крилов. 2017 р.*

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Бібліографія питання доволі розлого, бо вміщає праці, присвячені пам'ятникам українському поетові, яких по всьому світі існує багато тисяч. Є дослідження, що висвітлюють окремі пам'ятки, і розвідки, в яких вміщено аналіз образів Кобзаря якогось окремого міста, регіону [1] чи країни, як, наприклад, Харкова [4; 7] чи Івано-Франківська [2]. Але значна кількість цих образів, їх величезне значення для культури все одно залишає багато прикладів з образного ряду металево-кам'яної Шевченкіани поза детальною увагою. Не є виключенням і пам'ятник у м. Ірпінь, відкритий у 2017 р.

Тому **мета** даної статті – пригорнути увагу до одного з найбільш вдалих нових пам'ятників Тарасу Шевченку на території України.

Результати. Робота О. Сидорука та Б. Крилова, як і всі попередні їх твори, відрізняється від існуючих на цю тему глибиною задуму, оригінальністю, майстерністю виконання і за всіма характеристиками відповідає особі, якій створюється пам'ятник. Автори відмовились слідувати загальноприйнятим шляхом і зображувати поета старим, втомленим, виснаженим, яким він був в кінці свого життя і показали Шевченка молодим, захопленим, сповненим мрій і сподівань таким, яким він дійсно був у молоді роки. Кияни, друзі і знайомі за академією знали Шевченка не лише як геніального художника і поета, що відкрив світові душу України, а й як цікаву людину, великого гумориста, що любив розповідати гумористичні історії та анекдоти, автором яких нерідко був сам поет. Ось що про нього згадує М. І. Костомаров: «Бесіда з Шевченком ніколи не могла навести нудьгу і була надзвичайно приємна: він умів до речі жартувати, гострити, потішати співрозмовників веселими оповіданнями і ніколи майже в суспільстві знайомих не виявляв тієї меланхолійної властивості, якою пройнято

багато його віршів» [6]. Тарас любив модно одягатися, навіть із претензією на франтівство, тобто він жив (принаймні в молодості) повним насиченим життям. Про пору своє молодості сам Шевченко писав: «... щасливий час!», а про свою «віру і надію» - « ... вона була колись чиста і непорочна, як дитяточко, взяте з купелі, чистая і кріпкая, як той самоцвіт камінь одшліфований» [6]. Він вільний, вчиться живопису у знаменитого К. Брюлова, має багато впливових друзів, які підтримують його в житті і в невсипущій праці на живописній і поетичній ниві, має неабиякий авторитет не лише в Україні, а й серед передової інтелігенції Санкт-Петербурга. Вже написані поетичні твори: «Причинна», «На вічну пам'ять Котляревському», «Катерина», «Перебендя», «Тарасова ніч» та багато інших; живописні: «Смерть Богдана Хмельницького», «Портрет Є.П. Гребінки», «Циганка-ворожка», «Одалиска», «Марія», «Сон бабусі і онуки», «Катерина»; народжені ескізи та начерки до творів: «Утоплена», «Хлопчик із собакою», «Нарцис», начерки до картини «Смерть Мазепи», але в задумах уже такі шедеври, як: «Селянська родина», «На пасіці», «Судна рада», «Дари в «Чигрині», «Старости» та знамениті серії «Живописна Україна» і «Блудний Син».

Основна частина скульптурного комплексу, фігура молодого Шевченка, подана не статично, як у більшості пам'ятників. Поет наче застиг у ривку. Він весь у русі – робить перший рішучий крок у своє майбутнє. Вираз обличчя натхненний. Стрункий юнак одягнений за тогочасною модою. На ньому фрак, жилетка, на шиї великий бант. Волосся розкуйовджене легким вітерцем. Поли фракка елегантно відкинуті чи тим самим вітерцем, чи різким рухом, що додає динамізму фігурі поета. Тарас натхненний, енергійний і рішучий. У правиці – пензель, ліва відхилена в бік. Це поза живописця в важливий робочий момент. Він наче творить картину свого життя, наніс

важливий мазок і зробив крок назад, аби переконатися, що досяг бажаної мети.

Зображуючи Шевченка таким, автори прагнули показати його як людину – геніальну, але людину, та розкрити чарівний внутрішній світ, що криється в його творах, сповнених не лише вибуховою емоцією, а й не аби-якою енергією – енергією душі.



*Рис. 2. Пам'ятник Тарасу Шевченку у м. Ірпінь.
О. Сидорук, Б. Крилов. 2017 р.*

У скульптурному комплексі Шевченко розкритий скоріше як живописець, ніж поет. Про це свідчить і контур палітри, на фоні якої розташована фігура Тараса, і його поза (рис. 2). Адже в цей період він дійсно більше уваги приділяв живопису, бо саме вчився цьому мистецтву у К. Брюлова в Академії художеств.

Відомо, що малювати Шевченко почав значно раніше, ніж писати поезії. Ще в ранньому дитинстві малий Тарас використовував будь-яку можливість, щоб зайнятися улюбленою справою. Інструментами тоді були крейда та

вуглинка, а замість паперу – стіни будинку, долівка, стіл, лава та навіть призьба. Його перший високопрофесійний малярський твір «Погруддя жінки», датований самим Шевченком 1830 р., коли Тарасу виповнилося (а може ще й ні), лише 16 років. Це цілком самостійний твір, бо в цей час Тарас не мав жодних консультацій фахівців. А загалом відомо (опубліковано в повному зібранні) понад 825 творів: акварелей, офортів, сепій, олій та начерків олівцем, описаних за оригіналами, та 278 не знайдених, але відомих за архівними документами, літературними та іншими джерелами [3]. Це надзвичайно цінний культурний скарб нашої держави та, на жаль, він менше відомий українському загалу, ніж літературні твори Шевченка.

Пам'ятник такій людині, як Тарас Григорович Шевченко, у вигляді однієї фігури поета не виконає свого інформативного й мистецького призначення, бо він не принесе багато емоцій і спогадів про глибокі художні і поетичні твори цієї геніальної людини та не надасть інформації про ставлення до нього сучасного суспільства. Його фігура має бути в ореолі слави та його глибоко емоційної і змістовної творчості. Тому скульптори зобразили фігуру Шевченка на тлі контуру палітри, розміри якої дещо більші за поставть поета. Цей елемент скульптурного комплексу виконує дві ролі – він підкреслює, що перед нами художник, разом із тим є основою тла в формі особливого вінка, що обрамлює фігуру Шевченка. Щоб не затінити, а, навпаки, задля виділення основного компоненту скульптурного комплексу, образ самого Шевченка, особливий вінок розташований на дальньому плані і, наче підсвічуючи легким творчим сяйвом, розкриває змістовну сутність основного компонента – скульптуру художника і поета.



*Рис. 3. Пам'ятник Тарасу Шевченку у м. Ірпінь.
О. Сидорук, Б. Крилов. 2017 р. Деталь. Вінок.*

У нижній частині особливого вінка, біля підніжжя маестро, огортаючи частину постаменту і нижню частину контуру палітри, квіти: соняшники, мальви, колоски пшениці та інші, що ростуть в Україні і, певною мірою, є її символами (рис. 3). Це данина шани і любові українського народу великому художнику і поету. На дальньому плані подана хатина в селі Кирилівці, в якій народився Тарас Григорович і про яку з сумом згадує в творі «Якби ви знали паничі ...»

*За що, не знаю, називають
Хатину в гаї тихим раєм.
Я в хаті мучився колись
Мої там сльози пролились,
Найперші сльози.*

Скульптурний варіант хатини відтворено за малюнком Т. Г. Шевченка, виконаного олівцем в 1843 р.



*Рис. 4. Пам'ятник Тарасу Шевченку у м. Ірпінь.
О. Сидорук, Б. Крилов. 2017 р. Деталь. Герої творів Кобзаря*

Вище розташовані герої живописних та поетичних творів Шевченка: «Циганка-ворожка», «Катерина», «Перебендя». Всі вони герої його ранніх творів, що з'явилися коли поету ще не виповнилося і 30 років і тому вдало гармонізуються з молодого фігурою Шевченка (рис. 4-5).

«Циганка-ворожка» – акварель, написана в 1841 р, один із ранніх творів Тараса Григоровича і вважається попередницею «Катерини». Циганка ворожить українській дівчині, її обличчя, одяг, вбрання голови, як і вся зовнішність, мають цілком український характер.



*Рис. 4. Пам'ятник Тарасу Шевченку у м. Ірпінь.
О. Сидорук, Б. Крилов. 2017 р. Деталь. Герої творів Кобзаря*

*Перебендя старий, сліпий, -
Хто його не знає?
Він усюди вештається
Та на кобзі грає*

Картина «Катерина» – перше велике полотно Шевченка – з'явилося в 1842 р. Її часто сприймають, як автоілюстрацію до однойменної поеми. Але зміст і значення цієї картини виходить за рамки ілюстрації. Це самостійний твір, хоча ідейно і пов'язаний із поемою. Сам художник у листі до Г.С. Тарновського так описує свою картину «Я намалював Катерину в той час, як вона попрощалася з своїм москаликом і вертається в село, у царині під куренем дідусь сидить, ложечки собі струже й сумно дивиться на Катерину, а вона сердешна тільки не плаче та підіймає передню червону

запашчину, бо вже знаєте, трошки тес... а москаль дере собі за своїми тільки курява ляга – собачка ще поганенька доганя його та ніби гавкає. По однім боці могила, на могилі вітряк, а там уже степ тільки мріє. Отака моя Катерина» [3].



*Рис. 4. Пам'ятник Тарасу Шевченку у м. Ірпінь.
О. Сидорук, Б. Крилов. 2017 р. Деталь*

Очевидно, що Шевченко-художник і Шевченко-поет тісно зв'язані між собою, бо надзвичайна образність поетичних творів тісно перегукується з його живописом. Картина – це застигла прекрасна мить, яка в поетичному творі оживає, набуває динамізму.

Важлива деталь – птахи (чи то лелеченьки, чи журавлі) (рис. 6), розташовані на дальньому плані над головою Тараса. Їх розмір і місце вибрані так, що створюється враження ідейно символічного продовження в них самого Шевченка, його бентежної душі, яка лине над землею, шукаючи правди, щастя, любові або хоча б затишку, а може, це – обереги, які послав йому Всевишній. Даний елемент має таке важливе інформаційне, естетичне і, відповідно, емоційне значення, що неможливо уявити собі твір без цих крилатих символів свободи духу і динамічного

пориву, які змушують замислитись над плином часу та значенням миттєвості.

Скульптура Шевченка і тло розділені також кольором. Колір скульптури Тараса Григоровича світло-золотавий, колір контуру палітри темніший, коричневий із золотинкою, інші елементи умовного вінка мають колір окисленої від часу бронзи – темний, місцями – з голубизною.

Застосування кольорів при виділенні різних компонентів скульптурного комплексу теж має велике інформативне й естетичне значення, що суттєво відрізняє даний твір від існуючих і є надбанням авторів. Золотавий, світліший ніж інші компоненти комплексу, колір скульптури Шевченка робить її виразнішою на темнішому тлі і надає враження живої світлої душою людини. Колір окисленої від часу бронзи деталей особливого вінка відсуває цю частину комплексу на дальній план не тільки в просторі, а й в часі, підкреслюючи – це вже позаду, це минуле, а думка митця вже лине в майбутнє.

Постамент скульптурного комплексу виготовлений із рожевого граніту у формі пірамідально наростаючої спіралі. Висота його невелика, що гармонізується з навколишнім архітектурним простором. Разом із тим, його (постамент) можна розглядати як інформативну деталь, тобто як доріжку творчого шляху ще молодого Тараса: він вже піднявся на певну, але ще на невелику, висоту та попереду значно більша висота і значно кругіший підйом. На постаменті вибито підпис Шевченка, який можна розглядати як згоду з такою трактовкою пам'ятника, що він і затвердив своїм підписом.

Висновки. Загальна оцінка, безумовно, унікального твору, скульптурного комплексу на честь геніального поета і художника, символу українства та його одвічної боротьби за свободу Т. Г. Шевченка влучно дана однією з глядачок:

«Пам'ятник в Ірпені – це поема про Тараса Григоровича Шевченка, виражена засобами скульптури». «Пам'ятник Тарасу Шевченку в Ірпені, на нашу думку, не просто один з найкращих пам'ятників Шевченку, а, взагалі, один з найкращих пам'ятників в Україні. Це не просто чоловік на постаменті, а складна скульптурна композиція з глибоким змістом», відмічали глядачі. Мирослав Олійник на сторінках джерела «ZeFt – пам'ятники України», зазначав: «На моє глибоке переконання пам'ятник Т.Г. Шевченку в Ірпені є найвеличнішим не тільки в Україні, але й у всьому світі. Подяка талановитим авторам і всім причетним до встановлення пам'ятника».

То, ж привітаємо авторів з цим великим досягненням, а мешканців Ірпіня і всіх громадян України – з придбанням унікального художнього твору.

Список використаних джерел

1. Гаврилів Б., Гаврилів М. Пам'ятники історії та культури Івано-Франківщини. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2013. 77 с.
2. Грабовецький В., Грабовецький С. Скульптурна Шевченкіана Прикарпаття: Путівник. Івано-Франківськ: Облполіграфвидав, 1989. 24 с.
3. Тарас Шевченко-художник. Дослідження, розвідки, публікації. Київ: Мистецтво, 1963. 222 с.
4. Чернова М. Пам'ятник Т. Г. Шевченку в Харкові. Харків: Прапор, 1984. 21 с.
5. Шевченко Т. Кобзар. Київ: Дніпро, 1989. 622 с.
6. Шевченко Т. Біографія. Київ: Наукова думка, 1984. 560 с.
7. Пам'ятник Т. Г. Шевченкові в Харкові. Шевченківський словник. Т. 2. Київ: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1977. С. 78.

Yuriy K. SYDORUK,

PhD in Technycal Sciences,

Kyiv, Ukraine,

ORCID: 0009-0004-3476-1745,

e-mail: sydoruk_@ukr.net

Tetiana S. SYDORUK,

Teacher of the highest category,

T.G.Shevchenko Kyiv State Art Liceum,

Kyiv, Ukraine,

ORCID: 0009-0000-7284-2993,

e-mail: sydoruk_@ukr.net

MONUMENT TO T. H. SHEVCHENKO IN IRPIN: TO THE HISTORY OF CREATION

Abstract. The article is dedicated to the monument to Taras Shevchenko in Irpin by O. Sydoruk and B. Krylov (2017). Taras Hryhorovych Shevchenko is a figure who long ago in the history of mankind became a symbol not only of genius, but also of courage, indomitability, extreme sensitivity to human grief and suffering, great love for people. This is perhaps the most respected figure in modern Ukraine and far beyond its borders. The secret of such deep respect for this unusual person who emerged from the depths of the people, his uniqueness lies in the fact that in Shevchenko's works, the soul of the Ukrainian people, passionate love for the native land – the motherland of Ukraine was embodied in a concentrated form. The greatness of Taras Hryhorovych, his importance in the struggle for freedom, for human dignity, for the development of culture, for the education of humanity is vividly highlighted in the memories of many of his contemporaries and in the statements of other prominent cultural figures. It is known that T.G. Shevchenko has

the most monuments among the cultural figures of the world. Naturally, a significant part of them is located in Ukraine. The number of local communities wishing to have an image of Taras Hryhorovych is constantly growing even now, especially after Ukraine gained independence. The residents of the city of Irpen in the Kyiv region became such a community, where in August 2017 a monument (sculptural complex) appeared in the central square, in front of the city council building, in honor of the genius of the poet and artist Taras Hryhorovych Shevchenko. The purpose of this article is to draw attention to one of the most successful new monuments to Taras Shevchenko in Ukraine.

The work of O. Sydoruk and B. Krylov, like all the previous works of the artists, differs from the existing works on this topic by the depth of the idea, originality, skillful execution and in all its characteristics corresponds to the person for whom the monument is being created. The article contains a description of the general concept of the monument, a description and interpretation of all the main details of the composition.

Key words: Taras Shevchenko, Irpin, monument, Shevchenkiana, pedestal, image, bronze, sculpture

References

1. Havryliv, B., Havryliv, M. Pam'yatnyky istoriyi ta kul'tury Ivano-Frankivshchyn (2013) [Monuments of history and culture of Ivano-Frankivsk region]. Ivano-Frankivs'k: Prykarpats'kyi natsional'nyy universytet imeni Vasylya Stefanyka [in Ukrainian].
2. Hrabovets'kyi, V., Hrabovets'kyi, S. (1989). Skul'pturna Shevchenkiana Prykarpattia: Putivnyk [Sculpture of Shevchenkian Prykarpattia: Guide]. Ivano-Frankivs'k: Oblpolihrafvydav [in Ukrainian].

3. Taras Shevchenko-khudozhnyk (1963) [Taras Shevchenko, artist]. Doslidzhennya, rozvidky, publikatsiyi. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Chernova, M. (1984). Pam'yatnyk T.H. Shevchenku v Kharkovi [Monument to T. G. Shevchenko in Kharkiv]. Kharkiv: Prapor [in Ukrainian].
5. Shevchenko, T. (1989). Kobzar [Kobzar]. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
6. Shevchenko, T. Biohrafiya (1984) [Biography]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
7. Pam'yatnyk T.H. Shevchenkovi v Kharkovi (1977) [Monument to T. G. Shevchenko in Kharkiv]. Shevchenkivs'kyi slovnyk, 2. Kyiv: Holovna redaktsiya Ukrayins'koyi Radyans'koyi Entsyklopediyi [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.48>

УДК 7.038.5:004.56(100)(062)

Volodymyr I. SNIHUR,

Postgraduate Student,

Boris Grinchenko Kyiv Metropolitan University,

Kyiv, Ukraine,

ORCID: 0000-0001-6142-8121,

e-mail: v.snihur.asp@kubg.edu.ua

**VIRTUAL AND AUGMENTED REALITY
TECHNOLOGIES IN THE FINE ARTS OF THE FIRST
HALF OF THE XXI-ST CENTURY:
HISTORIOGRAPHICAL REVIEW**

Abstract. The article analyzes the history of VR/AR research in the field of art and design throughout 21st century scientific publications. Use of virtual spaces for the presentation of artworks and enhancement of visitor engagement is not a new addition to cultural space and was experimented with by multiple people, including the author of this article himself. VR is also increasingly often, albeit, still being more of an experimental novelty, used as a tool for teaching and/or learning art and history, sometimes — technical disciplines like engineering or physics. Solely art-focused research, however, is quite lacking in numbers, in part because there aren't many examples of the use of VR/AR in art and design projects, at least so far, yet there have been a number of different experiments ranging from psychology-adjacent to ones being on the line between art and IT. For the purpose of this article, questions of distinction between “true VR” (fully 3D interactive world experienced through VR gear), virtual environments that do not need VR gear and various types of artificial and mixed reality and differences of between them, especially when it comes to

artistic use, will likely be left out for separate discussion. We are more interested in how the art world used, iterated upon and ultimately accepted the freedom and new forms of expression allowed by virtual, augmented and mixed reality technologies. As most notable and expressive works and more importantly scientific research of these works have appeared in the 21st century, we will limit our overview of art-specific papers to this time period. Papers reviewed in this article are divided into four different categories, each with its own general research goal that most of the articles inside the same group share between themselves: virtual museums or galleries and preservation of cultural heritage, artworks and immersive typography, education, behavioral research on the basis of viewer-artwork interactions. With first three categories being well understood, when it comes to the usefulness of research results and experiments themselves, fourth one is exceptionally useful as relatively easy and universal way to “predict” viewer behavior in different circumstances for both gallery owners and artists (gallery layouts, lighting, artwork composition, color contrast between artworks, etc).

Key words: virtual reality, augmented reality, virtual gallery, historiography, immersive art history

Introduction. Virtual reality art has become, in a way, one of the most exciting and novel ways of expressing an artist's own thoughts, while giving viewers new experiences that themselves could be considered art. As usage of virtual reality (VR) in games and therapeutic experiences, which themselves mostly resemble games, gave way to creation of visual art forms, so the researchers noticed this new phenomenon and started closely studying it.

Problem statement. Theoretical research of VR technologies started in 1950s, usually Morton Heilig’s article from 1955 “The Cinema of the Future” is used as a reference

point for early VR research, with his own prototype of multi-sensory theater, that in fact was what we now would call “arcade machine” with the ambitious goal of providing realistic driving experience similar to that of real life motorbike. Second milestone is Ivan Sutherland’s work at University of Utah, which culminated in creation of a fully-functional prototype of head mounted display (HMD) connected to electromechanical setup tracking movements of the user to present test 3D models accurately from every potential viewing angle. Practical creation of sufficiently advanced and comfortable for prolonged use VR units can be traced back to the 1990s, but tech of that time still was not advanced enough to allow viewing of artworks, much less creation of one using VR tools only.

Analyses of recent research and publications. The problem of the article can be considered unexplored, since only certain aspects are studied in a small number of articles, even foreign ones. For domestic science, this question is new.

The purpose of this article is to create an actionable, albeit non-extensive, review of scientific papers throughout the 21st century, that touch on the usage of VR in art and design projects and can be used as a basis for research into how VR as art technique has evolved and was accepted to various degrees by artists.

Results. State of both experimental and consumer-grade commercial VR tech improved after that and by mid 2000s store-bought VR goggles and tracking setup were enough to play games and watch movies compatible with the new technology. Art exhibits could now be made relatively easily, provided that tools for that are available at artist’s or gallery’s disposal (mainly this means that one of game engines had to be used and it itself had to be compatible with chosen VR gear) and they could be interactive to some degree, moreover - they could be experienced from the comfort of one’s own home. Creation of art however was and in some ways still is a kind of semi-

uncharted territory in a sense of it being underutilized, despite artists technically having access to open-source “creative environments” and editors made specifically for VR.

A lot of previous discussions and articles on the topic of VR or AR, especially in fields of art and artistic education, usually focus on technical aspects like technologies and workflows needed/employed in the creation of specific environments or artwork.

Virtual Museums and Galleries. As odd as it sounds to an observer of the artistic world’s trends and evolution, what came first in the realm of virtual experience was not the act of creation of artworks themselves but exhibits and restoration of digital spaces. In part this was done because it was a lot simpler and easier to put a 3D model of a building recreated by traditional means and then scanned or already modeled in professional software as “true to original” shape, rather than create new art in a fully interactive environment. Early VR was geared more for video-game-like experience, which meant that any gallery could create, ideally an online, version of itself and let visitors from all over the world have access to their collections. An article from 2013 titled “The Herbert Virtual Museum” (2013) describes one of the first attempts to create a virtual exhibit using real museum’s halls as a backdrop [9]. However we have to adjust our expectation of how this virtual museum itself looks like as if it was a computer game from 2013 and not a fully immersive “realistic” environment, where potential visitors get roughly the same perceived value from their virtual visit as they would in real life. In fact what Petridis and team describe is closer to a set of games than fully immersive VR, not discounting the fact that even a “simple” job of recreating town square faithful to original still takes a lot of work and experience.

Another article, this time from 2023 [8] is a continuation and new iteration of the previous research (we intentionally skip

years between these two publications because while technology made significant progress, actual implementation did not experience significant change), this time however authors are more concerned with technical side of things rather than a discussion about potential “product” or “activity” types that users could engage in. Proposed VR assistants could, if designed with specific audiences in mind, prove beneficial in helping both museums and educational institutions (which not infrequently have their own museums and galleries) to show their exhibits in greater detail. For example technological museums could show intricate works of early automobiles, allow for “actionable” cut-away models as extra learning examples or create environments where more experimentally inclined audiences would have the chance to tweak historic machines to their liking. Art exhibits could be set up in much the same way as before, but with the added benefit of showing step by step creation process for each of the works on display. Historic sites can be augmented with AR/VR to show their previous iterations. System proposed by the team does not have too high or costly requirements (Intel Core i5-4590 or AMD FX 8350, Radeon RX 480 or NVIDIA GeForce GTX 1060, HDMI 1.4, DisplayPort 1.2, USB 2.0 and Windows 7/8.1/10), which makes it easier to adopt as one of educational tools. However Unreal Engine 4 (UE4) used in their experiment or otherwise suggested as an editor and physics engine, may and frequently is not the best choice for such projects as due to its internal complexity it frequently suffers from lack of optimization and system requirements for personal computers that will act as editing stations far exceed those of “player’s” computer.

Another potential way of integrating VR and AR into galleries was described in 2023 as well [2] as a research into more practical ways of explaining intricate workings or general role of exhibits that are frequently behind glass panels and are inaccessible for visitors. AR, as one of proposed solutions to

enhancing already present material's quality and facilitating easier and deeper understanding of certain topics, is more flexible than VR and more dependent on personal choice as visitors are free to use it if they decide to and are not tethered to computers or need to wear VR goggles. Satisfaction from such an enhanced visit was proven to be higher than the traditional non-AR one. These results largely depend on the quality of the exhibit itself and of AR content in particular.

Complete and through approach to the use of VR to preserve historic sites and allow non-intrusive study was described in detail in 2019 [3] as a part of their work on recreating the complex of Santa Maria delle Grazie, in Milan as one cohesive and true to original digital environment. Their use of new technologies is what could be considered an example of both digital preservation of historic sites and creation of realistic architectural environments for educational or gaming purposes.

This technique is discussed further in a paper titled "A Gaming Approach for Cultural Heritage Knowledge and Dissemination" [7]. Their paper follows several different approaches to gamified museum visits through the means of VR as well as techniques for both static and procedural (real-time) asset creation or application. Combined, these papers could serve as a description of a general framework for creation of virtual environments from real-life scans (by "virtual environment" we mean a digital environment that could be visited and interacted with using an ordinary computer with mouse and keyboard, gaming console, VR gear set or even smartphone). The only problem inhibiting wide adoption of these spaces (besides the cost of the gear and development resources) is inadequate level of detail born from a need to optimize models and textures as much as possible. More detailed assets require more powerful graphical processors and the underlying game engine often has its own limitations as to how much complexity it can deal with.

Art and Typography. While we have, in a way, adopted VR as part of our computer games experience and started experimenting with its use as a way to show and preserve art pieces, one aspect that is relatively elusive still is creation of artworks solely in VR. One of main problems, more for artists than researchers, is control over the environment and certain limitations of what could reasonably be made in VR space, using only VR gear. Most of what we can see in games or in examples provided in previous section of an article, is made using either of the game engines capable of creating VR-ready levels: Godot, Unity or Unreal Engine. Environments are first made in a “static” editor from premade meshes, scanned objects and textures and only then experienced by visitor or player. This allows creators to make art exhibitions but not create art itself in real time.

One of fairly detailed research papers delivering into matters of specific expression techniques and more specifically — typography, is a 2021 work titled “Virtual Reality Art and Immersive Experimental Typography” [10]. In it we can see only three examples of interactive experiences, created almost entirely from, for and in a way by the means of different letters, numbers, fonts and hand-drawn ornaments. While they do indeed create an experience that no other static “real-life” showroom could ever accomplish, two out of them may have been made by traditional means rather than fully created inside a VR environment (at the very least we do not have explicit confirmation of tools used). They are of exceptional quality and serve as suitably good research samples, one of which was made by Uyan Dur themselves, “in order to create a writing-based VR Artwork and explore the potential of VR in terms of experimental typography”. What sets this experiment apart from the rest is that it was created almost entirely within Tilt Brush — a Google-developed and for some time Google-hosted VR art creation platform. Created “memory spheres” were later

imported into Unity to be used as parts of one cohesive VR environment. While their paper gives some insight into how these spheres were created, it rightfully avoids all of the specifics of how Tilt Brush operates and what exactly it does “under the hood”. Problem with studying pure made-in-VR art forms lies in the simple fact of VR not being used actively enough and mostly remaining a novelty, however VR and to a larger extent AR opened new venues for research of viewer interaction with art pieces along with potential enhancements of already existing artworks.

One of such art installations is discussed in paper by Kristof Crolla and Garvin Goepel [5]. Work in question was commissioned by Hong Kong Museum of Art as part of their own project titled “Redefining Reality”. Actual sculpture, accessible in open space rather than gallery halls, is made from bent steel pipes later colored bright red and is a captivating work of art by itself, but what sets it apart is extensive use of AR. Paper discusses the process of creating AR component of the installation in fairly great detail, sufficient to reproduce similar experiment on the grounds of another institution, be it museum, university or library. However we must note that one of the most frequent issues with AR is not that of ease of use, but rather the need to make and download separate app. This is not helped by viewing area being much smaller, plus the entire AR component’s complexity and as a result — user engagement, relies on the power of ordinary smartphone’s CPU and GPU, which further limits what artists can express through AR alone.

Art Education, Theory and Practice. When it comes to another aspect of artistic world — education, we can employ VR more than AR to help in studying theoretical disciplines (art history as an example) and practical (perspective or 3D modeling in real-time, though the latter may need extra software) with potentially greater student engagement, productivity and understanding of topics being studied.

This idea was put to the test in real universities with real students as participants, which of course is a requirement to gather as realistic data as possible [4]. Their findings support the theory of VR and oddly enough even AR being highly effective at inciting interest in students, with VR being slightly more useful, enjoyable and easy to use (these are subjective claims made by experiment participants). These results may be skewed by previous experience or lack thereof as participants who have/had played VR/AR games, worked on VR/AR projects either in spare time or in any professional capacity and participants who have not had any prior engagement with these technologies, the perceived value and “interest” for such lessons will vary greatly. Nevertheless, in general, lessons with any kind of (well designed) interactive elements are received better than those without such additions.

We must note that augmented reality of any kind is more suitable for lectures, although there were attempts to employ mixed reality as part of the process, with easiest way to achieve sufficient mixed reality setting being to utilize full-scale virtual reality setup and replicate real-life environment in it through the means of photogrammetry, 3D scan or even using placeholder objects. Virtual reality is perhaps the best candidate for educational environments because it is essentially detached from the real world and can replicate Louvre halls as easily as university lecture classrooms.

Viewer engagement research. Another venue where VR may be of use to researchers is the study of behavioral patterns, in our case these will be interactions with certain art and/or design works. One of the markers of how viewers perceive and, in a way, engage with the product, be it user interface (UI), artwork on canvas or a room, are gaze patterns. Historically artists employed many tools, some of which are intuitively understood, like contrast, shape, lines to guide the viewer’s eye towards the areas of the sculpture, drawing or

painting, that artist thought of important. The same applies to the design of interfaces where certain pieces or areas are more important and should be made easier to access or notice. When it comes to environments, especially designed with specific goals in mind, examples of such environments may be a room, garden, gallery, concert hall or installation. In theory, VR could help to tailor the gallery visitor's response according to what authors of artwork(s) intended to accomplish. In part this may be through the study of virtual prototypes, made before the actual installation is made and assembled. This however poses a question of whether the results obtained through VR will be similar to what is experienced in real life? If they are indeed similar, then how much?

To answer these questions we have at the very least one thorough experiment, described in a 2021 paper "Similarity of gaze patterns across physical and virtual versions of an installation artwork" [6]. The experiment was done a little bit differently than the theorized use of VR – Instead of creating a real installation from a VR prototype, the team copied the existing one inside a VR program. The piece chosen for the experiment was a room of Mondrian's design, a physical version of which was created by Heimo Zobernig. Participants were divided into two groups, one of which first had unlimited time to familiarize themselves with real room (term "unlimited" time is used here very loosely to signify there being no hard limits imposed on time spend) and then were presented with VR copy of the same room, the other group had reversed order of interactions. While we traditionally expect VR environments to be worse than their real counterparts, here it had "actual" furniture like a cupboard, instead of a symbolic rectangle on a wall. This factor influenced visitor's attention to certain parts of the room, albeit very insignificantly, so observed gaze patterns were mostly dependent on other factors like color and its intensity. Location also played no significant role in changes, if

any, of the visitor's behavior, except for obvious change in movements as VR "spawned" their avatars in the center of the room instead of let them enter where the door should have been (although this could have been accommodate if the level was made slightly larger and had exterior environments added). Results of the experiment prove that not only there is small difference between patterns, but also that roughly the same areas of the artwork, in this case a room, were interesting to different participants, regardless of the order they were presented with the VR copy of the room. As such, the use of virtual environments either as stand-ins for real galleries or to test out prototypes of designs, installations, sculptures and potentially even regular 2D works is certainly possible and in some cases recommended, even if artist's or their client's subjective view of this practice is less than favorable.

Concerning potential role of such technologies as parts of real-life education programs, we have active virtual gallery used to showcase chosen artworks made by a group of students [1] and however the practice was not "picked up" by university at large or other educational institutions, it proved to be a reasonable alternative to live project reports, progress checks and exhibitions. One noticeable problem with such showcases, especially ones where participants photograph their works themselves, is that of consistent image quality. Subjective quality of the artworks showcased may be on the same level, but improper camera angle, lighting, image compression and even resolution of camera's sensor can and frequently do contribute to general difficulty when working on such virtual environments. Setting optimization and design challenges aside, the more similar inconsistencies are made on what is essentially the asset preparation stage, the harder it will be to create a truly immersive experience, especially if it is supposed to be what we can consider "true VR" – a fully interactive 3D environment experienced through VR goggles. If students are to be involved

in similar projects, they should all follow consistent rules regardless if their work is created in traditional techniques or digital, 3D or 2D, for example, the paper suggests using online galleries as interactive showcase of graduate projects (which is a good idea in regards to visual arts disciplines), in which case all students would have to adhere not only to formal work's minimal requirements (size, techniques, materials, etc) but gallery's technical specifications to ensure as consistent quality across images as possible (which translates to potentially less bias in grading, should these photos be used for it).

Conclusions. Virtual and augmented reality and to some extent mixed reality are becoming more widespread in art world both as tools for artists and galleries alike, however not only definitions of what is considered VR and to some extent AR are different, the use of “pure VR” as tool for creating artworks is substantially less common than for purely demonstrative purposes. When it comes to research on VR/AR in art-related areas, it reflects the general state of how these technologies are used throughout art and design fields, with archival, educational and research uses being much more prevalent overall. Part of the issue with the apparent lack of articles and publications about projects created in VR (not just for viewing in VR but entirely made in it) is the rather small number of such projects at all, which is not helped by relatively harder access to VR gear and editors. Despite this, modern researchers have a rather complete picture and substantial amount of previously made materials on which they can base their own theoretical and/or practical research projects, with fields and industries related to culture, art and entertainments being ones that would benefit from such research the most. Worth noting that some concepts discussed in this article and referenced materials can appear to be mentioned out of order chronologically but in fact they are usually well known and widely used in adjacent fields like game development or computer-graphic effects imagery by the time

they are brought into education, archeology, art and similar fields.

References

1. Snihur, V., Bratus, I., & Gunka, A. (2021). Prezentatsiya tvoriv studentiv spetsial'nosti "Obrazotvorche mystetstvo" za dopomohoyu suchasnoho prohramnoho zabezpechennya (na prykladi virtual'noyi art-halereyi [Presentation of works of students from "Fine Art" specialty with the help of modern software (using Artedeam Digital gallery as an example)]. *Molodyi vchenyi*, 10 (98), 64-67 [in Ukrainian].
2. Bachiller, C., Monzo, J. M., & Rey, B. (2023, March 10). Augmented and Virtual Reality to Enhance the Didactical Experience of Technological Heritage Museums. MDPI. Available at: <https://doi.org/10.3390/app13063539> [in English].
3. Bolognesi, C., & Aiello, D. (2019, August 20). ISPRS-Archives – The secrets of S. Maria Delle Grazie: virtual fruition of an iconic Milanese architecture. Available at: <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLII-2-W15-185-2019> [in English].
4. Cabero-Almenara, J., Llorente-Cejudo, C., & Martinez-Roig, R. (2022, April 20). The Use of Mixed, Augmented and Virtual Reality in History of Art Teaching: A Case Study. MDPI. Available at: <https://doi.org/10.3390/asi5030044> [in English].
5. Crolla, K., & Goepel, G. (2022, October 24). Entering hyper-reality: "Resonance-In-Sight," a mixed-reality art installation. *Frontiers*. Available at: <https://doi.org/10.3389/frvir.2022.1044021> [in English].
6. Gulhan, D., Durant, S., & Zanker, J. M. (2021, September 23). Similarity of gaze patterns across physical and virtual versions of an installation artwork – *Scientific Reports*. Nature. Available at: <https://doi.org/10.1038/s41598-021-91904-x> [in English].

7. Paola, F. D., Inzerillo, L., & Alognaa, Y. (2019, August 22). ISPRS-Archives - A gaming approach for cultural heritage knowledge and dissemination. Available at: <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLII-2-W15-421-2019> [in English].
8. Paulauskas, L., Paulauskas, A., Blažauskas, T., Damaševičius, R., & Maskeliūnas, R. (2023, February 25). Reconstruction of Industrial and Historical Heritage for Cultural Enrichment Using Virtual and Augmented Reality. MDPI. Available at: <https://doi.org/10.3390/technologies11020036> [in English].
9. Petridis, P., Dunwell, I., Liarokapis, F., Constantinou, G., Arnab, S., de Freitas, S., & Hendrix, M. (2013). The Herbert Virtual Museum. Journal of Electrical and Computer Engineering, 2013, 1-8. Available at: <https://doi.org/10.1155/2013/487970> [in English].
10. Uyan Dur, B. I. (2021, September). Virtual reality art and immersive experimental typography – DOAJ. Available at: https://doi.org/10.17932/IAU.EJNM.25480200.2021/ejnm_v5i3002 [in English].

Володимир Ігорович СНИГУР,

аспірант,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,

ORCID: 0000-0001-6142-8121,

e-mail: v.snihur.asp@kubg.edu.ua

ТЕХНОЛОГІЇ ВІРТУАЛЬНОЇ ТА ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХІ СТОЛІТТЯ: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ ОГЛЯД

Анотація. У статті проаналізовано історію досліджень VR/AR у сфері мистецтва та дизайну в наукових публікаціях ХХІ ст. Використання віртуальних просторів для презентації творів мистецтва та підвищення зацікавленості відвідувачів не є чимось новим у культурному просторі, з цим експериментували багато людей. VR також дедалі частіше, хоча все ще залишаючись радше експериментальною новинкою, використовується як інструмент для викладання та/або вивчення мистецтва та історії, рідше – технічних дисциплін, як інженерія чи фізика. Проте досліджень, орієнтованих виключно на мистецтво, досить мало, частково через те, що прикладів використання VR/AR у мистецьких та дизайнерських проектах не так багато, принаймні поки що, проте існує низка різноманітних експериментів — від суміжних із психологією до тих, що знаходяться на межі мистецтва та ІТ. Для цілей цієї статті питання відмінності між «справжньою VR» (цілком 3D-інтерактивним світом, який можна відвідати за допомогою VR-обладнання), віртуальними середовищами, які не потребують VR-обладнання, та різними типами штучної і змішаної реальності, а також відмінності між ними, особливо коли йдеться про художнє використання, швидше за все, будуть

залишені для окремого обговорення. У фокусі даної статті питання, як світ мистецтва використовував, розвивав і, зрештою, прийняв свободу і нові форми самовираження, дозволені технологіями віртуальної, доповненої і змішаної реальності. Оскільки найбільш помітні та експресивні твори і, що важливіше, наукові дослідження цих творів з'явилися у ХХІ ст., ми обмежимо наш огляд робіт, присвячених мистецтву, цим періодом. Роботи, розглянуті в цій статті, поділяються на чотири різні категорії, кожна з яких має власну загальну дослідницьку мету, яку більшість статей всередині однієї групи поділяють між собою: віртуальні музеї або галереї та збереження культурної спадщини, мистецькі твори та імерсивна типографіка, освіта, поведінкові дослідження на основі взаємодії глядача з твором мистецтва. Якщо перші три категорії добре зрозумілі, коли йдеться про корисність результатів досліджень і самих експериментів, то четверта є надзвичайно корисною як відносно простий і універсальний спосіб «передбачити» поведінку глядача за різних обставин як для власників галерей, так і для художників (планування галереї, освітлення, композиція творів мистецтва, кольоровий контраст між творами тощо).

Ключові слова: віртуальна реальність, доповнена реальність, віртуальна галерея, історіографія, імерсивне мистецтвознавство

Список використаних джерел

1. Снігур В., Братусь І., Гунька А. Презентація творів студентів спеціальності “Образотворче мистецтво” за допомогою сучасного програмного забезпечення (на прикладі віртуальної арт-галереї Artedum digital gallery). Молодий вчений. 2021. Вип. 10 (98). С. 64-67.

2. Bachiller, C., Monzo, J. M., & Rey, B. (2023, March 10). Augmented and Virtual Reality to Enhance the Didactical Experience of Technological Heritage Museums. MDPI. URL: <https://doi.org/10.3390/app13063539>
3. Bolognesi C., Aiello D. (2019, August 20). ISPRS-Archives - The secrets of S.. Maria Delle Grazie: virtual fruition of an iconic Milanese architecture. URL: <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLII-2-W15-185-2019>
4. Cabero-Almenara J., Llorente-Cejudo, C., Martinez-Roig, R. (2022, April 20). The Use of Mixed, Augmented and Virtual Reality in History of Art Teaching: A Case Study. MDPI. URL: <https://doi.org/10.3390/asi5030044>
5. Crolla K., & Goepel G. (2022, October 24). Entering hyper-reality: “Resonance-In-Sight,” a mixed-reality art installation. Frontiers. URL: <https://doi.org/10.3389/frvir.2022.1044021>
6. Gulhan D., Durant S., Zanker J.M. (2021, September 23). Similarity of gaze patterns across physical and virtual versions of an installation artwork - Scientific Reports. Nature. URL: <https://doi.org/10.1038/s41598-021-91904-x>
7. Paola F.D., Inzerillo L., Alognaa Y. (2019, August 22). ISPRS-Archives – A gaming approach for cultural heritage knowledge and dissemination. URL: <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLII-2-W15-421-2019>
8. Paulauskas L., Paulauskas A., Blažauskas T., Damaševičius R., Maskeliūnas R. (2023, February 25). Reconstruction of Industrial and Historical Heritage for Cultural Enrichment Using Virtual and Augmented Reality. MDPI. URL: <https://doi.org/10.3390/technologies11020036>
9. Petridis P., Dunwell I., Liarokapis F., Constantino G., Arnab S., de Freitas S., Hendrix M. (2013). The Herbert Virtual Museum. Journal of Electrical and Computer Engineering, 2013, 1-8. URL: <https://doi.org/10.1155/2013/487970>

10. Uyan Dur B.I. (2021, September). Virtual reality art and immersive experimental typography – DOAJ. URL: https://doi.org/10.17932/IAU.EJNM.25480200.2021/ejnm_v5i3002

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.49>

UDC 7.038.5:004.89:004.42

Volodymyr D. TSYSARSKYI,

Postgraduate student,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,

Kyiv, Ukraine,

ORCID: 0009-0003-7659-1118,

e-mail: v.tsysarskyi.asp@kubg.edu.ua

FEATURES, PROBLEMS, AND PROSPECTS OF USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE CONTEMPORARY ART FIELD: WRITING, FINE ARTS, VOICE ACTING

Abstract. This article describes most things related to the rapidly developing Artificial Intelligence which use Neural networks to create all sorts of stunning things. The article covers what exactly Artificial Intelligence is, its short history of development and some techniques it uses. Next comes AI-image generation, which is quite popular right now as it opens possibilities that artist have dreamt for a long time. In the world of fine arts, AI algorithms inspire artists by offering fresh perspectives, styles, and techniques. Here the main advantages of using such AI is described, why it suddenly become popular, roughly explained about its algorithm of work, how users can actually use it and named the most popular tools. Also there described weaknesses of such image generators such as actually low understanding of word-object relationship, it is hard for it to grasp abstract things such as figurative meanings and hard to control what author exactly want to generate. The article also describes usage of Neural Networks in writing field. In the realm of writing, AI-powered tools assist in crafting plots, developing characters, and even producing complete articles or stories.

