

ISSN (on-line): 2708-5325

Виконавчий орган Київської міської ради
(Київська міська державна адміністрація)
Департамент культури

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ



АРТ-платФОРМА

Альманах

Видається з 2020 р.

Випуск 1(9)

Київ 2024

ISSN (On-line): 2708-5325

Licensing Authority of Kyiv
(Kyiv State Administration)
Department of Culture

KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF
CIRCUS AND PERFORMING ARTS



[ART-platFORMA]
ART-platFORM

Almanac

Published since 2020

Volume 1(9)

Kyiv 2024

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024>

УДК 7.01.09

АРТ-платФОРМА: альм. Київ: КМАЕЦМ, 2024. Вип. 1(9). 440 с.

Головний редактор: *Романенкова Ю.В.* (д. мист., проф., Київ, Україна)

Заступник головного редактора: *Братусь І.В.* (к. філ. н., доц., Київ, Україна)

Відповідальний секретар: *Булах Т.Б.* (к. мист., доц., Київ, Україна)

Міжнародна редакційна рада

Фекете П. (генеральний директор Столичного цирку Будапешта, Угорщина); *Пілс У.* (президент Міжнародного циркового фестивалю Монте-Карло, Монако); *Джарола А.* (Президент освітнього центру циркового мистецтва, Верона, Італія); *Корнієнко В.В.* (д. культ., проф., генеральний директор Національного цирку України, Київ, Україна); *Сом-Сердюкова О.М.* (к.мист., доц., коледж Сула, Ставангер, Норвегія); *Савицька-Барагін Я.* (д. мист. та культ., Технологічний університет Молдови, Кишенев, Молдова); *Шевченко Л.О.* (Нар. арт. України, Нар. арт. СРСР, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна)

Редакційна колегія

Вайс Дж. (д-р мист. хаб., доц., Академія Музики, Любляна/Університет Марибора, Словенія); *Яковлев О.В.* (д. культ., проф., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *Варакута М.І.* (к.мист., доц., Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, Дніпро, Україна); *Качмар О.В.* (д.філос.н., доц., Прикарпатський Національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна); *Родов І.* (д-р мист. хаб., проф., Бар-Гланський Університет, Ізраїль); *Свердлик З.М.* (к. іст. н., доц., Київський Національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна); *Кузьменко Г.В.* (к. пед. н., доц., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *Клиніна Т.С.* (к. іст. н., Національний авіаційний університет, Київ, Україна); *Зосім О.Л.* (д. мист., проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна); *Урсу Н.О.* (д. мист., проф., Кам'янець-Подільський університет імені Івана Огієнка, Кам'янець-Подільський, Україна)

Міжнародна консультативна рада

Послушина Й. (д. філософії, доц., Університет Марії Кюрі-Склядовської, Люблін, Польща); *Шульгіна В.Д.* (д. мист., проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна); *Маркова О.М.* (д. мист., проф., Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Одеса, Україна); *Самойленко О.І.* (д. мист., проф., Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Одеса, Україна); *Рощенко О.Г.* (д. мист., проф., Харківська державна академія культури і мистецтв, Харків, Україна); *Карась Г.В.* (д. мист., проф., Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна)

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

Журнал включено до Переліку наукових фахових видань України
(категорія «Б») зі спеціальностей:
023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»;
025 – «Музичне мистецтво»
відповідно до Наказу МОН України
від 06.06.2022 № 530 (додаток 2)

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв
(протокол № 6 від 27.06.2024 р.)

Альманах індексується в міжнародних базах даних:
Erih Plus, Google Scholar, DOAJ, WorldCat, Index Copernicus, Research
Bible, Scientific Indexing Services, Research Gate, Crossref, OUCI,
Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, UlrichsWeb

ART-platFORMA: Alm.: [ART-platFORM: Alm.]. Kyiv: KMACPA, 2024. Vol.1(9). 440 p.