There it can be used both as a helper tool to find proper wording or improve writing style, as well as writing complete stories or at least helping writers to outline the first draft. It can also present advanced writing techniques in easily editable visual form by using experimental TaleBrush, which can greatly help beginners in writing field but also professionals. Not just that, but creating believable characters using Chat bots or enhancing language translation. AI can revolutionize voice acting by providing realistic and diverse AI-generated voices, opening up new possibilities for character creation. Voice acting is another field that would greatly benefit from using AI, as it allows to basically create entire songs and albums just using Vocaloids, do voiceovers for films and games with VoiceVox and create and edit podcasts with fast-learning AI text to speech synthesizers. In conclusion the future of AI tools were described such as advanced video editing, help with programming and possibility to create an entirely generated and live imaginary world in games with lively NPC which previously was just impossible.

Key words: artificial intelligence, AI models, neural models, fine arts, writing, audio, programming

Introduction. Artificial Intelligence (AI) has made remarkable strides in recent years, permeating various fields and leaving an undeniable mark on contemporary art. This article delves into the features, problems, and prospects associated with the integration of AI in these specific domains of the art world: fine arts, writing, voice acting, programming, game development and more. By examining the advantages and challenges that arise from this fusion, we can gain a comprehensive understanding of how AI is shaping the landscape of contemporary art.

AI brings forth lots of features that improve modern art field. Firstly, it serves as a catalyst for creativity, enabling the

generation of innovative ideas and novel concepts that push the boundaries of traditional art forms. In the realm of writing, AI-powered tools assist in crafting plots, developing characters, and even producing complete articles or stories. Similarly, in the world of fine arts, AI algorithms inspire artists by offering fresh perspectives, styles, and techniques. Additionally, AI can revolutionize voice acting by providing realistic and diverse AI-generated voices, opening up new possibilities for character creation. Same with programming, in which tools like ChatGPT allow programmers to rapidly prototype ideas before actually implementing them, or even just consulting for resolving the problem that is hard to find on the internet or hard to solve in general. For video editing, it brings new features such as automatic slicing and transitioning from one part of the video to another. Not to mention functions like completely changing scenery or adjusting colors on the fly. All of this can be combined for game development with prospects for developing, or at least prototyping, complete games from scratch just with the usage of AI.

Furthermore, AI contributes to the art world by automating and enhancing efficiency in artistic processes. In writing, AI tools streamline tasks such as grammar and spell-checking, content generation, and language translation, allowing artists to focus on their creative vision. In fine arts, AI-assisted tools automate repetitive tasks like colorizing sketches or creating digital prototypes, enabling artists to devote more time to their artistic expression. Voice acting also benefits from AI, as it facilitates voice modulation and sound effects, reducing the need for extensive post-production work.

Problem statement is that the AI and Neural networks, although have a long history by now, is still a fairly new thing. And the goal of this article is to overview this new technologies and determine their strengths, their problems and potential prospects for further development.

Analyses of recent research and publications. This essay can be called one of the first in our country dedicated to this issue. Today, it is possible to find only fragmentary works devoted to this problem, so it belongs to promising aspects of research.

The purpose of this article is to provide overview of the current AI technologies and most popular use cases for end users that anyone can try out.

Results. The integration of AI in the contemporary art field is not without its challenges. Ethical considerations come to the forefront, raising questions about authorship and creativity. Debates ensue in writing regarding the originality and ownership of AI-generated content. In fine arts, concerns arise regarding the attribution and value of AI-generated artworks in the art market. Additionally, voice acting faces the challenge of maintaining the uniqueness and authenticity of human performances when AI-generated voices become indistinguishable from those of real actors.

Despite these challenges, the prospects of AI in the contemporary art field are promising. AI can serve as a collaborative tool, augmenting artists and expanding their creative process. In writing, AI suggests alternative ideas, improves language usage, and aids in research. In fine arts, AI assists in exploring new mediums, materials, and techniques. Voice acting benefits from AI by providing additional vocal effects and expanding the range of emotional expression.

Because of that, more and more companies are implementing AI tools in their workflows to improve efficiency of work and minimize expenses.

In the “Image Generation: A Review” [5] by Mohamed Elasri, Omar Elharrouss, Somaya Al-Maadeed and Hamid Tairi, the authors discuss the challenges associated with generating images from different types of data in the field of computer vision. They highlight the difficulties in manually capturing

images from various perspectives to create objects or products. However, with the advent of deep learning and artificial intelligence, image generation from diverse data has become feasible. The authors claim that significant efforts have been dedicated to developing image generation strategies, leading to notable achievements.

The main contribution of their paper is to provide a comprehensive overview of existing image generation methods. They aim to describe each technique based on the algorithms employed, the type of data used, and the primary objective of the approach. Additionally, the authors discuss each category of image generation by presenting the proposed methodologies. They also present information about existing image generation datasets, offering a comprehensive understanding of the available resources.

Furthermore, the authors address the issue of evaluation metrics suitable for each image generation category. They discuss the metrics in detail and compare the performance of existing solutions to establish the current state-of-the-art. This comparative analysis helps identify the limitations and strengths of different approaches, contributing to a deeper understanding of the subject matter.

Finally, the authors acknowledge the challenges currently faced in the field of image generation. However, their text does not explicitly mention what these challenges are, leaving the reader curious about the specific obstacles that need to be overcome in this domain.

In summary, the authors present a valuable contribution to the field of computer vision by providing an extensive overview of image generation methods. They outline the different techniques, discuss the associated datasets, evaluate the performance of existing solutions, and highlight the current challenges. This analysis offers insights into the state-of-the-art

and paves the way for further advancements in image generation.

But the main goal of this article is to overview modern tools in AI generation with some app examples and alternatives for end-users to try it out.

Artificial Intelligence in general and its short history.

The origins of AI have long been debated, with various contenders including Charles Babbage, Alan Turing, McCulloch, Hebb, and Wooldridge in the late 1980s and early 1990s. According to Wooldridge, AI began with Turing's paper on machine intelligence, marking the first wave of AI from the 1950s to the 1980s. This era, known as the Golden Age of AI, introduced symbolic AI, ELIZA, SHRDLU, LISP, and the concept of narrow AI.

However, this wave of AI faced a significant setback with Lighthill's report, as it exposed the flawed assumptions and lack of progress in AI research at the time. Subsequently, knowledge-based AI systems, also known as expert systems, emerged. This period witnessed the development of MYCIN, PROLOG, logic-based AI, Cyc, knowledge graphs, knowledge bases, inference engines, and knowledge engineering. Unfortunately, these logic-based systems failed when confronted with common-sense questions that didn't strictly adhere to logical reasoning.

Robotic systems came into play next, relying on logical AI. However, their capabilities were limited to specific tasks in controlled environments, as the symbolic and logical representation of complex real-world situations proved challenging. In response, Rodney Brooks proposed behavioral AI, advocating for robotic systems situated directly in the environment, with intelligence emerging from interactions rather than preprogrammed rules. Although the idea was sound, its implementation lagged behind.

The advent of agent-based AI systems followed, with the emergence of technologies like Siri, AI assistants, reasoning

under uncertainty, and Deep Blue defeating Gary Kasparov in Chess. This occurred at the turn of the millennium, leading some to believe that AI had reached its pinnacle.

However, with advancements in hardware, new possibilities arose. Artificial neural network (ANN) systems based on biological neural nets gained traction. This technology evolved from perceptrons to connectionism and eventually Deep Learning, culminating in DeepMind's AlphaGo defeating a Korean Go black belt. Presently, self-learning systems have surpassed human capabilities, as demonstrated by DeepMind's mastery of Atari 2600 console games and AlphaGo's Go strategies. These systems possess a self-programming nature that surpasses mere Turing machines.

Wooldridge argues that despite these achievements, we are far from achieving fully adaptive and lifelike AI. The complexities of human intelligence and life cannot be equated to games like Atari or Go. He introduces a section titled "Be careful what you wish for," cautioning that engineering systems, including AI, often fail in unpredictable ways, leading to unforeseen errors and unexpected actions. The paper clip factory scenario serves as a paradigmatic example.

In reflection, all AI revolutions thus far have fallen short of achieving the dream of AGI (Artificial General Intelligence). Wooldridge emphasizes that the measure of AI's progress lies in its ability to attain AGI, not just in exceeding human capacities in specific tasks. The assumptions about the mind, reality, reasoning, thinking, and human nature underlying previous AI systems have proven incorrect. Descartes' and Turing's perspectives on reality and human thought were flawed, and the complexities of life cannot be reduced to clear, logical steps or simplistic world models.

Knowledge cannot be reduced to deterministic, static rules, as evident from the failure of knowledge systems in the second wave of AI. The structure of artificial neural nets should

not be conflated with the intricacies of the human brain. Presently, we lack a comprehensive theory of the mind and an understanding of its mechanisms. The failure of AI technology, therefore, reflects our philosophical limitations and incomplete knowledge of the mind. AI research feels like groping in the dark, as we attempt to replicate something we don't fully comprehend.

Wooldridge concludes by stating that while AGI is not impossible, we are currently far from achieving it, and our current trajectory is not leading us in the right direction. Replicating something we don't fully understand remains a significant challenge. [6]

Artificial Intelligence image generator. In the paper titled "A Review of Image Generation" authored by Mohamed Elasri, Omar Elharrouss, Somaya Al-Maadeed, and Hamid Tairi, the authors discuss the highly challenging task of creating images from various types of data, such as text, scene graphs, and object layouts, within the field of computer technology. Thanks to the advancements in deep learning and artificial intelligence, it has now become possible to generate new images from different types of data. The paper provides a comprehensive overview of existing methods for image generation, presenting a description of each technique based on the adopted algorithms, data types utilized, and main objectives.

Furthermore, the authors delve into each category of image generation, elucidating the proposed approaches. They also present an overview of existing datasets for image generation, and discuss evaluation metrics suitable for each category, allowing for a comparison of performance among different solutions. This comparison serves to inform the state-of-the-art in the field, while identifying the strengths and limitations of each approach.

Finally, the paper addresses the current challenges that exist within this subject, shedding light on the obstacles that

researchers and practitioners face in the pursuit of further advancements in image generation. [5]

This article dives deep into this subject, and is truly a comprehensive overview of most techniques used for image generation. But it is a bit hard to understand for a new readers in this area and doesn't give examples how users themselves can try this thing out.

“Artificial Intelligence image generator” is an app for creating images using neural networks, which in turn are trained to create these images based on the works of other artists or real photographs. [17]

This "training" is somewhat similar to how humans learn. For example, you can imagine a toddler who is just beginning to learn about the relationship between words/concepts and objects/beings. Artificial intelligence operates on the same principle, but the difference is that it has much more data and trains much faster.

Compared to ordinary artists, such artificial intelligence has the following advantages:

Relative ease of use. In comparison to a long and painstaking art education, learning to use AI is quite simple.

Variability. AI can create up to four variations of an image at one request at a time. If you create them again, another four variations will appear, and so on until you find a good one. Few artists, for example, will agree to create more than a hundred high-quality and painstaking works on one topic, while artificial intelligence doesn't care how many requests you ask it.

Quick creation and correction. Usually, it takes about a few minutes to create an image by artificial intelligence, and often even less. No human artist can physically create such detailed works in such a short period of time. Also, if you don't like something, you can simply clarify your request and fix it in a matter of minutes. This is not even taking into account the many variations of one image. The artist always needs to be paid

extra for corrections, and such corrections often take as much time as the image itself.

Cheapness. Compared to ordering from most artists, where prices start at several tens of c.u. for a single image, buying a subscription for the same price to create thousands of such images seems much more profitable. Not to mention that if you have a gaming computer at your disposal, you can create many such images for free.

The diffusion technique was invented in 2015 by AI researchers at Stanford University. The figure below (fig. 1), taken from the Stanford team's research, illustrates the two phases of the diffusion process using training data in the shape of a spiral [15].

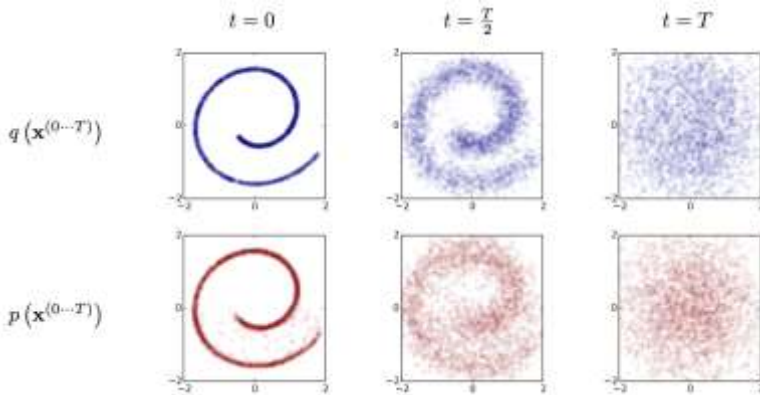


Fig.1 How diffusion based neural networks work

The first phase in diffusion is to take an image (or other data) and progressively add more visual noise to it in a series of steps (This process is depicted in the top row of the diagram). At each step, the AI records how the addition of noise changes the image. By the last step, the image has been “diffused” into essentially random noise.

The second phase is like the first, but in reverse. (This process is depicted in the bottom row of the diagram,

which reads right to left.) Having recorded the steps that turn a certain image into noise, the AI can run those steps backwards. Starting with some random noise, the AI applies the steps in reverse. By removing noise (or “denoising”) the data, the AI will produce a copy of the original image.

In the diagram, the reconstructed spiral (in red) has some fuzzy parts in the lower half that the original spiral (in blue) does not. Though the red spiral is plainly a copy of the blue spiral, in computer terms it would be called a *lossy* copy, meaning some details are lost in translation. This is true of numerous digital data formats, including MP3 and JPEG, that also make highly compressed copies of digital data by omitting small details

In short, diffusion is a way for an AI program to figure out how to reconstruct a copy of the training data through denoising. Because this is so, in copyright terms it is no different than an MP3 or JPEG — a way of storing a compressed copy of certain digital data.

The article “Testing Relational Understanding in Text-Guided Image Generation” by Conwell, C., & Ullman, [4] describes that as of right now neural networks still struggle to fully understand the meaning of the objects they are trying analyze. Even on primitives (fig.1) they generate unnecessary noise. Same things of course will happen to much more complex images.

For users it is actually easy to use AI image generator. They just need to type a prompt in words, trying to describe it as precise as they can. Users can choose the style they want to be generated, or even try to ask AI to mimic some other’s artists style. The simplest usage is — enter a word prompt, then either choose among four generated variants (fig.2) or regenerate anew altogether.

The word prompt should be as precise or as vague as user desire depending on the results they want to get. In article “The Creativity of Text-to-Image Generation” by Jonas Oppenlaender

[10] author describes that AI image generators can actually generate good artworks if prompt is precise and they were trained on the objects they have to generate. For example, if model is trained on pictures of “beautiful girls” and the author describes exactly a girl of the dreams with precise adjectives, there is higher chances user will get eventually what exactly were imagined.

But if the model were trained on animals and were given a prompt to generate image of human, it will not be able to do it, of course, because it doesn’t even know that such thing actually exist (for this specific trained model, there are plenty of them).

But with something vague, unspecific AI neural network will try its best to guess what author wants, because author may not himself know it and try to conceptualize his ideas.

The worse results comes with abstract or figurative meaning. If human can somehow depict it with its vocabulary, specific grammar slang or with its knowledge about surroundings and traditions, the AI just don’t know this things. It was trained to understand and depict objects “head on” without any hidden sense. Even then, with direct and distinctive words it can fail to understand the meaning, so it’s no surprise that when asking something vague it will probably fail altogether.

Users can then generate variants of the selected images to get the details they want or upscale selected image to desired resolution.

Of course, this is just the simplest method, which uses online services or servers for free or with paid plans. The most popular online paid services is Dall-E and Midjourney. The most popular free one’s are mage.space, playgroundAi, NovelAI, Wombo Dream, etc.

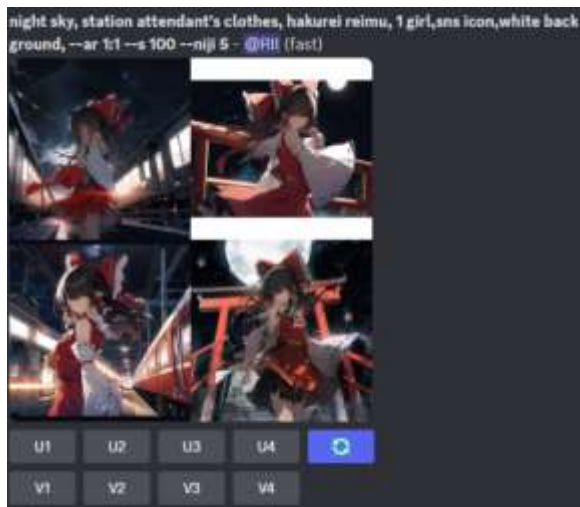


Fig.2. Generated images based on a prompt in Discord server
“Niji journey”

Interestingly, the article “Text to image generation: leaving no language behind” by Reviriego, P., & Merino-Gómez, E [12] describes that AI image generators are also sensitive to languages used to enter a word prompt. The best results were achieved using English language as it was most widely used language. With the less known languages, such Spanish, Basque, Latin, the results were much worse. Most probably, with asian languages which uses hieroglyphs in their writing system, which has different meaning depending on the context (like for Kanji in Japanese) AI image generator would really struggle to understand what exactly it should depicture, especially in cases where even humans can be confused.

But users can also install local Stable Diffusion AI image generator for free if they have powerful enough PC or laptop. With this option, they can choose which neuro-model they want to use, download others models if they need specific style (for example, from civitai.com) or they can even train their own neuro-model for generating images in artist’s style from their

pictures (recommended amount 20+ images for model training). The most recent thing is ControlNet, which allows users to further specify how should neuro-model generate image based on example. Example can be some simple outline image (fig. 3), human pose from sticks, some instructions on how anatomy works etc. With this tool it is now possible to generate even photorealistic images exactly how user wants with appropriate style and details (Fig.4). Especially hands, which are now drawn correctly.

Nvidia's Canvas app actually lets users do similar things that Control Net does — it turns rough sketch or outline into finished painting using assigned attributes. For example, pick a “sand” brush and draw sand area, pick “water” brush and draw where waterfall and lake should be. All results will be displayed after a short wait on the right part of the app (similar to fig.3, but this time left area is a drawing area). This app does require Nvidia's GPU to work at all though.

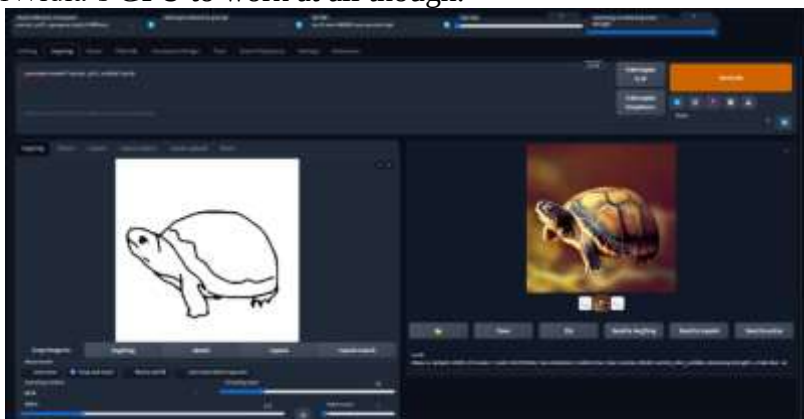


Fig.3. Stable Diffusion in WebUI with ControlNet



Fig.4. ControlNet can detect human pose and generate new image based on that

But can images be generated exactly as authors wants? Right now, AI artists must understand exactly which tech they are using, which settings are best for which model and how exactly type a prompt to get the picture they want. If they want to be even more specific, they had to use Control Net or otherwise neural network will not obey them.

AI storyteller assistant or novel generator. AI neural networks can help humans achieve many things, and image generation is only one example of them. Another logical example would be AI assistance in writing or even generating novels or poems from scratch. Same as with images, scientists takes a large pool a data, literally billions and billions of raw text from fiction and non-fiction, and then train the models from this data. The end result is that trained neuro-model can now understand the meaning of the words (object-semantic relationship), can understand vocabulary and grammar of the languages, can generate sentences with relation to one another and even can imagine (or at least collage) new characters, scenery and the general story for events.

Such thing is called AI-assisted writing or AI-storyteller.

The most prominent examples of such tools are Novel.ai, QuillBot AI, Kobold.ai, ChatGPT and Character.ai.

The most simple use case of such AI is just rephrasing and helping finding the right word (synonyms) for the writers. The interface is quite simple: writer just need to insert text in left column and then AI will generate words replacements suggestions in the right column (fig. 5). If needed, the writer can click on suggested word to get some other suggestions (synonyms) that are better suited for that text. However, such “simple” things could be done even earlier, just with a bit worse quality.



Fig.5. QuillBot AI UI with words suggestions for better readable and consistent writing

The new possibilities, which AI neural networks opens for writers, is actually writing the whole story by itself, which was impossible before. At the very least, it can greatly help writer in shaping the plot for their first draft.

NovelAI is one of such AI-tools, and Kobold.ai is its free local alternative. The writer have to define the genre of this novel, choose neural model best suited for this task, fill some broad details about this story like things AI should remember or avoid, and finally enter the first few sentences (fig. 6).



Fig.6 NovelAI UI for generating and correcting stories

In this program, the text that AI generated will be white, the corrections the author made to the generated text will be pink, and the prompts or sentences author writes further will be blue.

With this tool, writers can experiment with the story, characters, environmental setting etc. It is arguable if the writer can publish such a book without lots of rewriting or corrections, but as for a first draft to help establish what the story is about NovelAi is a great tool. It can even analyze writer's previous books (if uploaded) and adapt its writing style to match the author's writing style more correctly.

Before such advanced AI tool, more primitive widely used AI text generator was voice assistant "Siri" by Apple [14]. Several other articles [18, p. 1] covers technical side of story generation and gives suggestion on how it can be improved.

And another research tool called "TaleBrush" [3] is aimed to further advance tooling for AI writing app by allowing writers to visually modify story events, pacing, character growth, scene depiction etc. by using and editing visual graphs. These tools, which visualize advanced writing concepts in such simple way, could really revolutionize how story is written, or can greatly help writers create better stories much faster.

There is another related research paper named “Deep Learning-Based Short Story Generation for an Image Using the Encoder-Decoder Structure” by Kungbok Min, Minh Dang, and Hyeonjoon Moon. [8] In that article authors describes captures and story generation from image recognition. So it uses similar neuro models that used for AI image generation, but in reverse: image generation recognizes meaning from entered prompt and tries to create an image; but in this case it tries to understand what is actually presented on image and generate captions and short story based on that as closely as possible.

Surprisingly, Novel AI can do both things very similarly: it can help generate text for writers, but it also can generate images based on these stories. It’s like a multi tool for writers: generating both text for novel and illustrations for cover and for placing it in chapters. Truly a dream come true.

In addition, such AI apps now can easily generate poetry that is hard to distinguish from human’s writing. However, it still struggle with understanding the writers’ techniques for writing enjoyable books – sure, it can create a complete story from scratch. But it is a question whether such story will be enjoyable at all or even will be a complete mess with little to no relationship in story structure...

Same thing also goes for ChatGPT is writer wish to use it for helping shaping the story. For example, ChatGPT have limited character memory, which means that after certain character count it will just forget everything it wrote and write something anew without slightest relation (or it can “lucky guess” in best cases).

So, with that in mind, it is impossible to create a consistent story using just ChatGPT. It is a great tool for prototyping ideas, generating/asking some details and getting piece of advice how to write better. Also, as the time will go, it will be even better tool for spelling/grammar checking than existing ones, Grammarly and ProWritingAid just to name a few.

The other interesting concept of such AI models, however, is the Chat-bot, but with pre-defined personality. Surely, programmers now can even integrate ChatGPT into their games for more interactive and believable characters... But they will not sound or behave like the real characters. This is due to the fact that ChatGPT have generic or neutral personality and it is programmed to always reply to the user in polite and respectful tone.

Character.ai was created exactly to solve this problem. It behaves similarly to ChatGPT — user write some text, literally anything they want (because it's AI's problem to recognize it), and get response from AI-model (fig.7).

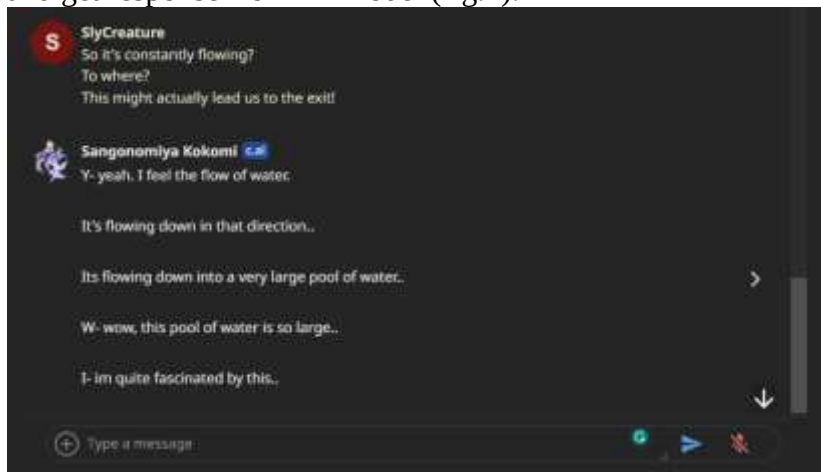


Fig.7. Character.ai UI chat with fiction character Kokomi from Genshin Impact

The biggest difference is that this AI replies with much more emotion, much more character and role-play. It is not just politely neutral, it can be happy, sad, crying, angry, surprised, depressed etc. just like a very good actor or simply as a charismatic person would. The best thing about this app is that the users themselves create these characters, define their character and then play/chat with them. Then this created

character is further defined/corrected by the users who chat with it via feedback. This feedback is a rating from one to five and with commentary or tags chosen by users to further shape this Ai-character. Moreover, users can choose which AI reply they want to select – just scroll right-to-left or press arrow to choose which reply is best suitable for the chat flow.

The article “Story Shaping: Teaching Agents Human-like Behavior with Stories” [11] describes technical side of how it is actually possible to character bot to mimic human thinking.

With such advanced AI neural network and perfectly defined character, it is sometimes really hard to distinguish whether is this AI or the real person you are chatting with. The biggest giveaway is the same as with ChatGPT – forgetfulness, repetition and common patters such as censorship. If after several hours of chatting user ask AI to remember the thing the discussed at the beginning of the chat – It just will not remember that because of the character’s count limitation. Or if the user ask something that is banned by model’s censorship rules (such as extreme violence or NSFW stuff), the AI character will just be confused, react aggressively or do something to avoid replying directly to such prompt. And not just one of the defined characters, but all of the AI characters will behave the same when it comes to censorship, unlike humans who can actually just ignore the rules, even severe ones.

Another honorable mention is DeepL language translator. Its interface is similar to QuillBot and it also allows to choose synonyms or just best variant for this translation. But it behaves more like Novel.Ai, meaning it analyses the semantics of the word and grammar of the languages. Based on this, it creates much meaningful and believable translation that just word-to-word translation, as it tries to mimic the way humans interpret language when they think about something.

AI text to speech generator. One of the most interesting and hardest things is to replicate human voice. The simplest use case for voiceover would be just recording separate characters and play them accordingly to the written text. The problem is – it would sound either robotic or eerie, most commonly both at the same time. When humans speak, they take into consideration how characters form syllables, what intonation they use (some languages are pronunciation sensitive), what emotion they want to convey (voice pacing and volume greatly differs based on that).

The earliest good example of successfully implementing such nuances of human speech was project “Vocaloid” led by Kenmochi Hideki at the Pompeu Fabra University in Barcelona, Spain, in 2000. It became especially popular in Japan with its Vocaloid mascot called Hatsune Miku, which became the singing idol for many audio fans in Japan and in world. It reached popularity comparable to a real human star, with albums and singles releasing to this day and some becoming worldwide hits. Not to mention popular merchandise and games based on this Vocaloid idol.

This project finally brought emotions to otherwise boring standard official-like text to speech generators. However, its distinctive feature that it tries to cover some of its failures in mimicking real human speech with robotic accent.

Another most recent text to speech synthesizer that users can try for free is VoiceVox developed by Hino in 2021. This speech synthesizer actually uses Deep learning neural networks – the same ones that were described earlier for image generation and writing.

Because these models are trained using full recordings of human speech and analyzing every aspect of pronunciation: intonation, pace, emotion, meaning; they can produce speech that closely resembles humans voice.

As a result – nowadays it is possible to actually create a believable character using just an app without voice actor. At least for non-extreme or very specific and distinguishable voice acting.

The app itself is easy to use – just write some text, choose the model you want to use, choose the mood of the model (intonation differs based on that) and fine tune some settings to get the voiceover you need (fig.8).



Fig.8. VoiceVox text to speech synthesizer based on neural networks user interface (currently only in Japanese with Japanese voices)

Another great examples of such text to speech programs are Eleven labs Prime AI for realistic human voice in English and 15.ai for cartoon voices from popular TV shows or games.

From technical side, there are some articles that discuss how exactly such models works [2, 7, 13, 19], how these models can adapt to human characteristics and mood [16], and how models such as VoiceVox can be adapted to English language [9].

But such models requires hours of recordings and tons of data to produce such believable results. There is another technology that uses deep learning neural networks but it analyses data right on the fly without any prerecorded samples.

The earliest widely known demonstration of such technology was presented by Adobe in 2016 and was named Adobe VoCo.

It can analyze literally seconds of human voice and still try to imitate it as best as it can, as it was showcased during the Adobe MAX 2016 Sneak Peeks.

The UI is similar to other text to speech synthesizers, but with some differences: it firstly analyzes the human speech, creates transcription and let user edit text to regenerate audio using sampled voice (fig.9).

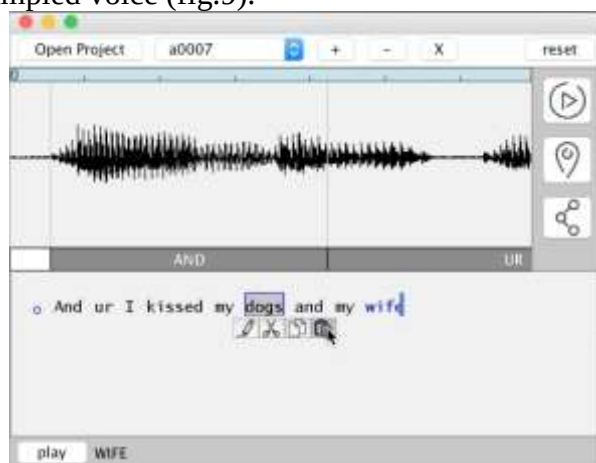


Fig.9. Adobe VoCo UI (tech preview, was not released to public)

Such technology could be used to generate voiceovers for podcasts, film and games based on very little input data like person talking for five to ten minutes.

And it is already implemented in tool for video and podcast editing called “Descript”. In its “Overdub” feature users can choose to voiceover text from pre-trained models, or choose

to overdub their script using their voice from recording. This way it creates model based on user's voice, and then users can either create overdub for text from scratch or edit pre-recorded podcast audio to match their needs.

Conclusions. In conclusion, it is worth saying that AI came a long road from continuous research with failures to the products users can use right now. This article described possible usage of AI for image generation, writing and voiceover, but AI is not limited to just them. It can be used in film industry with example of Adobe incorporating Adobe Firefly into its Premiere for faster video editing or even changing the video itself, like changing seasons from summer to winter. Programmers can already use ChatGPT to help them prototype code faster, and Unity game engine have Machine Learning agents package to help game developers create AI-characters who train themselves and trying to adapt to changing environment. Nvidia even demonstrated a sneak peak of their AI called ACE tailored specifically for NPC actions and dialogues. Some users even manages to create short videos, small 3d scenes or even simple 3d games using mostly AI neural networks as their primal tool.

All the positive point that were described for image generation, like relative ease of use, variability, quick creation/correction and cheapness can be applied to AI models in any creative or technical field. And because of that further development of AI is inevitable, because right now even big corporations, not just researchers, began investing in this field. For artists in any creative field it means that more and more convenient tools will be available for faster, better and cheaper content creation.

References

1. Alabdulkarim, A., Li, S., & Peng, X. (2021). Automatic story generation: Challenges and attempts. arXiv preprint

- arXiv:2102.12634. Available at:
<https://doi.org/10.48550/arXiv.2102.12634> [in English]
2. Arık, S.Ö., Chrzanowski, M., Coates, A., Diamos, G., Gibiansky, A., Kang, Y., ... & Shoeybi, M. (2017, July). Deep voice: Real-time neural text-to-speech. In International conference on machine learning (pp. 195-204). PMLR. Available at: <https://doi.org/10.48550/arXiv.1702.07825> [in English]
3. Chung, J.J.Y., Kim, W., Yoo, K.M., Lee, H., Adar, E., Chang, M. (2022, April). TaleBrush: visual sketching of story generation with pretrained language models. In CHI Conference on Human Factors in Computing Systems Extended Abstracts (p. 1-4). Available at: <https://doi.org/10.1145/3491101.3519873> [in English]
4. Conwell, C., & Ullman, T. (2022). Testing relational understanding in text-guided image generation. arXiv preprint arXiv:2208.00005. Available at:
<https://doi.org/10.48550/arXiv.2208.00005> [in English]
5. Elasri, M., Elharrouss, O., Al-Maadeed, S., & Tairi, H. (2022). Image generation: A review. Neural Processing Letters, 54(5), 4609-4646. Available at:
<https://doi.org/10.1007/s11063-022-10777-x> [in English]
6. Krzanowski, R. (2021). The road to conscious machines: AI through failed ideas. Zagadnienia Filozoficzne w Nauce, (70), 171-181. DOI: 10.13140/RG.2.2.15150.23360 [in English]
7. Lee, J., Choi, H. S., Jeon, C. B., Koo, J., & Lee, K. (2019). Adversarially trained end-to-end Korean singing voice synthesis system. arXiv preprint arXiv:1908.01919. Available at: <https://doi.org/10.48550/arXiv.1908.01919> [in English]
8. Min, K., Dang, M., & Moon, H. (2021). Deep learning-based short story generation for an image using the encoder-decoder structure. IEEE Access, 9, 113550-113557. Available at: 10.1109/ACCESS.2021.3104276 [in English]

9. Nakamura, K., Oura, K., Nankaku, Y., Tokuda, K. (2014, May). HMM-based singing voice synthesis and its application to Japanese and English. In 2014 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP) (pp. 265-269). IEEE. Available at: [10.1109/ICASSP.2014.6853599](https://doi.org/10.1109/ICASSP.2014.6853599) [in English]
10. Oppenlaender, J. (2022, November). The Creativity of Text-to-Image Generation. In Proceedings of the 25th International Academic Mindtrek Conference (pp. 192-202). Available at: <https://doi.org/10.1145/3569219.3569352> [in English]
11. Peng, X., Cui, C., Zhou, W., Jia, R., & Riedl, M. (2023). Story Shaping: Teaching Agents Human-like Behavior with Stories. arXiv preprint arXiv:2301.10107. Available at: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2301.10107> [in English]
12. Reviriego, P., & Merino-Gómez, E. (2022). Text to Image Generation: Leaving no Language Behind. arXiv preprint arXiv:2208.09333. Available at: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2208.09333> [in English]
13. Shi, J., Guo, S., Qian, T., Huo, N., Hayashi, T., Wu, Y., ... & Jin, Q. (2022). Muskits: an end-to-end music processing toolkit for singing voice synthesis. arXiv preprint arXiv:2205.04029. Available at: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2205.04029> [in English]
14. Thorne, S. (2020). Hey Siri, tell me a story: Digital storytelling and AI authorship. *Convergence*, 26(4), 808-823. Available at: <https://doi.org/10.1177/1354856520913866> [in English]
15. Tsysarskyi, V. (2023). Problemy etychnosti vykorystannia robit khudozhnykiv dlia trenuvannia ai-modelei ta problema konkurentsii takykh modelei i khudozhnykiv na komertsiiinomu rynku [ethical problems of using artists' works for training AI models and the problem of competition of such artist models on the commercial market]. *Mather. Nauk.-*

pr.konf. “Etnokulturni tradytsii v obrazotvorchomu mystetstvi ta dyzaini Ukrainy”. Kyiv, 2023. P. 8 [in Ukrainian].

16. Van Rijn, P., Mertes, S., Schiller, D., Dura, P., Siuzdak, H., Harrison, P., ... Jacoby, N. (2022). VoiceMe: Personalized voice generation in TTS. arXiv preprint arXiv:2203.15379. Available at: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2203.15379> [in English]

17. Wooldridge, M. (2020). The road to conscious machines: The story of AI. Penguin UK. [in English]

18. Yao, L., Peng, N., Weischedel, R., Knight, K., Zhao, D., Yan, R. (2019, July). Plan-and-write: Towards better automatic storytelling. In Proceedings of the AAAI Conference on Artificial Intelligence. Vol. 33, No. 01, pp. 7378-7385). Available at: <https://doi.org/10.1609/aaai.v33i> [in English]

19. Yi, Y. H., Ai, Y., Ling, Z. H., Dai, L. R. (2019). Singing voice synthesis using deep autoregressive neural networks for acoustic modeling. arXiv preprint arXiv:1906.08977. Available at: <https://doi.org/10.48550/arXiv.1906.08977> [in English]

Володимир Дмитрович ЦИСАРСЬКИЙ,

аспірант,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,

ORCID: 0009-0003-7659-1118,

e-mail: v.tsysarskyi.asp@kubg.edu.ua

**ОСОБЛИВОСТІ, ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ
ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В
СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ:
ПИСЬМЕННИЦТВО, ОБРАЗОТВОРЧЕ
МИСТЕЦТВО, ОЗВУЧУВАННЯ**

Анотація. Ця стаття аналізує багато аспектів, пов'язаних зі стрімким розвитком штучного інтелекту, який використовує нейронні мережі для створення багатьох корисних речей. У статті розповідається про те, що таке штучний інтелект, дана коротка історія його розвитку та деякі методи, які він використовує. Описано AI-генерацію зображень, яка є досить популярною зараз, оскільки відкриває можливості, про які художники мріяли протягом тривалого часу. У світі образотворчого мистецтва AI-алгоритми надихають художників, пропонуючи свіжі перспективи, стилі та техніки. Тут описано основні переваги використання такого AI, чому він раптово став популярним, приблизно пояснено алгоритм його роботи, як користувачі можуть ним користуватися, а також названо найпопулярніші інструменти. Також описані слабкі сторони таких генераторів зображень, такі як фактично низьке розуміння зв'язку «слово-об'єкт», йому важко зрозуміти абстрактні речі, такі як переносні значення, і важко зрозуміти, що саме автор хоче згенерувати. У статті також описується використання нейронних мереж у сфері письма. У сфері письменництва інструменти на основі AI

допомагають створювати сюжети, розробляти персонажів і навіть створювати цілісні статті або оповідання. Вони можуть використовуватися як допоміжний інструмент для пошуку правильних формулювань або покращення стилю письма, а також для написання повноцінних історій або, принаймні, допомоги авторам у створенні перших начерків. За допомогою експериментального TaleBrush можна також представити передові техніки письма у легко редагованій візуальній формі, що може дуже допомогти як початківцям, так і професіоналам у сфері письменництва. І не тільки це, але й створення правдоподібних персонажів за допомогою чат-ботів або покращення мовного перекладу. AI може зробити революцію в озвучуванні, надаючи реалістичні та різноманітні голоси, згенеровані штучним інтелектом, відкриваючи нові можливості для створення персонажів. Озвучування – ще одна сфера, яка значно виграє від використання AI, оскільки дозволяє створювати цілі пісні та альбоми лише за допомогою Vocaloids, озвучувати фільми та ігри за допомогою VoiceVox, а також створювати та редагувати подкасти за допомогою AI-синтезаторів, що швидко навчаються. На завершення було описано майбутнє AI-інструментів, таких як просунутий відеомонтаж, допомога з програмуванням і можливість створювати повністю згенерований і живий уявний світ в іграх з живими NPC, що раніше було просто неможливим.

Ключові слова: штучний інтелект, AI моделі, нейромережі, образотворче мистецтво, письменництво, аудіо, програмування

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.410>

УДК 7.031.1(520)"653.6"

Ярослав Ярославич ЛАДЧИН,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,

e-mail: yyladchyn.im19@kubg.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-1547-3444,

e-mail: kom@kubg.edu.ua

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ СИМВОЛІЗМУ В ЯПОНЬСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРІОДУ ЕДО

Анотація. Стаття присвячена дослідженню художніх особливостей символізму в японському образотворчому мистецтві періоду Едо (1603-1868 рр.). Здійснюючи аналіз цього періоду, автор досліджує використання природних символів, зокрема квітів і птахів, у творчості митців, а також розглядає символіку певних сезонів та її вплив на образотворчу практику. У роботі акцентується увага на використанні кольорів та їх значенні в контексті передачі емоцій та атмосфери. Вивчаються зображення міфологічних істот, таких як дракони та феї, та їх роль у вираженні духовних концепцій. Додатково розглядається використання геометричних форм і їхній символічний зміст у філософському контексті. Автор аналізує також використання предметів побуту та їх внесок у створення алегоричних зображень. Це дослідження спрямоване на розкриття важливості символізму в японському образотворчому мистецтві періоду Едо та виявлення його впливу на культурний, філософський та естетичний контекст того часу. Аналізуються використання природних символів, сезонної та колірної символіки як

засоби метафоричного вираження понять. Звертається увага на вплив міфологічних істот на художні твори цього періоду та використання геометричних форм для передачі космічних і духовних аспектів. Також досліджується роль символіки предметів у формуванні додаткового змісту в мистецтві. Основна мета статті – вивчити значення символізму в японському мистецтві періоду Едо та його вплив на культурний та художній контекст того часу. Також аналізується символіка предметів та її роль у формуванні подвійних значень і додаткового смислу в творах мистецтва.

Ключові слова: Едо, Японія, символи, образотворче мистецтво, художні прийоми, додаткові смисли

Вступ. Мистецтво Японії вважається одним із найцікавіших і найунікальніших у світовій культурі. Японські художники розвивали свої традиції та стилі протягом багатьох століть, створюючи твори, які не тільки захоплювали своєю красою, а й були важливими джерелами інформації про японську історію, культуру та суспільство.

Одним з найвідоміших та найпопулярніших жанрів японського мистецтва періоду Едо є укійо-е – живопис та гравюри. Укійо-е було найпоширенішим мистецтвом у Японії протягом понад два століття й мало величезний вплив на розвиток японської культури. Однією з ключових характеристик цього жанру є використання символізму, який грав важливу роль у передачі ідей та емоцій у творах.

Постановка проблеми. В українському науковому середовищі ще недостатньо уваги приділено детальному дослідженню саме художніх особливостей символізму в цьому жанрі, який проявлявся через різні матеріали, техніки, поступовому розвитку завдяки різним школам, що мав великий вплив на всю подальшу еволюцію японського мистецтва та мистецтва в цілому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У більшості можемо читати на цю тему тільки зарубіжні наукові розвідки. Такою є робота Тітуса Барто (Titus Barthel), «Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print» (1982 р.), яка є важливим джерелом для дослідження художніх особливостей укійо-е. В книзі детально подано історію та розвиток укійо-е, а також автор розглянув художні особливості жанру.