Editor-in-Chief: *Romanenkova Yu.V.* (DSc in Arts, Prof., Kyiv, Ukraine)

Deputy Editor-in-Chief: *Bratus I.V.* (PhD in Philology, As. Prof., Kyiv, Ukraine)

Managing Editor: *Bulakh T.B.* (PhD in Arts, As. Prof., Kyiv, Ukraine)

International Editorial Council

Fekete P. (General Director of Capital Circus of Budapest, Hungary); *Pils U.* (President of International Festival of Circus of Monte-Carlo, Monaco); *Giarola A.* (President of Educational Center of Circus Arts, Verona, Italy); *Korniienko V.V.* (DSc in Culturology, Prof., General Director of National Circus of Ukraine, Kyiv, Ukraine); *Som-Serdyukova O.M.* (PhD in Arts, As. Prof., Sola junior high school, Stavanger, Norway); *Saviškaia-Baraghin Ia.* (PhD in Arts and Culturology, Technical University of Moldova, Kishinev, Moldova); *Shevchenko L.O.* (National Artist of Ukraine, National Artist of USSR, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine)

Editorial Board

Weiss J. (Ph.D. in musicology, As.Prof., Academy of Music, Ljubljana/University of Maribor, Slovenia); *Yakovlev O.V.* (DSc in Cultural Sciences, Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine); *Varakuta M.I.* (PhD in Arts, As.Prof., Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka, Dnipro, Ukraine); *Kachmar O.V.* (DSc in Philosophy, As. Prof., Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine); *Rodov I.* (PhD in Arts, Prof., Bar Ilan University Ramat-Gan, Israel); *Sverdlyk Z.M.* (PhD in History, 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); *Klynina T.S.* (PhD in History, National Aviation University, Kyiv, Ukraine); *Zosim O.L.* (DSc in Arts, As.Prof., National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine); *Ursu N.O.* (DSc in Arts, Prof., Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University, Kamianets-Podilskyi, Ukraine)

International Advisory Board

Posluszna J. (PhD in Psychology, As.Prof., Maria Curie-Sclodowska University, Lublin, Poland); *Shulhina V.D.* (DSc in Arts, Prof., National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine); *Markova O.M.* (DSc in Arts, Prof., The Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa, Ukraine); *Samoilenko O.I.* (DSc in Arts, Prof., The Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa, Ukraine); *Roshcenko O.G.* (DSc in Arts, Prof., The Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine); *Karas G.V.* (DSc in Arts, Prof., Vasyl Stefanyk Precarpathian University, Ivano-Frankivsk, Ukraine)

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

The Almanach is included in the **category “B”** of the List of scientific professional editions of Ukraine in the program subject areas 023 – “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration”, 025 – “Music” by Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 06 June 2022 No 530 (ap.2)

Recommended for edition by the Academic Council of
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts
(Protocol N 6, 27.06.2024)

Almanac is covered by the international databases:
Erih Plus, Google Scholar, DOAJ, WorldCat, Index Copernicus, Research Bible, Scientific Indexing Services, Research Gate, Crossref, OUCI, National Library of Ukraine named after V.I. Vernadsky, UlrichsWeb

ЗМІСТ

МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

БУЛАХ Т.Б. Трансформація музичної індустрії: вплив соціальних медіа та нових технологій.....	11
МОРЄВА Є.О., БОБРОВИЦЬКА Ю. Волонтерська діяльність музикантів: світовий та український контекст..	27
ЛЕВКО В.І. Естрадно-пісенна творчість Ганни Гаврилець в інтерпретації Жанни Боднарук.....	46
МИКУЛАНИНЕЦЬ Л.М., КЕШЕЛЯ М.В. Мукачівська школа мистецтв ім. С. Мартона у контексті генези та розвитку фахової освіти Закарпаття.....	66
ЄФИМЕНКО Н.В., ЗАРЯ С.В. Пісенна творчість І. Кириліної.....	84