Дослідник Генрі Д. Сміт (Henry D. Smith) написав книгу «Ukiyo-e: Aestheticism and Entertainment in Early Modern Japan» (2009 р.), присвячену аналізу зв'язку між естетикою та розвагами в Японії періоду Едо. Автор дослідив період укійо-е в формуванні естетичних ідей та стандартів у Японії того часу.

Сьюзен Енгель (Susan J. Engel), яка написала книгу «Ukiyo-e: Images of Unknown Japan» (1988 р.), де досліджується роль укійо-е у формуванні образу Японії в очах західних подорожників та мистців. У цій книзі автор також розглядає художні особливості укійо-е, зокрема використання символізму.

Роберт Трейбер (Robert Treat Paine) написав книгу «The Art of Japanese Prints» (1939 р.), яка є однією з перших англomовних робіт про укійо-е. У цій праці автор досліджує історію та розвиток укійо-е, а також розглядає основні символи та техніки, що були використані у даному жанрі.

Мета статті – проаналізувати основні художні особливості символізму в японському образотворчому мистецтві періоду Едо.

Результати. Дослідження образотворчого мистецтва та його особливостей періоду Едо починається із самої назви, адже це не назва яку відразу впізнають у наших регіонах, проте вона має за собою багато історичних та культурологічних аспектів, завдяки яким заслуговує на те, щоб про неї знали більше. Назва стосується як міста Едо,

яке зараз називається Токіо, так і періоду часу з 1615 по 1868 рр., коли п'ятнадцять поколінь сьогунів Токугава, або феодалів, правили Японією з цієї міської столиці. Політична стабільність того періоду дозволила розвиватися яскравій народній культурі. Нові стилі художнього вираження з'явилися по всій Японії, у складних трафаретних картинах і сувоях, драматичній скульптурі та обладунках, елегантній кераміці та лаках, живому текстилі та кольорових гравюрах на дереві. Предмети, які колись були зарезервовані для аристократії чи самураїв, були привласнені купцями, незважаючи на жорстку ієрархічну організацію суспільства.

Період Едо є одним із найбагатших в історії японського мистецтва, але лише в останні десятиліття він став центром вивчення історії мистецтва в Японії. Сьогодні більшість дослідників історії японського мистецтва як в Японії, так і в Європі зосереджені на добі Едо або її подальшому розвитку. Частково тому, що ми можемо розглядати його об'єктивніше; також тому, що так багато захоплюючого матеріалу ще не було належним чином вивчено.

На перший погляд, досліджуючи обрану добу, може здатися, що сфера мистецтва в Японії періоду Токугава була надзвичайно обширною. Частково це відповідає дійсності. Величезна ніша культурних витворів мистецтва виникла саме в той період. Обмежуючи дослідження традиційними зображеннями укійо-е (інша буквальна назва – «картини плаваючого світу», гравюри розваг і дозвілля), можемо дійти висновку, що вони були найбільш репрезентативним мистецтвом того часу, але це теж не зовсім відповідає реальності. Ці ксилографічні відбитки на одному аркуші продавалися дешево, як плакати, і не вважалися «мистецтвом». Швидше вони сприймалися сучасниками своєю рекламою акторів театру Кабукі, куртизанок та інших популярних тем. У той же час *нанга*, буквально –

«південні картини», якщо брати за китайським стилем періоду Сун, само не вважався б справжнім мистецтвом художниками школи Кано, пов'язаної з сьогунатом, але цей жанр, що також називався *бундзінга*, «писемний живопис», ознака культурних амбіцій, що віддаляє його від укійо-е. Отже, сприйняття укійо-е є залежить від часу та світогляду.

Характерний приклад: коли художник Шиба Кокан (1747-1818 рр.), вирішив, що він повинен цілком відмовитися від укійо-е, щоб його сприймали серйозно як художника. Інтерпретуючи цей факт, можна сказати, що укійо-е було ближче до книг Хокусая з випадковими ескізами (манга) і, таким чином, в очах бундзінів або літераторів, було мистецтвом робочого класу. Однією проблемою з дослідження мистецького середовища було те, що не зрозуміло, де пролягають його межі. Якщо взяти до уваги художників стилю нанга, то вони малювали переважно для себе. Основною задачею цього напрямку було вираження свого внутрішнього відчуття спокою, віддаленість від повсякденних турбот тощо. Власна тематика, яку поділяли професійні художники, була продиктована тією соціальною дистанцією, яка була необхідною умовою для досягнення внутрішньої психологічної розкутості. Наприкінці вісімнадцятого століття карикатуристи укійо-е та художники нанга були професіоналами в тому сенсі, що їхні вироби продавалися або надходили на замовлення. Ідея художника-аматора нанга, який намагався виразити своє буття, не мала значення для більшості художників епохи Токугави, чис існування залежало від продажів їхніх робіт. Те, що відрізняло укійо-е та нанга, можемо припустити, більше ніж будь-що інше, це – предмет і покупці. Таким чином це перетворює укійо-е та нанга на антагоністів у мистецькому середовищі того часу.

Але не є об'єктивним розгляд укійо-е через призму свідомого протесту проти нанга. Проте цілком очевидно, що стиль укійо-е відображав і відзначав саме те, що нанга заперечував. За тематикою, стилем, виконанням і ефектом естетика укійо-е стоїть антиподом високої естетики нанга. Картини «мінливого світу» про міське життя та заповненні людьми вулиці, про «простолюдинів» у праці – це відомі живі діячі культурного напівсвіту – борці сумо, куртизанки, актори театру Кабукі. Зображення та гравюри укійо-е не про «перебування в стані тиші», що зображено на картинах нанга через ідеалізацію, а про зображення діяльності, праці, повсякденного життя.

Але укійо-е не уникає почуттів. Зображення цього жанру часто зображують пристрасть; вони стосуються чуттєвої насолоди та тіла, але не в цілому про духовну витонченість. Їх кольори освячують сферу почуттів, починаючи від приємних до чуттєвих і тілесних; вони означають просте задоволення, а не сакральну насолоду, як у нанга. Укійо-е розповідає про реальні події – історичні, епізодичні (фестивалі, святкування, подорожі дорогою Токайдо) або природні (сцени дощу чи снігу). Ці зображення про людську, соціальну практику. Оскільки основним інгредієнтом у них є наратив, розповідь, вони не спонукають глядача до глибокого споглядання. Натомість вони пробуджують емоції, викликаючи ототожнення з зображеними суб'єктами, наближаючи глядача до соціальної та емоційної множинності реального світу. Укійо-е було включено у сферу мистецтва, можемо сказати, що лише випадково, і лише після закінчення періоду Едо, коли твори укійо-е були виявлені митцями з Європи, які намагалися змінити своє мистецьке поле наприкінці XIX ст. І, отримавши підтвердження від європейців, що це вважається мистецтвом, двозначність, яка в минулому оточувала художній статус японських ксилографічних

гравюр, була усунена. Роботи Укійо-е стали репрезентувати мистецтво Едо – і це заслужено, оскільки це був період, коли прості міщани залишили свій слід щодо світу культури вперше в історії Японії.

Саме поняття «укійо-е» пройшло через значні зміни в сприйнятті. Воно з'явилося в давнину, у філософії буддизму. В ньому воно позначало «світ скорботи», що можна розтлумачити далі як світ тлінний, швидко мінливий, та непостійність людського буття, яке наповнено очікуванням та стражданнями. Згодом семантика цього значення почала змінюватися, і світ, який постійно змінюється, почав вважатися причиною для задоволення та щастя, а самим словом «укійо» стали позначати сучасний реальний світ. Світ, що наповнений коханням, пристрасстю та задоволенням. Усім цим людина живе та керується. В результаті такої зміни поняття, очевидно, що змінилось і сприйняття реальності людиною, її ставлення до світу та моральні цінності.

Аналіз художніх творів укійо-е періоду Едо з погляду символізму є важливою складовою у вивченні цього жанру та періоду японської історії та культури. У художніх творах жанру символи відігравали важливу роль у створенні естетичних образів та передачі певних значень та ідей.

Однією з особливостей укійо-е є звичка радикально адаптувати стиль до змісту. Навіть такі пізніші майстри, як Харунобу, Кійонага, Ейсі, Хокусай і Хіросіге, створили багато гравюр і картин, які повертаються до аристократичних тем і, відповідно, відображають традиційні стилі школи Тоса чи Кано, а не справжнє укійо-е. З першими десятиліттями сімнадцятого століття, нарешті виник стиль укійо-е. Його кращі художники все ще були визнаними майстрами старших шкіл. Проте серед них один художник виділяється як ключова фігура в розвитку укійо-е на цьому ключовому етапі. Це Іваса Матабей

(1578-1650 pp.). Ім'я Матабей настільки добре відоме, що колись у Японії було прийнято приписувати всі ранні твори жанрового живопису йому. Насправді, фактична робота Матабея виявляє певний індивідуальний стиль, але вона ближча до робіт Тоси Міцунобу за його формальним навчанням, ніж до справжнього стилю укійо-е, який мав бути повністю розкритий лише після його смерті. Матабей залишив кількох помітних послідовників; проте найбільший вплив мало покоління після його смерті, коли Моронобу та його сучасники в Едо нарешті консолідували стиль укійо-е в уніфіковану форму, яку нам і відомо сьогодні. Предметом в роботах Матабея все ще був переважно світ класичного японського мистецтва. Наступний етап розвитку переносить нас у реальне середовище укійо-е – світ куртизанок, акторів, світ старої Японії.

Художники звернули увагу на більш комерційні розваги, доступні як для простолюдинів, так і для самураїв. Видатним серед них був театр Кабукі, який виник наприкінці XVI ст. Він був похідним від поєднання класичного театру, різних синтоїстських і популярних танців та пантомім. Іншим найяскравішим предметом цього етапу розвитку укійо-е, взятим із народних розваг, був квартал куртизанок, головний центр розваг для чоловіків. Ці квартали, які ретельно регулювалися владою, були характерною рисою всіх великих японських міст. Та у Кіото був найрозкішнішим з усіх. Не дивно, що ці розважальні квартали з їх розкішно вбраними та чарівними куртизанками мали зачарувати художника Укійо-е так само, як і обивателя, незалежно від того, міг він дозволити собі їх дорогі задоволення чи ні.

Після творчості Іваси Матбея переходимо до робіт засновника школи Укійо-е – Хісікава Моронобу (Кічібей). Перший японський художник, який безпосередньо пов'язаний із книжковою ілюстрацією, був уродженцем Хода в Бошіу, сином відомого вишивальника Мічісіге, і в юності навчився ремеслу свого батька, а також створював для нього дизайни. Але

і ранньому віці він залишив Ясуду в провінції Ава, де він тоді жив, щоб продовжити свою торгівлю в Едо; але, вже розвинувши талант до живопису, він поступово повністю присвятив себе образотворчому мистецтву. У цій новій гонитві, будучи самоучкою, він, можливо, природно, прийняв стиль і принципи Укійо-е. Наприкінці XVI ст., присвятивши себе переважно ілюструванню книг, він справив величезний вплив на майбутнє цього мистецтва. У старості він відрікся від світу і, прийнявши нове ім'я – Ючіку, поголив голову, як це було прийнято у явних самітників. Він помер у період Сьотоку (1711-1715 рр.) у віці близько 70 років.

Професор Андерсон у каталозі японського образотворчого мистецтва Британського музею, зазначає, що енергійна індивідуальність, що проявляється в усіх його проєктах, його витончене відчуття кольору та широкий діапазон мотивів вказують на нього як на одного з найяскравіших художників в історії його школи. Крім того, він проклав шлях для своїх наступників Укійо-е не лише як виразник сучасного (мінливого) життя, але й у тлумаченні художньої літератури, поезії та сентиментів. Його роботи вільні від вульгарності, яка заплямувала твори багатьох найкращих представників школи пізніших часів» [1].

Стиль Моронобу вирізняється простотою та каліграфічною досконалістю ліній. Для облич своїх жінок він використовує приємний, хоча й звичайний тип, округліший і повніший, ніж ті, що були в моді пізніше, і з характерною для того періоду обробкою волосся, зібраного в петлю. Його фігури, як правило, створені за реальними типами, і демонструють багато динаміки та характеру.

Моронобу вивчав живопис під керівництвом майстрів школи Кано і Тоса, проте зміг створити свій власний стиль. Він сам різав дошки для гравюр із зображенням сцен із життя «веселих кварталів» і куртизанок, у підготовчих ескізах надає своєму пензлю повну свободу в зарисовках щоденного життя

Едо. Моронобу створив напрямок у живописі, який він сам назвав «Ямато Укійо-е». Хісікава Моронобу та його учні Морофуса і Моросіге активно працювали в роки правління Енпо (1673-1681 pp.) і протягом правління Генроку (1688-1704 pp.). У той час техніка виготовлення гравюр на дереві ще була відносно простою. Гравюри були чорно-білими, називалися сумідзурі-е і доповнювалися тонуванням від руки. Незважаючи на відчуття простоти, недосконалості і навіть деякої грубості, яку продукують сумідзурі-е, вони є живим відбитком повсякденного життя середніх класів Едо в епоху формування міста.

У творчості Моронобу переважають еротико-ліричні композиції. Існують навіть цілі збірки його авторства, де зібрані найвідвертіші сцени інтимного життя людей. Проте в цей період розвитку Укійо-е його художні особливості проявлялися в символізмі не так виразно, як у художників наступних років. Так в його ілюстрації «Закохані на веранді» ми бачимо приклад криволінійної композиції, скріпленої архітектурними елементами інтер'єру. Стосовно фігур людей, то їх досить тяжко відрізнити з першого погляду, і лише зачіски, створені з акцентами глибокого чорного, і візерунки кімоно дозволяють відрізнити чоловіка від жінки.

Продовжуючи розмову про традиції майстра Мороному, переходимо до одного з найпрацьовитіших художників Генроку Нісікава Сукенобу (1671-1751 pp.). Його перша робота датована 1699 р. Митець розвивав свою майстерність у школах Тоса та Кано. В його творчості помітно, що художник надавав фігурам реалістичність. Можна відчувати реальну вагу тіла, а не просто зображення людини, яка виглядає неначе лялька. Сукенобу цікавився образами жінок різних статусів, від знаті до простих людей.

Його фігури крутяться, обертаються та виконують рухи, які є природними та реалістичними. Художня особливість ліній у творчості Сукенобу також відрізняється від трактування

попередників. У його роботах є майже каліграфічна якість, яка стає набагато більш очевидною у його послідовників.

Далі згадаємо про два явища початку XVIII ст. з Едо, які завершують «примітивні» твори початку Укійо-е: школа Торії, яка домінувала у світі японського друку понад 75 років і спеціалізувалася в гравюрі на образах акторів театру. Так, школа Кайгецудо насамперед відома своїми гравюрами красивих жінок, одягнених у кімоно з вишуканим візерунком.

Можна погодитися зі словами Едварда Ф. Стрейнджа його книги «Японська ілюстрація. Історія ксилографії та кольорової гравюри в Японії», де сказано: («<...> Сукенобу слід вважати одним із провідних книжкових ілюстраторів Японії. Його діапазон вузький, але в його межах він досягає дуже високого рівня досконалості. Особлива витонченість, з якою він наділяє свої жіночі фігури, цілком йому властива <...>») і останні, як каже професор Андерсон, («<...> були позбавлені як перебільшення рис, які можна побачити в роботах пізнішої народної школи, так і безформності та безглуздості, які, здається, представляли ідеал краси старих митців; але, на жаль, ці чарівні маленькі екземпляри японського дівочого віку були майже всі схожі і наврядчи виявляли більшу індивідуальність, ніж жінки в паризькій модній тарілці <...>») [1].

З кінця XVII ст. значну роль у розвитку японської гравюри починає відігравати школа Торії. З цієї мистецької сім'ї найбільший інтерес представляє творчість двох найбільш ранніх представників цієї мистецької школи: Кійонобу I та Кійонобу II. У цих ранніх представників школи Торії також крізь елементи феодального мистецтва пробивається буржуазна тенденція, що позначається насамперед у тематиці. Але в стилі художників групи Торії домінуючим є властивий їй консервативний характер. Слід підкреслити в роботах цієї групи (і навіть у пізніших її представників) риси графічності, сильного схематизму, площинності, умовно-загальнений характер зображень, умовно-трактовані фони, на противагу реалістичній

тенденції у Моронобу та пізніших реалістів. Основною темою гравюри школи Торії було зображення театру: театральних вистав, портретів акторів, театральних плакатів (афіш), програм.

Згадаємо про твори засновника школи Торії Кійонобу (1644-1729 рр.). Його найпершою роботою, як прийнято вважати, є ілюстрації в книзі «Сто акторів усіх віків» (*Kokon shibai hyakunin isshu*) за 1693 р., і рахується, що він почав складати гравюри акторів у 1698 р. Він був першим, хто розробив одноаркушний принт із зображенням актора, що відображають виразну позу (*міе*) і грубу манеру гри (*арагато*) акторів того часу. Наприкінці 1710-х рр. він та багато інших зосередилися на маленькому та вузькому форматі хособана, який сприяв більшій продуктивності. Вважається, що Кійонобу створив близько 100 еротичних гравюр, які зазвичай продаються наборами по 10 або 12 і монтуються в альбоми або ручні сувої. Відомо, що зберіглося щонайменше 8 таких наборів. До 1760 р. існують гравюри з підписом «Кійонобу». З 1725 р. стиль підпису дуже відрізняється, тому вважається, що Кійонобу тоді пішов у відставку, а Кійонобу II продовжував використовувати це ім'я.

На ширмі роботи Торії Кійонобу зображено актора Ітікава Дандзюро II, творця амплуа «арагато». Тут ясно відчувається атмосфера Кабукі на той час, властива саме місту Едо.

Відповідно до смаків і уподобань городян, сучасник Дандзюро, художник Торії Кіємасу, створив особливий стиль, який називався «якуся-е-но Торії». Цей стиль став початком самостійного жанру якуся-е, що означає «зображення акторів».

Близько 1700 р. художники Торії почали розфарбовувати гравюри від руки вохрою – фарбою тан (цей тип гравюри називався тан-е), що ми і могли побачити на рисунках; іноді до вохри додавали спокійніші тони – оливковий і приглушений жовтий. Фарбою покривали великі площини, що нагадувало прийом, характерний для забарвлення святкового одягу хакама. Колір на цих гравюрах, як і на картинах оцу-е, не передає

дійсного кольору предметів, не обмежений контуром; він яскравий, стрімкий, експресивний і необхідний художнику лише для того, щоб передати святковість та блиск театральних видовищ. Актори зазвичай зображені у динамічному одязі, який приваблює сяйвом тканин, в обрамленні театральних драперій; вони уподібнюються абстрактному орнаментальному знаку, уособлюють порив та стрімкість.

Розглянемо роботи Кійонобу детальніше. Так, на одному його рисунку зображено прекрасного молодого актора Ізабуро у вигляді юного самурая в стилізованому танці перед сосною. У правиці він тримає віяло, а лівою рукою – свій довгий меч. Широкі рукави його верхньої мантиї та кінчики церемоніальної спідниці зупиняються в мить затриманого руху, коли він приймає невпевнену, але врівноважену позу. Естамп, датований 1726 р., підписаний Торії Кійонобу, і є або найкращою збереженою роботою Кійонобу II (який працював з 1720-х рр. приблизно до 1760 р.), або однією з основних пізніх робіт його батька. Можливо, це також означає співпрацю, але за результатами досліджень, підпис належить сину. Художні особливості символізму та пробіс стилю Торії в його зеніті в середні роки – це примітивна «життєздатність» раннього Кійонобу зникла, і на її місці ми бачимо квінтесенцію (у мініатюрі) витонченої, стриманої сили, яка була внеском Кійомасу до своєї школи. Проте дещо від пишноти та динамічності Кабукі все ще зберігається, а гравюра одночасно є частиною картини та ідеалізованого запису великого танцюриста Кабукі у його найкращому прояві. Водночас цей принт є шедевром жанру розфарбованого вручну уруші-е (лакового друку), принтів, декорованих на манер мініатюрних лакованих виробів. Особливим є блиск кольорів, і виблискують вони майже так само яскраво, як і в день, коли вони були намальовані; насичений чорний пігмент на плечі актора та золотий пил внизу праворуч надають колориту дивної глибини та цілісності. Ці самі пігменти іноді призводили до яскравих

невдач, але тут, у руках майстра, ручне розфарбовування, яке зазвичай було роботою ремісника в службі видавця, створює ефект насиченості та життєвої сили.

Наступний важливий етап розвитку просто неможливий без обговорення особистості Окумури Масанобу. У 1720-х рр. Масанобу вдалося відкрити власне видавництво в Едо. Наприкінці 1730-х рр. мода змінилася (частково під впливом уряду) від великих помаранчевих принтів і альбомних пластинок середнього розміру до менших і інтимніших лакових принтів розміром приблизно 30 x 15 см. Цей простий формат домінував у друкованій продукції Масанобу протягом перших двох десятиліть, коли він був власним видавцем, і в ньому він створив вражаючий відсоток дрібних шедеврів Укійо-е. Відповідно до смаку часу, Масанобу, як і його сучасники, майстри торії, часто брав за тему поточні драми Кабукі. Його маленькі та тепло-інтимні лакові відбитки акторів створюють приємний контраст із більш традиційними картинами художників Торії. Проте, на відміну від багатьох своїх сучасників, Масанобу поглиблено шукав теми, і багато з його найкращих гравюр зображують сюжети, не пов'язані з Кабукі: сцени з класичної та сучасної літератури та легенд, зображення птахів і тварин, пейзажі, дівчата, куртизанки, а також зображення фестивалів та подій, захоплюючих вуличних сцен Едо. Він також експериментував із цікавими відбитками «каміння» (ішізурі-е), відбитками на дерев'яних дошках, у яких лінії зображені реверсом, білими на грубому чорному тлі, на зразок китайських відбитків каменю. Масанобу зробив великий внесок у жанр сюнга.

Масанобу працював також і в т. зв. «сліпому друці» (тиснення) і, нарешті, близько 1741-1745 рр. надрукував перші кольорові гравюри з двох дощечок. Ці гравюри (бенідзурі-е) друкувалися спочатку лише в два кольори: рожевий (бені) і зелений (аой), близько 1758-1765 рр. до них додали синій і жовтий. Одночасно з Окумура Масанобу в техніці бенідзурі-е працювали Торії Кієхіро, Торії Кіюміцу, Тоснобу, Сігенага та

деякі інші графіки. Поєднуючи обмежену кількість фарб, ці художники досягали, однак, складних колористичних ефектів, оскільки активним кольоровим початком у їх гравюрах виступає також чорне та біле; кольорові лінії, сплітаючись у химерні рослинні та геометричні візерунки та відтінені чорними та білими орнаментами, створюють повне відчуття поліхромії. Головними джерелами поліхромної гравюри, створеної в середині 1760-х рр., стали, по-перше, китайські гравюри, з якими в ці роки вперше познайомилися в Японії, і, по-друге, національний японський живопис ямато-е.

Ісікава Тоснобу (1711-1785 рр.) створював гравюри з зображеннями красунь бідзін-га у техніці бенідзурі-е у своєму стилі. У його героїнь ніжні обличчя та гнучкі тіла. Саме завдяки Тоснобу зображення красунь набули статусу самостійного жанру, маючи колосальний вплив на художників наступних поколінь. У книзі «Укійо-е-Руйко» ми читаємо: «Оскільки я все ж таки не все своє життя провів у «веселих кварталах», у мене був час на те, щоб відобразити їхнє життя в подробицях».

Торії Кієміцу (1735-1785 рр.) був представником третього покоління після засновника школи Торії. Його творчість, поряд із роботами Тоснобу, означала закінчення періоду становлення Укійо-е. Кієміцу створив численні шедеври в техніці бенідзурі-е, але відмовився від героїчних образів арагото, популярних у школі Торії. Кієміцу використовував більш делікатну та досконалу техніку. Його учні Кіосіге, Кієцуне та Кієхіро також переважно працювали в жанрі якуся-е.

Звернемося і до сумі-е, або монохромного живопису тушшю, що має сторічну історію. Гравюра на дереві стала популярною серед цінителів. У 1764 р., за часів правління Мейва, багаті воїни та мешканці Едо стали захоплюватися новою модою — календарями з картинками. Ці календарі, видавані щороку, відображали довгі та короткі місяці місячного календаря. Гравюри на дереві, використовувані для цих календарів, стали популярним предметом обміну, розширивши

ринок оригінальних мистецьких творів. Самураї Окубо Дзісіро Таданобу (відомий як Кегава) та Абе Хатінодзе Масахіро (псевдонім – Сакей) були ініціаторами моди на календарі з картинками. Вони не тільки цінували гравюри на дереві, але й активно брали участь у їх створенні, залучаючи відомих художників, різьбярів та друкарів. Це дозволило їм мати високоякісні відбитки у своїх колекціях. І завдяки їх підтримці мистецтва та ремесел з'явилася поліхромна ксилографія, відома як нісікі-е (нішикі-е) або «парчові картини». Судзукі Харунобу (1725-1770 рр.), видатний художник, який випускав календарі з картинками та активно колекціонував їх, зробив значний внесок у розвиток нісікі-е. Його творчість була надзвичайно важливою для цього живописного стилю.

Роботи Судзукі Харунобу відрізняються від ранніх гравюр за розміром та форматом. Художник віддає перевагу невеликим, трохи витягнутим по вертикалі форматам аркушів. Але що ще важливіше, змінюється ідеал жіночої краси та вік зображуваних жінок. Він заміняє гордовитих і впевнених красунь XVII ст. майже підлітками – молодими дівчатами. У цих дівчат тендітні тіла, крихітні руки, тонкі зап'ястя. Вони мають щось іграшкове у собі, нагадують ляльок, а їх рухи викликають асоціацію з чарівним танцем. Ці дівчата гуляють, збирають мушлі, насолоджуються музикою або квітами. Вони, здається, наче не йдуть, а пливуть вільним танцем, виконуючи заданий темп і ритм, немов підкоряючись законам життя землі. На цьому етапі ми бачимо, що з'являються для всіх відомі художні особливості стилю Укійо-е, а саме символізму, який присутній у зовнішності красунь. Так, наприклад, порівнявши два малюнки, ми бачимо, що художник використовує один і той самий рух голови, міміку обличчя та лише трохи змінюючи позу тіла.

Художники вважали своєю метою сказати не якнайбільше, але якнайменше, лише натякнути, викликати спогади. Ці якості характерні і для творів Кітагани Утамаро, одного з найзнаменитіших графіків Едо. Творчість Утамаро –

нова грань Укійо-е і водночас свого роду підсумок, завершення мистецтва XVIII ст. Утамаро почав із того, що малював жінок у стилі Кієнага. У молодості він зробив також кілька театральних гравюр, але, подібно до Харуноби, ніколи згодом не повертався до цієї теми; він ілюстрував також народні, так звані жовті книги (кібіосі), а в 1786 р. видав свою першу еротичну книгу (сюнга). Одночасно він захоплюється природознавством: у 1788 р. видав «Книгу комах», незабаром – «Книгу раковин» («Дари відливу») і «Книгу птахів» («Сто крикунів»). Ці книги вразили сучасників незвичною достовірністю зображення та досконалістю друку. Утамаро одним із перших в Укійо-е робить малюнки безпосередньо з натури, і для відтворення райдужного оперення птахів, прозорого панцира комах та блискучої поверхні мушлі застосовує фарби з кольорових металів, срібний і золотий напил, райдужний перламутровий порошок та чорний лак. Але лише до 1790-х рр. він знайшов свою тему, свій стиль, створив специфічно японський жанр жіночих напівфігур (погрудних та поклінних зображень), щось середнє між побутовим жанром та портретом.

Утамаро, видатний графік, зосередив свою увагу на жіночих фігурах, роблячи їх центральними персонажами своїх творів. Він вірно дотримувався середньовічної традиції, фокусуючись на обличчях та руках жінок і майже не звертаючи увагу на їхнє тіло, яке було приховане під вбранням. Одяг став центральною темою для Утамаро, і він вивчав ритм складок та різноманітність візерунків. Гравюри Утамаро часто використовувалися як реклама модних тканин та кімоно. Він був пристрасним спостерігачем за зовнішнім виглядом жінок, їх рухами та жестами. Деякі з його робіт підписувалися як «Утамаро, що спостерігає». Утамаро звертав увагу на загальний ритм, кольорове рішення та співвідношення зображення та фону. Він також уважно розташовував фігури на площині та в просторі. У своїх зображеннях красуні Ханадзума, Утамаро вдало передавав рухливість та легкість, використовуючи

схрещені, протилежно спрямовані рухи рук, повороти голови та торсу. Образ красуні Такігава, натомість, відрізнявся концентрацією та увагою. Утамаро додавав жанровий характер своїм жіночим персонажам, які здавалися витікаючими з повсякденного життя. Вони тримали в руках лист або книгу. Незважаючи на зростання індивідуальності та конкретності, всі образи Утамаро залишалися прямо пов'язаними з природним життям.

Інтерес до сцен із життя «веселих кварталів» був характерний ще для художників, що стояли біля витоків Укійо-е. Зображення куртизанок у розкішних костюмах мали незвичайну популярність. Проте ті дівчата, які в епоху Утамаро прославилися як «Три красуні правління Кансей», були не жрицями кохання, а звичайними городянками. Поступово офіціантки та гейші також стали предметом інтересу творців Укійо-е. На цій гравюрі зображені три красуні Едо: Нанбая О-Кіта, Такасіма О-Хіса і Томімото Тойохіна. О-Кіта працювала танцівницею в чайному будинку, який розташовувався перед воротами Дзуйсінмон до Асакуса. О-Хіса була дочкою власника чайного будинку в районі Регоку Ягенборі. Фудзімото Тойохіна була гейшою в Есіварі. На перший погляд героїні Утамаро справляють враження ідеалізованих образів. Проте вони відображають три різні жіночі типи тієї епохи: дівчина з чайного будинку, звичайна жінка і гейша.

Перш за все, необхідно уточнити термінологію щоб правильно «читати» укійо-е та проводити дослідження. Хоча багато із старих колекціонерів спочатку говорять про гравюру на дереві, але цей термін є технологічно оманливим.

Цікавим є технологічний аспект створення японської гравюри. Японські дерев'яні дощечки вирізаються з поздовжньо, а не поперечно розрізаних дерев'яних брусків, як при гравюрі по дереву, що гарантує компактність друкарської поверхні, але водночас висуває

підвищені вимоги до «співпраці» різьбяр з поверхнею. І немає сумніву в тому, що разом зі збільшенням виробництва ксилографії японці досягли справжньої майстерності в обробці штампів аж до найтонших ліній, як це можна побачити в роботі «Борці сумо перед боєм». Технологічно японська ксилографія є високим друком, кольорова ксилографія створюється спільним друком кількох окремих дошок, при цьому їх кількість відповідає кількості використаних кольорів. Колір наноситься на дошку круговими рухами за допомогою тампона, який називається барен. Якість паперу, звичайно, має вирішальне значення для результату. Дерев'яна дощечка (матриця) надрукована на ручному папері ваші, виготовленому з луб'яних волокон, відокремлених від внутрішньої кори дерев коза з родини тутових. Після пропарювання з корою дерева коза (японська шовковиця, паперове дерево) механічно знімають верхній шар, а потім цю сировину варять у лужному розсолі [...]. Розм'якшену половину відмивають від залишків лугу, а потім відбивають сировину дерев'яними палицями, які не розрізають волокна, а розпушують і роблять шорсткою їх поверхню. Волокна, оброблені таким чином, дуже довгі – вони можуть бути в межах 6-20 мм. Розтерті висівки розмішують у воді з додаванням слизу з кореня гібіскуса (*Hibiscus abelmoschus*). Властивості підвіски і пристрій насосної ванни дозволяють реміснику робити тонкі, однорідні і дуже міцні аркуші довговолокнистого паперу, які після пресування висушуються пригладженими на дерев'яних дошках під дією сонячних променів. Тип паперу, який традиційно використовується для друку Укійо-е, називається хошо. Папір, який використовувався для друку окремих зображень, зазвичай був щільнішим із високою непрозорістю, що досягалось додаванням сирого рисового крохмалю до паперової суспензії.

Щоб запобігти плавленню друкарської фарби під час друку, поверхню можна очистити покриттям дози, розчином желатину нікава з додаванням галуни[...]. Виняток, однак, становлять гравюри на дереві під назвою сурімоно (відбитки на спеціальне замовлення), для якого часто використовувався папір хошо найвищої якості, несклеєний або дуже слабо склеєний, щоб дати змогу друкареві досягти специфічної техніки друку та пластичного рельєфу [2; 3; 4].

З цих характеристик японського паперу стає очевидним, що тільки за ним можемо відрізнити, наприклад, новий відбиток від оригінального відбитка на основі тактильного відчуття, структури та щільності паперу. Ми також можемо зосередитися на кольорі відбитка та його форматі. Що стосується кольору, на перший погляд, відмінності помітні в інтенсивності природних, а згодом імпортованих штучних пігментів. Вузький формат гособан (приблизно кінець XVIII ст.), великий формат, обан (прибл. 39 x 26,5 см) належить до періоду розквіту, тобто I пол. XIX ст., а середній формат, чубан (26,5 x 19,5 см) належить до періоду відродження техніки ксилографії після реформ Темпо, тобто II пол. XIX ст.

І ще одним безпомилковим і суттєвим ключем при ідентифікації та досліджень художніх особливостей окремих ксилографій є японське письмо. Характерний приклад – портрет Катаоки Гадо II, зроблений Хіросада у ролі Нурегамі Чоро. Тут Хіросада підписаний лише ім'ям. Але після підпису автора часто ставиться знак «зображення» (画) або «пензель» (筆), а іноді також прикріплюється червона печатка з ім'ям автора. Назва серії вказується великими літерами червоного кольору – сине поле вгорі ліворуч і над головою актора ім'я персонажа, якого актор зображує. Ім'я актора відсутнє, можливо, через згасання заходів цензури з періоду Темпо, однак покупці

гравюр на дереві змогли ідентифікувати актора у зв'язку з конкретними виставами або впізнати їх за знаками на одязі. Цей відбиток також має печатку видавництва «Кідкадо», хоча він трохи обрізаний. Печатка різьбяр Учітори свідчить про те, що не тільки ім'я художника, а й різьбяр з часом стало гарантією якості для споживачів.

Ще один приклад – акторський подвійний портрет Катаоки Гато II автора Йошітакі та портрет Ічікави Уданджі I. У цьому випадку символ «зображення» (画) додається після імені автора, тому переклад підпису Ізе виглядає як «зображення Йошітакі». Водночас цей відбиток свідчить про важливу роль цензурних печаток у датуванні ксилографії. На аркуші стоїть штамп «перевірено в рік Вівці» (Хіцуджі аратаме). Іноді печатки цензорів навіть іменні, а тому можна простежити період діяльності даної цензори, Ізе може датувати ці ксилографії ще точніше, і завдяки цьому є можливість уявити, який відбиток документується.

Висновки. Формування стилю Укійо-е було пов'язане з історичним контекстом розвитку Японії. Після періоду війн та руйнування Кіото у сер. XV ст. настали нові історичні умови. Цей період у мистецтві відомий як «Момояма». Саме тоді почали з'являтися всі умови для зародження Укійо-е. Вплив цінностей культури самураїв проникли до мистецтва того часу. Мужність, безстрашність та воля самураїв сприяли створенню величних та потужних образів. Влада феодалів та правлячої частини країни впливали на замовлення та зміст картин. Феодали замовляли великі картини на ширмах, щоб продемонструвати свою могутність та велич. Формування Укійо-е було засноване на пейзажному живописі та використанні картин для передачі інформації про минуле, життя міщан та типові пейзажі. Це було способом затвердити владу та розповісти історію.

Художні особливості символізму розкриваються в кожен період розвитку Укійо-е по-різному. Так в кожному піджанрі можна знайти такі особливості, які не розкриваються в інших. Все цей же символізм який, наприклад, проявлявся в кольорі обумовлений технікою виконання. В залежності від розвитку ксилографії змінювались і художні особливості гравюру, які спочатку були чорно-білі й і тільки згодом художники та різьбярі змогли ускладнити техніку та використовувати більшу кількість кольорів, що й призвело укійо-е до «золотого періоду». З важливих та основних творців можна виділити Хісікава Моронобу, Генроку Нісікава, Сукенобу, Кійонобу І та Кійонобу ІІ, Окумуру Масанобу, Ісікава Тоєнобу, Судзукі Харунобу, Кітагава Утамаро, Утагава Хіросіге, Кацусіка Хокусай – вони зробили величезний вклад зародження та розвиток укійо-е.

Список використаних джерел

1. British Museum. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1881-1210-0-511
2. Kokoć J. Tradycyjny papier japonica washi w konserwacji dzieł sztuki i. Współcześni. Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki. URL: [http://katalog.czasopism.pl/index.php/Biuletyn_Informacyjny_Konserwator%C3%B3w_Dzie%C5%82_Sztuki_2_\(41\)_2000](http://katalog.czasopism.pl/index.php/Biuletyn_Informacyjny_Konserwator%C3%B3w_Dzie%C5%82_Sztuki_2_(41)_2000)
3. Keiko Mizushima Keyes, Japonská konzervace tisku: Přehled, Studies in Conservation. URL: <https://ru.scribd.com/document/678993871/%D0%A5%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%96-%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96-%D0%B2-%D1%83%D0%BA%D1%96%D0%B9%D0%BE-%D0%B5>

4. Stern H.P. Master Prints of Japan. New York: Harry N. Abrams, 1969. 119 p.

Yaroslav Y. LADCHYN,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,

Kyiv, Ukraine,

ORCID: 0000-0003-1547-3444,

e-mail: yyladchyn.im19@kubg.edu.ua

ARTISTIC FEATURES OF SYMBOLISM IN JAPANESE VISUAL ART DURING THE EDO PERIOD

Abstract. This article is dedicated to exploring the artistic characteristics of symbolism in Japanese visual art during the Edo period (1603-1868). Through an analysis of this era, the author investigates the utilization of natural symbols, particularly flowers and birds, in the works of artists. Additionally, the article examines the influence of seasonal symbolism and its impact on artistic practice. Special attention is placed on the use of colors and their significance in conveying emotions and atmosphere. Furthermore, depictions of mythological creatures such as dragons and fairies are studied, along with their role in expressing spiritual concepts.

The study also delves into the utilization of geometric forms and their symbolic meanings within the context of cosmic and philosophical aspects. The author further analyzes the incorporation of everyday objects and their contribution to creating allegorical imagery.

The primary objective of this article is to uncover the significance of symbolism in Japanese visual art during the Edo period and to reveal its influence on the cultural, philosophical, and aesthetic context of that time. The article examines the utilization of natural symbols, seasonal, and color symbolism as means of metaphorically conveying profound concepts. It

highlights the impact of mythological creatures on artworks of that era and the use of geometric forms to convey cosmic and spiritual dimensions. The role of object symbolism in generating additional meanings in art is also explored. The central aim of the article is to comprehensively comprehend the significance of symbolism in Japanese art during the Edo period and its effect on the cultural and artistic milieu of the time. The research is focused on investigating the role of symbolism in Japanese art during the Edo period and its impact on the cultural and artistic context of that period. Additionally, the article examines object symbolism and its role in shaping dual meanings and additional layers of significance in artworks. The study is aimed at unveiling the essence of symbolism in Japanese visual art during the Edo period and deepening the understanding of the impact of these artistic techniques on the cultural context of the time.

Key words: Edo, Japan, symbols, visual art, artistic techniques, additional meanings

References

1. British Museum. Available at: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1881-1210-0-511 [in English]
2. Kokoć, J. Tradycyjny papier japonica washi w konserwacji dzieł sztuki i. Współcześni. Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki. Available at: [http://katalog.czasopism.pl/index.php/Biuletyn_Informacyjny_Konserwator%C3%B3w_Dzie%C5%82_Sztuki_2_\(41\)_2000](http://katalog.czasopism.pl/index.php/Biuletyn_Informacyjny_Konserwator%C3%B3w_Dzie%C5%82_Sztuki_2_(41)_2000) [in Polish]
3. Keiko Mizushima Keyes, Japonská konzervace tisku: Přehled, Studies in Conservation. Available at: <https://ru.scribd.com/document/678993871/%D0%A5%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%96-%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96-%D0%B2>

%D1%83%D0%BA%D1%96%D0%B9%D0%BE-%D0%B5
[in Polish]

4. Stern, H.P. (1969). Master Prints of Japan. New York:
Harry N. Abrams [in English].

ДИЗАЙН ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.411>

УДК 7.727

Наталія Анатоліївна КОЛОСОВА,

кандидат історичних наук, доцент,
кафедра комп'ютерних технологій дизайну і графіки,
факультет наземних споруд і аеродромів,
Національний авіаційний університет,
Київ, Україна,
ORCID: 0009-0003-9509-2664,
e-mail: kafedraart@ukr.net

Каміла Олександрівна НІКОЛЮК,

кафедра комп'ютерних технологій і дизайну,
факультет наземних споруд і аеродромів,
Національний авіаційний університет,
Київ, Україна,
ORCID: 0000-0000-0000-0000,
e-mail: 29milena16@gmail.com

ДИЗАЙН ІНТЕР'ЄРУ В ДОШКІЛЬНОМУ НАВЧАЛЬНОМУ ЗАКЛАДІ

Анотація. Мета статті – дослідити особливості впливу дизайну інтер'єру на особистість дитини дошкільного віку. Дошкільний навчальний заклад – це унікальне місце, де діти проводять більшу частину свого часу. Тут відбуваються навчання та відпочинок, розвиток і становлення особистості. Діти проводять значну кількість часу в дитячих садках, і середовище, в якому вони знаходяться, може мати значний вплив на їхній фізичний та інтелектуальний розвиток. Добре спроектований дитячий

садок може створити привітну та піклуючу атмосферу, яка може заохотити до навчання, дослідження та розвитку. Саме тому важливо створити затишне, комфортне, а головне – безпечне – місце. Одна з основних проблем – це висвітлення безпечного та привабливого інтер'єру, який не зашкодить особистості дошкільного віку та навколишньому середовищу. З'ясовано, що при формуванні інтер'єрів дошкільного навчального закладу, дитячого садка, необхідно керуватися винятково якісними та екологічними матеріалами для навколишнього середовища дитини для запобігання різних видів захворювань, алергій та для зручного і приємного перебування в даному закладі. Дизайн інтер'єру в дитячих садках є дуже важливою складовою для забезпечення здорового та щасливого розвитку дітей. При виборі дитячого садку батьки звертають увагу на багато факторів, включаючи безпеку, комфортність, навчальну програму та зручне розташування. І дизайн інтер'єру також відіграє важливу роль у створенні сприятливого середовища для розвитку дитини. Дизайн інтер'єру дошкільних навчальних закладів відіграє важливу роль у створенні безпечного, функціонального, естетичного та комфортного середовища для дітей. Враховуючи такі фактори, як освітлення, колір, меблі та планування, дошкільні навчальні заклади можуть створити позитивний, привабливий та сприятливий простір для навчання та росту маленьких дітей, яке може мати значний вплив на розвиток та благополуччя дитини.

Ключові слова: дошкільний навчальний заклад, дизайн інтер'єру, дитячий садок, гіпоалергенні, діти, особистість дошкільного віку, безпека оздоблення, покриття, освітлення, колір, меблі, функціональність, природне походження, натуральність

Вступ. Дизайн інтер'єру відіграє важливу роль у створенні сприятливого та безпечного середовища для навчання маленьких дітей. Це може стимулювати когнітивний, соціальний та емоційний розвиток дітей, а також розвивати їхню творчість та уяву. Тому створення дизайну інтер'єру дошкільного навчального закладу (ДНЗ) вимагає ретельного врахування різних факторів, таких як безпека, функціональність і естетичність. У цій статті досліджується важливість дизайну інтер'єру в дитячих садках, ключові фактори, які слід враховувати при проектуванні і останні тенденції дизайну в ДНЗ.

Постановка проблеми. Діти проводять значну кількість часу в дитячих садках, і середовище, в якому вони знаходяться, може мати значний вплив на їхній фізичний та інтелектуальний розвиток. Добре спроектований дитячий садок може створити привітну та піклуючу атмосферу, яка може заохотити до навчання, дослідження та розвитку.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Питання особливостей дизайну інтер'єру дошкільних навчальних закладів вивчалися і зарубіжними, і вітчизняними авторами, але проблема лежить на стику кількох наук – культурології, дизайну, естетики, мистецтвознавства, і комплексних досліджень навіть сьогодні обмаль. Різними аспектами питання опікуються українські дослідники В. Василенко, Л. Гнатюк, А. Коваль-Цєпова [3; 4; 5], Н. Колосова, О. Крижанівський, Олійник [7], В. Марковський, В. Чернявський, ін. Але питання і сьогодні потребує подальшого висвітлення з урахуванням специфіки викладів воєнного періоду.

Тому **мета** даної розвідки – актуалізувати проблему створення необхідного для нормального розвитку дитини середовища, передусім – засобами дизайну.

Результати. Дизайн інтер'єру може допомогти створити безпечне середовище, яке підтримує фізичний розвиток дітей. Наприклад, меблі та світильники мають бути відповідного розміру з заокругленими краями, щоб запобігти травмам. Крім того, використання нетоксичних матеріалів і фарб може забезпечити здорове середовище для дітей. Дизайн також може впливати на когнітивний розвиток дітей. Дослідження показали, що колір і візуальна стимуляція можуть впливати на настрій, концентрацію та пам'ять дітей. Добре спроектований дитячий садок може включати кольори та візерунки, які заохочують до навчання, дослідження та творчості [1].

Крім того, дизайн інтер'єру може створити сприятливе середовище для соціального та емоційного розвитку. Планування простору може заохотити соціальні взаємодії та дружбу, тоді як тихі зони можуть надати дітям можливість поміркувати та відпочити. Проектування дитячого садку вимагає ретельного розгляду різних факторів для створення безпечного, функціонального та привабливого середовища для дітей. Окреслимо основні фактори, які слід враховувати при проектуванні дитячого садку:

- **безпека:** повинна бути головним пріоритетом при проектуванні дитячого садка. Простір має бути спроектований із урахуванням безпеки, з меблями та сантехнікою, безпечними для дітей, без гострих країв або дрібних частин, які можна проковтнути;
- **функціональність:** дизайн повинен враховувати різноманітні види діяльності, якими займатимуться діти, такі як гра, навчання та відпочинок. Простір має бути спроектований таким чином, щоб забезпечити легкий нагляд і пересування між різними зонами;

- **пристосовність:** дизайн повинен забезпечувати гнучкість використання, оскільки потреби дітей і персоналу можуть змінюватися з часом. Приміщення мають легко адаптуватися для різних видів діяльності та цілей;
- **доступність:** дизайн має бути доступним для всіх дітей, у тому числі для дітей із обмеженими можливостями. Простір має бути спроектований таким чином, щоб забезпечити легке пересування та доступ до різних зон;
- **естетика:** дизайн має бути візуально привабливим для дітей, із кольорами та візерунками, які відповідають віку та стимулюють [1].

Тенденції дизайну в дошкільних навчальних закладах постійно розвиваються, і важливо йти в ногу з останніми ідеями, щоб створити привабливе та сучасне навчальне середовище для дітей. Акцентуємо деякі з останніх тенденцій дизайну дитячих садків:

- **природні матеріали:** такі як дерево та камінь, стають все більш популярними в дитячих садках. Ці матеріали створюють теплу та привабливу атмосферу, яка також є стійкою та екологічною;
- **біофільний дизайн:** включає в себе природні елементи у внутрішньому середовищі, такі як рослини та водні елементи. Доведено, що ця дизайнерська тенденція позитивно впливає на здоров'я та благополуччя дітей;
- **гнучкі простори,** які можна адаптувати для різних видів діяльності, стають усе більш поширеними в ДНЗ. Ці простори дозволяють легко пересуватися та взаємодіяти між дітьми та персоналом;
- **інтеграція технологій:** технології все більше інтегруються в дизайн дитячих садків, де інтерактивні дисплеї та цифрові засоби навчання стають все більш поширеними [2];

- вплив кольору в дизайні інтер'єру дитячого садку також може зіграти значну роль у створенні комфортного та стимулюючого середовища для дітей. Яскраві та сміливі кольори можна використовувати для створення грайливої та захоплюючої атмосфери, тоді як м'які та заспокійливі пастельні кольори можуть допомогти створити більш спокійну атмосферу. Важливо знайти баланс і не перевантажувати їх занадто яскравими відтінками. Кольори також можуть впливати на настрій і поведінку дитини, тому важливо підбирати їх із розумом. Вибираючи кольори, важливо враховувати вікову категорію дітей, оскільки діти молодшого віку можуть краще реагувати на яскравіші кольори, а діти старшого віку можуть віддавати перевагу більш приглушеним тонам.

Кольори можуть мати великий вплив на дитину в дитячому садку, оскільки вони можуть викликати різні емоції та настрої. Наприклад, яскраві та насичені кольори, такі як жовтий, червоний та синій, можуть сприяти підвищенню енергії та стимулювати дитину до дії, але водночас можуть бути надто надмірними та викликати дратівливість.

З іншого боку, теплі та приглушені кольори, такі як зелений, коричневий та блідий жовтий, можуть сприяти створенню спокійної та заспокійливої атмосфери, що сприяє релаксації та зосередженості.

Окрім того, кольори можуть викликати асоціації з певними речами або ситуаціями. Наприклад, зелений колір може асоціюватися з природою та спокоєм, а червоний – з небезпекою та емоційним напруженням.

При виборі кольорів для дитячого садку важливо враховувати мету кожного приміщення та його функціональне призначення. Наприклад, для ігрової кімнати можна використовувати яскраві та насичені кольори, що стимулюють активну діяльність та рух, а для

кімнати відпочинку можна використовувати теплі та приглушені кольори, що сприяють релаксації та заспокоєнню.

Важливо враховувати вік дитини та її індивідуальні потреби та особливості. Наприклад, для дітей із особливими потребами можуть бути використані спеціальні кольорові схеми, що сприяють створенню зручного та комфортного середовища для них.

Крім вибору кольорів, важливо враховувати й інші елементи дизайну, такі як форма, текстура та матеріали, що використовуються. Наприклад, округлі форми сприяють створенню затишної та безпечної атмосфери, а текстильні матеріали можуть створювати ефект м'якості та комфорту. Кожен колір має свої властивості та може викликати певну реакцію у дітей. Загальною можна окреслити вплив різних кольорів на дитину в дитячому садку таким чином:

- червоний колір: може викликати підвищену активність та енергію, а також стимулювати апетит. Проте велика кількість червоного може бути надто стимулюючою для дітей, тому його варто використовувати у помірних кількостях;
- жовтий колір: може стимулювати оптимізм та підвищувати настрій. Він також може підвищувати концентрацію та сприяти кращому сприйняттю інформації. Однак, жовтий колір може бути надто яскравим та надокучливим, тому варто використовувати його у помірних кількостях.
- зелений колір: може створювати спокійну та розслаблену атмосферу, підвищувати концентрацію та сприяти відчуттю гармонії, асоціюється з природою, що може стимулювати інтерес до навколишнього середовища;
- синій колір: може створювати спокійну та релаксуючу атмосферу, може підвищувати концентрацію та

сприяти заспокоєнню дитини. Але велика кількість синього може викликати відчуття холоду та відстороненості, тому краще застосовувати його у не дуже великих кількостях;

- фіолетовий колір: може створювати таємничу та спокійну атмосферу, стимулювати творчість та уяву. Проте, велика кількість може бути надто інтенсивною та викликати відчуття депресії, тому його варто грамотно дозувати;
- помаранчевий колір: може створювати енергійну та веселу атмосферу. Він також може стимулювати креативність та підвищувати настрій. Проте велика кількість помаранчевого теж може бути надто стимулюючою для дітей, тому з них треба поводитися обережно;
- рожевий колір: може створювати м'яку та заспокійливу атмосферу, стимулювати почуття ніжності та романтики. Рожевий колір також асоціюється з жіночістю та дівочістю.

Іншим важливим аспектом є розміщення та комбінація кольорів. Зазвичай рекомендується використовувати не більше, ніж три кольори в інтер'єрі, щоб уникнути перенасичення та зберегти баланс. Також важливо враховувати, що деякі кольори візуально можуть змінювати об'єм кімнати. Наприклад, темні тони можуть зменшувати відчуття простору, тоді як світлі можуть створювати відчуття більшої просторовості.

Щоб створити ідеальну кольорову схему для дитячої кімнати,, можна використовувати коло кольорів. Коло кольорів – це інструмент дизайнера, який допомагає підібрати кольори, які гармонійно поєднуються між собою. Наприклад, можна вибрати головний колір та додати до нього кольори, які лежать поруч на кольоровому колесі, щоб створити гармонійну схему.

Також можна використовувати різні текстури та матеріали, щоб створити візуальний інтерес та додати глибину до кольорової схеми. Наприклад, можна поєднувати матові та блискучі поверхні, гладкі та текстурні матеріали.

Варто зазначити, що вплив кожного кольору на дитину може бути індивідуальним, оскільки він залежить від багатьох факторів, таких як вік дитини, її характер та настрій. Тому важливо використовувати кольори у дитячому садку з урахуванням потреб та особливостей кожної дитини, а також збалансовувати їх у такий спосіб, щоб створити приємну та заспокійливу атмосферу.

Ще один важливий аспект оформлення інтер'єру дошкільного навчального закладу – підбір меблів та обладнання. Меблі повинні бути безпечними та зручними для дітей, із закругленими кінцями та нетоксичними матеріалами. Вибір меблів також повинен відповідати віку: менші стільці та столи для дітей молодшого віку та більші для дітей старшого віку. Слід також розглянути простір для зберігання, оскільки у дітей часто є багато особистих речей, які потрібно зберігати в безпечному та організованому порядку.

Освітлення в дитячому садку має велике значення для забезпечення комфортного і безпечного середовища для дітей. Освітлення повинно бути достатнім і приємним для зору дітей, а також максимально близьким до природного світла. Недостатнє освітлення може спричинити зниження настрою та продуктивності діяльності дітей, а також може бути причиною погіршення зору. Надмірне освітлення також може бути шкідливим для зору дітей та викликати головні болі.

Для оптимального освітлення в дитячому садку потрібно використовувати як природне, так і штучне світло. Природне світло можна забезпечити шляхом використання

вікон та прозорих дверей, а також розміщення робочих місць біля них. Штучне освітлення може бути забезпечене лампами з природним білим світлом або LED-лампами з теплим світлом, що створюють приємну атмосферу в приміщенні [2].

Крім того, важливо враховувати індивідуальні потреби дітей, які можуть вимагати додаткового освітлення, наприклад, для дітей зі зниженим зіром. Також потрібно уникати блискучих поверхонь, які можуть відбивати світло та викликати незручності для дітей. Освітлення в дитячому садку повинно також відповідати вимогам енергозбереження та безпеки. Тому слід використовувати лампи з низьким споживанням електроенергії та забезпечувати їх правильне підключення до електромережі. Також важливо регулярно проводити перевірки освітлення та обслуговування світильників, щоб забезпечити безпеку для дітей.

Оптимальне освітлення в дитячому садку має велике значення для забезпечення комфортної та безпечної атмосфери для дітей. Правильний вибір ламп, їх розташування та ефективне використання можуть позитивно впливати на настрій та продуктивність діяльності дітей, а також сприяти їхньому здоров'ю та розвитку.

Загальне планування та організація дитячого садку мають вирішальне значення для створення позитивного та функціонального середовища як для дітей, так і для персоналу. Планування має бути розроблено таким чином, щоб сприяти безпеці та благополуччю дітей, з чіткими доріжками та легкими для навігації просторами [2]. Центр також має бути організований таким чином, щоб забезпечити легкий нагляд за дітьми, з відкритими просторами. Покриття підлоги в дошкільних навчальних закладах повинні бути безпечними. Адже, воно повинно бути

стійким до ковзання, амортизувати удари та легко чиститися. Килимове покриття часто використовується в дошкільних установах для створення м'якої, зручної ігрової зони, але за ним може бути складно доглядати, чистити його, і воно може містити мікроби та алергени. Тверда підлога, така як вініл або гума, може бути кращим варіантом через її довговічність і легкість у догляді.

Окрім безпеки та функціональності, дизайн інтер'єру дошкільного закладу має бути цікавим для дітей. Ігрові зони повинні бути спроектовані таким чином, щоб заохочувати творчість, з місцями для будівництва, малювання та дослідження [6]. Куточки для читання мають бути затишними та привабливими, зі зручними місцями для сидіння та різноманітними книгами, що відповідають віку. Ілюстрації та декорації мають бути барвистими та стимулюючими, а також відображати інтереси та досвід дітей.

Однією з тенденцій дизайну інтер'єру дошкільного закладу є використання натуральних матеріалів та елементів для створення заспокійливої та зворушливої атмосфери [2]. Це може включати рослини, природне освітлення та дерев'яні або кам'яні акценти. Декор на тему природи також можна використовувати, щоб створити відчуття дива та дослідження, за допомогою фресок або творів мистецтва із зображенням тварин і пейзажів.

Висновки. Підсумовуючи, можна зауважити, що дизайн інтер'єру дошкільних навчальних закладів відіграє важливу роль у створенні безпечного, функціонального, естетичного та комфортного середовища для дітей. Враховуючи такі фактори, як освітлення, колір, меблі та планування, дошкільні навчальні заклади можуть створити позитивний, привабливий та сприятливий простір для навчання та росту маленьких дітей, яке може мати значний вплив на розвиток та благополуччя дитини.

Список використаних джерел

1. Аль-Кахтані Р. Вплив дизайну класної кімнати на навчання учнів: остаточні результати цілісного багаторівневого аналізу. Будівництво та середовище. 2014. № 79. С. 118-131.
2. Ідеї дизайну дитячого садка. HGTV. 2019. URL: <https://www.hgtv.com/design/rooms/kid-rooms/daycare-design-ideas>
3. Коваль-Цєпова А. Принципи дизайну інтер'єрів закладів соціального захисту дітей. Автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. Львів: ЛПП, 2021. 22 с.
4. Коваль-Цєпова А. Організація інтер'єрного простору закладів соціального захисту дітей, з урахуванням первісної функції будівлі. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. 2011. Вип.26. С. 292-299.
5. Коваль-Цєпова А. Особливості художньої експозиції дитячих творчих робіт у дизайні інтер'єру спеціалізованих закладів для дітей. Арт-простір. 2018. №3. С. 111-115.
6. Мозлі К. Проектування навчальних просторів для дошкільної освіти. EdTech. 2017. URL: <https://www.edtechmagazine.com/k12/article/2017/03/designing-learning-spaces-early-childhood-education>
7. Олійник О., Коваль-Цєпова А. Особливості дизайну меблів для дітей, що потребують соціальної реабілітації. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. 2010. Вип.24. С. 82-89.
8. Райт П. 5 принципів дизайну класу для дітей раннього віку. Едутопія. 2019. URL: <https://www.edutopia.org/article/5-principles-early-childhood-classroom-design>
9. Топ-10 ідей дизайну інтер'єру для дитячих садків. Сімейна освіта. 2019. URL:

<https://www.familyeducation.com/top-10-interior-design-ideas-daycares>

10. Філіпс В. Дизайн для маленьких дітей: інтерв'ю зі Стефані Александр. АрхітектураАУ. 2018. URL: <https://architectureau.com/articles/designing-for-young-children-an-interview-with-stephanie-alexander/>

11. Fjortoft I., Sageie J. (). The Natural Environment as a Playground for Children. Landscape Description and Analysis of a Natural Landscape. Landscape and Urban Planning, 2000. №48. P.83-97.

Natalia A. KOLOSOVA,

PhD in History, Associated Professor,
Department of Computer technologies of Design
and Graphic Arts,
Faculty of Ground Sciences and Aerodromes,
National Aviation University,
Kyiv, Ukraine,
ORCID: 0009-0003-9509-2664,
e-mail: kafedraart@ukr.net

Kamila O. NIKOLIUK,

Department of Computer technologies of Design
and Graphic Arts,
Faculty of Ground Sciences and Aerodromes,
National Aviation University,
Kyiv, Ukraine,
ORCID: 0000-0000-0000-0000,
e-mail: 29milena16@gmail.com

INTERIOR DESIGN IN A PRE-SCHOOL EDUCATIONAL INSTITUTION 202400092

Abstract. The purpose of the article is to investigate the specifics of the influence of interior design on the personality of a preschool child. Preschool is a unique place where children spend most of their time. This is where training and recreation, development and personality formation take place. Children spend a significant amount of time in daycare, and the environment they are in can have a significant impact on their physical and intellectual development. A well-designed kindergarten can create a welcoming and nurturing atmosphere that can encourage learning, exploration and development. That's why it's important to create a cozy, comfortable, and most importantly, safe place. One of the main challenges is to

highlight a safe and attractive interior that will not harm the personality of the preschool age and the environment. It was found that when creating the interiors of a preschool educational institution, a kindergarten, it is necessary to use exclusively high-quality and ecological materials for the child's environment to prevent various types of diseases, allergies, and for a comfortable and pleasant stay in this institution. Interior design in kindergartens is a very important component for ensuring the healthy and happy development of children. Parents look at many factors when choosing a daycare center, including safety, comfort, curriculum, and convenient location. And interior design also plays an important role in creating a favorable environment for a child's development. the interior design of preschool educational institutions plays an important role in creating a safe, functional, aesthetic and comfortable environment for children. By considering factors such as lighting, color, furniture and layout, preschools can create a positive, engaging and supportive space for young children to learn and grow, which can have a significant impact on a child's development and well-being.

Key words: preschool, interior design, kindergarten, hypoallergenic, children, personality of preschool age, decoration safety, coating, lighting, color, furniture, functionality, natural origin, naturalness

References

1. Al-Qahtani, R. (2014). Vplyv dyzaynu klasnoyi kimnaty na navchannya uchniv: ostatochni rezul'taty tsilisnoho bahatorivnevoho analizu [The impact of classroom design on pupils' learning: Final results of a holistic, multi-level analysis]. Budivnytstvo ta seredovyshche, 79, 18-131 [in Ukrainian].
2. Ideyi dyzaynu dytyachoho sadka. HGTV (2019). Available at: <https://www.hgtv.com/design/rooms/kid-rooms/daycare-design-ideas> [in Ukrainian]
3. Koval'-Tsepova, A. (2021). Pryntsypy dyzaynu inter"yeriv zakladiv sotsial'noho zakhystu ditey [Principles of interior design of social welfare institutions]. PhD Thesis. L'viv [in Ukrainian]
4. Koval'-Tsepova, A. (2011). Orhanizatsiya inter"yernoho prostoru zakladiv sotsial'noho zakhystu ditey, z urakhuvannyam pervisnoyi funktsiyi budivli [Organization of the interior space of institutions of social protection of children, taking into account the original function of the building]. Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannya. 26, 292-299 [in Ukrainian].
5. Koval'-Tsepova, A. (2018). Osoblyvosti khudozhn'oyi ekspozytsiyi dytyachykh tvorchykh robit u dyzayni inter'yeru spetsializovanykh zakladiv dlya ditey. Art-prostir. 3, 111-115 [in Ukrainian].
6. Mozli, K. (2017). Proektuvannya navchal'nykh prostoriv dlya doshkil'noyi osvity. EdTech.. Available at: <https://www.edtechmagazine.com/k12/article/2017/03/designin-g-learning-spaces-early-childhood-education>
7. Oliynyk, O., Koval'-Tsepova, A. (2010). Osoblyvosti dyzaynu mebliv dlya ditey, shcho potrebuyut' sotsial'noyi reabilitatsiyi [Peculiarities of furniture design for children in

need of social rehabilitation]. Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannya. 24, 82-89 [in Ukrainian].

8. Rayt, P. (2019). 5 pryntsyviv dyzaynu klasu dlya ditey rann'oho viku [5 principles of classroom design for young children]. Edutopiya. Available at: <https://www.edutopia.org/article/5-principles-early-childhood-classroom-design> [in Ukrainian]

9. Top-10 idey dyzaynu inter"yeru dlya dytyachykh sadkiv (2019). [Top 10 interior design ideas for kindergartens]. Simeyna osvita. Available at: <https://www.familyeducation.com/top-10-interior-design-ideas-daycares> [in Ukrainian]

10. Fillips, V. (2018) Dyzayn dlya malen'kykh ditey: interv"yu zi Stefani Aleksandr [Design for young children: an interview with Stephanie Alexander]. ArkhitekturaAU. Available at: <https://architectureau.com/articles/designing-for-young-children-an-interview-with-stephanie-alexander/> [in Ukrainian]

11. Fjortoft, I., Sageie, J. (2000). The Natural Environment as a Playground for Children. Landscape Description and Analysis of a Natural Landscape. Landscape and Urban Planning. 48, 83-97 [in English].

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.412>

УДК 7.74.766

Юрій Володимирович ЄФІМОВ,
старший викладач, кафедра дизайну,
факультет образотворчого мистецтва і дизайну,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
ORCID: 0009-0007-9505-6638,
e-mail: y.yefimov@kubg.edu.ua

ТЕНДЕНЦІЯ «ЯСКРАВОГО МІНІМАЛІЗМУ» У СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Анотація. Дизайн формує навколишнє середовище, принаймні візуальне оточення. Впливає на все, що ми бачимо: вулиці, інтер'єри, телебачення, літературу, соціальні мережі, торговельні площі, зовнішню рекламу. Так завжди було, так є і так буде. Якщо очі відкриті, ми бачимо. Час міняє сприйняття, з плином часу змінюються і тенденції. У тренді антибрендінг. Він може здаватися нерозумним, але багато брендів приймають цю тенденцію, щоб продемонструвати автентичність і релевантність. Google в останні роки не дарма спростив свій логотипи за допомогою шрифтів, дизайнери брендів і цифрові художники одночасно експериментують із кольором та типографікою. Інструменти штучного інтелекту з'явилися в багатьох галузях, від охорони здоров'я до розваг, і вони також почали впливати на світ дизайну. ШІ-генератори тексту та зображення тепер можуть створювати приголомшливі твори мистецтва. І саме через це фахівці що працюють у різних галузях творчої діяльності трохи напружились, тоді як лінивці зраділи. Захоплюючи дослідження можливостей градієнтів і розробок із

нерегулярними та багатоколірними сумішами актуальні зараз у середовищі творчої спільноти. Яскравий мінімалізм привносить грайливу енергію в проект без шкоди для дизайну. Ця тенденція поєднує мінімалізм із максималізмом, дозволяючи дизайну зберігати витонченість, водночас маючи унікальну відмінність. Але є ще один аспект, що вплинув на процес останніх років. Пандемія прийшла з цілим рядом правил і обмежень. Але коли ми, нарешті, повертаємось до нормального життя, дизайнери експериментують із нашим колективним відчуттям нової свободи. Створення дизайну бренду вимагає просити своїх клієнтів заповнити анкету. Саме вона її запитання про бізнес-цілі, цінності, характер, цільову аудиторію, конкурентів і все, що допоможе нам зрозуміти їхню стратегію. Метою даної розвідки є акцентувати основні тенденції сучасного графічного дизайну з урахуванням особливостей періоду останніх кількох років та викладів сучасних реалій.

Ключові слова: графічний дизайн, штучний інтелект, художника, графіка, брендинг

Вступ. Графічний дизайн формує навколишнє середовище, принаймні візуальне оточення. Впливає на все, що ми бачимо, вулиці, інтер'єри, телебачення, літературу, соціальні мережі, торговельні площі. Так завжди було, так є і так буде. Якщо очі відкриті, ми бачимо. Час міняє сприйняття, з плином часу змінюються і тенденції. Оскільки ми живемо у світі після пандемії, дизайнери дивляться в майбутнє з оптимізмом і використовують більш інноваційний підхід до цифрового дизайну. Можна сміливо прогнозувати, що тенденції графічного дизайну 2024 р. демонструватимуть креативність, футуризм і безстрашність. Зникає зашореність, притаманна пост радянському періоду. Новому поколінню дизайнерів

невідоме почуття страху. Набагато більше з'являється спрощеного дизайну, що підкреслює гуманізм, автентичність та індивідуальність. Усе більше дизайнерів звертає увагу на антибрендінг, що стає трендом графічного дизайну 2023-24 років.

Постановка проблеми. Хоча «антибрендінг» може здатися нерозумним, багато брендів приймають цю тенденцію, щоб продемонструвати автентичність і релевантність. Мінімальний, бажаний і орієнтований на майбутнє антибрендінг тісно пов'язаний із «новим екологічним» трендом, який, як очікується, домінує у брендингу у 2023-24 ра. Тренд проти брендингу часто включає монохроматичне пакування, ледь помітне брендування та мінімалістичне повідомлення містять усе: від нейтральних тиснених логотипів до почерку та неточної типографіки. Дизайнери використовують антибрендінг, щоб надати дизайну людського виразу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Графічний дизайн – сфера, яка дуже швидко, стрімко змінює свій характер, домінуючі тенденції міняються стрімко, загальний процес є швидкоплинним, мінливим. Тому актуальні дослідження як загального, комплексного характеру, так і висвітлюючі окремі аспекти, локальні проблеми, знайти дуже важко – вони моментально застарівають, втрачаючи актуальність. Варто констатувати, що зарубіжні дослідження і вітчизняні також дуже різняться, бо присвячені феноменам, які формуються у різних соціо-культурних шарах. Станом на сьогодні сожемо виділити розроки загальготеоретичного характеру, які характкризують дизайн як явище культури у його загальних рисах розвитку та динаміки змін [1; 9], і більш практично-орієнтовані штудії, які мають прикладні функції [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8]. Тому кожна нова розвідка в галузі тенденцій графічного дизайну є очікуваною та попит на ці

штудії повсякчас зростає через швидку втрату актуальності та стрімкої зміни в галузі. То ж, **мета** цієї статті – актуалізувати попит на теоретизацію та досягнення сьогоdnішніх актуальних проблем графічного дизайну та його перспектив.

Результати. Усе більше брендів вирішують базувати свою ідентичність на простому дизайні та рукописній, нечіткій типографіці. У деяких випадках бренди взагалі відмовляються від будь-якого впізнаваного вигляду. Ця «антибрендова» тенденція говорить про відверту, невибагливу компанію, чиї продукти створені руками людини та мотивовані справжньою пристрастю. Хоча цей стиль дизайну неймовірно простий, він може справити значний вплив. У випадку ідентичності брендів звичайний чорний текст і чисте біле тло миттєво передають потрібну інформацію споживачам – без жодних відволікаючих дизайнерських елементів. Звичайно, знайдуться і такі, що скажуть, наче чорне на білому б'є по очах, але це можна сприймати як перебільшення.

Спробуємо застосувати філософський інструментарій естетики і протиставити її брендингу у своїх макетах. Отримаємо сучасність. Хоча такі гіганти, як «Google», спростили свої логотипи за допомогою шрифтів в останні роки, дизайнери брендів і цифрові художники одночасно експериментували з типографікою.

Експериментальна типографіка – це розширення меж традиційної типографіки та пошук нових способів створення текстових дизайнів. Оскільки технологія швидко розвивається, графічні дизайнери використовуватимуть дедалі більше експериментальних методів для створення унікальних і привабливих дизайнів, які виділятимуться з натовпу. Варто дослідити експериментальну типографіку, якщо йде пошук чогось нового та захоплюючого, щоб спробувати у своїй роботі над графічним дизайном.

Як приклад – карколомні принти дизайнера Андреа Робеску (рис. 1). Кожна фраза в її творі з відповідною назвою «Words Matter» насичена кольором і створює силует, який привертає увагу.



Рис. 1. «World matter» Андреа Робеску

Зараз помітна типографіка в поєднанні з гранж-ілюстраціями, колажами та текстурами. Цей свіжий підхід дозволяє дизайнерам додати виразний, гострий стиль. Щоб творчо підійти до типографіки, можна спробувати шрифт Retroma Vibes, натхненний колажами. Цей шрифт складається з газетних вирізок і тексту старовинної друкарської машинки для створення хаотичного ефекту. Перемикаючись між верхнім і нижнім регістром, а також без засічок, дизайнер отримає комбінований вигляд зображення, який миттєво запам'ятовується.

Глядач часто може бачити образи, але не знати, як називається стиль. Мінімалістичні і водночас яскраві фотосесії з посиланням на світ «Барбі» та Періс Хілтон, що заповнили Інтернет кілька років тому, об'єднуються Y2K. Як це розшифровується і що включає така естетика? Насправді термін «Y2K» використовували розробники та програмісти ще близько тридцяти років тому. Аббревіатура Y2K розшифровується як Y – year (рік), 2 та K – kilo (1000) і позначає т.зв. «Проблему 2000 року». Вона полягала в тому, що до кінця 1999 р. в даних із чотиризначними числами, що позначають рік, оброблялися лише дві останні цифри. Так, при настанні нового тисячоліття старі програми могли прийняти 2000 за 1900 рр., і в цьому фахівці бачили ризики величезних збоїв.

Нульові роки продовжують впливати на останні тенденції дизайну, і багато графічних дизайнерів, художників та ілюстраторів виводять естетику Y2K на новий рівень. У результаті мікротренди, як гранж, пастельні кольори та кольори жувальної гумки, кібер-зображення, 3D-форми та металеві текстури, з'являються всюди.

Повертаються модні тенденції початку 2000-х рр., тенденції дизайну Y2K. Можливо, Y2K продовжить розвиватися, включаючи в себе більше гранж-елементів, яскравих кольорів, сітчастого фону, крижано-блакитних відтінків і тривимірних форм.

Компанія «Pinterest» навіть нещодавно запустила «Shuffles-програму», що базується на вирізаних цифрових колажах – доводячи, що ностальгія все ще є в сучасному футуристичному, швидкоплинному світі. «Shuffles» від «Pinterest» – це найновіша програма для iOS у соціальних мережах, розроблена, щоб доповнити бібліотеку зображень «Pinterests», одночасно використовуючи тенденцію цифрових колажів. Хоча колаж – це форма мистецтва, яка бере свій початок з початку XX ст., вона нещодавно

відродилася через поширеність вирізаних колажів на таких соціальних платформах, як «Instagram» і «TikTok», що підвищило попит на цифрові колажі.

Ностальгічний дизайн допомагає брендам виділятися серед більш футуристичних, високотехнологічних, які постійно з'являються. Цей стиль графічного дизайну ідеально підходить для брендів, які хочуть передати сучасну чуттєвість, не втрачаючи уваги до своєї історії. У світі, що стає все більш зайнятим і хаотичним, ностальгія дає необхідний ковток свіжого повітря. Він також є дуже універсальним, добре працює на різних цифрових і друкованих носіях. Ця тенденція графічного дизайну навряд чи скоро вийде з моди.

Універсальним, візуально приємним та простим ефективним способом додати колір і текстуру будь-якому дизайну є градієнти. Незважаючи на те, що вони були популярні протягом деякого часу, дизайнери посилили їх ефект за допомогою більш експериментальних виконань. Градієнти пройшли довгий шлях із точки зору можливостей. Це призвело до захоплюючих досліджень і розробок із нерегулярними та багатоколірними сумішами серед творчої спільноти. Це експериментування призвело до створення надзвичайно дивних поєднань, які містять темно-рожеві плями у стилі спрей-фарби. Багатобарвні суміші також мають місце. Якщо автор хоче показати тенденції градієнта у своїй роботі, він може використовувати шаблони, що є зручним для початку. Завдяки шаблонам надзвичайно легко комбінувати відтінки, накладати форми та додавати сучасні шрифти.

Тоді як яскравий мінімалізм був особливо популярним у пакуванні продуктів протягом 2022 року, тепер ця тенденція поширюється і на інші сфери дизайну. Тенденція яскравого мінімалізму поєднує прості елементи дизайну з яскравими сміливими кольорами, врівноважуючи

стриманість і грайливість. Яскравий мінімалізм привносить грайливу енергію у проект без шкоди для дизайну. Ця тенденція поєднує мінімалізм із максималізмом, дозволяючи дизайну зберігати витонченість, водночас маючи унікальну відмінність. Баланс «стриманого» та «голосного» робить дизайн водночас шикарним та привабливим.

За останнє десятиліття інструменти штучного інтелекту з'явилися в багатьох галузях, від охорони здоров'я до розваг, і вони також почали впливати на світ дизайну. ШІ-генератори тексту та зображення тепер можуть створювати приголомшливі твори мистецтва за допомогою алгоритмів і наборів даних. І, роблячи це, вони пришвидшують робочі процеси та відкривають безмежні можливості. Багато дизайнерських агенцій почали використовувати платформи на базі штучного інтелекту для розробки брендів і маркетингових кампаній. Щоб використовувати цю передову технологію для підживлення своєї творчості, можна ввести підказку в інструмент ШІ, такий як «DALL-E», «Midjourney», «Stable Diffusion» тощо і подивитися, що він створює. Кілька ключових слів можуть створити зображення, яке можна завантажити, поділитися або обробити далі. Хоча результати різко відрізняються, цікаво бачити, на що здатний штучний інтелект.

Інколи висловлюються побоювання щодо заміни програмним забезпеченням навичок дизайнерів. Проте у досвідчених руках штучний інтелект може розвиватися таким чином, що допоможе спільноті дизайнерів, а не зашкодить їй. Вибух популярності штучного інтелекту в дизайні водночас неймовірний і жахливий. Ми вже бачимо величезні агентства, які грають із платформою DALL-E 2 для створення візуальних зображень штучного інтелекту для роботи з брендом. Однак є і тривожні аспекти, такі як рішення скасувати заборону на редагування справжніх

облич, що відкриває шлях для надзвичайно проблемного контенту.

Загалом, у 2023 р. спостерігається швидка еволюція штучного інтелекту. Бренди намагаються впроваджувати штучний інтелект у кампанії та проекти, оскільки це нова блискуча іграшка, тому можна буде бачити на екранах багато «сміття». Але найкращі креативні уми формуватимуть штучний інтелект і використовуватимуть його для роботи, якої ніколи раніше не бачили, і це досить захоплююча перспектива.

Пандемія прийшла з цілим рядом правил і обмежень. Але, повертаючись до нормального життя, дизайнери експериментують із колективним відчуттям нової свободи. Результатом цієї «нової свободи» стали позитивні твори мистецтва, яскраві, оптимістичні палітри кольорів і розширені горизонти дизайну. Це й оптимістичні колірні палітри, експериментальний тип, фотографії під впливом подорожей, творчий розвиток та індивідуальність, відчуття атмосфери відпустки, веселе перше враження за допомогою барв.

Хоча зараз яскраві кольори в тренді, невмируча популярність пастельних кольорів доводить, що м'які та спокійні тони теж завжди знайдуть своє місце. Ідеальна протитрута від яскравих і сміливих кольорів, солодкі холодні відтінки додають естетичної привабливості будь-якому дизайнерському проекту – від пакування до маркетингу та графічного дизайну.

М'які, заспокійливі та грайливі цукеркові пастелі ідеально підвищують настрій. З удосконаленням цифрових дисплеїв і збільшенням насиченості кольорів ці заспокійливі тони все більше використовуються в активах соціальних мереж і веб-дизайні. Вони є ідеальною антитезою до яскравих і сміливих кольорів, які також є трендовими. Різноманітність – це не тренд, це практика та

зобов'язання. Але тенденція «фундаментального розмаїття» полягає в тому, що бренди роблять різноманітність основною цінністю та використовують різноманітні практики в усьому, що вони роблять, включаючи брендинг і дизайн. Хоча висвітлення різноманітності в реальних зображеннях і відео не є новою тенденцією, на жаль, у графіці це менш поширене. У 2023 р. бренди почали використовувати ілюстрації, значки та анімацію, які будуть набагато більш інклюзивними, ніж у попередні роки, особливо бренди, які хочуть підтримувати соціально свідомий імідж.

При створенні бренду спочатку краще просити замовника заповнити анкету: поставити запитання про бізнес-цілі, цінності, характер, цільову аудиторію, конкурентів і все, що допоможе зрозуміти їхню стратегію: потім задати запитання про їхнє бачення та творчий напрямок: кольори та шрифти, яким вони віддають перевагу, ключові слова для опису свого бренду, елементи, які вони хочуть включити, слогани тощо. Бренд, побудований лише на естетиці, не протримається; стратегія є ключовою. Отримавши всю цю інформацію, можна почати розробляти креативний напрямок, починаючи з дошки настрою, яка представлятиме візуальну ідею для бренду. Після схвалення переходимо до найцікавішої частини: розробки фірмового стилю. У клієнтських проектах зручно використовувати метод однієї концепції, який полягає в представленні клієнту лише однієї концепції та зосередженні на ній усієї енергії. Якщо стратегію бренду створити для клієнта перед процесом розробки, вона буде більш ефективною. Звичайно, замовник часто вимагає декілька варіантів ідей логотипу, і тоді доводиться скоритися, бо за звичною практикою, замовник завжди правий. Після схвалення набору логотипів, останнім кроком є розробка додаткових активів. Потрібно створити все: від

шаблонів для соціальних мереж та візитних карток до упаковки продуктів та брендмауерів. Коли клієнт усе схвалює, складаються принципи бренду та надсилаються остаточні файли.

Один з абсолютних затрннбуваних must-have – пакет «Adobe». «Adobe» остаточно сформувався і тепер постійно оновлюється та розвивається, можна використовувати програмне забезпечення «Adobe» для кожного аспекту процесу проектування. Багато дизайнерів використовують «Canva» для невеликих завдань, але «Illustrator» за своїм функціоналом настільки зручний, що його можна навіть використовувати для створення звичайних документів замість «Word».

Photoshop – ще один з найкращих помічників у створенні макетів для соціальних мереж із текстурами й ефектами, а також для роботи з растром, який буде інтегрованим в макети для друку. Важкими видаються зустрічі з клієнтами, коли вони надто зосереджені на своєму баченні й не прислухаються до порад чи вказівок фахівця. Деякі замовники не розуміють, що робота дизайнерів полягає в тому, щоб брендинг був візуально приємним і корисним для бізнесу. Коли клієнти налаштовані на те, чого вони хочуть, дизайнер мало що може зробити для успіху. Іноді замовник занадто хоче бути причетним до створення дизайну, хоче таким чином самореалізовуватись. Тоді результат може залишати на краще, бо замовник захотів бути співавтором, не маючи для цього достатньо знань. Коли замовник повністю довіряє дизайнеру і розуміє, що він дбає лише про його інтереси, результат буде вдалим, бо фахівець може перетворити бачення клієнта на повністю реалізовану ідентичність саме так, як він цього хотів.

Висновки. Згадаємо і деякі з основних труднощів. «Синдром самозванця» є супутником кожного креатива –

чого б не досяг фахівець, він ніколи не зникає. Чим раніше автор почне бути собою, тим краще. Метод проб і помилок застосовується до кожного аспекту цієї роботи. Робити помилки – це нормально: це те, що змушує нас рости та розвиватися.

Ще одна важлива деталь: негативні коментарі можуть відчутно вплинути на дизайнера, особливо, якщо вони не містять конструктивної критики. Люди залишають злі коментарі, щоб відчутти себе вищими, і це зрештою завдає шкоди автору без причини. Але навіть негативний коментар в рекламі – це корисний досвід, бо макет побачили і почали обговорювати.

Головна порада, яка може допомогти молодим дизайнерам, – більше вірити в себе. Кар'єра має бути результатом наполегливої праці, послідовності та щирої любові та пристрасті до дизайну. Якщо ці якості наявні – дизайнер, опанувавши ази своєї професії та отримавши достатній досвід, буде спроможний виконати вдало будь-який проект.

Список використаних джерел

1. Даниленко В. Основи дизайну: підручник. Харків: ХДАДМ, 2003. 320 с.
2. Емброуз Г., Леонард Н. Основи. Графічний дизайн 03: Генерування ідей. Київ: ArtHuss, 2019. 192 с.
3. Емброуз Г., Леонард Н. Основи. Графічний дизайн 02: Дизайнерське дослідження. Київ: ArtHuss, 2019. 192 с.
4. Емброуз Г., Леонард Н. Основи. Графічний дизайн 04: Нові основи. Київ: ArtHuss, 2019. 192 с.
5. Єфімов Ю. Комп'ютерна графіка: Adobe двома руками. Навч. посіб. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2018. 120 с.

6. Куленко М. Основи графічного дизайну: Підручник. Київ: Кондор, 2007. 543 с.
7. Лаптон Е., Коул Філіпс Дж. Основи. Графічний дизайн 01: Підхід і мова. Київ: ArtHuss, 2019. 192 с.
8. Пічугін М., Канкін І., Воротніков В.. Комп'ютерна графіка. Навч. посіб. Київ: Центр навчальної літератури, 2019. 346 с.
9. Яковлєв М. Основи формування професійного мислення художників графічного дизайну. Технічна естетика і дизайн: міжвідомчий наук.-технічн. зб. 2004. Вип. 3-4. С. 181-185.

Yury V. YEFIMOV,

Senior Lecurer,

Chair of Design, Faculty of Fine Arts and Design,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,

ORCID: 0009-0007-9505-6638,

e-mail: y.yefimov@kubg.edu.ua

THE TENDENCY OF “BRIGHT MINIMALISM” IN MODERN GRAPHIC DESIGN

Abstract. Design shapes the environment, at least the visual environment. It affects everything we see: streets, interiors, television, literature, social networks, shopping areas, outdoor advertising. It has always been like that, it is like that and it will be like that. If our eyes are open, we see. Time changes perceptions, trends change with time. Anti-branding is in trend. It may seem counterintuitive, but many brands are embracing this trend to demonstrate authenticity and relevance. It's not for nothing that Google has simplified its logos with fonts

in recent years, with brand designers and digital artists simultaneously experimenting with color and typography. Artificial intelligence tools have appeared in many industries, from healthcare to entertainment, and they have begun to influence the world of design as well. AI text and image generators can now create stunning works of art. And precisely because of this, specialists working in various fields of creative activity tensed up a bit, while lazy people rejoiced. Exciting explorations of the possibilities of gradients and developments with irregular and multi-colored mixtures are current in the environment of the creative community. Bright minimalism brings a playful energy to the project without compromising the design. This trend combines minimalism with maximalism, allowing the design to maintain sophistication while still having a unique distinction. But there is another aspect that has influenced the process in recent years. The pandemic came with a number of rules and restrictions. But as we finally return to normal life, designers are experimenting with our collective sense of new freedom. Creating a brand design requires asking your customers to fill out a questionnaire. It is her questions about business goals, values, character, target audience, competitors and everything that will help us understand their strategy. The purpose of this survey is to emphasize the main trends of modern graphic design, taking into account the peculiarities of the period of the last few years and the current realities.