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

РОМАНЕНКОВА Ю.В., ЄФІМОВ Ю.В. ВОЛГІН Ю.Є. Абстрактні мотиви у творчості Геннадія Пугачевського..	106
ШЕРЕТЮК Р.М. Художня візуалізація новітньої російсько-української війни крізь призму польського стріт-арту.....	120
БЕЗУГЛА Р.І. Автопортрет у класичній традиції в контексті розширення меж реалістичної репрезентації....	139
КУЗЬМЕНКО Г.В., ЗАЙЦЕВА В.І. Феномен інкунабули як найцінніша пам'ятка початкового періоду історії друкарства	158
ЖУРАВЕЛЬ-ЗМЄЄВА Л.С. Трансформація образів і форм у сучасному мистецтві та дизайні під впливом воєнного часу.....	201
БАБІЙ Н.П., ГУБАЛЬ Б.І., ЧМЕЛИК І.В. Тифлографіка та тифлокоментування як складова спеціальних дисциплін студентів-дизайнерів.....	218

ПОНОМАРЕНКО М.В. Візуальний словник мистецтва «Memento Mori».....	242
ЖАДЕЙКО О.М. Мутація реальності як квінтесенція реакцій на виклики сьогодення: підгрунття концепції живопису Петра Бойка.....	263
БРИЛЬОВ С.В., КУЗЬМІЧОВА В.С., КОЛЕСНИКОВ В.В. Виклики та проблеми сучасної академічної художньої школи після реформи освіти в українських мистецьких ЗВО.....	281
ЗДОР О.Г., РАДЬКО К.В., БАЛАБУХА Н.М. Дизайн книги як проектна робота студентів освітньої програми «Графічний дизайн» Університету Грінченка.....	304

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

РОГРЕВНЯК G.P. Painting in the visual culture of author's film.....	324
ШЕВЧЕНКО Л.О. Поява циркових механічних атракціонів та інші «сенсаційні смертельні номери» в контексті циркологічного аналізу.....	350
ШАРИКОВ Д.І. Мультижанровість українських артистів сьогодення як ознака унікальності вітчизняного циркового простору.....	367
GALYUK S.V. Cultural space of creative industries.....	382
ЛИСЕНКО І.Г. Набуття лінгвосоціокультурної компетентності у процесі вивчення іноземних мов як невід’ємний елемент ефективної самореалізації митця у реаліях сучасності.....	403
СНИНУР V.I. [СНІГУР В.І.] Approaches to creation of digital twins for use in ar/vr galleries [Підходи до створення цифрових двійників для використання в AR/VR галереях].....	428
ВІД РЕДАКЦІЇ	441

CONTENT

MUSICOLOGICAL STUDIES

BOULAKH T.B. Transformation of the music industry: impact of social media and new technologies.....11
MOREVA E.O, BOBROVITSKA Yu. Volunteer activities of musicians: global and Ukrainian context.....27
LEVKO V.I. Variety song creativity of Hanna Havrylets in the interpretation of Zhanna Bodnaruk.....46
MYKULANYNETS L.M., KESHELIA M.V. Mukachiv art school named after s. Marton within the context of genesis and development of occupational education of Zakarpattia.....66
ZARYA S.V., YEFIMENKO N.O. Song work of Iryna Kyrilyna.....84

VISUAL ART PRACTICIES

ROMANENKOVA Yu.V., YEFIMOV Yu.V., VOLGIN Yu.Ye. Abstract motifs in the works by Gennady Pugachevsky.....106
SHERETIUK R.M. Artistic visualization of the new Russian-Ukrainian war through the prism of Polish street art.....120
BEZUHLA R.I. Self-portrait in the classical tradition in the context of expanding the boundaries of realist representation.....139
KUZMENKO H. V., ZAITSEVA V.I. The phenomenon of incunabula as the most valuable memorials of the initial period of the history of printing.....158
ZHURAVEL-ZMIEIEVA L.S. Images and forms in modern art and design under the influence of war time.....201
BABII N.P., HUBAL B.I., CHMELYK I.V. Typhlography and typhlocommentation as a component of the special disciplines of design students.....218

PONOMARENKO M.V. Visual dictionary of “Memento Mori” art.....242
ZHADEIKO O.M. The mutation of reality as the quintessence of reactions to today's challenges: the basis of the painting concept by Petro Boyko.....263
BRYLOV S.V., KUZMICHOVA V.S., KOLESNYKOV V.V. Challenges and problems of the modern academic art school after the reform of education in Ukrainian art higher education institutions.....281
ZDOR O.G., RADKO K.V., BALABUKHA N.M. Book design as a project students’ work of Educational Programme “Graphic design” of Borys Grinchenko University.....304

CULTUROLOGICAL ESSAYS

POGREBNIAC G.P. Painting in the visual culture of author's film.....324
SHEVCHENKO L.O. The emergence of circus mechanical attractions and other «sensational death acts» in the context of circological analysis.....350
SHARYKOV D.I. The multigenres of ukrainian artists of nowadays as a feature of the uniqueness of the domestic circus space.....367
GALYUK S.V. Cultural space of creative industries.....382
LYSENKO I. G. Acquiring lingvosociocultural competency in the process of foreign language study as an integral element of self-realization of a performer in the reality of contemporaneity article requirements403
SNIHUR V.I. Approaches to creation of digital twins for use in AR/VR galleries.....428
ARTICLE REQUIREMENTS.....441

МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.11-26>

УДК: 78:004.738:316.77

Тетяна Борисівна БУЛАХ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Київська муніципальна академія

естрадного та циркового мистецтв,

Київ Україна,

e-mail: tetianakablova@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-0954-842

**ТРАНСФОРМАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ: ВПЛИВ
СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА ТА НОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ**

Анотація. У статті розглядається розвиток музичної індустрії у дискурсі технологічних і соціальних умов, зокрема впливу соціальних медіа на музичне споживання у цілому, що призвело до дезінтеграції традиційних моделей бізнесу в музичній сфері. Акцентовано на еволюції музичної індустрії з позиції поступового зменшення її обсягів, виявлено підстави для розширення файлообміну та стрімінгових сервісів, які революціонізували способи доступу до музики. Розглянуто роль соціальних медіа у цьому процесі, який надає музикантам нові можливості спілкування з аудиторією та просування свого контенту. Музична індустрія стикається з дезінтеграцією бізнес-моделі, а це спричинене змінами у способах споживання музики через Інтернет. Конкуренція з боку інтернет-платформи забезпечує можливість безкоштовного споживання музики, нові можливості для маркетингу через соціальні медіа. Сучасні соціальні медіа, «MySpace», «ReverbNation», «iLike», які спеціалізуються на музичному контенті, виконують важливу роль у поширенні музики в

онлайн-світі, особливо для незалежних музикантів. Також інші мережі, наприклад, надають артистам можливість поділитися своєю музикою та отримувати зворотний зв'язок від фанатів через різноманітні інструменти. Сучасна епоха музичної індустрії підкреслює легкість доступу музикантів до медіа-технологій для створення та розширення своєї музики, що сприяє активній взаємодії між ними та аудиторією. Використання соціальних медіа дозволяє уникнути традиційних посередників і зосередити увагу на талантах та індивідуальному стилі. Ці платформи також сприяють розвитку нових музичних жанрів. Для подальшого розвитку галузі необхідно провести додаткові дослідження, які враховують географічні та жанрові відмінності для кращого розуміння впливу соціальних медіа на музичну сферу.

Ключові слова: соціальні медіа, музична індустрія, медіа-технології, музичне виробництво, комунікація.