Key words: graphic design, artificial intelligence, artist, graphics, branding

References

1. Danylenko, V. (2003). *Osnovy dyzaynu: pidruchnyk* [Basics of design: a textbook]. Kharkiv: KHDADM [in Ukrainian]

2. Embrouz, H., Leonard, N. (2019). Osnovy. Hrafichnyy dyzayn 03: Heneruvannya idey [Basics. Graphic design 03: Generating ideas]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
3. Embrouz, H., Leonard, N. (2019). Osnovy. Hrafichnyy dyzayn 02: Dyzayners'ke doslidzhennya [Graphic Design 02: Design Research]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
4. Embrouz, H., Leonard, N. (2019). Osnovy. Hrafichnyy dyzayn 04: Novi osnovy [Basics. Graphic Design 04: New Basics]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
5. Yefimov, Yu. (2018). Komp'yuterna hrafika: Adobe dvoma rukamy [Computer graphics: Adobe with two hands]. Navch. posib. Kyiv: Kyivs'kyi universytet imeni Borysa Hrinchenka [in Ukrainian].
6. Kulenko, M. (2007). Osnovy hrafichnoho dyzaynu [Basics of graphic design]: Pidruch. Kyiv: Kondor [in Ukrainian].
7. Lapton, E., Koul Fillips, Dzh. (2019). Osnovy. Hrafichnyy dyzayn 01: Pidkhid i mova [Basics. Graphic design 01: Approach and language]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
8. Pichuhin, M., Kankin, I., Vorotnikov, V. (2019). Komp'yuterna hrafika [Computer graphics]. Navch. posib. Kyiv: Tsentr navchal'noyi literatury [in Ukrainian].
9. Yakovlyev, M. (2004). Osnovy formuvannya profesiynoho myslennya khudozhnykiv hrafichnoho dyzaynu [Basics of formation of professional thinking of graphic design artists]. Tekhnichna estetyka i dyzayn: mizhvidomchyy nauk.-tekhnichn. zb., 3-4, 181-185 [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.413>

УДК 7.741/744.9(045)

Наталія Миколаївна БАЛАБУХА,

викладач, кафедра дизайну,
факультет образотворчого мистецтва і дизайну,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
ORCID: 0009-0007-0849-9474,
e-mail: n.balabukha@kubg.edu.ua

Оксана Григорівна ЗДОР,

старший викладач, кафедра дизайну,
факультет образотворчого мистецтва і дизайну,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
ORCID: 0000-0001-9914-5506,
e-mail: o.zdor@kubg.edu.ua

Катерина Володимирівна РАДЬКО,

старший викладач, кафедра дизайну,
факультет образотворчого мистецтва і дизайну,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: k.radko@kubg.edu.ua

АЛЕГОРИЧНІ МАПИ ЯК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН ДОБИ БАРОКО

Анотація: Дана стаття є органічним продовженням попередніх студій, присвячених картографії як окремому специфічному різновиду мистецтва, самостійному самотньому культурно-мистецькому феномену. Метою даної роботи є аналіз основних типів та особливостей

функціонування алегоричних мап. Основну увагу періоду бароко як найбільш плідному етапу концентрації польсько-українських історичних і культурних зв'язків, способу налагодження діалогу й вибудовування співпраці. Така карта позиціонується як інструмент збереження національної та культурної ідентичності українців. Висвітлено аналоги та прототипи історичних алегоричних карт, що презентовані як артефакти, прояв художнього генію митців минулого. Проаналізовано низку творів графічного мистецтва та певних прикладів каліграфії – естампів, картографічних каліграфічних написів, розглянуто їх роль та особливості застосування при створенні та оздобленні алегоричних карт, які акцентують особливості, специфіку того чи іншого регіону, можуть сприяти створенню повного характерного портрету особистості правителя. Акцентовано, що синтез стилізованої мапи міста, графічних зображень і картографічних каліграфічних написів за допомогою інструментарію символічної мови презентувати карту як своєрідне інформаційне свідоцтво про географічні знання людства, водночас дає можливість сприймати мапу як витвір графічного мистецтва. Хронологічні межі дослідження – XVII-XVIII ст., один з найплідніших періодів з огляду на виникнення нових феноменів у полі мистецтва, активізації культурно-мистецьких зв'язків та взаємовпливу кількох національних традицій. Стаття є одним з небагатьох екскурсів у картографію як самобутній вид мистецтва, якому надано самостійного значення, і серед подальших перспектив вивчення можна поставити питання національних особливостей українського доробку в галузі картографії, яка постає синтезом мистецтва графіки та каліграфії.

Ключові слова: каліграфія, графічне мистецтво, естамп, шрифт, картографія, алегорична мапа

Вступ. Доба XVII ст. – XVIII ст. є одним із найяскравіших і найдраматичніших періодів у політичному, історико-культурному розвитку України етапом становлення національної ідентичності. В силу історико-політичних подій сьогодення сучасним українцям як ніколи близькі настрої, що панували на той час у Східній Європі, питання, що хвилювали тогочасну спільноту, що формувалася в ті буремні роки. Зацікавлення добою між Відродженням і Просвітництвом, нові трактування світоглядних основ художньої культури того часу пробудили цікавість до національних традицій, історії, культури. А. Андьял у своїй праці «Світ слов'янського бароко» акцентує єдність тогочасної історичної картини, яка виникла для країн цього регіону в XVII ст., визначає її як «світ прикордонних фортець» [6].

Постановка проблеми. Серед найцінніших проявів культури цього часу є феномен сарматизму, що розвився на землях Речі Посполитої. Перейнятий у античності, трансформований відповідно до локальних реалій міф ідеально наклався на притаманний Польщі й Україні культ лицаря-християнина, охоронця віри і бітьківської землі від зовнішнього ворога. Історико-політичні обставини, культурне підґрунтя суспільства сформували багатомовність тогочасної української культури, схильність до відтворення міфів на тлі барокових стереотипів. Основним засобом спілкування була латина, що співіснувала з церковно-слов'янською і польською, її універсальність дозволяла збагачувати привнесеними думками, доробком національний ґрунт.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Бібліографію з означеного питання можна умовно розбілити на кілька блоків, виокремивши праці з картографії, каліграфії, історико-культурного спадку XVII-XVIII ст., але комплексних ґрунтовних досліджень на

сьогодні майже не згадуємо, тому феномен що є на стику кількох наук, можемо вважати перспективним для подальших розвідок. І **метою** цієї статті є актуалізація питання національних особливостей українського доробку в галузі картографії, яка постає синтезом мистецтва графіки та каліграфії [2; 8].

Українці найсильніше з усіх східних слов'ян відчували протилежність між Римом і Візантією [2]. Тривале перебування українських земель у складі Речі Посполитої сприяло синтезу української та польської культур. Стосунки між цими сегментами загальнокультурного тла були непростими, компліментарними: вони були свого роду антагоністами одна відносно одної, відчуваючи взаємоприникнення і вплив одного компонента на інший. Козацька старшина переймала польські ідеали культури, український фольклор активно впливав на польське мистецтво, і цей вплив був значущим. Це явище варто сприймати комплексно, пам'ятаючи про європейський контекст.

Результати. Зв'язок традицій оформлення рукописної книги та образотворчих засобів в оформленні карт має давнє коріння. Види рукописного письма для позначення топонімів на географічних рукописних та перших друкованих картах західної Європи вражають глядачів своєю досконалістю. Впродовж 400 років відтворенню та поширенню карт служила європейська гравюра. Авторські та репродукційні естампи випускалися видавцями, колекціонувалися знавцями як абсолютно рівноцінні твори. Часто картографи виступали одночасно і граверами, і видавцями. Тиражовані в естампі, карти отримували нове життя, ставали доступнішими, що сприяло демократизації цього виду мистецтва.

У картографії особливо цінується точність, зручність для визначення розташування, орієнтації на певній

території. Але картографи часто створюють мапи не лише з цією метою. Карта з вишуканим орнаментом, яскравими ілюстраціями, декорованою, але і функціональною компасною розою більше пасувала як прикраса на стіну, ніж допоміжний засіб для мандрівника. Тобто такі витвори були не прикладними, а скоріше мистецькими.

На перших картах зображення і тексти були виконані вручну на пергамені. Натомість рукописні написи на паперових картах поступово змінювалися на гравійовані, які точно відтворювали рукописні форми. Літери топонімів на мапах мають не менш важливе значення, ніж самі зображення. За допомогою шрифту виділялися головні і другорядні елементи та об'єкти. Сьогодні система позначень, кольорів, типу шрифтів при створенні карт уніфікована, проте художнє, зокрема шрифтове оформлення перших карт було втіленням стилю, який панував у скрипторіях. Одночасно з каліграфічними школами існували і картографічні, які часто мали тісні зв'язки і спільну графічно-стилістичну мову.

Яскравим прикладом такої взаємодії є діяльність видатного фламандського картографа, науковця і каліграфа Герарда Меркатора, який у 1540 р. вигравіював та видав посібник з навчання письму курсивом, де обґрунтував його чіткість, зручність та швидкість для написання географічних назв. Меркатор зосередився винятково на італійському курсиві й адресував його вченим та граверам. Курсивні літери з вишуканими розчерками стали графічною оздобою його карт, вони відповідали основним рисам курсивного канцелярського та книжкового письма XIV-XV ст., а саме поєднанню курсиву і розвиненого розчерку – особливість попереднього періоду розвитку європейської рукописної книги. Використання більших за розміром літер римського капітального письма також перегукується з творчістю каліграфів того часу. Сьогодні саме курсив є

одним із основних типів набірнього шрифту на картах. Використання його рукописної версії в проєкті підкреслює тяглість графічної традиції.

Поруч із гуманістичним курсивом та формами римського капітального на європейських картах зустрічалися й інші типи рукописного письма: ротунда на карті 1563 р. португальця Діогу Омена, цілі фрази й окремі слова з ломбардських версалів на карті-портолані 1375 р. Авраама Крески, представника іспанської картографічної школи [3]. В цілому на картах, виконаних вручну, на відміну від гравійованих, можна спостерігати великий діапазон форм літер, написаних пануючими на той час видами письма. Картографи прагнули зберегти загальну узгодженість, єдність, цілісність і гармонійність образотворчих засобів [4].

Талант картографа проявлявся не лише у створенні географічно точного зображення, а й у вивченні можливостей мапи як різновиду мистецтва, інструменту комунікації. Діапазони використання мап не є взаємовиключними, в ряду з точними географічними, існують карти ігрові, у вигляді тварин чи людей, на об'єктах, алегоричні – т. зв. «картографічні курйози». В них відображені культурні, соціальні та політичні проблеми свого часу.

Антропоморфна мапа Йоганна Путча «Королева Європа» («*Euroa regina*») 1533 р., яка уособлювала Європейський континент як королеву, надихнула на заняття картографією та спровокувала створення низки карт, які зображували земну поверхню у вигляді людей, тварин і рослин. Генріх Бюнтінг наприкінці XVI ст. видав географічний опис біблійних місць Палестини, особливо цікавими в якому є емблематичні мапи: Європа подана у вигляді королеви, Азія – в образі Пегаса, мапа світу – як листок конюшини. Європа Бюнтінга наслідує орґінальну

ксилографію Путча, має усі символи влади монарха: на голові корона (Іспанія) як визнання важливості та першості, зі скіпетром у лівій руці (Данія) і державою (Сицилія) в правій руці (Італія), країни центральної Європи утворюють вбрання. Карта символізує перевагу єдності в монархії Габсбургів.

Однією з найвідоміших зооморфних мап є «Бельгійський лев» («Leo Belgicus») – карта територій сучасних Нідерландів та Бельгії у формі геральдичного лева. Абриси цих територій нагадували силует лева, що часто зустрічався на гербах цього регіону. Перша мапа у вигляді лева відома з II пол. XVI ст., задумана Міхаелем фон Айцінгом і награвійована Францем Хогенбергом. Лев як символ сили, мужності й відваги, господар своєї долі, незалежний від ворогів, мав особливий відгук у тогочасному суспільстві, з'явилась велика кількість версій цієї мапи між 1583 і 1648 рр., поки тривала боротьба за самовизначення і незалежність від Іспанської імперії. До цієї теми звертались відомі європейські гравери й картографи Йодокус Гондіус та Клас Янсон Піскатор.

Висновки. Дослідження, відбір і узагальнення інформації, синтез відомостей із відповідних джерел дозволяють створювати і зараз алегоричні мапи міст як твори станкової графіки та інструменти не тільки для візуалізації інформації, пов'язаної з місцезонашуванням. Алегорична мапа покликана виконувати й комунікативні функції: освітню, соціальну, розважальну, рекламну, сприяти взаємозбагаченню української та польської культур. Особливо надихаючим є період бароко. Такі мапи можна позиціонувати як зразок творів, де яскраво дається взнаки синтетичність українського мистецтва періоду XVII ст. – XVIII ст., адже українське бароко розвивалось під впливом європейської й одночасно національної естетики, що пояснює його складність і у символіці, і за формою.

Сучасними митцями усвідомлена і активно використовується особлива виразність бароко, яка посилює вплив твору. «Багатий арсенал асоціативних засобів бароко сприяв митцям у перенесенні акцентів з життя у мрію, із щоденних людських пристрастей у світ вічних цінностей» [5, с.11].

Список використаних джерел

1. Вінтер Е. Візантія та Рим у боротьбі за Україну. 955-1939. Прага: Видавництво Юрія Тищенка, 1944. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/11948/file.pdf>
2. Гордєєв А. Карти-портолани Чорного моря XIV-XVII ст. Київ: ДНВП «Картографія», 2015. 216 с.
3. Кришталович У. Рукописні карти XVI-XIX століть. З фондів Центрального державного історичного архіву України, м. Львів. Київ: ДНВП «Картографія», 2011. 216 с.
4. Маслюк В., Шевчук В., Яременко В. Аполонова люття. Київські поети XVII-XVIII ст. Київ: Молодь, 1982. 311 с.
5. Степовик Д.В. Леотній Тарасевич та українське мистецтво бароко. Київ: Наукова думка, 1986. 235 с.
6. Angyal A. Die siavische Barockwelt. Leipzig, 1961. S. 222-223.

Nataliia M. BALABUKHA,

Lecturer, Chair of Design,
Faculty of Fine Arts and Design,
Borys Grinchenko Kyiv Metropoliran University,
Kyiv, Ukraine,
ORCID: 0009-0007-0849-9474,
e-mail: n.balabukha@kubg.edu.ua

Oksana H. ZDOR,

Senior Lecturer, Chair of Design,
Borys Grinchenko Kyiv Metropoliran University,
Kyiv, Ukraine,
ORCID: 0000-0001-9914-5506,
e-mail: o.zdor@kubg.edu.ua

Kateryna V. RADKO,

Senior Lecturer, Chair of Design,
Faculty of Fine Arts and Design,
Borys Grinchenko Kyiv Metropoliran University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: k.radko@kubg.edu.ua

ALLEGORICAL MAPS AS A CULTURAL AND ART PHENOMENON OF THE BAROQUE ERA

Abstract. This article is an organic continuation of previous studies devoted to cartography as a separate, specific type of art, an independent, original cultural and artistic phenomenon. The purpose of this work is to analyze the main types and features of the functioning of allegorical maps. The main focus is on the Baroque period as the most fruitful stage of the concentration of Polish-Ukrainian historical and cultural ties, a way of establishing dialogue and building cooperation. Such a map is positioned as a tool for preserving the national and

cultural identity of Ukrainians. Analogues and prototypes of historical allegorical maps presented as artifacts, a manifestation of the artistic genius of artists of the past, are highlighted. A number of works of graphic art and certain examples of calligraphy – prints, cartographic calligraphic inscriptions are analyzed, their role and features of use in the creation and decoration of allegorical maps are considered, which emphasize the features, specifics of a particular region, can contribute to the creation of a complete characteristic portrait of the ruler's personality. It is emphasized that the synthesis of a stylized city map, graphic images and cartographic calligraphic inscriptions using the toolkit of symbolic language presents the map as a kind of information certificate about the geographical knowledge of mankind, at the same time it makes it possible to perceive the map as a work of graphic art. The chronological boundaries of the study are the 17th-18th centuries, one of the most fruitful periods in view of the emergence of new phenomena in the field of art, the intensification of cultural and artistic ties, and the mutual influence of several national traditions. The article is one of the few excursions into cartography as an original form of art, which is given an independent meaning, and among the further perspectives of the study, one can raise the question of the national peculiarities of the Ukrainian development in the field of cartography, which appears as a synthesis of the art of graphics and calligraphy.

Key words: calligraphy, graphic art, print, font, cartography, allegorical map

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.414>

УДК 7.75 (045)

Юрій Євгенович ВОЛГІН,
старший викладач, кафедра дизайну,
факультет образотворчого мистецтва і дизайну,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
ORCID: 0009-0003-9424-4451,
e-mail: y.volhin@kubg.edu.ua

МИСТЕЦТВО НА ЗАХИСТІ УКРАЇНИ (ДО ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЛИХОШЕРСТА)

Анотація. У статті розглянуто вплив сучасного народного мистецтва на формування патріотичних настроїв та психологічної підтримки бійців Збройних сил України, на коріння та походження народного мистецтва у боротьбі за незалежність України на прикладі творчості художника Олександра Лихошерста. Сьогоднішня культурно-мистецька арена є дуже неоднорідним явищем – домінанти художніх процесів різко змістились. Військовий стан, військові дії держави спонукали творчу спільноту змінити систему цінностей – перелаштуватися на іншу сюжетику, образний ряд. Домінує агітаційне мистецтво – щоденна реальність диктує творчим особистостям необхідність шукати шляхи психологічної підтримки тих, хто боронить кордони держави з кінця лютого 2022 р. Завданням дослідження є можливість позиціонування мистецтва на прискорення перемоги України у війні з російськими загарбниками, розгляд мистецтва як методу підйому патріотичних настроїв населення, на агітацію, моральну підтримку українських воїнів, що аналізується на прикладі робіт київського художника-живописця Олександра

Лихошерста. Акцентовано зміни домінант у культурно-митсецькому полі сучасної України, причиною яких є військова агресія. Акцентовано війну як причину кардинальної зміни сюжетного ряду творчості українських художників. Висвітлено провідні характеристики творчості Олександра Лихошерста, дано стислий екскурс у становлення його творчого шляху. Наведені окремі приклади творчості митця, характеризовано вплив тих феноменів, які мали значення для формування його творчої мови. Акцентовано сюжети, образи, принципи створення основних композицій, що мають попит у середовищі воїнів, що є основними замовниками обіт художника. Проведено паралелі з творчістю митців, що вплинули на формування стилістики творчості живописця. Народна картина, наїв позиціоновані як домінуючі явища, на яких плевав своє мистецтво О. Лихошерст.

Ключові слова: народне мистецтво, наївне мистецтво, народна картина, агітаційне мистецтво, Олександр Лихошерст

Вступ. Сьогоднішня культурно-мистецька арена є дуже неоднорідним явищем – домінанти художніх процесів різко змістились. Військовий стан, воєнні дії держави спонукали творчу спільноту змінити систему цінностей – перелаштуватися на іншу сюжеттику, образний ряд. Домінує агітаційне мистецтво – щоденна реальність диктує творчим особистостям необхідність шукати шляхи психологічної підтримки тих, хто боронить кордини держави з кінця лютого 2022 р.

Постановка проблеми. Завданням дослідження є можливість позиціонування мистецтва на прискорення перемоги України у війні з російськими загарбниками, розгляд мистецтва як методу підйому патріотичних настроїв населення, на агітацію, моральну підтримку

українських воїнів, що аналізується на прикладі робіт київського художника-живописця Олександра Лихошерста.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Вітчизняне мистецтвознавство не раз ставило основною проблемою висвітлення мистецтва, спрямованого проти війни, – щоразу, коли держава потерпала від чергового нашествязагарбників. Педагогічні науки мають чимало праць, спрямованих на виховні функції мистецтва, культурологічні та естетичні праці висвітлюють загальний контекст художніх процесів доби, і більша частина мистецтвознавчих розвідок, мабуть, має монографічний характер [1-6]. Але щодня з'являється все більше митців, творчі пошуки яких спрямовані на моральну, психологічну допомогу дюдям, що потерпають від війни, і ці все нові своєрідні арт-терапевтичні штудії потребують аналізу. Серед майстрів, які належать до цього ряду, і Олпександр Лихошерст.

Мета статті – дослідити вплив сучасного мистецтва на моральний, психологічний стан воїнства сучасної України, можливості розглядати «народну картину» як стимул для підтримки Збройних сил України, українського народу у боротьбі за незалежність країни проти російських загарбників. Серед завдань розвідки – аналіз основних ідейних посилив, традиційних образів у формуванні концептуального змістового наповнення агітаційного мистецтва сучасної воєнної України.

Результати. У складні воєнні часи російської агресивної навали на Україну, окрім матеріальної та військової допомоги воїни-захисники вітчизни потребують постійної емоційної та моральної підтримки. Їх суворий побут на лінії зіткнення, регулярні атаки ворога, обстріли та постійні передислокації не дозволяють мати при собі ікони, святі образи тощо. Проте, люди в цих надважких умовах прагнуть мати щось надихаюче, прості та зрозумілі образи

Богоматері та символи незламності, символи боротьби та перемоги. Бійці прагнуть бачити втілення своїх мрій, психологічну підтримку та надію на перемогу у боротьбі з ворогом. Саме тому виник попит на наївні полотна Олександра Лихошерста (рис. 1-9).



Рис. 1. Агітаційне мистецтво Олександра Лихошерста

Серед українських воїнів набули широкої популярності сюжети народного мистецтва, традиційні в українському живописі, зображення козаків, найвідомішим є образ «Козака Мамая», що був популярним ще в XVII-XVIII ст. Прості та зрозумілі образи Богоматері, що захищає українське населення, різних святих, історичних персоналій відомих захисників народу, таких як Степан Бандера та Нестор Махно, Роман Шухевич та Іван Мазепа та ще величезна кількість постатей, які стали сакральними ворогами московії.

Працюючи над своїми полотнами, Олександр Лихошерст намагається реалізувати ідею «народної картини», просту та доступну у сприйнятті глядачами та

замовниками, використовуючи елементи наїву, нехтуючи анатомічними особливостями рисунку своїх персонажів, додаючи експресії та динаміки в композиціях сюжетів, доповнюючи полотна текстовим супроводом, що традиційно використовувався у народних картинах.



Рис. 2. Агітаційне мистецтво Олександра Лихошерста

Саме подібні «народні картини» набули широкого ужиткового сенсу на фронтах України, серед воїнів, що боронять свободу та незалежність нашої держави. Простий аналіз фотоматеріалів про побут наших захисників дає очевидну картину того, як розвивається мистецтво Перемоги, що має попит у тих умовах. Серед творців цього побуту, співавтор того процесу – пан Олександр із своїми полотнами.

Український наїв – напрямок у живописі, поширений у II пол. XIX ст. – сер. XX ст., став у нагоді для створення серії робіт, присвячених боротьбі українського народу проти російських загарбників. Саме основні риси, притаманні цій манері, посилюють сприйняття глядачем візуального та емоційно-психологічного стану. Ми знаємо

багато художників, що створили власний неповторний та впізнаваний стиль, тому що творили за покликом серця. Їх твори сповнені щирими та чесними думками.



Рис. 3. Агітаційне мистецтво Олександра Лихошерста

Одним із надихаючих факторів для Олександра є творчий доробок Марії Приймаченко, відомої української мисткині. Також художник захоплюється надзвичайною силою експресії та кольору робіт Вінсента Ван Гога.

Текстовки з українського козацького фольклору, що супроводжують картини, набули величезної популярності. Персонажі українських героїв надихають на зухвалість та вдачу майбутніх переможців. Цитати відомих ворогів московії переповнюють полотна автора. Роботи pana Олександра мають запозичення від агітаційних плакатів часів УНР, ЗУНР, ОУН та УПА, слогани від часів т. зв. «громадянської війни» 1919-1922 рр. Вони сповнені болем

та розумінням багатовікового насильницького пригнічування московією українського народу, його прагнення до свободи та волі, до Незалежності!



Рис. 4-5. Агітаційне мистецтво Олександра Лихошерста

Відомі агітаційні роботи Гергія Нарбута, Ніла Хасевича та інших українських художників надихають О. Лихошерста. Не випадковою є зустріч з всесвітньо відомим художником-муралістом Бенксі, що завітав до Києва та області восени 2022 р., залишивши кілька муралів, вона також дала поштовх до нового бачення мистецтва у воєнні часи. Олександр зробив декілька полотен і розмістив, просто на парканах біля розтрощених домівок у Ворзелі, Ірпені та в рідній Горенці. На диво, якась кількість була придбана заїзджими іноземцями (гроші пішли на відбудову помешкань місцевих жителів), яким показували розбиті міста та села, якась навіть вкрадена невідомими. Але поштовх творити щось корисне задля перемоги життя над смертю був сильним. Особливо важливим стало бажання допомогти армії.



Рис. 6-7. Агітаційне мистецтво Олександра Лихошерста

Важливим аспектом у полотнах О. Лихошерста є нанесення власних атрибутів підрозділу, для якого виконується робота, таких, як емблема або шеврон. Бійці отримують значний елемент персоналізації свого власного угруповання, виступаючи замовниками та співавторами полотна. Сюжети палаючого кремля та тонучого крейсера «москва» стали знаковими для українського народу протягом останнього року набули нової знаковості.

У творах також присутні картини битв зі змієм або гідрою (відповідно – алюзії на путінський режим або російську навалу), що є продовженням звичних для українців казкових образів ворогів та пригноблювачів. По суті, сюжети замовляють безпосередньо бійці, тим самим впливаючи на стилістику робіт.

Оскільки Олександр Лихошерст мав безпосередній досвід боротьби з ворогом, перебуваючи в лавах місцевої ТРО, знаходячись під обстрілами мінометів та артилерії, захищаючи рідне село Горінку, допомагаючи сусідам



Рис. 8. Агітаційне мистецтво Олександра Лихошерста

рятувати своє життя та майно, витягуючи старих із розбомблених хат, вистежуючи диверсантів та ворогів, тренуючи молодих бійців, вишукуючи збиті ворожі ракети його душевне прагнення воїна та художника надихнуло на написання серії полотен для підтримки бійців та психологічної допомоги.

Вибір матеріалу обумовлений простотою та надійністю. Грубі або синтетичні тканини, що не бояться вологи та пом'ятості, акрилові фарби, що еластичні, не тріскаються та не змиваються.



Рис. 9. Агітаційне мистецтво Олександра Лихошерста

Основна властивість полотен полягає в тому, що бійці можуть у будь-який момент зірвати свій прапор (полотно) зі стіни, запхавши в рюкзак чи кинувши в машину та негайно евакуюватись, на новому місці без жодних проблем натягнути на стіну бліндажу чи іншого помешкання, за допомогою підручних матеріалів. Саме такий, ужитковий, принцип підбору матеріалу нагадує творчість всесвітньо відомого грузинського художника Ніколо Піросмані, що є ще одним взірцем для О. Лихошерста. Як відомо, Піросмані зробив багато живописних робіт на скатертинах та інших не традиційних для живопису матеріалах, що було обумовлено дещо іншими причинами, але вплинуло на творчість Олександра. Він і розписує сумки, створює хоругви, словом, його твори нерідко мають прикладний характер.

Найкращим відгуком на творчість Олександра Лихошерста є безліч подяк від бійців різних підрозділів, їх

бажання перемагати ворога й нести в собі ідею незалежної України (рис. 10-11).



Рис. 10. Передача роботи О. Лихошерста бійцям



Рис. 11. Подяки О. Лихошерсту за його творчість

Висновки. Звісно, окреслити і коло сюжетів, і методи художньої виразності агітаційного мистецтва О.Лихошерста в одній стислій статті неможливо. Тому ця розвідка є лише постановкою проблеми, яку варто розвивати в подальших дослідженнях, акцентуючи значення арт-терапевтичного впливу творчості митця, характеризуючи вплив його робіт на емоційний стан воїнів, звертаючи увагу на роль і значення мистецького процесу під час війни загалом.

Список використаних джерел

1. Крутько Д. Маршрут роботами Бенксі в Києві та області (адреси). URL:<https://hmarochos.kiev.ua/2022/11/16/de-znachodyatsya-grafiti-yaka-namalyuvav-benksi-v-kyievi-ta-oblasti-adresy/>
2. Лебедєва К. Наїв і народне мистецтво. URL: <https://honchar.org.ua/blog/nayiv-i-narodne-mystetstvo-i187>
3. Левицька В., Денисюк О. Вплив мистецтва на формування національно-патріотичних почуттів особистості. Молодий вчений. 2018. Вип. 12.1(64.1). С. 5-8.
4. Романенкова Ю., Єфімов Ю. Україна у вогні: пульс українського мистецтва після 24 лютого 2022 р. Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : матеріали XV Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 19 жовтня 2023 р. Київ: НАКККіМ, 2023. С.20-21.
5. Фіть Н. Українське наївне мистецтво. URL: <http://memorua.org/?p=1687>
6. Шатило В. Художник з Горенки розписує унікальні прапори-обереги для військових. URL: <https://thebuchacity.com/hudozhnyk-z-gorenky-rozpysuye-unikalni-prapory-oberegy-dlya-vijskovyh/>

Yuriy Ye. VOLHIN,
Senior Lecturer, Chair of Design,
Faculty of Fine Arts and Design,
Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv Ukraine,
ORCID: 0009-0003-9424-4451,
e-mail: y.volhin@kubg.edu.ua

**ART IN DEFENSE OF UKRAINE
(TO THE CREATIVE WORK OF ALEXANDER
LYHOSHERST)**

Abstract. The article examines the influence of modern folk art on the formation of patriotic attitudes and psychological support of the soldiers of the Armed Forces of Ukraine, on the roots and origins of folk art in the struggle for the independence of Ukraine, using the example of the work of the artist Oleksandr Lyhoshherst. Today's cultural and artistic arena is a very heterogeneous phenomenon – the dominant artistic processes have shifted dramatically. Martial law, military actions of the state prompted the creative community to change the system of values – to readjust to a different plot, a figurative series. Agitation art dominates – daily reality dictates the need for creative personalities to find ways to psychologically support those who defend the borders of the state from the end of February 2022. The task of the research is the possibility of positioning art to accelerate the victory of Ukraine in the war with the Russian invaders, considering art as a method of raising the patriotic mood of the population, on agitation, moral support of Ukrainian soldiers, which is analyzed on the example of the works of the Kyiv painter Oleksandr Lyhoshherst. Emphasis is placed on changes in the dominant forces in the cultural and artistic field of modern Ukraine, the cause of which is military aggression. Emphasis is placed on the war as the reason for a

radical change in the storyline of the work of Ukrainian artists. The leading characteristics of Oleksandr Lyhosherst's work are highlighted, a brief overview of the formation of his creative path is given. Individual examples of the artist's work are presented, the influence of those phenomena that were important for the formation of his creative language is characterized. The plots, images, and principles of creating the main compositions that are in demand among the soldiers, who are the main customers of the artist's works, are emphasized. Parallels are drawn with the work of artists that influenced the formation of the painter's stylistics. Folk painting, nayiv positioned as dominant phenomena, on which O. Lyhosherst nurtured his art.

Key words: folk art, naive art, folk painting, propaganda art, Oleksandr Lyhosherst

References

1. Krut'ko, D. Marshrut robotamy Benksi v Kyievi ta oblasti (adresy) Banksy's works in Kyiv and the region (addresses)]. Availavle at: <https://hmarochos.kiev.ua/2022/11/16/de-znahodyatsya-grafiti-yaka-namalyuvav-benksi-v-kyievi-ta-oblasti-adresy/> [in Ukrainian]
2. Lebedyeva, K. Nayiv i narodne mystetstvo [Naive and folk art]. Availavle at: <https://honchar.org.ua/blog/nayiv-i-narodne-mystetstvo-i187> [in Ukrainian]
3. Levyts'ka, V., Denysyuk, O. (2018). Vplyv mystetstva na formuvannya natsional'no-patriotychnykh pochuttiv osobystosti [The influence of art on the formation of national and patriotic feelings of the individual]. *Molodyy vchenyy*. 12.1(64.1), 5-8 [in Ukrainian].
4. Romanenkova, Yu., Yefimov, Yu. (2023). Ukrayina u vohni: pul's ukrayins'koho mystetstva pislya 24 lyutoho 2022 r. [Ukraine on fire: the pulse of Ukrainian art after February 24,

2022] Kul'turno-mystets'ke seredovyshche: tvorchist' ta tekhnolohiyi: materialy XV Vseukr. nauk.-prakt. konf. Kyiv, 19 zhovtnya 2023 r. Kyiv: NAKKKiM, 20-21[in Ukrainian].

5. Fit', N. Ukrayins'ke nayivne mystetstvo [Ukrainian naive art].

Availavle at: <http://memorua.org/?p=1687> [in Ukrainian].

6. Shatylo, V. Khudozhnyk z Horenky rozpysuye unikal'ni prapory-oberehy dlya viys'kovykh [An artist from Gorenka paints unique flags-talismans for the military]. Availavle at: <https://thebuchacity.com/hudozhnyk-z-gorenky-rozpysuye-unikalni-prapory-oberegy-dlya-vijskovykh/>

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ МИСТЕЦТВА

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.415>

УДК 791.63. (477):791.037.7(450.)

Galyna P. POGREBNIAK

DSc in Arts, Associate Professor,
National Academy of Management of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
ORCID 0000-0002-8846-4939,
e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com

**VISUAL CULTURE OF DIRECTING AN
AUTHOR'S FILM**

Abstract. The purpose of the article is to define the director's toolkit of frame design in the visual culture of the author's film. A comprehensive approach was used in the development of the topic, methods of systematization, comparison, verification, comparative and textual analysis were used. The analytical method and the method of figurative and stylistic analysis in their unity were directed to the consideration of the art history aspect of the problem. The articles and monographs of scientists who studied the peculiarities of the visual culture of screen arts were analyzed. The articles and monographs of scientists who studied the peculiarities of the visual culture of screen arts were analyzed. It has been found that the researchers are inclined to the opinion that the directors of author's films carry out experiments in the field of pictorial form. The relationship and mutual influence of photographic and audiovisual art is considered. It was found that images in screen arts are the result of collective work and have collective authorship. The features of the visual culture of the author's film are traced on the example of the films of Yuriy Illenko. It has been proven that the visual culture of an author's film directly

depends on the worldview of the director. The characteristic features of an author's film are identified, the dominance of the attention of the directors-authors to the artists' specific view of the world, the creation of their own subjective picture of the world, the search for their own visual language, and the presentation of the author's screen form is substantiated. The visual culture of the author's film is analyzed and it is shown that the image, frame design is the main carrier of cinematic expressiveness. It is clarified that the system of expressive means and methods of visual culture of the author's film consists of: compositional construction of the shot; dynamics of motion of the film camera; filming angles; assembly steps; sound, light, color solutions; subject-material environment of the frame; mise-en-scene; frame design. The scientific novelty of the research lies in the fact that the director's creativity is investigated in the context of the visual culture of frame design and became the subject of a special study for the first time; the appropriateness of using the system method in studying the features of the author's plastic film language has been proven; a comprehensive analysis was carried out and the features of frame design in the author's film work were revealed.

Key words: visual culture, screen arts, director, visual arts, design, author, designing, frame

Introduction. The first steps of cinematography were connected with “attempts to record works of theatrical art” [11, p. 154]. Cinema emerged at the end of the 19th century from photography, which then became its subjective, essentially “substantial basis” [24, p. 80]. Today, according to D. Balakina's conviction, photography “finally defined itself as a separate and independent direction of modern art and art that internally develops, complicates, transforms and absorbs both the achievements of modern society and its needs, reacts to them” [1, p 18].

In the second half of the 19th century, photography tried to approach painting. And that is why, as noted by V. Kukorenychuk and O. Pryadko, a trend – pictorial realism – emerged in it, the supporters of which strove for a pictorial – photographic image similar to painting [15, p. 121]. N. Zhukova enters into a polemic with the above-mentioned researchers, who notes that due to the appearance of photography in the early 20th century, the question of the boundaries between painting and photography became especially relevant and even dramatic, because artists believed that the artist should no longer overburden itself by transferring small details, because for this there is a photo, with the help of which a similar effect can be achieved faster and better [29, p. 146].

Cinematographers adopted the possibilities of “photographic interpretation of the world” [22, p. 23], and cinema quickly overcame the “low” status of attraction and entertainment. In a fairly short time, cinematography has formed its own language, its own visual and expressive means. It turned into an independent and quite ambitious art form, which began to claim a special role in human life.

Problem statement. In the early period of its existence, cinema borrowed from photographic experience, in which “the distance between the original and its interpretation is no less than in all visual arts” [22, p. 24]. For about three decades, cinema accumulates a variety of visual and expressive means, techniques, forms its visual culture through frame design, changes the “general principle of the relationship between the truth of art and life” [3, p. 132] and acquires the full status of an art form only in the mid-1920s x years It was quite difficult for cinematography to develop the possibilities to become an art. Cinema was originally born as “moving photography”, a technical trick with little variation; then as a circus-type attraction, spectacle and entertainment for the public.

The visual culture of auteur cinema is of interest to many researchers today. Let us remind you that the author's cinematic worldview model is a means, a form of knowledge of the world by the director, his reproduction of the picture of the world with the help of film language, the main structural element of which is the frame. The image, frame design is the most important and, undoubtedly, one of the most difficult spheres of cinematic expressiveness, and the creation by an individual author of an artistic image (and its cinematic variety) necessarily contains an imprint of the personal nature of perception and feeling of the picture of the world.

Analysis of recent research and publications. Such scientists as Z. Alferova, O. Astryuk, D. Balakina, R. Barth, L. Briukhovetska, J. Butler, L. Bryukhovetska, G. Cherkov, G. Chmyl, O. Dobroskok, K. Holden, V. Horpenko, Ya. Gazda, Zh. Epstein, S. Kholodynska, V. Kondrashov, Z. Krakauer, V. Krylova, O. Lebedev, U. Lidwell, H. Lutzeler, I. Manokha, M. Murashko, O. Priadko, V. Skurativskiy, K. Stanislavska, K. K. Fetisova, I. Zubavina and others.

O. Krylova in the study “The Hero as the Personification of the Human Self in Film Art” points out that the specific nature of film art became the subject of discussions at the beginning of the 20th century, and its visual culture “enables a person to artistically embody the myth of himself on the screen” [14]. G. Cherkov in the article “Transformation of reality in the era of digital technologies” says that cinematography has a specific technical ability to “photographically accurately record the external image of reality, as well as freely transform the image of the created world” [3, p. 129].

Researchers I. Manokha and K. Fetisova believe that “all art forms known at that time did not reproduce objective reality, but a subjective image of the world and appeared as a reflection of reality in the mind of the creator, its copy” [17, p. 167]. V. Skurativskiy in his study “From the Cinematographer's

Notebook” indicates that film art “from his first French and German abstract films resolutely created its own, aesthetically high-quality avant-garde alternative to the real world” [25, p. 21].

The **purpose** of the article – to determine the director's tools for creating the design of a cinematographic frame in the visual culture of the author's film.

Results. Thanks to the special “effect of the authenticity of the screen image” [6, p. 149], cinema made it possible to visualize everything that “for a long time was only in human consciousness” [23, p. 69]. Screen means, which have established themselves as a creative experience of artistic cognition, made it possible to present the audience with the opportunity to “see the essence of another person through the screen” [23, p. 70].

Figurative screen systems have become evidence of a qualitatively new disclosure and reflection of reality as a vision and creation of a living new reality, which is “primarily a prepared model, accordingly serves as a tool for understanding the world” [5, p. 22]; made it possible through a unique method of sensual objectification of the movement of consciousness in sound-visual images to embody the concepts that define worldview ideas.

The result of the collective creative process over the dramaturgical material is synthesized in the plasticity of the screen image. Each participant in film production (director, cameraman, artist) operates with different systems of expressive means. The film is essentially a visual conglomerate. Sometimes it turns out to be so integral and indestructible that it is a difficult task to accurately determine the contribution of each participant in the creation of the screen image. The creative contribution of the operator, for example, is quite simple to analyze. The roles of the artist and director are not so clearly and expressively manifested, they dissolve in the screen space. The contribution

of the artist and the cameraman as authors of visual images should be considered from the point of view of expressing the pictorial concept of the film and the main stylistic principle of its solution through the frame design.

We believe that the system of visual means and techniques serves the author-director to embody certain life events, important themes and problems in the artistic fabric of the film. Visual means of expression play the role of a kind of bridge between the author and the viewer. In the author's cinematographic model, the director is the bearer of certain personal qualities. He not only can, but to a certain extent is obliged to strive for such unique self-expression through the unique form of the work. This would give grounds to talk about a specific, peculiar only to him display of the artistic picture of the world in each screen frame of an audiovisual product.

The director-author produces in his own work socially significant ideas, ideals and meanings in the context of the corresponding artistic worldview model. He embodies his idea in the screen images of the visual culture of the author's film. It should be noted that artistry as a sign of the quality of cinematographic works involves a harmonious combination of deep content and the corresponding perfect form. This combination is not manifested in the demonstrative “visuality” of the film and should not become an overt goal of the director, it should serve as a powerful means of achieving a certain artistic result, emotional and educational impact on the recipient.

We will remind you that screen arts synthesize and transform the artistic experience of literature, theater, music, choreography, visual arts, photography and circus art. At the same time, audiovisual art uses only its own visual means, reproduces the world in artistic and artistic-documentary images, expands “both the sphere of artistic exploration of life, its new sides and phenomena, and the sphere of aesthetic experience” [21, p. 205] . Researchers O. Lebedev O. and O.

Pryadko in the article “The plasticity of the cinematographic image and its components” note that “an expressive image on the screen is not just a “beautiful” and technically competent picture, but also harmoniously fits into the composition of the film, its style and drama” [16, p. 161].

We can assume that the cinematic image of the world is materialized in an audio-visual image. It grows out of the montage of shots, design of shots, composition of constituent parts of the image and acquires a deep dimension. In addition, the only condition for the existence of screen art is a real environment. It is interesting that audiovisual art creates an original (cinematic) reality, but does not actually reflect the world, but only materializes the illusory, imitates it. In the article “The time of the text and the space of the picture in cinematography: on the construction of the discussion of cinematic reality” A. Puchkov and O. Chervinsky point out that “cinematic reality is an invisible variety that cannot be subjugated by concepts”. The researchers are convinced that “no moment of cinematic reality is similar to another, everything real is a continuous heterogeneity (the degree of difference between the members of a certain population), a heterogeneous continuum” [19, p. 276].

We consider it expedient to specify those important complexes and elements of visual means that are included in the pictorial structure of the film. The basis of the film image is the subject-material environment of the frame design. The organization of the frame design is carried out not only by the production designer, but by a whole team of artists whom he manages. In addition, composition is considered to be another important means of expressiveness in cinema as a stylistic principle of organizing a film image. The composition of the staff has undergone major changes in recent decades. The director, cameraman, and artist in close cooperation work out the basic principles of compositional construction of the frame

design, provide the overall stylistic solution of the film. There are also such visual means that are the prerogative of the cinematographer only and are in the plane, in particular, the organization of the intra-frame mise-en-scene, camera dynamics, lighting, etc.

The figurative language of an author's film depends on the nature of the talent of the author-director, on his attitude to the world, other arts. Directors with an active authorial beginning most often focus their creative potential precisely on the visual means of the film. They demonstrate a high level of freedom of self-expression, try to organize cinematic material in an original way. Sometimes the text of the script appears to such film authors as the initial source material of maximum self-expression, as can be seen, for example, in the work of F. Fellini, M. Antonioni, P. Almodovar, D. Lynch, S. Parajanov, Yu. Illenko, and others.

We can state that the specific construction of each shot by the director (whose language is always unhurried, verbose, thorough), as well as the use of rather complex and intricate camera movements create something like a diaphragm around the filmed object, which at the same time complicates this object, allows to connect it with the surrounding reality in the most irrational and even magical way, and at the same time it makes it possible to extract living, authentic materials from reality.