Вступ. Синтез музичного виробництва, творення, розповсюдження, виставлення та презентації, здійснений за допомогою засобів комунікації, належним чином фіксується у просторі усього музичного сектору, при цьому у своїй еволюції порушуючи його традиційну структуру й функціонування. Розгляд сучасних досліджень цього явища виявляє, що, починаючи з 1999 р., часу піку продажів музичних творів як у записі, так й живому виконанні, музична індустрія стала свідком послідовного й стабільного зменшення. Основу цього занепаду можна визначити у радикальній трансформації моделей споживання медіа серед молоді аудиторії та у зміні методів доступу до музичного контенту. Перед появою новий соціальних медіа музична індустрія була здатна контролювати долю музикантів та їхнє подальше кар'єрне зростання. Це включало в себе складну мережу посередників, які

обмінювались значними комісійними винагородами, забезпечуючи високі прибутки для лейблів та утримання контролю над ними. Концепція соціальних медіа відображає революційний перехід у музичній індустрії, спричинений широким впровадженням інформаційних технологій та змінами у споживчій поведінці аудиторії. Ця концепція виступає як відповідь на виклики традиційних моделей виробництва, розповсюдження та споживання музики. У контексті соціалізації медіа музична індустрія переходить до більш демократичного й децентралізованого середовища, що обґрунтовано таким фактом: соціальні медіа-мережі набувають важливого значення каналу комунікації для музикантів, які прагнуть досягти своєї аудиторії як на національному, так і на глобальному рівні. Веб-сайти, такі як «Purevolume», «Myspace» і «ReverbNation», стали першими пунктами контакту для комунікації артистів із реципієнтами їх творчості та забезпечують їх фанатам різні варіанти взаємодії. Серед цих них варто виділити можливість прослуховування музики у режимі онлайн-трансляції, доступ до розкладу живих виступів та можливість коментувати будь-який аспект веб-сторінки. Такий двосторонній обмін сприяє активній комунікації між музикантами та прихильниками, сприяючи зворотному зв'язку та взаємному впливу на формування музичного контексту.

Нові технології, такі як стрімінгова музика та файлообмін між однолітками, створили конкуренцію для великих звукозаписних лейблів. У минулому ці музичні магнати були єдиними посередниками, через яких музиканти могли зв'язатися зі своїми прихильниками. Тепер музиканти можуть залишатися цілком незалежними і все ж мати велику аудиторію. Маркетинг для них став все простішим завдяки використанню соціальних медіа-мереж. Такий підхід обумовлює потребу розглянути історичного

дискурсу музичної індустрії з позиції соціалізації музичного контенту.

Постановка проблеми. Музична індустрія стикається з дезінтеграцією її бізнес-моделі. Починаючи з 1999 р., галузь звукозапису постійно відчуває зниження, а всі спроби вирішити цю проблему здебільшого марні. Корінь цієї проблеми впливає з появи технології файлообміну між користувачами, а також продовжується з використанням стрімінгових сервісів для музичного контенту через соціальні медіа. Інтернет став головним конкурентом для музичної індустрії, і головною метою цього технологічного досягнення є забезпечення можливості безкоштовного споживання музики, що викликає демократизацію доступу до неї.

Водночас основне запитання на сьогоднішній день полягає у тому, як соціальні медіа революціонізували музичну індустрію, реформуючи її стратегії та підходи до спілкування з аудиторією. Це стало особливо актуальним для незалежних виконавців, які тепер мають можливість звернутися безпосередньо до своїх фанатів за допомогою соціальних мереж, мінуючи традиційні канали звукозапису.