Ukrainian director-author Valentin Vasyanovych has a first degree as a cameraman, which is why he calls himself a director-cameraman. He usually writes the script and relies on his own "view" in terms of frame design, location of filming equipment and background. The director builds a cinematic story, screen mise-en-scenes and relies primarily on the images in the frame, not only on the script and dramaturgical material. The artist does not give the drama of the film the main role. He usually does not create a cinematic story on paper, but operates

with carefully constructed, clearly constructed frames and forms a narrative from a powerful conglomerate of mise-en-scenes created in the author's imagination. This creative method is more valuable for the author-director, as it provides an energy core, sensuality, emotional coloring and a unique chronotope.

It is obvious that the foundations of the visual culture of his films (appreciated by the international audience and crowned with awards from various prestigious film forums of the world, in particular, the Venice International Film Festival) are laid precisely in the environment of real shooting locations and carefully selected interiors. V. Vasyanovych, together with the artist, looks for creative tips on how to build cinematographic scenes, shots directly on the set, on locations, in expeditions. It is this creativity that brings him international success.

The figurative language of the film in the frame arises first of all from that original artist who is able not only to reproduce a certain phenomenon, but also to feel and notice the most essential and important things in it together with creative like-minded people. In the monograph "Cinema Paradigm" Yu. Illenko wrote: "It seems to me that the language of cinema is the primary language of the world. Like all other languages of various arts, film language can do a lot of nonsense, but its esoteric role is aimed at the main activity, justified and nurtured by one goal: to capture, "express", create an image" [8, p. 199].

According to the Italian director and theoretician Pier Paolo Pasolini, "cinema, or the language of images-signs, has a dual nature: it is at the same time extremely subjective and extremely objective (within the bounds of irresistible and crude naturalistic fatality) . These two moments, different in nature, are closely adjacent to each other, they cannot be separated even in a laboratory" [18].

We will remind you that in the 1960s, the development of cinematography in tandem with directorial research was marked by discoveries in the field of pictorial decision of the

film, primarily through frame construction. So, for example, the desire for life-like authenticity of the shot, the desire to capture the relaxed atmosphere of life in its deliberate natural “unstructuredness”, filming that is similar to chronic-documentary shots, determined and long-term fixed the main principles of “documentary style” in game cinematography, which remain to this day with variable success are used by directors, in particular, Ukrainian ones (M. Slaboshpytskyi, I. Tsylyk, S. Loznytsia, V. Vasyanovych, M. Vroda, Yu. Rechynskyi, D. Sukholitkyi-Sobchuk).

The influence of documentary in the 1960s and 1970s was manifested, first of all, in a change in the principles of the compositional construction of frames, namely in the desire for loose, unfinished compositions, at first glance careless (as, for example, in the films of representatives of the French and German “new wave”, as well as Czech and the Polish “new wave”), which immersed the events of the films in an apparently accidentally and unexpectedly caught life. To the same extent, the indicated approach in the organization of an outwardly “disorganized” frame was related to the creation of the light atmosphere of the picture. So, for example, even deliberate “illuminations” in the image (which is an obvious technical defect from the point of view of the generally accepted and until now cinematographic aesthetics) turned into those powerful stylistic elements with the help of which the illusion of real life was achieved. This led to the expansion of professional operator terminology, in which the term “functional lighting” appeared. Thus, already in the second half of the 20th century, cinematographers and, above all, directors-authors quickly mastered the basic principles of “documentary aesthetics” of frame design in feature films, and at the same time, the palette of cinematic visual aids was divided into two groups.

Film directors of the “documentary” style used sharp techniques in their creative arsenal that transformed the

surrounding reality. The authors of the paintings of the so-called “poetic-painting” direction, on the contrary, tried in every way to overcome the asceticism of the “chronic-documentary” frame. For this purpose, they used a wide range of color palettes – from frankly decorative, ornamental to refined painting. This was largely facilitated not only by artistic and aesthetic factors, but also by technical factors, primarily related to the quality of color reproduction on film and the use of close-ups of the image (which led to the search for a more perfect cinematographic language that would correspond to the new, as at that time, type thinking).

In the second half of the 1960s, the new cinematic space of the image in the frame influenced the change in the nature of the use of light and color by filmmakers and caused the search for new principles of compositional construction of the frame, opened up attractive prospects for the implementation of the best traditions of fine art. This can be seen in the Ukrainian model of auteur cinema (better known as poetic cinema). The directors of poetic cinema presented in the visual culture of the frame a specific color range, an exquisite composition, a refined plastic expressiveness, a unique stylistic form.

In the article “Serhiy Parajanov's Cinema Painting and Fine Art”, O. Yamborko points out that “in the conditions of the Soviet era, the accusation of decorativeness had a double meaning”, because decorative art at that time “became the territory of a certain creative freedom for artists and gave them the opportunity to work with conventional forms and speak in a symbolic language”. The researcher notes that such a “breakthrough led to the expansion of the stylistic platform, the deepening of visual semantics, in particular the visual arts, and the appearance of a number of non-conformist works, as happened in poetic cinema, whose “Aesopian language” of associative images revealed diametrically opposed ideas and contents” [20, p. 49].

Director and cinematographer Yuriy Illenko was closely associated with Ukrainian poetic cinema. His subjective camera, as well as “the play of light and shade and colors, dynamism and an attempt to capture the mood and its smallest changes with the camera” [20, p. 17] in the film “Shadows of Forgotten Ancestors”, despite the difference of opinion with the director Serhii Paradzhanov, really gave the artists “the universe to own” [10, p. 38].

Y. Illenko demonstrated his “special attention to form, to intellectually complicated film image, metaphor, hyperbole” [13, p. 296] already in his first independent work “The Well for the Thirsty”. He sought to film not a scripted text, but to “create a discourse” [10, p. 116]. The young director not only confirmed his mastery of well-learned and personally invented methods of visual expressiveness, but in each new film he increased the richness of the cinematic language in the structure of the frame. The screen language of his films was closely related to the national experience of the past, absorbed centuries-old traditions of national culture. Yu. Illenko was convinced that the toolkit of screen language includes “image focusing, or sharpness, depth of field, bleaching, flooding, double exposure, zooming, darkening, displacement, contrast, filtering, blurring, diffusion – all of these are actualized in the text techniques become linguistic moments, create an instrumental style of expression” [8, p. 224].

Yu. Illenko made his debut as a director, co-author of the script and cameraman of the film “The Well for the Thirsty”. He adopted such an important principle of poetic expressiveness as the materialization of the image of the sphere of human memory and thereby made a successful attempt to develop an avant-garde, as for the 1960s, line of associative-poetic cinematography. The Polish researcher Janusz Gazda in the article “Ukrainian School of Poetic Cinema” noted that the master’s imagination “does not easily obey the rules, it is crazy,

agitated, as if baroque, easily crosses the boundaries of realism, uses poetic and fairy-tale visions, is unrestrained in its metaphorical and symbolic” [7, p. 18]. We can say that the components of the avant-garde of that time were present in Yu. Illenko's film in the entire frame structure: the deliberate destruction of traditional drama (the screenplay by I. Drach), the presence of an impressively sensitive passionate subjective camera, the use of associative montage, an almost provocative demonstration of amazing plastic freedom in the frame, the use of the most diverse, rich in content visual intonations, flexible rhythm, the creation of a unique color range (rather unusual in its colors), striving for maximum compositional saturation of the frame plane.

In the monograph “Cinema Paradigm” Yu. Illenko noted that the creative act is the summation of the director's personal abilities and professional level into a single cinematographic system. He defined the editing of the film as the main goal that the artist sets before himself and that forms his attitude to the idea of the work and the choice of means of its realization. The artist attached special importance to the motivation that prompts the director to certain arguments in the context of visual culture. The director was convinced that “the choice of cinematographic material, the use of creative tools to create an artistic image, the adaptation of the artistic apparatus to the realization of the director's goal – all this is directly related to the design of shots and their montage, which exists in the imagination of the director” [8, p. 52] .

Yu. Illenko actively reformed screen language as a director and cinematographer. In his own films, he turned the film camera into a full-fledged participant in the action, “a kind of character” [20, p. 19]. The director defended (or renewed) the right of cinematography to be the art of “the moving image with an emphasis on the image itself” [2, p. 50]. It is important to point out that the poetics of Yu. Illenko's films are determined

by his worldview and worldview. In addition, the artist preferred those visual means that adequately conveyed his personal view of reality.

We will remind you that in the second half of the 1960s characteristic changes took place in the system object – camera – frame in the image structure of films of the Ukrainian model of auteur cinema. Cinematographers essentially created a new conditional reality of the image in the frame, operated with powerful means of reality transformation, resorted to subjectivation not only of the camera's gaze, but also of the filmed object. It is not by chance that in every tape (as in the early period - “The Well for the Thirsty”, “Evening at Ivan's Bath”, “The White Bird with a Black Mark”, and in the later period – “Swan Lake. Zone”, “Prayer for Hetman Mazepa”) Yuri Illenko, showed his own understanding of the world and consistently asserted “the right to reflect personal empathy in search of personal meaning, the right to reevaluate universally significant traditional canons, value norms and ideals on the basis of one's own world experience” [4, p. 345]. It is interesting that the master recreated his own sense of the world on the screen, but used well-known forms of screen language that had already developed in the art of cinema. He creatively reinterpreted them and offered his author's palette of visual means: pictorial, compositional and sound. The director believed that “the search for an impeccable form is always a conflict with the usual form” [9, p. 52].

In accordance with such a creative position, Yu. Illenko sought to “intensify” color in the frame design. He used special methods of color illumination: solarization, color filters, smoke, burning and repainting of natural nature. The artists with whom the director collaborated sometimes repainted the landscapes in the films (with the aim of enhancing the color, turning it into a tougher and local one). In this way, the director achieved not only the sharp allegorical color, but also, desperately searching

for ways to overcome the naturalistic rendering of color on the screen, forced the viewer to “actively participate in the drama not only with the help of narration, but also with the beauty of images, stylization of composition and color”. [12, p. 26], presented its rich imaginative possibilities. Thus, we can assume that “the screen as a generalized model of imagined reality” [26, p. 265] is actually the entire unlimited surrounding world.

Yu. Illenko saw the world primarily in frames, and this is the uniqueness of his peculiar, so to speak, “constructive” screen work of a cinematographer. Today we can talk about the paradoxical combination of two principles in his films: on the one hand, an unstoppable thirst for life, the sensuality of sight and hearing – the source of powerful plastic and musical images; on the other hand, attempts to convey the material element with the help of ancient patterns and stable ritualistic forms of life. The director actively overcame the traditional system of imagery, characteristic, for example, of literary prose, which sometimes replaced cinematographic thinking. After all, in cinema, the medium of artistic information is a multifaceted audiovisual system of exploring the world and man in the compositional elements of frames, built according to the laws of painting and photography and exquisitely combined into episodes, scenes, meaningful parts of the film.

Yu. Illenko was looking for his own visual form of films for a long time. This complex creative process flowed through the careful (sometimes paradoxical, in some ways unrestrained) construction of each frame. Of course, the artist's work was not without unfortunate defeats, since in the synthesis of cinematic means of expression, the process of building and preserving the overall intonation line of the film work occupies a special place.

We are talking about such a conventional line that enables the distribution of a peculiar force of “sound” and the most successful location of dramatic accents, dynamics and range of action, a diverse system of tonalities, tempo, rhythm,

etc. According to the conviction of the American researcher D. Stone, in the course of creative experiments, the new visual means in the artist's works were far from always in the optimal unity with the content for the audience's perception, despite the “powerful meditative manner of the director, which opened unexplored spatial perspectives, dissolving conventional boundaries between “external” and “internal”, between real and imaginary [27, p. 24].

In view of the above, we consider interesting the reasoning of the Ukrainian philosopher and culturologist S. Krymskyi, who in the article “People's Dolls” makes a bold assumption that today the visual arts, in particular the art of cinema, is “in the same situation in which it was in the 1860s the year when photography appeared”. The researcher is convinced that it was at this time that the fact that such an “objective, devoid of subjectivity image of the external world has no meaning of its own became obvious. At the same time, it was as if the realistic quality of painting was compromised, since photography still achieves this better”. The scientist points out: nowadays it is possible to ascertain the phenomenon of such a cultural and artistic situation, which is quite closely “connected with virtual reality”. In our opinion, S. Krymskyi's emphasis on the original meaning of the term “virtual”, which in translation from English should be interpreted as “actual” is also correct. And this gives reason to consider virtual reality not as a probable or imaginary reality, but as an actual reality. So the researcher comes to the conclusion that “virtual reality has now become an alternative to cinema, and cinema must look for its new ontology in the same way that fine art once looked for a new ontology after the emergence of photography. After all, the cinematography of the inner world arose – virtuality” [28, p. 221].

Conclusions. In our research, we have shown that the formation and development of visual language in cinema is

influenced by such factors as: the nature of the talent and individuality of the director-author; genre laws; historical regularities of the film process. It has been determined that the plasticity of the screen image is one of the most important and complex spheres of cinematic expression. It is indicated that the result of collective creativity over dramatic material is synthesized in the plasticity of the screen.

It has been clarified that in further scientific research, the unique author's cinematography of Yu. Illenko must be considered in the context of the latest technological processes that have been taking place in the last decades in the national cinematography. Changes in the visual culture of modern screen images are evidenced by the significant expansion of the range of expressive means, the intensity and sharpness of visual intonations, the bold introduction of peculiar “dissonant” combinations, the emphasized graphic design of the frame and the contrast of the image, powerful growths and unexpected declines of action, opposition of rhythm, dynamics and statics, which in the context of relentless mastery by young Ukrainian directors (V. Vasyanovych, M. Vroda, M. Slaboshpytskyi, D. Suholytkyi-Sobchuk, I. Tsylyk, N. Aliyev, A. Lukich, Yu. Rechynskyi, M. Stepanska, I. Strembitskyi), the aesthetics of the space of the cinematographic image should reveal interdependent forms of communication with the audience, in particular, through the mastery and free mastery of filmmaking technologies.

References

1. Balakina, D. (2018). Rivni fotohrafichnoho zobrazhennia suchasnosti [Levels of modern photographic image]. *Ekonomika i kultura Ukrainy v svitovykh hlobalizatsiynykh protsesakh: pozytsionuvannia i realii: tezy dopovidei III Mizhnar. nauk.- prakt. konf., Kyiv. 21-22 berez. 2018 r. Kyiv: KNUKiM, 18-21 [in Ukrainian].*

2. Briukhovetska, L. (2006). Operatorske mystetstvo Yurii Illienka [Cinematography by Yuriy Illenko]. Kino-Teatr. 1 (63), 50-54 [in Ukrainian].
3. Zhukova, N. (2010). Elitarnist yak komponent kulturotvorennia: dosvid neklasychnoi estetyky [Elitism as a component of cultural creation: experience of non-classical aesthetics]: monohrafiia. Kyiv: PARAPAN [in Ukrainian].
4. Ihoshkina, N. (2003). Kinomystetstvo yak vyd khudozhnoi tvorchosti [Cinematography as a kind of artistic creativity]. Praktychna filosofii. 2, 149-154 [in Ukrainian].
5. Illienko, Yu. (1999). Paradyhma kino [The paradigm of cinema]. Kyiv: Abrys [in Ukrainian].
6. Illienko, Yu. (1999). Ahasfer abo Khronika druhoho pryshestia Khrysta [Agasphorus or the Chronicle of the Second Coming of Christ]. Dnipro. 10, 35-85 [in Ukrainian].
7. Illienko, Yu. (2008). Dopovidna Apostolovi Petru Yurka Illienka [Reporting to the Apostle Peter Yurka Illenko]: v 2 kn. Ternopil: Bohdan, 1, 346 [in Ukrainian].
8. Koshelivets, I. (1964). Shestydesiatnyky [Sixties]. Suchasna literatura: zb. st. Miunkhen. 3, 295-300 [in Ukrainian].
9. Krylova, V. Heroi yak uosoblennia liudskoho "ya" v kinomystetstvi [The hero as the personification of the human "I" in cinematography]. Available at: [http:// enpuir.npu.edu.ua/bitstream/ 123456789/ 6899/1/ Krylov % d 0 %b0.pdf](http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/6899/1/Krylov%20%b0.pdf) [in Ukrainian].
10. Kukorenychuk, V, Priadko, O. (2018). Fotohrafiiia yak mova suchasnoho spilkuвання [Photography as a language of modern communication]. Ekonomika i kultura Ukrainy v svitovykh hlobalizatsiinykh protsesakh: pozytsionuvannia i realii: tezy dopovidei III Mizhnar. nauk.- prakt. konf., m. Kyiv, 21-22 berez. 2018 r. Kyiv: Vyd. tsentr KNUKiM. 120-123 [in Ukrainian].
11. Liebidiev, O., Priadko, O. (2013). Plastychnist kinematohrafichnoho zobrazhennia ta yii skladovi [Plasticity of

the cinematographic image and its components]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. 3, 160-168 [in Ukrainian].

12. Manokha, I., Fetisova, K. (2010). *Perspektyvy psykholoho-dyskursyvnnykh doslidzhen u suchasni psykholohii mystetstva* [Perspectives of psychological and discursive research in modern psychology of art]. *Zbirnyk naukovykh prats Instytutu psykholohii imeni H. S. Kostiuka NAPNU*. Kyiv, 162-169 [in Ukrainian].

13. Serhii Paradzhanov i Ukraina (2015) [Serhii Paradzhanov and Ukraine]: zb. st. i dokumentiv / uporiad. i red. L. Briukhovetska. Kyiv: KMA [in Ukrainian].

14. Skrypnyk, L. (1928). *Narysy z teorii mystetstva kino* [Essays on the theory of cinema art]. Kyiv: Derzh. vyd-vo Ukrainy. 43-44 [in Ukrainian].

15. Skurativskyi, V. (1996). *Kino yak “vidkryttia liudyny”* [Cinema as a “man’s discovery”]. *Filosofska i sotsiolohichna dumka*. 1-2, 65-98 [in Ukrainian].

16. Skurativskyi, V. (1997). *Ekranni mystetstva u sotsiokulturnykh protsesakh XX stolittia: geneza, struktura, funktsiia* [Screen arts in sociocultural processes of the 20th century: genesis, structure, function] : u 2 ch. 2. Kyiv: Vydavnytstvo “Ivan Fedorov”[in Ukrainian].

17. Skurativskyi, V. (2017). *Z kinoznavchoho zapysnyka: Statti v zhurnali “Kino-Teatr”* [From a film study notebook: Articles in the magazine “Kino-Teatr”]. *Kinematohrafichni studiio* Kyiv: “Kino-Teatr”; “ART KNYHA”, 184 [in Ukrainian].

18. Stanislavska, K. (2012). *Spetsyfika postmodernistskoi vydovyshchnosti. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* [Specificity of postmodern spectacle]: zb. nauk. prats: Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho

humanitarnoho universytetu. Rivne: RDHU. 18, 263-267 [in Ukrainian].

19. Ukrainske kino: yevroformat. Khronika hromadskykh obhovoren 1996-2003 rokiv (2003) [Ukrainian cinema. chronicle of public discussions 1996-2003]. Kinosotsiologhiia Kyiv: Altpres, 528 [in Ukrainian].

20. Cherkov, H. (2010). Transformatsiia realnosti v epokhu dyhitalnykh tekhnolohii [Transformation of reality in the age of digital technologies]. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho: zb. nauk. prats. Kyiv, 7, 128-135 [in Ukrainian].

21. Chmil, H. (2003). Avtorske kino Kiry Muratovoi [Author's cinema of Kira Muratova]. Mystetstvoznavstvo Ukrainy: zb. st. Kyiv: SPD Kravchuk V. K., 003, 3, 341-349 [in Ukrainian].

22. Chmil, H. (2016). Hra z realnistiu v ekrannomu naratyvi [Playing with reality in the screen narrative]. Suchasne ukrainske kino vid vidtvorennia do tvorennia novoi realnosti: materialy nauk.-metodych. konf., m. Kyiv, 9 lystopada 2016 r. Kyiv: IPSM NAMU, 22-23 [in Ukrainian].

23. Shevchuk, M. (2018). Istoriia i kultura riznykh chasiv u filmi “Kaminnyi khrest»[History and culture of different times in the film “Stone Cross”]. Kino-teatr. 2 (136), 42-43 [in Ukrainian].

24. Gazda, J. (1970). Ukrainska szkola kina poetychniego Ekran. 9, 17-18 [in Polish].

25. Konrad, K., Korcelli, J. (1973). Operator zypatrzana ewolucje sztuki filmowej. Kino. 6, 23-36 [in Polish].

26. Pasolini P. The Cinema of Poetry. Available at: <https://dilipshakya.files.wordpress.com/2013/04/pasolini1976-cinema-n-poetry.pdf> [in Italian].

27. Stone, J. (1989). Surrealistic chuckle from the Ukraine. New York Times. September, 15, 24 [in Ukrainian].

Галина Петрівна ПОГРЕБНЯК,
доктор мистецтвознавства, доцент,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
ORCID: 0000-0002-8846-4939,
e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com

ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА РЕЖИСУРИ АВТОРСЬКОГО ФІЛЬМУ

Анотація. Метою статті є визначення режисерського інструментарію дизайну кадру у візуальній культурі авторського фільму. У розробці теми було застосовано комплексний підхід, використано методи систематизації, порівняння, верифікації, компаративного й текстологічного аналізів. Аналітичний метод та метод образно-стилістичного аналізу у своїй єдності, було скеровано до розгляду мистецтвознавчого аспекту проблеми. Проаналізовано статті і монографії вчених, які досліджували особливості візуальної культури екранних мистецтв. З'ясовано, що дослідники схильні до думки, що режисери авторського кіно здійснюють експерименти у сфері зображальної форми. Розглянуто взаємозв'язок і взаємовплив фотографічного та аудіовізуального мистецтва. Виявлено, що зображення в екранних мистецтвах є результатом колективної праці і має колективне авторство. Особливості візуальної культури авторського фільму простежено на прикладі кінострічок Юрія Іллєнка. Доведено, що візуальна культура авторського фільму безпосередньо залежить від світогляду режисера. Виявлено характерні ознаки авторського фільму, обґрунтовано домінування уваги режисерів-авторів до специфічного погляду митців на світ, створення власної

суб'єктивної картини світу, пошук власної візуальної мови, презентації авторської екранної форми. Проаналізовано візуальну культуру авторського фільму та показано, що зображення, дизайн кадру є основним носієм кінематографічної виразності. Уточнено, що систему виразних засобів і прийомів зображальної культури авторського фільму складають: композиційна побудова кадру; динаміка руху кіноапарату; знімальні ракурси; монтажні ходи; звукові, світлові, колористичні рішення; предметно-матеріальне середовище кадру; мізансценування; дизайн кадру. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що режисерська творчість досліджується в контексті зображальної культури дизайну кадру і вперше постала предметом спеціального дослідження; доведено доречність використання системного методу у вивченні особливостей авторської пластичної кіномови; здійснено комплексний аналіз та виявлено особливості дизайну кадру в авторській фільмовій творчості.

Ключові слова: візуальна культура, екранні мистецтва, режисер, образотворче мистецтво, дизайн, автор, конструювання, кадр

Список використаних джерел

1. Балакіна Д. Рівні фотографічного зображення сучасності. Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії: тези доповідей III Міжнар. наук.- практ. конф., Київ. 21-22 берез. 2018 р. Київ: КНУКіМ, 2018. С. 18-21.
2. Брюховецька Л. Операторське мистецтво Юрія Іллєнка. Кіно-Театр. 2006. № 1 (63). С. 50-54.
3. Жукова Н. Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики: монографія. Київ: ПАРАПАН, 2010. 244 с.

4. Ігошкіна Н. Кіномистецтво як вид художньої творчості. Практична філософія. 2003. № 2. С. 149-154.
5. Ілленко Ю. Парадигма кіно. Київ: Абрис, 1999. 416 с.
6. Ілленко 1999-а Ілленко Ю. Агасфер або Хроніка другого пришествя Христа. Дніпро. 1999. № 10. С. 35-85.
7. Ілленко Ю. Доповідна Апостолові Петру Юрка Ілленка: в 2 кн. Тернопіль: Богдан, 2008. Кн. 1. 346 с.
8. Кошелівець І. Шестидесятники. Сучасна література: зб. ст. Мюнхен, 1964. Вип. 3. С. 295-300.
9. Крилова В. Герой як уособлення людського «я» в кіномистецтві. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/6899/1/Krylov%b0.pdf>
10. Кукоренчук В., Прядко О. Фотографія як мова сучасного спілкування. Економіка і культура України в світових глобалізаційних процесах: позиціонування і реалії: тези доповідей III Міжнар. наук.- практ. конф., м. Київ, 21-22 берез. 2018 р. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2018. С. 120-123.
11. Лебедєв О., Прядко О. Пластичність кінематографічного зображення та її складові. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2013. Вип 3. С. 160-168.
12. Маноха І., Фетісова К. Перспективи психолого-дискурсивних досліджень у сучасній психології мистецтва. Збірник наукових праць Інституту психології імені Г.С. Костюка НАПНУ. Київ, 2010. С. 162-169.
13. Сергій Параджанов і Україна: зб. ст. і документів. Упоряд. і ред. Л. Брюховецька. Київ: КМА, 2015. 288 с.
14. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Київ: Держ. вид-во України, 1928. С. 43-44.
15. Скуратівський В. Кіно як «відкриття людини». Філософська і соціологічна думка. 1996. № 1-2. С. 65-98.

16. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: генеза, структура, функція: у 2 ч. Ч. 2. Київ: Видавництво «Іван Федоров», 1997. 240 с.
17. Скуратівський В. З кінознавчого записника: Статті в журналі «Кіно-Театр». Кінематографічні студії. Вип. 8. Київ: «Кіно-Театр»; «АРТ КНИГА», 2017. 184 с.
18. Станіславська К. Специфіка постмодерністської видовищності. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне: РДГУ, 2012. Вип. 18. С. 263-267.
19. Українське кіно: євроформат. Хроніка громадських обговорень 1996-2003 років. Кіносоціологія. Київ: Альтпрес, 2003. 528 с.
20. Черков Г. Трансформація реальності в епоху дигітальних технологій. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. Київ, 2010. Вип. 7. С. 128-135.
21. Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової. Мистецтвознавство України: зб. ст. Київ: СПД Кравчук В. К., 2003. Вип. 3. С. 341-349.
22. Чміль Г. Гра з реальністю в екранному наративі. Сучасне українське кіно від відтворення до творення нової реальності: матеріали наук.-методич. конф., м. Київ, 9 листопада 2016 р. Київ: ІПСМ НАМУ, 2016. С. 22-23.
23. Шевчук О. Л. Український і світовий кінематограф. Українська і зарубіжна культура. Київ, 2002. С. 105-109.
24. Gazda J. Ukraińska szkoła kina poetyckiego. Ekran. 1970. № 9. S. 17-18.
25. Konrad K., Korcelli J. Operator zpatrzana ewolucje sztuki filmowej. Kino. 1973. № 6. S. 23-36.

26. Pasolini P. The Cinema of Poetry. URL: <https://diligshakya.files.wordpress.com/2013/04/pasolini1976-cinema-n-poetry.pdf>
27. Stone J. Surrealistic chuckle from the Ukraine. New York Times. 1989. September, 15. P. 24.

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.416>

УДК 821.912.2/17.03:7.04

Іван Вікторович БРАТУСЬ,

кандидат філологічних наук, доцент,

кафедра образотворчого мистецтва,

факультет образотворчого мистецтва і дизайну,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

ORCID: 0000-0002-8747-2611,

e-mail: kulturolog@gmail.com

Анна Миколаївна ВОЛКОВА,

старший викладач,

кафедра образотворчого мистецтва,

факультет образотворчого мистецтва і дизайну,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

ORCID: 0000-0003-4455-1640,

e-mail: a.hunka@kubg.edu.ua

ОБРАЗ СМЕРТІ В РОМАНІ ЖАНА-ПОЛЯ САРТРА «НУДОТА»

Анотація. У статті ми розглядаємо низку важливих концепцій трактування смерті в романі Жана-Поля Сартра «Нудота». Розглядаючи питання смерті, ми звернули особливу увагу на неможливість вповні розкрити природу цього явища з позиції звичайного чи узагальненого людського досвіду. В нашій статті приділяється увага екзистенціальній концепції смерті, яку почасти сформував, почасти сповідував і впроваджував сам Жан-Поль Сартр у своїх творах. Представлені низка цитат із роману «Нудота»,

що ілюструють філософські погляди Жана-Поля Сартра на здатність людини переосмислити індивідуальні, колективні та трансцендентні уявлення про природу переходу з живої природи у неживу. Порушується питання про своєрідну етику вбивства та самогубства в романі «Нудота». Особлива увага приділяється концепції самогубства, що має доволі незвичну авторську інтерпретацію у представників екзистенціалізму, яскравим представником якого є Жан-Поль Сартр. Показано, що самогубство в інтерпретації письменника не містить звичних обрисів, оскільки воно тлумачиться з позиції нездатності уникнути «зайвих речей» у світі. Ще більш революційна позиція щодо вбивства – воно позиціонується з токи зору «вивільнення від існування», як «благодійний вчинок». Абсурдність тверджень Жана-Поля Сартра спричинена переосмисленню парадигми «заручників буття», що нездатні самотійно зробити правильний вибір і мають «бути вдячні» тим, хто вкоротить їм віку. Ця парадигма має екзистенціальну природу, що переосмислюється через переосмислення тягаря вибору людиною. Актуальність нашого дослідження зумовлена неминучістю проблеми смерті протягом всієї історії людства. Доведено, що Жан-Поль Сартр здійснив значний прорив в осягненні таємниці смерті. Пропонується низка аспектів осмислення теми смерті: смерть в історичному минулому, смерть у майбутньому, вбивство, суїцид тощо. Виконано огляд деяких наукових розвідок про життя та творчість письменника та щодо теми смерті. Продемонстровано, що смерть позбавлена суто негативного звучання, оскільки її природа лише відтворює загальну невпорядкованість. Сартр вважає, що сама ж невпорядкованість базується не на природі хаосу, а на неспроможності людиною охопити весь масив подій. Зазначається, що примітивізація смерті не сприяє осягненню її природи, а лише робить її більш незрозумілою.

Ключові слова: Сартр, смерть, література, культура, буття

Вступ. Тема смерті вважається однією з ключових у філософії екзистенціалізму. Не випадково, що в своїй творчості Жан-Поль Сартр неодноразово торкався цієї болючої теми, наповнив її особливим звучанням у низці яскравих художніх образів. У романі «Нудота» (1938 р.) смерть набуває не тільки персоналізований образ – вона проглядається в різних персонажах і обставинах сюжету, переслідує головного героя та створює відповідну структуру художньої реальності. Навряд вона могла б діяти самостійно, бо філософська складова екзистенціалізму повсякчас «заганяє» смерть в лабіринти абсурду.

Постановка проблеми. Саме цей неповторний «подих смерті» наповнює роман «Нудота» доволі суперечливими твердженнями, хитає підвалини людського буття та дозволяє нам і досі намагатися «зчитати код» Сартра. Безумовно, що яскраві художні образи смерті допомогли письменнику вирішити чимало проблем з динамікою сюжетної лінії та підкреслити інтелектуальне напруження роману «Нудота».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ми сьогодні зіштовхнулися в Україні з надзвичайним сплеском зацікавлення темою смерті – війна спонукала дослідників осмислити «нову реальність». Мільйони українських родин так чи інакше зіштовхнулися з передчасною втратою рідних, друзів, колег, знайомих. Чорні жнива російської агресії створили реальність, у якій у жодного з нас немає імунітету до зустрічі з трагічними новинами, у кожного в нашій державі «загинув хтось із знайомих під Бахмутом». Відповідно, ця тема відстежується в наукових публікаціях. Ці аспекти відстежені в дослідженні Н.В. Гаркавенко та

С.С. Доскач. Вони радять звертатися до релігійних витоків у намаганні здолати страх смерті: «Основним напрямком усвідомлення опанування страху смерті в молоді в умовах війни є, насамперед, регуляція рівня цього страху. Він може здійснюватися за допомогою осмислення – надання певного сенсу ситуації, формування у широких соціальних мотивів (любов до близьких; віра в Бога, справедливість, перемогу; ненависть до ворога; почуття обов'язку тощо). Осмислена діяльність «бере гору» над страхом смерті рівно стільки, скільки його потрібно, щоб зберегти сенс життєдіяльності в умовах війни» [3, с.49].

У своїй статті В.І. Малімон торкається доволі болючого та суперечливого аспекту смерті – самогубства. Цей феномен дуже цікавив Жана-Поля Сартра та знайшов значне відображення в його романі «Нудота». В.І. Малімон ретельно аналізує різні вияви самогубства та доходить до наступних висновків: «Consequently, it can be argued that loneliness is often the cause of the suicide thoughts arousal along with further execution. The idea of suicide circulates in the public consciousness and is reproduced by various means of culture. The attitude to suicide at both social, and individual levels of consciousness, is closely linked to the ethical attitude to life and death. Measures to prevent suicide require the coordination and cooperation of a wide range of sectors of society, including law, education, health sector, intrafamily work and the media. Such efforts should be comprehensive and complex, aimed at creating a healthy picture of the world, delivering a sense of security and avoiding destructive negative loneliness» [6, с.294].

У літературних інтерпретаціях смерті цікаві спостереження Т. Лєгерко: «Леся Українка свідомо грає на сенсах, значеннях і навіть стереотипах, мовляв, троянди червоні – символ любові і життя, але ж невідомо, чи прагнуть вони щастя, чи смерті у своєму відчайдушному

горінні. Напрошується думка: жага до життя, прагнення пізнати і увібрати всі його радощі й блага якомога швидше – чи не є насправді вірною дорогою до смерті і швидкого згасання?» [4, с.84].

Дослідниця М. П. Лук'яненко ретельно проаналізувала складність перекладу роману «Нудота» українською мовою. Вона з'ясувала, що значна частина лінгвістичного матеріалу тісно пов'язана з «тотожністю та відмінністю» поглядів автора та головного героя. Вона зазначає, що роман «Нудота» ілюструє виразну метафоричність мовленнєвих структур. Система лінгвістичних образів вражає свою складність, оскільки вона відтворює безмежний потік екзистенціональної свідомості головного героя Антуана Рокантена і одночасно відображає світогляд самого Жана-Поля Сартра. Авторське екзистенціальне сприйняття світу створює незвичність метафоризації та контрастність в словесному зображенні. Цей нестандартний стилістичний підхід посилює концептуальність текстового простору роману [5].

У свою чергу дослідниця І. А. Рева зуміла якісно розібрати твір письменника за допомогою лінгвістичного аналізу. У своїй розвідці вона дійшла висновку, що «...проведений лінгвістичний аналіз роману «Нудота» Ж.-П. Сартра дає змогу дійти висновку, що текст є найвищою одиницею мовної системи. У романі «Нудота» Ж.-П. Сартр розкриває поняття «текст» як суб'єктивну модель об'єктивного світу. Через це письменник у своєму творі виступає як мовознавець, що цілком дає право справедливо розглядати термін «текст» як явище мови або окрему систему. Завдяки майстерності Ж.-П. Сартра автора читач відчуває вплив екзистенціального навіювання. Входження у «потік свідомості» головного героя створює ситуацію своєрідного співекзистенціювання, практики

інтуїтивного пізнання, необхідної для осмислення сартрівських ідей» [7, с.75].

Ми теж досліджували деякі особливості роману «Нудота». Зокрема, ми вказали на «слабку позицію» головного героя роману в рамках пошуку «сутності буття»: «У Сартра головний герой також перебуває в круговерті екзистенціального пошуку, йому «немає за що зачепитися» в «порожнечі буття». Перебуваючи в очікуванні «нападів нудоти» (зустрічі з «справжньою реальністю»), Антуан Рокантен постійно здійснює спроби «зачепитися» за історичні та життєві дослідження, віднайти «суть буття». Він навіть готовий погодитись з особистим божевіллям – це була б проста відповідь на неналагодженість світу (ніби як з світом все більш менш гаразд, а проблема особисто в Антуані Рокантені, що було б для нього «меншим злом»))» [2, с.152-153].

Нами досліджена й природа дезорієнтації особистості в романі: Ж.-П. Сартр у романі «Нудота» (1938 р.) демонструє нездатність людської свідомості сприйняти сутність навколишнього світу без руйнації особистості, принаймні тимчасової. Так, зустріч зі справжньою реальністю Антуан Рокантен (головний герой твору) отожднює з нападами запаморочення, нестерпної дезорієнтації. Для нього існує два шляхи жити «як усі» в усталених фальшивих рамках буття, чи намагатися доторкнутися до «нервів» існування. Коли фальш відходить на другий план, реальність розчавлює особистість. Інтелект, досвід, доброта, воля та інші чесноти не в змозі завадити руйнації підвалин існування особистості, не здатні протидіяти шаленому тиску прозріння. А саме прозріння не несе ніякого порятунку – воно тільки посилює розпач головного героя» [1, с.45].

У статті окремо розглядається феномен смерті в романі «Нудота», що є важливим фактором сучасного прочитання твору.

Мета статті – проаналізувати переважну більшість аспектів смерті, які були висвітленні Жаном-Полем Сартром у романі «Нудота».

Результати. Для Жана-Поля Сартра тема смерті не викликає відрази, обурення чи остраху. Більше того – головний герой «Нудоти» вбачає в смерті рятівне спасіння від нестерпних хвиль буття. Подібна етика (та й естетика) не зрозуміла без знайомства з доктринальними підвалинами філософії екзистенціалізму. Саме цією філософською течією просякнутий роман «Нудота», а почасти він виступає й «ідейним наповнювачем» подібних розвідок. Смерть екзистенціалістами сприймається фактором, що знаходиться поза вільним вибором людини (як і народження). Відповідно, люди не несуть відповідальності за її прихід і не здатні її наблизити чи віддалити.

Якщо момент народження природно знаходиться «поза нашою компетенцією», то можливість вкоротити собі віку для частини людей уявляється цілком ймовірним фіналом. Але філософія екзистенціалізму лише ілюструє, що варіант самогубства лише глибше нам відкриває процес життя – коли ми знаходимося на краю безодні, то від нашого кроку залежить припинення чи завершення біологічного життя. Саме цей вибір просто сприймається найпоказовішим – він відбувається постійно, ми постійно «уникаємо» його та ми не повинні уникати відповідальності за життя. Тобто можливість здійснити суїцид розкриває природу життя, але залишає так саме загадковою природу смерті. Жан-Поль Сартр засуджує «втечу у небуття», бо вона є ще більш абсурдною («зайвою»), ніж саме життя. Парадоксально, що доволі депресивний роман «Нудота» умовно далі відкидає концепцію самогубства ніж

сентиментальний роман «Страждання молодого Вертера» (1774 р.) Йоганн Вольфганг фон Гете, що навіть спричинив «Ефект Вертера».

Чому так? Бо, на перший погляд, найбільш «спокусливим» фіналом для Антуана Рокантена є самогубство, оскільки воно «позбавляє страждань». У романі «Нудота» ідея самогубства виходить із якихось дивовижних причин – із «прозріння». У кульмінаційних роздумах Антуана Рокантена цей стан описаний із надзвичайної емоційністю. Головний герой роману «дійшов до розуміння» справжньої природи речей – «Я дивлюсь униз на сіре мерехтіння Бувіля... Вони й не відають, що в їхнє місто, в їхні оселі й контори, в них самих непомітно прокралася, всюди попралазила бродяча жива природа. Вона не ворухиться, вона принишкла всередині них, вона виповнює їх, а вони вдихають її запах і не помічають її, гадаючи, що вона десь далеко, за двадцять льє від міста. Але я, я бачу цю матерію, ще й як бачу... Я знаю, що її покора – це лише її лінощі, що вона не визначає законів, а вони те сприймають як її незмінність... Її утримує лише сила звички, але завтра вона може зрадити їй» [8, с. 162-163]. Саме ця «справжня природа» калічить психіку головному герою та слугує рушійною силою незворотних соціально-психологічних процесів, які неминуче призведуть до «глобальної катастрофи».

Справа в тому, що поступове та почасти осмислене «прийняття» життєвої природи дає Антуану Рокантену своєрідний імунітет до проміжних і кінцевих (гіпотетично) результатів трансформації особистості у відповідності до «голої природи буття». Сам головний герой вважає, що більшість пересічних людей аж ніяк не будуть у змозі здолати раптове прозріння: «Раптом ця матерія візьме й запульсує? Тоді вони побачать, що вона тут, поруч, вони подумают, що серце їм спинилось! яка користь буде від

цих їхніх гребель і насипів, електростанцій, домен та коперів? Усе може змінитися будь-коли, хоч зараз – на те є ознаки... люди вранці розчиняють віконниці, визирнуть надвір і злякаються того моторошного сенсу, який заліз у всі речі й чогось чекає. Оце й усе, але якщо воно хоч трішки затягнеться, люди сотнями кинуться вкорочувати собі віку. Ну й нехай! Нехай бодай щось зміниться, про око, мені більшого й не треба. Отоді побачим? Тоді інші зірвуться в самотність. І одинокі, зовсім одинокі люди з спотвореними тілами побіжать вулицями, важко сунуть повз мене, рятуючись від своїх ганджів, несучи їх із собою, з утупленими в однуцятю очима, розтуливши роти, де тріпотітиме крильцями їхній комахоязик» [8, с. 163-164].

У цій розлогій цитаті ми наводимо справжню природу самогубства, що висвітлена в романі «Нудота» – нездатність сприйняти біль «справжнього життя». Фактично, самогубство становить собою віддалену смерть, що неминуха для людей, які не намагалися «розібратися в собі та світі». Складність реальності передбачає відмову від ілюзій – вони є насправді згубними. Самогубство стає частиною духовного вакууму. Вакуум або відчуття порожнечі в духовній сфері можуть впливати на розгляд самогубства як можливого виходу з цього стану. У ситуаціях, коли людина відчуває втрату сенсу, безнадію або відчуженість, самогубство може сприйматися як спосіб покласти край цим стражданням.

Примітно, що в нашій державі самогубство є підставою для відкриття карної справи за статтею 115 Карного кодексу України (умисне вбивство з приміткою – «самогубство»). При цьому, саме вбивство засуджується приблизно за 14 пунктами: умисне вбивство двох або більше осіб; малолітньої дитини або жінки, яка завідомо для винного перебувала у стані вагітності; заручника або викраденої людини; вчинене з особливою

жорстокістю; вчинене способом, небезпечним для життя багатьох осіб; із корисливих мотивів; із хуліганських мотивів тощо. У відповідності до пункту визначається провина звинуваченого. Але самогубство має здебільшого етичне, ніж суто карне значення в структурі закону. Жан-Поль Сартр у романі «Нудота» наполегливо намагається усунути від здатності держави (системи в цілому) впорядкувати людське життя. Філософія екзистенціалізму, якою просякнутий твір, передбачає зворотній ефект від намагання формалізувати дійсність – відбувається підміна понять, що згубно впливає на життя передусім особистості. Навіть психологічний рапорт (коли «психіатр» впливає на «пацієнта» під час бесіди) вносить викривлення «душевного зліпку», що змазує загальну картину внутрішнього світу людини. Щодо правоохоронної системи спроби «виправити ситуацію» виглядають здебільшого не вирішенням злочинної природи вчинків, а породженням нового ланцюга несправедливості у світі. Цю неспроможність зовнішньо регулювати життя людини в царині самогубства чітко прописана в романі товариша і здебільшого однодумця Жана-Поля Сартра Альбера Камю «Чума» (1947 р.). Найяскравіший приклад цієї ідеї є доля Коттара в романі «Чума». Сьогодні часто в новинах теж можна побачити матеріал про те, що «людину врятували від спроби самогубства». Подібне формулювання виступає своєрідним оксюмороном і спонукає до роздумів про подальшу долю врятованої таким чином людини.

Та Жан-Поль Сартр пропонує шлях поступового досягнення «справжньої дійсності» як запоруку своєрідної профілактики суїциду. Не випадково при потраплянні в в'язницю спершу людину розташовують у карантині. Бо саме різка зміна оточуючих обставин спричиняє неконтрольований сплеск емоцій, що може призвести до непоправних наслідків. Ключовим фактором осмислення

«нової дійсності» виступає внутрішній локус контролю, що передбачає незалежне неупереджене судження про себе та оточуючих. При цьому це пізнання не має призвести до екзистенціального вакууму свідомості – усвідомлення власної примітивної функціональності призводить лише до погіршення світовідчуття. Саме таку тенденцію спостерігають сучасні дослідники, що редукування до простого існування спонукає багатьох до самогубства (William Irwin Thompson). Тобто виокремлення власного існування з дотриманням звичайної структурованості поглиблює внутрішній конфлікт особистості, робить її нещасливою та закриває можливість зворотної інтеграції в соціум «на старих умовах». Людина повинна пережити осягнення «нового стану», вона має пройти шлях свідомого та напівсвідомого засвоєння цінності існування.

Для подібного процесу необхідна повна відмова від умовностей та готовність зустріти шалений внутрішній та зовнішній опір. Навіть Антуан Рокантен тримався наприкінці за «книжку», що він має написати. Ще для нього була суттєвою тотожність із Ані. Почасти головний герой намагається перейняти методику Ані: «Тепер я робитиму так, як Анні, – я переживу себе. Їсти, спати. Спати, їсти. Мляво, обережно існувати, як дерева, як калюжа, як червоне сидіння трамваю» [8, с.161]. Та саме подібна консервація існування лише поглиблює процеси помертвіння особистості, її невпинної деструкції.

Антуан Рокантен спостерігає подібну механічну структурованість у роздумах Самоука, що сам про це відверто розповідає головному герою: «Я вам казав про свій полон у Німеччині. З нього, власне, все й почалось. До війни я жив відлюдьком і не помічав цього. Я жив з батьками, вельми добропорядними людьми, та ми не розуміли одне одного. Інколи, як згадаєш ті роки... І як я тоді жив? Я був, як мрець, пане, і навіть не підозрював цього... Я збирав собі

поштові марки...» [8, с.161]. Спроба уникнути свідомого осягнення дійсності не полишає шансу на успіх, призводить Самоука до роздумів про самогубство: «...я перебував у такій жахливій самотності, що вже подумував про самогубство. Єдине, що мене стримало, – це думка про те, що нікого, абсолютно нікого не зворушить моя смерть і що в смерті я лишуся ще самотнішим, ніж у житті» [8, с.121].

Від самогубства Самоука стримує байдужість оточуючих, бо його існування цілком залежить від «думки інших». Цей стан стає зрозумілим головному герою, коли Самоук наважується зачитати йому з захалявної книжечки «свою думку» і впадає у розпач від того, що на думку Антуана Рокантена «ця думка оригінальна»: «Я здивовано бачу, як він витягає з кишені чорного шкіряного нотатника. Він гортає його. У книжечці багато чистих сторінок, подекуди трапляються списані червоним чорнилом. Самоук став блідий, мов крейда... – Іноді мені в голову заходили, – не наважусь назвати це думками, а так...

– Чи зустрічали ви де-небудь таку думку?

– Ні, звичайно, ні. – Справді? Ніде ніколи? Тоді, пане, – каже він засмучено, – ця думка неправильна. Якби вона була правильна, то конче когось би осяяло.

– Ану, – кажу я йому, – тепер, здається, я пригадую, що десь читав щось схоже. Його очі зблискують, він витягає олівця.

– У якого автора? – ясним тоном питає він.

– У... у Ренана. Він на вершині блаженства» [8, с. 114-115].

Голковому герою абсолютно далека думка про таку рабську залежність від «думки інших», але він з етичних міркувань якийсь час намагається блефувати з Самоуком – підтримувати в ньому самоповагу «на його рівні». Ця «гра» уривається, коли Антуан Рокантен зумів розгледіти в співрозмовнику «справжню сутність» – «Умить Самоукове

обличчя міниться, ніби він поруч почув ворога, ніколи я не бачив у нього такого обличчя. Щось раптом умерло межі нами» [8, с. 122]. Та схожість Рокантена і Самоука лише формальна, головний герой просто не наважується якийсь час до кінця руйнувати останні хиткі зачіпки за «катологізацію людей»: «дивлюся на Самоука зі скрушним серцем: з якою насолодою він увесь тиждень тішився наперед цим обідом, на якому хотів освідчитися мені в любові до людей. Він і так майже не має нагоди поговорити з кимось. Ось тобі маєш – я зіпсував йому свято. Зрештою, Самоук так само самотній, як і я, нікому він не потрібний. Тільки він не усвідомлює своєї самотності. Ну що ж, я не збираюся розкривати йому очі» [8, с. 126]. Але наприкінці розмови у кафе «нудота» значно розширює варіативний ряд мислення головного героя, фальшування поведінки викликало у нього «кримінальні» бажання: «От, скажімо, вгатити цей ніжик Самоукові в око. Всі ці люди накинуться на мене, битимуть ногами, виб'ють мені зуби. Але не це мене спиняє: зрештою, присмак крові чи присмак сиру – яка різниця. Адже треба робити порух, започаткувати ще одну подію – тоді Самоуків крик буде зайвий, так само, як і кров, що потече по його щоці, так само, як і люди, що посхоплюються зі своїх місць, – і без того досить речей, які існують» [8, с. 128].

Внутрішній розлад головного героя спричиняє й зміну у його зовнішньому вигляді – самоук, працівники та відвідувачі кафе безпомилково ідентифікували в ньому «небезпечного злочинця з зухвалими намірами». Але Антуан Рокантен «втримався» на відміну від Мерсо – головного героя роману Альбера Камю «Сторонній» (1942 р.).

Та особливо важливо підкреслити концепцію «зайвого» в діях та роздумах, яку впроваджує Сартр. Саме це і стримує головного героя від самогубства: «Я сам –

кволий, втомлений, гідкий сам собі, істота, яка перетравлює їжу й гойдається на хвилях сірих думок, – я теж зайвий. Моє щастя, що я не відчував цього, я просто осягав це розумом і був пригнічений, боячися відчутти (ось і тепер я боюсь, боюсь, що воно вхопить мене за потилицю й підійме, мов хвиля). Я невиразно думав про самогубство, щоб знищити хоч одне з цих нікому непотрібних існувань. Зайвою видавалася навіть моя смерть, мій труп, моя кров на камінні, на землі між деревами, в глибині цього осміхненого парку. І моє поточене тіло було б зайвим у цій землі, яка прийняла б його, а потім і мої кістки, чисті, обгризені, білі, як зуби, все одно були б зайвими: я зайвий на безвік» [8, с.133-134].

Цікаво, що саме в ХХІ ст. люди починають уже більш критично ставитись до «доробку минулого». Ми сьогодні спостерігаємо намагання частини мислячої верстви населення переосмислити «культуру мертвих», скинути «пута» нав'язаної системи цінностей та знайти «свій шлях». Жан-Поль Сартр робив дуже багато в цьому напрямку, підводив своєрідну «ідеологічну базу» під концепцію «справжнього життя». У Сартра минуле негативно впливає на теперішнє, оскільки не дає людству розвиватися. Цей аспект смерті пов'язаний із створенням спотвореного бекграунда розвитку особистості. Сартр дотепно кепкує з намагання вибудувати чітку структуру минулого – картина «Смерть холостяка («парубка»)) ніби мала зупинити «головного героя»: «Ця людина жила лише для себе. Доля суворо й по заслuzі покарала його, ніхто не прийшов до його смертного одра закрити йому очі. Ця картина була мені останнім застереженням – ще не пізно завернути назад» [8, с.86]. Механіка не діє – чужий досвід не може бути вирішальним у побудові власного світогляду, бо кожна людина проходить унікальну комбінацію випробувань. Але Жан-Поль Сартр наполегливо розвінчує

спробу суспільства «упередити себе» від негативних наслідків буття. Чому ж письменник вважає стабільність і впорядкованість «ідеального минулого» згубною для суспільства? Відповідь він дає на прикладі обструкції Самоука в бібліотеці – зберігши зовнішню прийнятність, люди заживо згнивають морально, перетворюються на носіїв тупикової філософії, не захищені від упереджених поглядів і загалом перестають бути людьми.

Цей механізм «помертвіння» Жан-Поль Сартр наводить на прикладі ставлення мешканців до статуї Есмпетраза: «Дами в чорному вбранні вигулюють тут своїх цуциків, попаски ходячи під аркадами, тиснучись до стін, але, як юнки, крадькома й самовдоволено пускають бісики в бік статуї Гюстава Есмпетраза. Більш ніж певно, що вони не знають імені бронзового велета, проте з редингота й циліндра вгадують людину з вищого світу... З першого погляду їм зрозуміло, що ця людина думала так само, як і вони, точнісінько так само. Весь свій авторитет, усі свої величезні знання, що добував з фоліантів, на які спирається його важка долоня, він поклав до ніг їхніх куцих і твердих переконань. І дами в чорному блаженно зітхають, вони спокійно можуть поратись і вигулювати цуциків, їх звільнено від клопоту пильнувати святих і праведних батьківських ідеалів. Ті ідеали зголосився охороняти цей бронзовий гігант» [8, с. 31].

Саме цей шлях і викликає відразу у письменника, яку він реалізовує в еволюціонуванні поглядів Антуана Рокантена – головний герой пробивається крізь мільйони нашарувань історії у пошуках справжнього життя. Він протиставляє себе матриці суспільства з метою віднайти власний екзистенціальний досвід, не слідувати сліпо чужому вибору: «...якщо я піду далі, треба, щоб я знав таке: в тому великому салоні, куди я зараз увійду, з-поміж півтори сотні з гаком парсун, що прикрашають її стіни, не

буде жодної людини, яка б померла парубком, без дітей, не лишивши по собі ніякої духівниці і не причастившись перед смертю. Виняток становило, моґ же, кілька молодих людей, яких доля рано вирвала з їхніх родин, та ще матері-настоятельки сирітського притулку. А так усі ці люди кожен свого дня, дотримуючись правил пристойності щодо Бога і рідних, тихо відійшли в інший світ, щоб там вимагати своєї частки довічного життя, на яке вони мали право. Бо вони мали право на все: на життя земне, на роботу, на багатство, на владу, на повагу, зрештою, ще й на безсмертя. Я весь зібрався і вступив до зали» [8, с.86-87]. Головний герой рішуче «йде далі» – він перевертає ідеали минулого, вони втрачають над ним «магічну силу». Його сутність формується його вибором і містить ознаки повсякчасної відповідальності за свій свідомий вибір.

Філософська концепція роману «Нудота» передбачає відкидання можливості викласти минуле у вигляді цілісної концепції. Людині легше відмовитись від очевидної неможливості охопити досвід минулого, ніж пристати на позицію постійного переосмислення подій. Усе ж Антуан Рокантен лишається людиною – він так само шукає подібності у роздумах з Анні, сенс в дослідженнях і т.п. Ще він змальований відносно кремезною рішучою людиною, що має фізичні та психічні передумови для вбивства. Вище ми проаналізували його роздуми про вбивства Самоука. Але письменник тільки наближає головного героя до ролі суб'єкта смерті, тобто вбивці.

Для Сартра вбивство постає елементом абсурдності світу. «Нудота» написана у проміжках між двома світовими війнами – тема вбивства розглядалася вже в історико-культурному контексті доби. Саме масовість вбивств породила суспільну дилему про їх припустимість/доцільність. Ідеологія намагалася виправдати ті чи інші вбивства, продемонструвати переваги

однієї системи над іншою. Але Сартр намагається «вхопити» саму сутність вбивства, його концептуальну структуру впливу на самосвідомість людини.

Для цього піднімаються історичні, культурологічні, філософські, релігійні, фізіологічні та психологічні пласти людського буття. Мірилом «правильного пошуку» виступає сам Антуан Рокаnten, що намагається з'ясувати та особистому та чужому досвіді ймовірність осмислити вбивство. Його відправною точкою є припущення, що вбивство цілком допустиме в загальній картині абсурду, воно зумовлене здатністю людини його вчинити без зайвих вагань.

Головний герой не боягуз – він здатний боронити себе та інших. Це навіть надає йому певні емоційні переживання, якими він дуже дорожить. «Смерть переварює життя на долю», бо саме акт розриву буття наповнює життя небуденними емоціями: «Я щойно згадував за Мекнес. Там на мене наскочив марокканець із величезним ножом. Я вдарив його кулаком трохи вище скроні... Він загелготів по-арабському, й умить звідкілясь набігла юрма голодранців, що переслідували нас аж до базару в Аттарені. Так ось, усе це можна назвати як завгодно, незаперечне одне: то подія, яку я пережив у Мекнесі» [8, с.40]. Подібна «подія» виступає своєрідним якорем самоідентифікації головного героя, за допомогою якого він намагається здійснити глибокий самоаналіз. Саме подібні «події» вскривають в ньому потаємні («справжні») мотиви і допомагають краще «пізнати себе»: «Річ у тім, що над своїми вчинками я замислююсь украй рідко і зі мною можуть відбуватися всілякі незначні метаморфози – непомітно накопичуються, накопичуються, а потім одного чудового дня відбувається справжня революція. Тож і життя моє набуло такого нерівного й несподіваного характеру» [8 с.7].

Саме ця трансформація і є ідеологічною підваленою філософії екзистенціалізму. Граничні стани просто допомагають чіткіше побачити межі можливого та розкрити «нові обрії»: «Щось і справді починається. Починається, щоб скінчитись: пригода не терпить тривалості, вона стає пригодою тільки зі своєю смертю. І назустріч цій смерті, яка може стати й моєю, я невпинно прямую. Здається, що кожна нова мить з'являється лише на те, щоб покликати за собою наступні. До кожної такої миті я прив'язуюсь усім своїм єством, бо знаю – вона неповторна, незмінна, хоч, попри всю мою любов до неї, я й пальцем не кивну, аби її втримати» [8, с. 41].

Готовність до власної смерті в романі «Нудота» частково осмислюється за допомогою помірно штучної природи характеру Антуана Рокантена. Безцільність життя головного героя виведена в абсолют – він не має за що «зацепитися». Проблема майбутньої смерті (гарантованої кожному) закладена автором в романі у вигляді неіснуючого майбутнього від якого людина не може (не хоче) відмовитись. Своєрідне очищення емоційного поля можливе з набуттям стійкого імунітету від роздумів про смерть.

Перспектива смерті не лякає головного героя. Він здолав цей страх, бо фіналізація буття (як ми з'ясували вище) не має для нього вирішального значення. Більше того – бонусна варіація смерті неодноразово обігрується письменником у творі. Найчастіше в цьому контексті наводиться «ключове вбивство» в романі – «вбивство мухи»: «На бавовняному обрусі сонячний круг. У крузі повзе змерзла муха, гріючись, вона потирає свої передні лапки. Надам їй послугу – роздавлю її. Муха не бачить, як гігантський перст із золотавим пушком опускається на неї.

– Не вбивайте її, пане! – скрикує Самоук. Вона лопається, й білі тельбухи лізуть їй з черевця, я визволив муху від існування.

– Я зробив їй послугу, – кажу здивованому Самоукові» [8, с.128].

Жан-Поль Сартр сприймає людей заручниками долі, що змушені нести повсякдень «тягар існування». Саме смерть становить собою «виграшну ситуацію» («добірну ситуацію»). Про це в діалозі з головним героєм згадує Анні: «Проте, досить перебувати в кімнаті, де лежить небіжчик: бо сама смерть — уже добірна ситуація, від неї ніби розходилося щось таке, що передавалось і всім присутнім. Це возвеличувало тебе» [8, с. 152]. Але Сартр не робить Антуана Рокантена та Анні однодумцями – головний герой відходить від «зовнішнього» й занурюється в «внутрішнє». Анні сприймає смерть більш імпоновано – надає їй кричущого звучання, що виводить людину за рамки звичайного рутинного життя. Навіть смерть безхатків робить їх на якусь мить «цікавими суспільству», наповнює їх буття урочистим фінальним акордом. Анні просто більш поетично втілює людський пістет до смерті, культ якої підтримується ореолом таємничості.

Але концепція Антуана Рокантена передбачає більш глибоку трансформацію концепції смерті – вона не повинна бути капітуляцією чи дезертирством у бутті. Смерть надає життю обриси осмисленості, оскільки людська особистість гартується в процесі протидії спокусливій перспективі «небуття». Головний герой з'ясовує, що не поетизація смерті, не її замовчання, не її демонізація не призводять до якісно нового прориву в осмисленні сутності людського існування. Тільки колосальна повсякчасна внутрішня робота над собою здатна відбалансувати психіку в відносній гармонії з майбутньою неминуchoю загибеллю. Але для цього необхідно чесно та прозоро сприйняти оточуючий

світ (що дуже важко) і смерть (що неможливо). Спроби осягнути смерть у творі тільки демонструють її потаємну природу, оскільки наш мислиневий і мовленнєвий апарат не підлаштований оперувати подібними величинами. Головний герой лише наближається до цих концепцій, використовуючи абстракції та напівсвідомий стан. Йому «допомагають» замітка про вбивство дівчини маніяком, пісня негритянки і подібні «слабкі зачіпки».

Письменник не пропонує готових рішень в царині смерті, оскільки вона занадто потужна для людського осмислення. Антуан Рокантен радше зводить усе до своєрідного «потoku свідомості»: «На вулиці купую свіжу газету. Сенсація. Знайдено тіло маленької Люсьєни! Запах друкарської фарби, газета бгається між пальцями. Мерзотник утік. Дитину згвалтовано. Коли її знайшли, в неї були повні жмені землі. Бгаю газету, в мене повні жмені паперу, смердить друкарська фарба. Господи, як нестерпно суцї сьогодні всі речі! Крихітку Люсьєну згвалтовано. Її задавили. Її тіло ще існує, ще існує її замордована плоть. А вона вже не існує. Її руки. Вона вже не існує. Будинки. Я йду між будинків, я є між будинків, іду бруком, і цей брук під ногами існує, будинки сходяться наді мною, як вода сходиться наді мною поверх лебединого крила паперу, я є. Я є, я існую, я мислю, значить, я є, я є, бо я мислю, тільки навіщо я мислю? Я не хочу більше мислити, я є, бо я мислю, про те, що я не хочу бути на цьому світі, я мислю про те, що я... бо... Брр! Я тікаю, цей мерзотник утік, її тіло згвалтовано. Вона відчувала чужу плоть, яка входила в неї. Я... я більше не... Згвалтовано. Нудотно – кривава хіть насильства обережно бере мене за карк, тихо-тихо, за моїми вухами, вуха тягнуться за мною, руде волосся, воно рудіє в мене на голові, вогка трава, руда трава – це теж я? І ця газета – теж я?» [8, с.105-106].

Подібні рефлексії наявні й наприкінці роману: «Вона співає. І ось уже двох урятовано – єврея й негритьянку. Врятовано. Вони самі, певне, вважали себе геть пропащими, засмоктаними існуванням. Але ніхто не подумає про мене з такою лагідністю, з якою я думаю про них. Ніхто, навіть Анні. Ці двоє трохи нагадують мені померлих, трохи – героїв роману. Вони відмилися від гріха існування. Звичайно, не цілком, але тією мірою, якою це може зробити людина. Ця думка приголомшує мене: адже я її вже не сподівався. Я відчуваю, як щось несміливо торкається мене, і я боюся поворухнутися, щоб не сполохати це. Щось таке, чого я вже не знав давно, — щось подібне до радості. А негритьянка співає. Отже, своє існування можна виправдати? Бодай хоч трішки? Я зовсім розгубився. Причина не в тім, що я покладаю на це якісь великі надії. ...

У цих роздумах і відстежується концентрована ідея екзистенціалізму, що передбачає не сталу людську особистість, а постійний динамічний рух думок і почуттів. Відмова від осягнення світу вивільнила певний потенціал ресурсів на спробу приборкати «залишки свідомості». Саме цей шлях Сартр вважав більш продуктивним, бо «гра в зрозумілість» неминуче призводила б до ще більшого погіршення становища людства. Роман «Нудота» написаний перед Другою світовою війною, учасником якої стане й сам письменник. Саме ця війна продемонструє безліч відкладених проблем, які людство не вирішило (прикриваючись гуманізмом). Десятки мільйонів вбитих і сотні мільйони скалічених доль здебільшого не стануть приводом до переосмислення людської природи. Без докорінної зміни мислення люди не спроможуться переступити деструкцію смерті, будуть так само продукувати вбивство та множитимуть фальшиві сутності,

що віддаляють їх від кардинального вирішення проблем буття.

Висновки. Ми лише поверхово осмислили деякі аспекти проблеми смерті в романі Жана-Поля Сартра «Нудота». Ця проблема лежить на стику філософії та літератури, тому її висвітлення неможливе без широкого тлумачення основних ідейних засад світогляду письменника. Він намагався наблизитися до структури смерті, її сутності. Почасти це завдання є неможливим, оскільки особистий досвід смерті неможливий «в принципі», а його трактування занадто широке і суб'єктивне. Але Сартр свідомо відмовився від претензій на «об'єктивність», навіть гостро критикує будь-яку спробу формалізувати дійсність у чітко визначену структуру.

Більш продуктивним для Сартра стала позиція «відкритого пошуку», що дозволила обнулити попередні парадигми мислення та сформувати особисту концепцію. Смерть позбавлена при цьому суто негативного звучання, оскільки її природа лише відтворює загальну неупорядкованість. Сама ж неупорядкованість базується не на природі хаосу, а на неспроможності людиною охопити весь масив подій. Безумовно, що примітивізація смерті не сприяє осягненню її природи, а лише робить її більш незрозумілою. В романі «Нудота» письменник зумів відтворити багату палітру відчуття смерті.

Список використаних джерел

1. Братусь І., Кузьменко Г. Деякі культурно-історичні аспекти самоідентифікації особистості «інтелектуалів» у творах другої половини ХХ століття. Арт-платформа. 2020. №1. С. 39-68.
2. Братусь І., Гунька А., Стрельцова С. «Зручне» і «незручне» минуле в романі «Нудота» (Жан-поль Сартр)

та повісті «Інше життя» (Юрій Трифонов). Молодий вчений. 2007. Вип. (83). С.148-154.

3. Гаркавенко Н., Доскач, С. Психологічні особливості ставлення молоді до смерті в період війни. Молодий вчений. 2023. Вип. 2 (114). С. 47-50.

4. Легерко Т. Концептосфера життя/смерть крізь призму рослинної метафорики (на матеріалі поезії Лесі Українки). Молодий вчений. 2021. Вип. 8 (96). С. 82-85.

5. Лук'янченко М. Концептуальна метафора у романі Ж.-П. Сартра «Нудота» та її відтворення в українському перекладіПроблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики. 2004. Вип. 5. С. 47-53ж

6. Малімон В. Самогубство як наслідок самотності людини. Молодий вчений. 2019. Вип. 6 (70). С. 291-295.

7. Рева І. Текст як мовленнєвий феномен у романі «Нудота» Ж.-П. Сартра. Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації, 2020. Вип. 2. С.72-76.

8. Сартр Жан-Поль. Нудота. Мур. Слова. Київ: Основи, 1993. 464 с.

Ivan V. BRATUS,

PhD in Philology, Associate Professor,
Chair of Fine Arts, Faculty of Fine Arts and Design,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
ORCID: 0000-0002-8747-2611,
e-mail: kulturolog@gmail.com

Anna M. VOLKOVA,

Senior Lecturer,
Chair of Fine Arts, Faculty of Fine Arts and Design,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
ORCID: 0000-0003-4455-1640,
e-mail: a.hunka@kubg.edu.ua

THE DEPICTION OF DEATH IN JEAN-PAUL SARTRE'S NOVEL "NAUSEA"

Abstract. In the article, we explore a range of important concepts regarding the interpretation of death in Jean-Paul Sartre's novel "Nausea". While examining the question of death, we pay special attention to the impossibility of fully revealing the nature of this phenomenon from the perspective of ordinary or generalized human experience. Our article focuses on the existential concept of death, which was partially formed, advocated, and implemented by Jean-Paul Sartre himself in his works. A series of quotes from the novel "Nausea" is presented to illustrate Jean-Paul Sartre's philosophical views on the ability of humans to reassess individual, collective, and transcendent notions of the transition from the living to the non-living. The issue of a distinct ethics of murder and suicide is raised in the novel "Nausea". Particular attention is given to the concept of suicide, which has a rather unconventional authorial

interpretation among representatives of existentialism, with Jean-Paul Sartre being a prominent figure. It is shown that suicide, as interpreted by the writer, does not have the usual contours, as it is explained from the perspective of the inability to avoid “superfluous things” in the world. An even more revolutionary position regarding murder is that it is positioned from the standpoint of “liberation from existence” as a “beneficent act”. The absurdity of Jean-Paul Sartre's assertions is caused by a reinterpretation of the paradigm of “hostages of being”, who are unable to independently make the right choice and should be “grateful” to those who shorten their lives. This paradigm has an existential nature that is reinterpreted through a reassessment of the burden of choice by humans. The relevance of our research is determined by the inevitability of the problem of death throughout human history. It is proven that Jean-Paul Sartre made a significant breakthrough in comprehending the mystery of death. A range of aspects for comprehending the theme of death is proposed: death in historical past, death in the future, murder, suicide, and so on. An overview of some scholarly investigations regarding the life and works of the writer concerning the theme of death is provided. It is demonstrated that death is devoid of purely negative connotations since its nature merely reproduces general disorder. Sartre believes that the disorder itself is not based on the nature of chaos but on the inability of humans to encompass the entirety of events. It is noted that the primitivization of death does not contribute to understanding its nature but rather makes it more incomprehensible.

Key words: Sartre, death, literature, culture, being

References

1. Bratus, I, Kuzmenko, H. (2020). Deyaki kulturno-istorychni aspekty samoidentifikatsii osobystosti “intelektualiv” u tvorakh druhoi polovyny XX stolittia [Some cultural and

historical aspects of self-identification of “intellectuals” in works of the second half of the 20th century]. Art-platforma, 1, 39-68 [in Ukrainian]

2. Bratus, I., Hunka, A., Streltsova, S. (2020). “Zruchne” i “nezruchne” mynule v romani “Nudota” (Zhan-pol Sartre) ta povisti “Inshe zhyttia” (Yurii Tryfonov) [“Convenient” and “inconvenient” past in the novel “Nausea” (Jean-Paul Sartre) and the story “Another Life” (Yuri Trifonov)]. Molodyi vchenyi, 7(83), 148-154 [in Ukrainian]

3. Harkavenko, N., Dorskach, S. (2023). Psykholohichni osoblyvosti stavlennia molodi do smerti v period viiny [Psychological peculiarities of young people's attitudes towards death during wartime]. Molodyi vchenyi, 2(114), 47-50 [in Ukrainian]

4. Legerko, T. (2021). Konceptosfera zhyttya/smert kriz pryzmu roslynnoi metaforiky (na materialy poeziyi Lesi Ukrayinky) [Conceptual sphere of life/death through the prism of plant metaphors (based on the poetry of Lesya Ukrainka)]. Molodyi vchenyi, 8(96), 82-85 [in Ukrainian]

5. Luk'yanchenko, M. (2004). Konseptualna metafora u romani Zh.-P. Sartre “Nudota” ta yi vidtvorennya v ukrayinskomu perekladi [Conceptual metaphor in Jean-Paul Sartre's novel “Nausea” and its reproduction in Ukrainian translation]. Problemy semantyky, prahmatyky ta kohnityvnoyi linhvistyky, 5, 47-53 [in Ukrainian].

6. Maliimon, V. (2019). Samohubstvo yak naslidok samotnosti liudyny [Suicide as a consequence of human loneliness]. Molodyi vchenyi, 6(70), 291-295 [in Ukrainian]

7. Reva, I. (2020). Tekst yak movlennievyy fenomen u romani “Nudota” Zh.-P. Sartre [Text as a speech phenomenon in Jean-Paul Sartre's novel “Nausea”]. Vcheni zapysky. 72-76 [in Ukrainian]

8. Sartre, J. P. (1993). Nudota [Nausea]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian]

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.417>

УДК 930.2(477).064

Зоряна Михайлівна СВЕРДЛИК,

кандидат історичних наук, доцент,

Київський національний університет культури і мистецтв,

Київ, Україна,

ORCID: 0000-0002-2104-0920,

e-mail: zsverdlyk@gmail.com

ПОВЕРНЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ УКРАЇНИ: ДОВГИЙ ШЛЯХ ДОДОМУ

Анотація. Здійснено аналіз різноманітних аспектів повернення культурних цінностей українських. У статті аналізується діяльність Київського університету імені Бориса Грінченка спільно з Архів-Музеєм Української Вільної Академії Наук у США у 2009 р. Висвітлено, що архівні матеріали та особисті речі родини Косачів були передані з Фондів Архіву-Музею Української Вільної Академії Наук до Науково-дослідного інституту Лесі Українки. Вказано, що у 2010 р. була розроблена концепція та запроваджено перший етап інформаційної системи «Культурні цінності України», що включала вісім реєстрів культурних цінностей: втрачених часом та в результаті Другої світової війни (бібліотеки, музеї); повернутих у Україну; пов'язаних із історією українського народу, що перебувають за межами України; національного розшуку; розшуку за запитами інших держав; конфіскованих культурних цінностей; предметів зі свідоцтвом на вивезення (тимчасового) з України. Зазначено, що в цей період також було проведено виставки, культурологічні проекти, презентації та обговорення, пов'язані з поверненням українських культурних цінностей. Після

припинення діяльності Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон у 2011 р. було створено Відділ контролю за переміщенням культурних цінностей у Міністерстві культури України. Важливо, що, незважаючи на обмеження фінансування через економічну кризу, відбувалася робота щодо пошуку культурних скарбів і підтримки співпраці з українською діаспорою. У статті також висвітлено ініціативи щодо повернення скіфського золота та складний процес повернення культурних артефактів до України. Аналізується довготривала судова боротьба в цьому питанні. Також проводилася методична робота з установлення конкретних норм проведення експертизи культурних цінностей, що вів до затвердження Методичних рекомендацій із проведення державної експертизи культурних цінностей Міністерством культури України в 2019 р. Особливо важливі контакти зі Сполученими Штатами Америки та Німеччиною в царині повернення культурних цінностей.

Ключові слова: культурні цінності, Україна, реституція, законодавство, мистецтвознавство, діаспора, архіви

Вступ. Величезні за обсягом та інформаційним наповненням колекції архівних документів українських політичних, культурних, релігійних діячів, які з різних причин опинилися в державних чи приватних колекційних зібраннях інших країн, зі здобуттям Україною незалежності стали об'єктом обговорення щодо можливостей їхнього повернення на Батьківщину. Гострої актуальності тема збереження та повернення історико-культурних цінностей набуває останнім часом. Насамперед це відбувається у зв'язку з оновленням українського законодавства та унормування його окремих пунктів із загальноприйнятими

світовими принципами щодо реституції, повернення, обміну, дарування. В Україну було повернуто з інших держав значну кількість історичних, культурних цінностей та архівних матеріалів, які відображають історію і культуру українського народу.

Постановка проблеми. На сьогоднішній день ми бачимо низку назрілих невирішених проблем із переміщенням культурних цінностей. Насамперед, це перегляд українського законодавства у сфері музейної діяльності задля недопущення повторення ситуації на кшталт справи зі «скіфським золотом» та для пришвидшення процесу вирішення. Важливим є також вирішення питання забезпечення фінансування переміщення культурних цінностей, необхідного для проведення плідної і результативної роботи з пошуку і проведення необхідних експертиз культурних цінностей. Кількісне розширення працівників, що опікуються переміщенням культурних цінностей, також стоїть на порядку денному і є необхідною умовою повноцінної діяльності у справі віднайдення і збереження українського національного культурного спадку.

У цьому ключі відмітимо, що паралельно актуалізується і питання підготовки висококваліфікованих фахівців у цій сфері, які б мали відповідний освітній рівень для забезпечення проведення професійного пошуку та законодавчо обґрунтованої можливості повернення переміщених культурних цінностей. Для цього необхідно удосконалити систему надання вищої освіти в Україні та адаптувати її до європейських норм. Про ці основні аспекти йдетиметься в нашому дослідженні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різноманітним аспектам проблеми повернення до України культурних цінностей, в тому числі і архівних колекцій,

присвячено науковій праці В. Акуленка, С. Кота, М. Кулініч, М. Палієнко, І. Татіївської, В. Тихенка та ін.

Так, В. Акуленко [1] у своїх дослідженнях звертався насамперед до питання виконання українською стороною норм міжнародного права щодо збереження, основних етапів повернення культурних цінностей. Автор наголошував, що проблему імплементації норм міжнародного гуманітарного права слід розглядати з точки зору співвідношення міжнародного та внутрішнього права, а також існування у внутрішньому правопорядку конкретних норм, які продиктовані міжнародно-правовими актами і спрямовані на їх реалізацію [1, с. 52].

Подібну тематику в низці статей розглянув С. Кот, звертаючи увагу на правовий статус культурних цінностей, їхнє переміщення та втрати, способи пошуку і можливості повернення [19, 20, 21].

М. Палієнко торкнулася проблеми перебування архівних колекцій документів, що належали представникам української еміграції, на території зарубіжних країн. Автор детально зупинилася на історії переміщення цих матеріалів, дослідила місця їх теперішнього зберігання та визначила важливість цих документів для розвитку української науки.

Питання діяльності Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей (з 2000 р. – Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України) у своїх дослідженнях порушив В. Тихенко. Науковець детально проаналізував архівні документи, що зберігаються у фонді 72 Центрального державного архіву зарубіжної українки та наголосив, що зі створенням у 1992 р. Комісії в Україні почала не тільки формуватися, а й активно втілюватися в життя державна політика щодо реституції культурних цінностей.

М. Кулініч [23, 24] зупинилася на етапах реалізації державної політики України у процесі повернення з-за кордону архівної українки і, зокрема, ролі в цьому державних інституцій, наукових академічних установ.

І. Татіївська звернула увагу на законодавчі, нормативно-правові аспекти діяльності державних установ України при поверненні, реституції культурних цінностей. Автор також детально проаналізувала вітчизняне та міжнародне право щодо незаконного ввезення чи вивезення артефактів національної культури України.

Поряд із існуванням значного наукового доробку щодо проблем перебування масиву українських культурних цінностей на території зарубіжних країн, можливостей їх повернення в Україну, правових засад цього процесу, недостатньо висвітленою в історіографії є саме діяльність Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей (далі – Комісія) та інших державних інституцій, які займалися виявленням та поверненням культурного надбання України, що з різного ряду причин опинилося в інших країнах.

Мета статті – дослідити діяльність державних інституцій України щодо виявлення та повернення в Україну історичних, культурних цінностей і документальних архівних колекцій. Відповідно до мети, головними завданнями дослідження стали наступні: проаналізувати комплекс неопублікованих архівних матеріалів, визначити правонаступність інституцій, відповідальних за процес розшуку, виявлення та повернення в Україну культурних цінностей, виокремити ключові напрямки їхньої діяльності, узагальнити отримані в результаті діяльності цих інституцій здобутки.

Результати. Задля досягнення поставленої мети з позиції автора дослідження застосовано комплекс оптимально поєднаних наукових методів. Це надало

можливість систематизувати, інтерпретувати й узагальнити наукову інформацію в контексті проблематики, що розглядається у статті.

Метод системного аналізу та синтезу розглядає повернення культурних та історичних цінностей, архівних колекцій як актуальну проблему сьогодення. Цей науковий підхід дозволив авторам дослідження дійти висновку, що зазначена проблема є однією з важливих сторін суспільного життя будь-якої держави. Застосування системного методу дозволяє послідовно вирішувати низку завдань за мірою їх ускладнення, тим самим забезпечує цілісність, ефективність та результативність дослідження. В нашому випадку – повернення культурних, історичних цінностей та архівних колекцій і визначення необхідних для цього засобів, заходів, шляхів реалізації.

Призначення історичного методу полягає у дослідженні становлення державних інституцій, які займалися питаннями повернення в Україну культурних цінностей. Використання історичного методу дозволяє виявити ступінь важливості збереження історико-культурної спадщини для України як держави; проаналізувати хронологію трансформації державних інституцій, які займалися цим питанням; визначити перспективи подальших дій у напрямі повернення в Україну її історичних та культурних цінностей, які за певних обставин опинилися за кордоном.

Структурно-функціональний аналіз – метод, що розглядає структуру та функції державних органів, що займалися питаннями збереження, використання та повернення історичних, культурних цінностей та цінних архівних колекцій. Метод дозволяє проаналізувати організаційні засади державної політики і структурні зміни в органах державної виконавчої влади України, які

впливали на процес міжнародного співробітництва у напрямі повернення та реституції культурних цінностей.

Застосування проблемного методу стало основою дослідження. Проблемний метод дозволив зробити висновок про те, що повернення історико-культурної спадщини в Україну досі знаходиться у незавершеному стані. Трансформація системи органів державної влади, зміни у повноваженнях органів виконавчої влади, до компетенції яких входить реалізація інформаційної та культурної політики, гальмують процеси міжнародного співробітництва щодо повернення історичних, культурних цінностей та цінних архівних колекцій в Україну.

Для координації пошукового процесу, налагодження контактів із зарубіжними державами, обговорення можливих шляхів двостороннього співробітництва з питань повернення / реституції в Україну культурних цінностей, Кабінет Міністрів України прийняв у грудні 1992 р. постанову «Про утворення Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей» (Про утворення Національної комісії, 1992 р.), а у червні 1993 р. – постанову «Про затвердження Положення про Національну комісію з питань повернення в Україну культурних цінностей» (Про затвердження Положення, 1993 р.). Головними завданнями нової установи стали: відновлення та збереження національної духовної спадщини шляхом повернення в Україну культурних цінностей, координація діяльності в цьому напрямку зацікавлених установ та організацій, вироблення юридичних обґрунтувань правомірності чи неправомірності перебування культурних цінностей на території інших держав (Про затвердження Положення, 1993 р.). Також, відповідно до Положення, Комісія мала встановлювати контакти з представниками української діаспори з метою пошуку культурних цінностей,

каталогізації та вирішення питань щодо їхнього повернення відповідно до міжнародних правових норм.

Головою Комісії було призначено заступника директора Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Національної академії наук України, мистецтвознавця О. Федорука. Загалом на початковому етапі діяльності Комісії апарат працівників становив 10 осіб (Про утворення Національної комісії, 1992 р.). Серед співробітників були, окрім голови та його заступника, спеціалісти, консультанти та економічний радник [ЦДАВО, Ф. 5304, оп. 1, спр. 14, арк. 2].

Одним із пріоритетних напрямів у діяльності керівництво Комісії обрало налагодження тісної міждержавної співпраці з країнами, що зберігали культурні цінності України, або культурні цінності яких могли знаходитися на території України. Задля цього представниками Комісії було надіслано на розгляд Віцепрем'єр-міністру України І. Курасу проєкт постанови Кабінету Міністрів України «Про Типове положення про Українську частину двосторонньої Міжурядової комісії з питань реституції культурних цінностей». Відповідно до цього Положення, Міжурядову комісію передбачалося створити на підставі двосторонньої угоди з відповідною зарубіжною країною. Угода мала складатися з двох частин: української і зарубіжної. Українська частина Міжурядової комісії забезпечувала виконання зобов'язань Уряду України, що випливали з відповідних міжнародних договорів, організовувала роботу із зарубіжною країною з питань виявлення і обліку культурних цінностей, які підлягали поверненню.

Також Кабінет Міністрів України прийняв інші постанови щодо формування українських частин двосторонніх міжурядових комісій із різних аспектів міждержавного співробітництва (Про типове положення,

1993 р.). Зауважимо, що на виконання доручення Кабінету Міністрів України від 12 жовтня 1995 р. № 17810/2 необхідно було узгодити пропозиції щодо персонального складу української частини міжурядових Українсько-Російської, Українсько-Німецької, Українсько-Польської комісій із питань повернення культурних цінностей. Відповідно, до складу української частини Міжурядової Українсько-Російської комісії були запропоновані такі кандидатури: В. Акуленко, О. Дяченко, С. Заремба, С. Кот, П. Кір'яков, В. Лозицький, О. Нестюля, Л. Міляєва, В. Ульяновський, О. Федорук, Г. Чміль. До складу Українсько-Польської комісії – О. Белашов, Б. Возницький, Я. Ісаєвич, І. Лісевич, Н. Мартиненко, М. Моздир, О. Мацюк, М. Ковальський, Л. Крушельницька, О. Федорук. Згодом Уряд у своєму розпорядженні від 31. 05. 1996 р. № 1179/46 погодився зі складом робочих груп у справах реституції культурних цінностей.

Затвердження всіх цих документів сприяло підвищенню міжнародного статусу України, забезпечувало її долучення до світових тенденцій ведення конструктивних діалогів з різного роду питань та підтримання довготривалого партнерства, в тому числі і в питаннях повернення культурних цінностей.

Однією з країн-партнерів України стала Федеративна Республіка Німеччина (ФРН). Відповідно до статей 16 і 17 підписаної 15 лютого 1993 р. міждержавної Угоди про культурне співробітництво (Угода між Урядом...та ФРН, 1996), відбувалися переговори, засідання делегацій щодо повернення / реституції тих культурних цінностей, що були вивезені під час Другої світової війни та в наступні роки до тодішньої Німеччини. Адже, за далеко не повними підрахунками, гітлерівськими військами в Україні було розграбовано 151 музей, які втратили понад 300 тисяч експонатів; бібліотеки – близько 51 мільйона книг; архіви –

46 мільйонів справ. Інвентарні списки музеїв і картинних галерей, як доказ права власності, нацисти також нищили або вивозили з собою [1]. Оскільки в період Другої світової війни українська культура зазнала величезних і непоправних втрат у культурному відношенні, налагодження мирного перспективного діалогу з країною, де в основному і опинилися українські культурні цінності, було важливим кроком.

Переговори делегацій України та ФРН у Мюнхені 3-4 листопада 1994 р. продемонстрували прагнення обох сторін дійти згоди та налагодити тривалі міждержавні контакти. Як зазначається у звіті переговорів, «...українська делегація запропонувала німецькій стороні варіант здійснення паритетного обміну переміщеними культурними цінностями. В разі відсутності такої можливості – створення відповідних ціннісних критеріїв для поступового ... виконання програми з обов'язковою вимогою відшкодування Україні за знищені культурні цінності. ... Німецька сторона ... готова до співпраці на рівні конкретних пілотажних програм» [ЦДАВО, Ф. 5304, оп. 1, спр. 12, арк. 4]. Йшлося насамперед про підготовку та проведення спільних виставок, підписання двосторонніх договорів про співробітництво між закладами культури обох держав, реставрація та оновлення українських архітектурних споруд за кошти німецької сторони, тощо.

Проте, вже засідання міждержавних делегацій України та ФРН 27-29 лютого 1996 р. в Берліні продемонстрували цілу низку наявних проблем у відносинах між двома державами щодо питання пошуку та реституції культурних цінностей: «...німецька сторона послідовно домагається повернення власних культурних цінностей, які перебувають у сховищах України, без врахування того, що Україна під час війни зазнала

...тотального пограбування культурних цінностей» [ЦДАВО, Ф. 5304, оп. 1, спр. 12, арк. 1].