Тобто, хоча соціальні медіа відкривають нові можливості для музикантів, вони також ставлять перед ними нові виклики. Зокрема, необхідно розуміти, яким чином використання соціальних медіа впливає на спосіб сприйняття музики, як формуються стосунки між артистом та реципієнтами, а також, як цей процес впливає на економічний аспект музичного бізнесу. Таке обґрунтування проблематики показує необхідність системного наукового аналізу цих процесів та їхнього впливу на різні аспекти музичної сфери. Однак, на сьогоднішній день досліджень цього питання недостатньо, тому доцільним полягає їх висвітлення з позицій дискурсу змін.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У світі музики цифрові технології відіграють значну роль, що привертає увагу дослідників з різних галузей науки. Наприклад, у музикознавстві визначається дослідження «MIDI-нотація як сучасний спосіб шифрування й запису музичного матеріалу» (Грищенко В., Козлін В.), автори якої розкривають способи шифрування та запису музики за допомогою комп'ютерних технологій, а також аналізують комп'ютерні нотні редактори. У дослідженні «Розвиток музичних документів в умовах інформатизації» (Сивак О., Плохотіна Д.) автори визначають основні напрями впровадження інформаційних технологій у музику та описують здобутки українських композиторів у використанні комп'ютерних технологій. Тенденції та перспективи цифровізації музичної індустрії часотково висвітлені у статті М. Поплавського та Ю. Трач [15].

Також слід зазначити роботи, присвячені аналізу ролі музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці І. Гайденка, та дослідження впливу сучасних комп'ютерних технологій на музичну культуру К. Фадєєвої. З позицій комунікаційного потенціалу простору соціальних мереж розглядається музичне мистецтво у медіа в дослідженнях В. Криницького. Однак, автори не вдаються в усі аспекти сучасної музичної культури, особливо в контексті цифрової трансформації.

Більш інформативними для даної розробки постають роботи західних дослідників, що обумовлено насамперед розвитком цифровізації мистецтва саме у західних країнах.

Серед зарубіжних науковців, які досліджують музичну індустрію, слід відзначити тих, що фіксують основні вектори її функціонування: записана музика, музичне ліцензування та жива музика. Відповідно до дослідження Albert Daniel, жива музика є ключовим етапом у розвитку музиканта, оскільки більшість визнаних артистів

починають з невеликих живих виступів, перш ніж переходити до більших подій, таких як концерти та фестивалі. Такі невеликі заходи вважаються важливими для музикантів-початківців, подібно до тренувань для спортсменів [3].

Дослідження Kreidler Johannes висвітлюють стан ринку живої музики, мають аналітику щодо щорічних змін у контексті основних показників музичної індустрії. Варто наголосити на їх практичній спрямованості, саме вони дозволяють музикантам-початківцям формувати можливість збалансувати свої мистецькі стратегії з комерційною привабливістю та соціальними медіа. Вони мають можливість підтримувати свою майстерність завдяки контакту з новою аудиторією та розробці альтернативних бізнес-моделей, таких як гастролі з живими розважальними заходами, особливо в країнах, що розвиваються [5].

Варто також зазначити дослідження, проведене у 2020 р. Агенцією музичного консалтингу «Soundbuzz» за підтримки Українського культурного фонду, що розкриває сучасний стан української музичної індустрії та ідентифікує основні проблеми і специфіку цієї сфери [2].

Таким чином, **мета цього дослідження** полягає у вивченні впливу соціальних медіа на музичну індустрію та можливостей їх використання для поширення музичної продукції. Дослідження спрямоване на розуміння того, як соціальні медіа змінюють ландшафт музичної сфери та як це може бути використано в майбутньому.

Виклад основного матеріалу. У II пол. XX ст. музична індустрія перебувала під впливом музичних виробників, які мали монопольний контроль над усіма аспектами виробництва, дистрибуції та маркетингу музичних творів. Головні музичні лейбли (виробники індустрій) виступали єдиними посередниками між музикантами та аудиторією, забезпечуючи їм доступ до

ринку та платформ для виконання. Для музикантів становило складність самостійно виступати на музичному ринку та отримувати визнання без підтримки від представників лейблів. А лейбли, у свою сергу, активно формували зв'язок між творцями та споживачами музики, водночас були здатні стягувати високі комісійні збори, що залишали музикантів із обмеженими можливостями отримання прибутку від своєї творчості. Зазвичай угоди з лейблами передбачали відчуження майнових прав на музичні записи, при цьому музиканти отримували лише частину від їхнього обсягу продажів [4].

Протягом 1950-х рр. спостерігався раптовий ріст продажів музичних записів на міжнародному рівні, а фонограма та грамофон стали популярними засобами прослуховування музики. Незважаючи на цей розвиток, музична індустрія залишалася консервативною щодо впровадження нових музичних напрямків, ігноруючи попит громадськості на більшу різноманітність музичного вибору. Контроль над виробництвом, дистрибуцією та маркетингом нових музичних творів дозволяв музичній індустрії суттєво уповільнювати зародження нових музичних стилів.

У 1970-х рр. спостерігався значне зростання обсягів продажів музичних записів, який із \$4,75 мільярда зріс до \$7 мільярдів протягом 5 років. Проте, навіть у цей період музичні виконавці мали складнощі з впровадженням своєї творчості на ринок без участі музичних виробників. Споживачі були обмежені вибором лише до тих музичних творів, які представляли лейбли, оскільки вони майже не мали можливості отримати доступ до музичних матеріалів, які не були просунанні виробниками [7]

Згідно зі звітом, зазначеним у дослідженні Kreidler, Johannes, наприкінці 1970-х рр. музична індустрія перебувала у короткочасній кризі, коли продажі музики в США впали більше, ніж на 10 %, і не відновилися до

1984 р. Протягом цього періоду, до 1979 р., продажі продовжували зростати [5].

На початку 1980-х рр. ситуація в музичній індустрії кардинально змінилася. Світові обсяги продажів музичних записів почали суттєво та стрімко зростати, і введення компакт-диска (CD) суттєво змінило підходи споживачів. Після згасання інтересу до вінілових платівок індустрія стала малоактивною у пропозиції нових музичних матеріалів. Введення CD відродило інтерес громадськості до музики і дозволило музичній індустрії підвищити ціни на продукцію [5]. Інтродукція формату CD тимчасово зберегла структуру музичної індустрії і дозволила виробникам музики продовжити своє лідерство. Контроль над виробництвом та розповсюдженням CD дозволив їм підтримувати економіку дефіциту. Як єдині постачальники CD, що функціонували як захищені від копіювання продукти, керівники виробників могли встановлювати ціни, що гарантували максимальний прибуток.

У 1990-х рр. активні музичні виробники могли реалізувати музичну продукцію по всьому світу. Поруч із міжнародними продажами зростав попит на матеріал, що виходив за межі CD, завдяки збільшенню кабельного та супутникового телебачення, дерегуляції національного телебачення та поширенню відеомагнітофонів [6].

Водночас виникненням цифрових технологій музичного звукозапису створили певні умовні зміни для подальшого функціонування музичної культури як складової у музичній індустріях.

Поява аудіотехнологій радикально змінила спосіб споживання музики сьогодні, перетворивши музику на інформаційний продукт. Цифрові технології, такі як mp3, стали стандартним форматом для розповсюдження музики, що зменшує залежність від CD. Ці типи музичних файлів легко стискаються до такого розміру, що дозволяє зручно

переносити їх через Інтернет. Ці формати також призвели до виникнення портативних програвачів mp3, включаючи iPod та Zune.

З появою цифрових технологій у музичній індустрії Інтернет трансформував її у щось абсолютно відмінне від звичайного. Інтернет зменшив контроль музичних лейблів над вибором музики та забезпечив доступ до мільйонів пісень, як безкоштовних, так і за плату, легально або нелегально. Важливим є те, що Інтернет також надав можливостей незалежним музикантам розповсюджувати свою музику безпосередньо до аудиторії без традиційних посередників, на кшталт музичних лейблів. Ця зміна у ландшафті музичної індустрії змусила основні музичні лейбли переглянути свої стратегії та адаптуватися до змін динаміки ринку, щоб залишитися актуальними в цифрову епоху.