Виконуючи умови підписаної двосторонньої угоди та домовленостей, за результатами засідань українсько-німецьких делегацій, німецька сторона повернула, серед іншого, документальні матеріали – 173 книги з Київської історичної бібліотеки (у тому числі книги з колишньої бібліотеки митрополита Флавіана в Києво-Печерській лаврі), які були виявлені українськими експертами в Мюнхені, документи Центрального державного архіву кінофотофонодокументів (близько 2000 негативів). Позитивними актами стосовно України стала передача в дарунок урядові України коштів у сумі 200 тис. німецьких марок на відновлення Успенського собору Києво-Печерської лаври, реставрація коштом посольства ФРН в Україні частини предметів декоративно-ужиткового мистецтва з фондів Національного художнього музею України, які повернулися після війни з Німеччини в розстроєному вигляді.

Договір про повернення культурних цінностей, підписаний у лютому 1992 р. із Російською Федерацією, Азербайджаном, Білоруссю, Вірменією, Казахстаном, Киргизстаном, Молдовою, Таджикистаном, Туркменістаном, Узбекистаном (Угода про повернення культурних цінностей, 1992 р.), передбачав створення Міжурядової комісії для створення механізму і практичної роботи з повернення культурних та історичних цінностей, визначення категорій культурних та історичних цінностей, які підлягали поверненню. Завдяки клопіткій і напруженій роботі членів цих комісій, до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва (ЦДАМЛіМ) з Москви було передано документальні архівні матеріали (листування, рукописні матеріали), що належали відомому українському митцю О. Довженку [ЦДАВО, Ф. 5304. Оп. 1.

Спр. 4. Арк. 1-72]. Переговори щодо цього тривали протягом 1993-1997 рр.

Завдяки домовленостям та переговорам українських дипломатів, членів Комісії із представниками Великобританії, у 1993 р. було повернуто архівні документи поетеси Г. Мазуренко та передано їх до Державного музею літератури України [ЦДАВО, Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 7. Арк. 1-25]. Хоча вона народилася у Санкт-Петербурзі, проте освіту здобувала у м. Катеринослав та у 1919 р. долучилася до лав армії Української Національної Республіки, де стала зв'язковою. Згодом емігрувала до Великобританії і вже там створила цілу низку збірок поезії, частину з яких сама ілюструвала. Повернення цих архівних матеріалів є надзвичайно важливим для України, адже їх вивчення доповнює і поглиблює невідомі раніше сторінки культури, історії, мистецтва.

Не дивлячись на те, що двосторонню Угоду про співробітництво у справі повернення культурних цінностей між Україною та Польщею було підписано у червні 1996 р. (Угода між Урядом та...Республіки Польща, 1996 р.), цілий комплекс документів Товариства «Просвіта» було передано з Польщі до Центрального державного історичного архіву м. Львів у липні 1993 р. [ЦДАВО, Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 9. Арк. 1-20]. Зауважимо, що Товариство «Просвіта», засноване на західноукраїнських землях у II пол. XIX ст., було тією організацією, що об'єднала навколо себе найвідоміших діячів культури і науки. Поступово розширюючи видавничу, освітню діяльність, Товариство відкривало філіали по усій Європі.

Влітку 1994 р. було повернуто зі США до Музею видатних діячів української культури документальні матеріали, пов'язані з життям та творчістю української поетеси Лесі Українки [ЦДАВО, Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 21. Арк. 1-8]. Також протягом осені 1994 р. тривали переговори

щодо повернення зі США до Хмельницької універсальної бібліотеки імені М. Островського видань творів українського мистецтвознавця, громадського та культурного діяча В. Січинського [ЦДАВО, Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 22. Арк. 1-8]. Його праці про історію розвитку українського мистецтва, а також геральдичні, іконографічні, книгознавчі дослідження написані іспанською, італійською, польською, англійською та іншими мовами. Завдяки плідній роботі представників Комісії було повернуто зі США матеріали та особистий архів українського археолога, науковця Ю. Шумовського [ЦДАВО, Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 23. Арк. 1-21].

Протягом 1994-1999 рр. тривали переговори про передачу документальних архівних матеріалів письменника В. Барки зі США до Інституту літератури Національної академії наук України [ЦДАВО, Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 28. Арк. 1-34]. Паралельно протягом 1995-1998 рр. проходили міждержавні перемовини щодо передачі США до Корсунь-Шевченківського державного історико-культурного заповідника архівних матеріалів відомого українського кіномитця, хореографа В. Авраменка [ЦДАВО, Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 34. Арк. 1-13].

Повернення в Україну такої значної кількості документальних архівних матеріалів із США стало результатом підписаної у березні 1994 р. Угоди між Урядом України та Урядом США про охорону і збереження культурної спадщини (Угода між Урядом і ...США, 1994 р.). Документом передбачалось створення Спільної комісії з питань культурної спадщини. Кожна зі сторін мала призначити одного або більше членів до складу Комісії. Рішення Комісії потребували згоди членів обох сторін. Сторони повинні були співпрацювати в забезпеченні доступу Комісії до власності та інформації, необхідної для виконання її функцій. Відповідно до постанови Кабінету

Міністрів України (Про затвердження складу, 1997), прийнятої згодом, українську частину комісії представляли: Л. Новохатько, В. Бондаренко, Т. Іжевська, О. Федорук, В. Чернявський, Ю. Щербак.

Важливим партнером України у справі повернення документальних архівних матеріалів була також Чеська Республіка. У статті 15 підписаного 1995 р. договору про дружні відносини (Договір про дружні відносини, 1995 р.) вказувалося, що договірні сторони надаватимуть одна одній сприяння у справі збереження та пізнання культурного і художнього надбання народів іншої договірної сторони, включаючи охорону пам'яток історії та культури, дослідження і вивчення архівних матеріалів, пов'язаних із історією обох держав. Відповідно до цього у період із 1994 до 1997 рр. велися переговори про передачу з Чехії до Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України документів із приватного архіву відомого українського педагога С. Сірополка [ЦДАВО, Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 18. Арк. 1-21]. Протягом 1994-1998 рр. тривали переговори щодо передачі документальних архівних матеріалів О. Ольжича та О. Олеся від Чеської Республіки до Інституту літератури ім. Т. Шевченка [ЦДАВО, Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 19. Арк. 1-19].

Упродовж 1995-1996 рр. на офіційному рівні обговорювалися можливості передачі до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України із Чехії архівних матеріалів та частини приватного архіву письменниці, дослідниці Л. Красковської [ЦДАВО, Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 30. Арк. 1-7].

Плідна діяльність Комісії у справі пошуку і повернення документальних архівних матеріалів із життя та діяльності відомих українців втілювалась також у низці розроблених її співробітниками проєктів, державних програм, національних семінарів та круглих столів. Так,

узагальнююча державна програма «Культурні цінності України: Втрати. Шляхи повернення», розроблена у 1999 р., мала на меті координацію пошукової роботи, вивчення, опису віднайдених в інших державах культурних цінностей, втрачених Україною [ЦДАЗУ, Ф. 73. Оп.2. Спр. 81. Арк. 1-14].

Зазначений спектр проблем обговорювався й на науково-практичних семінарах і конференціях: «Культурні цінності, переміщені під час війни – культурна спадщина Другої світової війни: документація. Пошук втраченого», 1993 р.; «Проблеми повернення національно-культурних пам'яток, втрачених або переміщених під час другої світової війни», 1994 р.; «Правові аспекти реституції культурних цінностей: теорія і практика», 1996 р. Також проблеми повернення культурних цінностей стали тематикою низки організованих круглих столів та дослідницьких проєктів, міжнародних симпозіумів: «Повернення втрачених бібліотечних цінностей в Україну: проблеми, перспективи», 1994 р.

Поряд із активною та продуктивною роботою Комісії у справі пошуку і повернення культурних цінностей, налагодження плідних міждержавних діалогів з різними країнами, поповнення українських архівних установ, музеїв, бібліотек важливими архівними документами, вже з 1996 р. почалося поступове звуження її повноважень. Так, підписаний 26 липня 1996 р. наказ Президента України «Про зміни в системі центральних органів виконавчої влади України» (Про зміни в системі..., 1996 р.) понизив статус Комісії – відтепер вона підпорядковувалася Міністерству культури та мистецтв України. Це означало певне звуження її повноважень, можливостей організації та координації процесу виявлення та повернення культурних цінностей.

Згодом, у грудні 1999 р. указом Президента України «з метою вдосконалення структури органів виконавчої

влади та підвищення ефективності державного управління», Національну комісію з питань повернення в Україну культурних цінностей, було ліквідовано, а її функції передано Міністерству культури і мистецтв України (Про зміни у структурі ..., 1999 р.). Уже в лютому 2000 р. було створено Державну службу контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон (далі – Служба) (Про утворення Державної, 2000 р.), яка продовжила справу Комісії. Проте, на думку відомого українського науковця і дослідника С. Кота, ліквідація Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей та поєднання її функцій із Держслужбою контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України було помилковим рішенням, адже у новій інституції пошуком і поверненням втрачених українських культурних цінностей могли займатися лише кілька людей, тоді як робота попередньої інституції і діяльність усього штату її працівників скеровувались саме на виконання зазначених вище завдань [21, с. 369].

Новоутворена Служба, відповідно до затвердженого у червні 2000 р. Кабінетом Міністрів України Положення (Про затвердження Положення, 2000 р.), діяла у складі Міністерства культури і мистецтв України та підпорядковувалась йому. Аналіз документа продемонстрував певну зміну вектора діяльності інституції: відтепер більше уваги мало приділятися не пошуку і виявленню культурних цінностей, а узагальненню практики застосування законодавства про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей, розробленні пропозицій щодо його вдосконалення (ст. 3, п. 4), виконанні відповідно до законодавства контрольно-наглядових функцій щодо вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей (ст. 3, п. 3), а також здійсненню необхідних заходів для

повернення викрадених, незаконно вивезених та евакуйованих і неповернутих культурних цінностей, складання їх реєстрів та каталогів (ст. 3, п. 18).

Головою Служби було призначено О. Федорука (до 2004 р.), потім його змінив заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства В. Корнієнко (2004-2005 рр., 2007 р.), потім – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Ю. Савчук (2008-2011 рр.). Проте, в березні 2011 р., для оптимізації системи центральних органів виконавчої влади, постановою Кабінету Міністрів України (Про ліквідацію, 2011 р.) Службу було ліквідовано.

За час свого існування Служба розвивала пріоритетні напрямки державної політики щодо повернення, ввезення та вивезення культурних цінностей. Насамперед це законотворча діяльність: за період 2000-2007 рр. було розроблено 2 проекти законів, поданих до Верховної Ради, 9 постанов Кабінету Міністрів, 6 наказів Міністерства культури і туризму, 10 наказів власне Служби. Причиною активної законотворчої діяльності була актуалізація наближення України в питаннях адаптації національного законодавства у питаннях національних цінностей до загальноприйнятої міжнародної практики [ЦДАЗУ. Ф. 73. Оп.1. Спр.1. Арк. 9].

Постійно поглиблювалась координація діяльності Служби із Прикордонною Службою України, Службою безпеки України, Державною митною службою. Проводилася державна експертиза культурних цінностей, вилучених правоохоронними органами та митницею. До 2008 р. було обліковано 64252 одиниці цінностей культури на суму 5977421 грн. цінності було передано на зберігання до більше ніж 500 музеїв, бібліотек та архівів. Так, окрім предметів релігійного культу та художніх творів, у 2007 р. із Нью-Йорка до Києва повернули раритетні документи,

пов'язані з життям українського поета Т. Шевченка [ЦДАЗУ. Ф. 73. Оп.1. Спр.1. Арк. 23-24].

Так само, як поповнюється інформація та відкриваються невідомі раніше сторінки життя та діяльності несправедливо забутих українців, особливо закордонних [1], поповнювалась і національна скарбниця архівних матеріалів щодо творчості українських митців. Завдяки плідній роботі співробітників Служби, до України було повернуто творчу спадщину Л. Морозової, В. Винниченка, М. Бутовича, П. Ганського, В. Грозного, М. і В. Кричевських, М. Моргуна, частину спадщини Сержа Лифаря, В. Луціва, архіви В. Коротича, Ю. Косача, П. Курінного, У. Самчука, архіву Українського Вільного Університету в Мюнхені.

У 2005 р. до Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України передано «Особовий архів (місія Української Повстанської Армії за кордоном)» з Канади. А до Музею гетьманства було передано роботу українського скульптора із США П. Капшученка.

У 2006 р. Українським інститутом Америки Україні подаровано твори художника О. Грищенка, які отримав на зберігання Національний художній музей. У цей же час зі Східноєвропейського дослідного інституту ім. В. Липинського (США) перевезено 25 ящиків архівних документів гетьмана П. Скоропадського та його родини з подальшим зберіганням у фондах Центрального державного історичного архіву України.

У 2007 р. відомий художник П. Осовський передав до Кіровоградського обласного художнього музею 52 свої твори, що стали основою галереї «Світ і Вітчизна» [ЦДАЗУ. Ф. 73. Оп.1. Спр.1. Арк. 25]. Того ж року до Києво-Могилянської академії надійшли книгозбірня, архівні матеріали професора Гарвардського університету Омеляна Пріцака; твори, архівні документи, книги академіка

Королівської канадської академії мистецтв Лео Мола (Леоніда Молодожаніна) до Харківського художнього музею та Національного музею Т. Шевченка; понад 220 цінних видань із мистецтвознавства повернуто з Федеративної Республіки Німеччина до українських бібліотек та музеїв [ЦДАЗУ. Ф. 73. Оп.1. Спр.1. Арк. 37].

У 2009 р. хранителькою фондів Архіву-Музею Української Вільної Академії Наук у США Т. Скрипкою було передано до фондів Науково-дослідного інституту Лесі Українки архівні матеріали й особисті речі родини Косачів.

У 2010 р. розроблено концепцію та впроваджено в життя перший етап функціонування нової інформаційної системи «Культурні цінності України», яка складалася з 8 реєстрів культурних цінностей: втрачених під час та внаслідок Другої світової війни (бібліотеки); втрачених під час та внаслідок Другої світової війни (музеї); повернутих до України; пов'язаних із історією українського народу, що перебувають за межами України; які знаходяться в національному розшуку; які знаходяться у розшуку за запитами інших держав; конфіскованих культурних цінностей; на які видано свідоцтво на право вивезення (тимчасового) культурних цінностей із території України.

Увесь час існування Служби тривала виставкова, науково-публіцистична робота, реалізовувались культурологічні проекти, презентації, проходили урочистості та публічні обговорення різноманітних аспектів повернення українських культурних цінностей, у тому числі документальних архівних матеріалів.

У 2011 р., після ліквідації Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон, у Міністерстві культури України було створено Відділ контролю за переміщенням культурних цінностей (далі – Відділ). На думку І. Татіївської, яка

очолила новоутворений відділ, із ліквідацією Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України співпраця з українською діаспорою призупинилася. У зв'язку з економічною кризою, видатки на фінансування діяльності Міністерства культури України з налагодження контактів із українською діаспорою з метою пошуку культурних цінностей, створення умов для повернення їх в Україну, були обмежені, що не дозволяло повноцінно продовжувати конструктивну співпрацю, здійснювати закордонні відрядження для пошуку культурних цінностей і проведення фахових досліджень.

Поряд із цим, Відділ продовжував долучатися до справи розшуку й повернення в Україну культурної спадщини, а також контролювати процес ввезення та вивезення культурних цінностей. Так, у 2014 р. до Міністерства культури надійшла інформація з Укрбюро Інтерполу про його спільні з правоохоронними органами Італії заходи щодо встановлення місцезнаходження картини художника Й. Хорменса. На думку італійської сторони, зазначений твір мистецтва був переміщений із території України нацистськими військами під час Другої світової війни й може перебувати на території Італії. За наявною інформацією Музею Ханенків, зазначений італійськими правоохоронцями твір з високою долею вірогідності є тією самою картиною, яка була втрачена музеєм під час нацистської окупації Києва 1943 р. Тому Міністерство культури офіційно надало Укрбюро Інтерполу відповідні матеріали, що могли ідентифікувати «італійський» твір.

Ще однією важливою, довготривалою і складною акцією стало т. зв. «питання про повернення скіфського золота». Справа в тому, що колекція скіфських золотих прикрас із виставки «Крим. Золотий острів у Чорному морі» перебувала на експонуванні в Музеї Алларда Пірсона

(Амстердам) відповідно до договорів між даним музеєм і низкою українських музеїв, частина з яких розташована в Автономній Республіці Крим. Завершення її експонування співпало зі здійсненням Російською Федерацією незаконної окупації півострова у 2014 р. Нідерланди не визнали анексію і закономірно виникло питання, кому повертати експонати колекції. Наказом Міністерства культури України було визначено, що на період незаконної окупації Криму, колекція має повернутися на тимчасове зберігання на материкову частину України. Основним зберігачем усіх музейних предметів виставки було визначено Національний музей історії України (Позиція української держави...). У грудні 2016 р. Окружний адміністративний суд Амстердама ухвалив рішення про те, що експонати кримських музеїв із колекції «Крим – золотий острів у Чорному морі» повинні бути повернуті в Україну. Проте, вже в березні цей суд почав розглядати апеляцію музеїв анексованого Росією Криму на рішення про повернення колекції «скіфського золота» Україні (Єдине місце для скіфського золота...). З цього моменту почалася багаторічна судова тяганина щодо вирішення питання. На кінець 2020 р. остаточного рішення у справі «скіфського золота» не було.

Поряд із цим тривала методична робота щодо вироблення чітких конкретних норм здійснення перевірки культурних цінностей. Уже 15 листопада 2019 р. наказом Міністерства культури України було затверджено Методичні рекомендації з проведення державної експертизи культурних цінностей (Про затвердження методичних..., 2019 р.), що стали результатом тривалої науково-організаційної, аналітичної роботи спеціалістів відділів Міністерства. Як зазначено у п. 1 Загальних положень, Методичні рекомендації «... розроблені з метою забезпечення реалізації Закону України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» та Порядку

проведення державної експертизи культурних цінностей, однакового підходу до процедури проведення державної експертизи культурних цінностей та оформлення її результатів».

Вирішення назрілих проблем варто розпочати якнайшвидше, адже тема юридично правильного та остаточно закріпленого законодавством України повернення культурних цінностей не лише не втрачає своєї актуальності, але й катастрофічно загострюється. А це, в свою чергу, негативно впливає як на міжнародний імідж нашої держави, так і на збереження історичної пам'яті українського народу.

Висновки. Проаналізувавши багаторічну діяльність державних інституцій України щодо пошуку і повернення культурних цінностей із територій інших країн, можна сказати, що не дивлячись на певне згортання державних ініціатив щодо розшуку і повернення культурних цінностей в останні роки, за час існування Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей, Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України, Відділу контролю за переміщенням культурних цінностей, було пророблено широкий спектр різновекторної роботи. Насамперед – закладено основи майбутнього тривалого міждержавного співробітництва у сфері пошуку, обліку, повернення документальних архівних матеріалів. Повернуті документи поповнили Національний архівний фонд, дали поштовх науковцям до досліджень невідомих раніше сторінок української історії; поглибили внутрішньодержавну співпрацю зацікавлених міністерств, відомств, наукових та культурних інституцій; сприяли поширенню знань про Україну у світі; стали одним із факторів відновлення забутих імен в історичній пам'яті українського народу. Разом із тим констатуємо, що

державна влада з року в рік систематично зменшувала фінансування згаданих інституцій та урізала їх повноваження і компетенцію.

На жаль, подібний процес продовжується і сьогодні. Тому, особливо у світлі останніх подій навколо повернення в Україну культурних цінностей, варто переглянути існуючі рішення щодо функцій Відділу контролю за переміщенням культурних цінностей, розширити штат його працівників – кваліфікованих експертів галузі та посилити національне законодавство насамперед у питаннях захисту культурної спадщини.

Список використаних джерел

1. Акти передачі культурних цінностей, вилучених митницями України. ЦДАЗУ України (Центр. держ. архів зарубіжної україніки). Ф. 73. Оп. 2. Спр. 81. Арк. 1-14.
2. Акуленко В. Імплементация норм міжнародного права про охорону культурних цінностей у законодавстві про Збройні сили України. Праці Центру пам'яткознавства. 2010. Вип. 18. С. 51-60.
3. Акуленко В. Культурні цінності як розмінні монети українських національних інтересів. Пам'ятки України. 2018. № 1/2. С. 84-87.
4. Договір про дружні відносини і співробітництво між Україною та Чеською Республікою. Міжнародний документ від 26.04.1995 р. Документ 203_101. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/203_101#Text.
5. Документи (акти, довідки, листування) про передачу архівних матеріалів з приватного архіву Степана Сірополка у Чехії до ЦДАВО України. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 18. Арк. 1-21.
6. Документи (акти, довідки, листування) про передачу архівних матеріалів та меморіальних речей Лесі Українки із

США до Музею видатних діячів Української культури. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 21. Арк. 1-8.

7. Документи (акти, довідки, листування) про передачу архівних матеріалів письменника Василя Барки із США до Інституту літератури Національної Академії наук України. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 28. Арк. 1-34.

8. Документи (акти, довідки, листування) про передачу архівних матеріалів та літературних творів з приватного архіву Людмили Красковської в Чехії до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 30. Арк. 1-7.

9. Документи (акти, довідки, листування) про передачу архівних матеріалів та меморіальних речей українського хореографа, кіномитця Василя Авраменка зі США до Корсунь-Шевченківського державного історико-культурного заповідника. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 34. Арк. 1-13.

10. Документи (акти, довідки, листування) про передачу архівних матеріалів О. П. Довженка з Москви в Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 4. Арк. 1-72.

11. Документи (акти, довідки, листування) про передачу видань та публікацій творів В. Сичінського із США до Хмельницької обласної універсальної наукової бібліотеки ім. М. Островського. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 22. Арк. 1-8.

12. Документи (акти, довідки, листування) про передачу документів Товариства «Просвіта» з Польщі до

Центрального державного історичного архіву України у м. Львів. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 9. Арк. 1-20.

13. Документи (акти, довідки, листування) про передачу колекції книг, альбомів, періодики, археологічних матеріалів та власного архіву Ю. Шумовського із США до Державного історично-культурного заповідника в м. Дубно. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 23. Арк. 1-21.

14. Документи (акти, довідки, листування) про передачу спадщини О. Олеся та О. Ольжича, отриманої Посольством України в Чеській Республіці в Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної Академії наук України. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 19. Арк. 1-19.

15. Документи (акти, довідки, листування) про передачу спадщини української поетеси та художниці Галі Мазуренко з Великобританії до Державного музею літератури України. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 7. Арк. 1-25.

16. Документи Національної комісії та Державної служби контролю (щодо державної реєстрації, для засідання колегії Мінкультури, про підсумки роботи тощо). ЦДАЗУ України (Центр. держ. архів зарубіжної україніки). Ф. 73. Оп. 1. Спр. 1. На 51 арк.

17. Єдине місце для скіфського золота – не окупована Росією територія України.
URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-crimea/3094282-kuleba-edine-misce-dla-skifskogo-zolota-ne-okupovana-teritoria-ukraini.html>.

18. Звіти про закордонні відрядження за 1993-1994 рр. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 5304. Оп. 1. Спр. 12. На 5 арк.

19. Кот С. Друга світова війна і доля культурних цінностей України: переміщення і втрати. Україна в Другій світовій війні: погляд з ХХІ ст. Історичні нариси. У двох книгах. Кн. 2. Київ, 2011. С. 231-276.
20. Кот С. З історії формування організаційних засад державної політики повернення та реституції культурних цінностей в незалежній Україні. Історія України: маловідомі імена, події, факти: зб. ст. 2010. Вип. 36. С. 361-371.
21. Кот С. Історичний досвід та актуальні проблеми збереження пам'яток історії та культури України. Культурна спадщина в контексті «Зводу пам'яток історії та культури України». Київ, 2015. С. 7-102.
22. Кот С. Про ратифікацію Україною Конвенції ЮНІДРУА про викрадені чи нелегально вивезені предмети культури (Рим, 24 червня 1995 р.): Інформаційно-аналітична довідка / НАН України; Інститут історії України. Київ, 2017. 7 с.
23. Кулініч М. Архівна україніка і діяльність Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України (2000-2011 рр.): короткі підсумки. Архіви України. 2013. № 3. С. 11-20.
24. Кулініч М. Архівна україніка: історія повернення, типологія, джерельно-інформаційне значення (1991-2014) : дис. ... канд. істор. наук . 07.00.06. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2015. 371 с.
25. Sverdlyk Z., Klynina T. Information Activities of the Ukrainian Diaspora in the Czechoslovak Republic (1930-1931). Journal of History Culture and Art Research. 2020. № 9(1). PP. 386-395.

Zoriana M. SVERDLYK,

PhD in History, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine,

ORCID: 0000-0002-2104-0920,

e-mail: zsverdlyk@gmail.com

THE RETURN OF UKRAINIAN CULTURAL TREASURES: A LONG ROAD HOME

Abstract. An analysis of various aspects of the return of Ukrainian cultural treasures has been conducted. The article examines the collaboration between the Borys Grinchenko Kyiv University and the Archive-Museum of the Ukrainian Free Academy of Sciences in the USA in 2009. It demonstrates that archival materials and personal belongings of the Kosach family were transferred from the Funds of the Archive-Museum of the Ukrainian Free Academy of Sciences to the Lesia Ukrainka Research Institute. It is indicated that in 2010, a concept was developed and the initial stage of the “Cultural Treasures of Ukraine” information system was implemented. This system comprised eight registers of cultural treasures: those lost during and as a result of World War II (libraries, museums); those returned to Ukraine; those related to the history of the Ukrainian people located outside Ukraine; those sought nationally; those sought upon requests from other countries; confiscated cultural treasures; objects with permits for temporary export from Ukraine. It is noted that during this period, exhibitions, cultural projects, presentations, and discussions related to the return of Ukrainian cultural treasures were organized. After the cessation of the State Service for Control over the Movement of Cultural Values across the State Border in 2011, the Department for the Control of the Movement of Cultural Values was established within the Ministry of Culture of Ukraine. Importantly, despite

funding constraints due to an economic crisis, efforts were made to search for cultural treasures and maintain cooperation with the Ukrainian diaspora. Additionally, the article highlights initiatives concerning the return of Scythian gold and the intricate process of repatriating cultural artifacts to Ukraine. The protracted legal battle in this matter is analyzed. Methodological work was also carried out to establish specific norms for conducting expertise on cultural values, leading to the approval of Methodological Recommendations for the State Expertise of Cultural Values by the Ministry of Culture of Ukraine in 2019. Notably, contacts with the United States of America and Germany have been of particular importance in the realm of cultural treasures repatriation.

Key words: cultural treasures, Ukraine, restitution, legislation, art studies, diaspora, archives

References

1. Akti peredachi kulturnykh tsinnostey, vyluchenykh mytnytsey Ukrainy. CDUZU Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv zarubizhnoyi ukrainiki) [Acts of Transfer of Cultural Values Seized by Ukrainian Customs. CDUZU Ukraine (Center for State Archives of Foreign Ukrainian Studies)]. F. 73. Op. 2. Spr. 81.1-14) [in Ukrainian]
2. Akulenko, V. (2010). Implementatsiya norm mizhnarodnoho prava pro okhoronu kulturnykh tsinnostey u zakonodavstvi pro Zbroyni syly Ukrayiny. Pratsi Tsentru pam'yatkoznavstva [Implementation of International Law Norms on the Protection of Cultural Values in the Legislation on the Armed Forces of Ukraine. Works of the Center for Monument Studies] 18, 51-60. [in Ukrainian]
3. Akulenko, V. (2018). Kulturni tsinnosti yak rozminni moneti ukrayins'kykh natsional'nykh interesiv. Pam'yatky Ukrayiny [Cultural Values as Exchange Coins of Ukrainian

National Interests. Monuments of Ukraine], (1/2), 84-87 [in Ukrainian]

4. Dohovir pro druzhni vidnosyny i spivrobitnitsvo mizh Ukrainoyu ta Cheskoyu Respublikoyu. Mizhnarodnyy dokument vid 26.04.1995 r. Dokument 203_101 [Treaty on Friendly Relations and Cooperation between Ukraine and the Czech Republic. International Document dated 26.04.1995. Document 203_101] [in Ukrainian]

5. Dokumenty (acti, dovidky, lystuvannya) pro peredachu arkhivnykh materialiv z pryvatnoho arkhivu Stepana Siropolka u Chekhiyi do CDHVO Ukrainy. CDHVO Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv vishch. orhaniv vlady ta upr. Ukrainy). F. 5304. Op. 1. Spr. 18. Ark. 1-21]. [Documents (Acts, References, Correspondence) on the Transfer of Archival Materials from the Private Archive of Stepan Siropolko in the Czech Republic to the CDHVO Ukraine. CDHVO Ukraine (Center for State Archives of Higher Authorities and Management of Ukraine). F. 5304. Op. 1. Spr. 18. 1-21] [in Ukrainian]

6. Dokumenty (akty, dovidky, lystuvannia) pro peredachu arkhivnykh materialiv O. P. Dovzhenka z Moskvyy v Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstv Ukrainy. TsDAVO Ukrainy (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy). Fond 5304. Opys 1. Sprava 4. Arkushi 1-72. Dokumenty (acti, dovidky, lystuvannya) pro peredachu arkhivnykh materialiv ta memorial'nykh rechey Lesi Ukrayinky iz SShA do Muzeju vidatnykh diyachiv Ukrayins'koyi kultury. CDHVO Ukrainy [Tsentr. derzh. arkhiv vishch. orhaniv vlady ta upr. Ukrainy). F. 5304. Op. 1. Spr. 21. Ark] [in Ukrainian]

7. Dokumenty (akty, dovidky, lystuvannia) pro peredachu arkhivnykh materialiv pysmennyka Vasyliia Barky iz SShA do Instytutu literatury Natsionalnoi Akademii nauk Ukrainy. TsDAVO Ukrainy (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy). Fond 5304. Opys 1.

Sprava 28. Arkushi 1-34. [Documents (acts, references, correspondence) on the transfer of archival materials of writer Vasyl Barka from the United States to the Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Central State Archives of Higher Authorities and Management of Ukraine. Fund 5304. Inventory 1. File 28. Sheets 1-34.] [in Ukrainian]

8. Dokumenty (akty, dovidky, lystuvannia) pro peredachu arkhivnykh materialiv ta literaturnykh tvoriv z pryvatnoho arkhivu Liudmyly Kraskovskoi v Chekhii do Tsentralnoho derzhavnoho arkhivu-muzeiu literatury i mystetstv Ukrainy. TsDAVO Ukrainy (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy). Fond 5304. Opys 1. Sprava 30. Arkushi 1-7 [Documents (acts, references, correspondence) on the transfer of archival materials and literary works from the private archive of Lyudmyla Kraskovska in the Czech Republic to the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. Central State Archives of Higher Authorities and Management of Ukraine. Fund 5304. Inventory 1. File 30. Sheets 1-7] [in Ukrainian]

9. Dokumenty (akty, dovidky, lystuvannia) pro peredachu arkhivnykh materialiv ta memorialnykh rechei ukrainskoho khoreografa, kinomyttsia Vasylia Avramenka iz SShA do Korsun-Shevchenkivskoho derzhavnoho istoryko-kulturnoho zapovidnyka. TsDAVO Ukrainy (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy). Fond 5304. Opys 1. Sprava 34. Arkushi 1-13 [Documents (acts, references, correspondence) on the transfer of archival materials and memorial items of Ukrainian choreographer and filmmaker Vasyl Avramenko from the United States to the Korsun-Shevchenkivskyi State Historical and Cultural Reserve. Central State Archives of Higher Authorities and Management of Ukraine. Fund 5304. Inventory 1. File 34. Sheets 1-13] [in Ukrainian]

10. Dokumenty (akty, dovidky, lystuvannia) pro peredachu arkhivnykh materialiv O. P. Dovzhenka z Moskvy v Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstv Ukrainy. TsDAVO Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv vyshch. orhaniv vlady ta upr. Ukrainy). F. 5304. Op. 1. Spr. 4. Ark. 1-72. [Documents (acts, references, correspondence) on the transfer of archival materials of O. P. Dovzhenko from Moscow to the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. Central State Archives of Higher Authorities and Management of Ukraine. Fund 5304. Inventory 1. File 4. Sheets 1-72.] [in Ukrainian]
11. Dokumenty (akty, dovidky, lystuvannia) pro peredachu vydan ta publikatsii tvoriv V. Sychinskoho iz SShA do Khmelnytskoi oblasnoi universalnoi naukovoï biblioteki im. M. Ostrovskoho. TsDAVO Ukrainy (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy). Fond 5304. Opys 1. Sprava 22. Arkushi 1–8. [Documents (acts, references, correspondence) on the transfer of publications and works of V. Sychynskyi from the United States to the M. Ostrovskyi Khmelnytskyi Regional Universal Scientific Library. Central State Archives of Higher Authorities and Management of Ukraine. Fund 5304. Inventory 1. File 22. Sheets 1-8.] [in Ukrainian]
12. Dokumenty (akty, dovidky, lystuvannia) pro peredachu dokumentiv Tovarystva “Prosvita” z Polshchi do Tsentralnoho derzhavnoho istorychnoho arkhivu Ukrainy u m. Lviv. TsDAVO Ukrainy (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy). Fond 5304. Opys 1. Sprava 9. Arkushi 1-10 [Documents (acts, references, correspondence) on the transfer of documents of the Society "Prosvita" from Poland to the Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv. Central State Archives of Higher Authorities and Management of Ukraine. Fund 5304. Inventory 1. File 9. Sheets 1-20] [in Ukrainian]

13. Dokumenty (akty, dovidky, lystuvannia) pro peredachu kolektsii knyhy, albomiv, periodyky, arkhеолоhichnykh materialiv ta vlasnoho arkhivu Yu. Shumovskoho iz SShA do Derzhavnoho istorychno-kulturnoho zapovidnyka v m. Dubno. TsDAVO Ukrainy (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy). Fond 5304. Opys 1. Sprava 23. Arkushi 1-21. [Documents (acts, references, correspondence) on the transfer of a collection of books, albums, periodicals, archaeological materials, and personal archive of Yu. Shumovskyi from the United States to the State Historical and Cultural Reserve in Dubno. Central State Archives of Higher Authorities and Management of Ukraine. Fund 5304. Inventory 1. File 23. Sheets 1-21] [in Ukrainian]
14. Dokumenty (akty, dovidky, lystuvannia) pro peredachu spadshchyny O. Olesia ta O. Olzhycha, otrymanoї Posolstvom Ukrainy v Cheskii Respublitsi, v Instytut literatury im. T. H. Shevchenka Natsionalnoi Akademii nauk Ukrainy. TsDAVO Ukrainy (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy). Fond 5304. Opys 1. Sprava 19. Arkushi 1–19. [Documents (acts, references, correspondence) on the transfer of the legacy of O. Oles and O. Olzhych received by the Embassy of Ukraine in the Czech Republic to the T.H. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. Central State Archives of Higher Authorities and Management of Ukraine. Fund 5304. Inventory 1. File 19. Sheets 1-19.] [in Ukrainian]
15. Dokumenty (akty, dovidky, lystuvannia) pro peredachu spadshchyny ukrainskoi poetesy ta khudozhnytsi Hali Mazurenko z Velykobrytanii do Derzhavnoho muzeiu literatury Ukrainy. TsDAVO Ukrainy (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy). Fond 5304. Opys 1. Sprava 7. Arkushi 1-25. [Documents (acts, references, correspondence) on the transfer of the legacy of Ukrainian poet and artist Halia Mazurenko from the United Kingdom to the

State Museum of Literature of Ukraine. Central State Archives of Higher Authorities and Management of Ukraine. Fund 5304. Inventory 1. File 7. Sheets 1-25] [in Ukrainian]

16. Dokumenty Natsionalnoi komisii ta Derzhavnoi sluzhby kontroliu (shchodo derzhavnoi reiestratsii, dlia zasidannia kolehii Ministerstva kultury, pro pidsumky roboty toshcho). TsDAZU Ukrainy (Tsentr. derzh. arkhiv zarubizhnoi ukrainiky). Fond 73. Opys 1. Sprava 1. Na 51 arkushi. [Documents of the National Commission and State Control Service (regarding state registration, for meetings of the Ministry of Culture's board, and work outcomes, etc.). Central State Archive of Foreign Ukrainian Studies. Fund 73. Inventory 1. File 1. 51 sheets] [in Ukrainian]

17. Zvity pro zakordonni vidriadzhenia za 1993–1994 rr. TsDAVO Ukrainy (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy). Fond 5304. Opys 1. Sprava 12. 5 arkushiv. [Reports on foreign business trips for 1993–1994. Central State Archives of Higher Authorities and Management of Ukraine. Fund 5304. Inventory 1. File 12. 5 sheets.]

18. Kot S. (2011). Druha svitova viina i dolia kulturnykh tsinnosti Ukrainy: peremishchennia i vtraty. Ukraina v Druhii svitovii viini: pohliad z KhKhI st. Istorychni narysy. U dvokh knyakh. Knyha 2. [World War II and the Fate of Cultural Heritage of Ukraine: Relocation and Losses. Ukraine in World War II: A View from the 21st Century. Historical Essays. In Two Volumes. Book 2.]Kyiv, 231-276 [in Ukrainian]

19. Kot S. (2010). Z istorii formuvannia orhanizatsiinykh zasad derzhavnoi polityky povernennia ta restytutsii kulturnykh tsinnosti v nezalezhnii Ukraini. Istoriia Ukrainy: malovidomi imena, podii, fakty: zbirnyk statei. [From the History of Forming Organizational Principles of State Policy on the Return and Restitution of Cultural Heritage in Independent Ukraine.

History of Ukraine: Lesser-Known Names, Events, Facts: Collection of Articles. Issue 36] 361-371 [in Ukrainian]

20. Kot, S. (2015). Istorychnyi dosvid ta aktualni problemy zberezhenia pamiatok istorii ta kultury Ukrainy. Kulturna spadshchyna v konteksti “Zvodu pamiatok istorii ta kultury Ukrainy” [Historical Experience and Current Problems of Preserving Monuments of History and Culture in Ukraine. Cultural Heritage in the Context of the “Register of Monuments of History and Culture of Ukraine”] Kyiv, 7-102 [in Ukrainian]

21. Kot, S. (2017). Pro ratyfikatsiiu Ukrainoiu Konventsii YuNIDRUA pro vykradeni chy nelehalno vyvezeni predmety kultury (Rym, 24 chervnia 1995 r.): Informatsiino-analitychna dovidka. NAN Ukrainy; Instytut istorii Ukrainy. [On the Ratification by Ukraine of the UNIDROIT Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects (Rome, June 24, 1995): Information and Analytical Report. National Academy of Sciences of Ukraine; Institute of History of Ukraine.] Kyiv [in Ukrainian]

22. Kulinich, M. (2013). Arkhivna ukrainika i diialnist Derzhavnoi sluzhby kontroliu za peremishchenniam kulturnykh tsinnosti cherez derzhavnyi kordon Ukrainy (2000-2011 rr.): korotki pidsumky. Arkhivy Ukrainy. [Archival Ukrainian Studies and the Activities of the State Control Service for the Movement of Cultural Values across the State Border of Ukraine (2000–2011): Brief Summary. Archives of Ukraine]. 3, 11-20 [in Ukrainian]

23. Kulinich, M. (2015). Arkhivna ukrainika: istoriia povernennia, typolohiia, dzherelno-informatsiine znachennia (1991–2014): dys. ... kand. istor. nauk. 07.00.06. Kyivskiy natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka [Archival Ukrainian Studies: History of Return, Typology, Source and Informational Value (1991-2014): PhD Thesis. 07.00.06. Taras Shevchenko National University of Kyiv] Kyiv [in Ukrainian]

24. Kulinich, M. (2014). Diialnist derzhavnoi arkhivnoi sluzhby Ukrainy ta naukovykh instytutsii u sferi restytutsii i povernennia arkhivnoi ukrainiky. Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnoho universytetu [Activities of the State Archive Service of Ukraine and Scientific Institutions in the Field of Restitution and Return of Archival Ukrainian Studies. Scientific Works of the Faculty of History, Zaporizhzhia National University. Issue XXXIX] 326-330 [in Ukrainian]
25. Sverdlyk, Z., Klynina, T. (2020). Information Activities of the Ukrainian Diaspora in the Czechoslovak Republic (1930-1931). Journal of History Culture and Art Research. 9(1), 386-395 [in English]

ВІД РЕДАКЦІЇ

Вимоги до матеріалів

- статті осіб, які не мають наукового ступеня, супроводжуються рецензією, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем);
- стаття надсилається окремим файлом разом із файлом рецензії (скан чи фотокопія) та авторською довідкою на адресу редакції: artprostor2023@gmail.com або подається за допомогою OJS;
- обов'язковим є підтвердження редколегією прийняття матеріалу до друку;
- стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, але її автор може подати до редколегії інший матеріал. У разі повторного виявлення запозичень редакція залишає за собою право відмовити у публікаціях матеріалів даного автора.

Технічне оформлення

Стаття має містити наступні елементи:

- **вступ;**
- **постановка проблеми** у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- **аналіз останніх досліджень і публікацій**, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття;
- **формулювання мети статті;**
- **виклад результатів** дослідження;
- **висновки** з дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Список використаних джерел оформлюється за ДСТУ 8302:2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку. Не бажані посилання на словникові видання та праці навчально-методичного характеру (методичні вказівки, посібники, підручники), самоцитування.

Приклад оформлення:

Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького. Київ: Інтертехнологія, 2006. 256 с.

Після списку використаних джерел надається його транслітерований латиною варіант (References).

Приклад оформлення:

Avramenko, O. (2006). Terezy doli Viktora Zarets'koho [Libra of the fate of Victor Zaretsky]. Kyiv: Intertekhnolohiya [in Ukrainian].

Обсяг статті – від 0,5 до 1 авт.арк. (20000-40000 знаків); робочі мови – українська, англійська, польська, французька; текст подається у текстовому редакторі MS Word ОС Windows через інтервал 1,5, шрифт Times New Roman, кегль 14, абзац 1,25 см, поля – 2 см;

По лівому краю:

Шифр УДК;

По центру:

Ім'я, по-батькові та прізвище автора (ів); вчене звання, науковий ступінь, посада, місце роботи (без скорочень), ORCID (укр. мовою), електронна пошта;

Назва статті (укр. мовою);

По ширині:

Анотація українською мовою (від 1800 знаків);

Ключові слова українською мовою (7-10 слів);

Текст статті;

Список використаних джерел;

По центру:

Ім'я, по-батькові та прізвище автора (ів); вчене звання, науковий ступінь, посада, місце роботи (без скорочень), ORCID (укр. мовою), електронна пошта англ. мовою;

Назва статті (англ. мовою);

Анотація (англ. мовою);

Ключові слова (англ. мовою);

References.

Цитування оформлюється за принципом [4, с.12].

Ілюстрації подаються в гарній якості (мінімум – 300 dpi). Підпис під ілюстрацією подається курсивом, розмір шрифту – 11, вирівнювання – по центру.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

АРТ-ПРОСТІР

Науковий журнал

Видається з 2015 р.

Випуск 1(4)

Київ 2024

KYIV METROPOLITAN
BORYS GRINCHENKO UNIVERSITY

**[ART-PROSTIR]
ART-SPACE**

Scientific Journal

Published since 2015

Volume 1(4)

Kyiv 2024