З цього походить, що музична революція у цифрову епоху почалася з появою формату mp3. Mp3 постає як музичний файл, який легко стискається та передається через Інтернет. Цей зручний формат для обміну музикою породив безліч програм, які базувалися на обміні між користувачами. Це було відомо як файлообмін peer-to-peer (P2P). Введення Napster зробило цей файлообмін зручним способом доступу до музики та її споживання. Зрозумілим постає факт піратства, як традиційного явища у такому контексті.

Певні аналітики вважають піратство за корисний підсектор музичної індустрії. Файлообмін peer-to-peer дозволяє споживачам відкривати нових виконавців. Якщо це викликає позитивну реакцію, відкриття може призвести до споживання музики через живий аспект виступів виконавця. Це, зі свого боку, може компенсувати втрати прибутку від продажу компакт-дисків, зосереджуючи продажі в іншій області ринку [7].

Проте вплив файлообміну peer-to-peer на музичну індустрію залишається предметом дискусій у наукових дослідженнях через відсутність єдиного погляду. Деякі автори вважають, що спад у продажах музики цілком обумовлений піратством, тоді як інші вважають його вплив занадто незначним, щоб визнати його ключовим чинником. Незважаючи на ці розбіжності, музична індустрія активно лобіює для прийняття жорсткіших законів, використовує програмне забезпечення для шифрування та здійснює переслідування провайдерів Інтернету. Такі дії компаній запису спрямовані на боротьбу з тими, хто підтримує вільне поширення музики, проте деякі критики вбачають це як марну спробу лейблів протистояти змінам, обмежувати творчість та зберігати застарілу бізнес-модель [7].

З того часу музична індустрія намагалася перетворити свою колишню бізнес-модель, адаптуючись до цифрових технологій, надаючи легальні, платні сервіси завантаження. Хоча ці сервіси, такі як «iTunes» від «Apple», стали популярнішими, ніж раніше, ніж формат CD, проте вони виявилися недостатньо ефективними, що призвело до прийняття рекорд-лейблами казуальних файлообмінників.

Протягом десятиліття спостерігалось зменшення обсягів продажів CD, що примусило музичних виробників зосередитися на цифрових завантаженнях та інших аспектах, пов'язаних із Інтернет-революцією. Незважаючи на зусилля пристосуватися до цих технологічних змін, основні гравці музичної індустрії не знайшли успішної бізнес-моделі для цифрового розповсюдження. Вони не змогли конкурувати з великою кількістю безкоштовних сервісів завантаження, доступних споживачам.

З метою протистояти зростанню цифрового виробництва та розповсюдження, основні музичні виробники активно сприяють прийняттю нових законів про авторське право, спрямованих на визнання музики як

інформаційного продукту. Наприклад, Диджитальний Закон про Авторське Право (DMCA), який був в основному спонсорований музичною індустрією, зосереджувався на потребах індустрії, ігноруючи, загалом, питання споживачів та перешкоджаючи будь-яким спробам переосмислення авторського права в цифрову епоху.

Незважаючи на поширеність як легальних, так і нелегальних служб завантаження музики, на сцені з'являються нові методи доступу до музичного контенту. Згідно з дослідженням, проведеним IDC у 2008 р., основними джерелами музики стали платні онлайн-музичні сервіси (34,5%) і служби обміну файлами між користувачами (28,1%). Водночас варто відзначити зростання популярності потокової музики з соціальних медіа (26,7%), веб-сайтів онлайн-радіостанцій (26,6%) та офіційних сайтів виконавців (21,2%) [7].

Сучасні мережі соціальних медіа, спрямовані на музичний контент, виконують значну роль у поширенні музики в онлайн-середовищі. Після стрімкого розвитку Myspace став невід'ємною частиною онлайн-промоції музики і став найпопулярнішою платформою для безлічі незалежних музикантів. Не лише «Myspace», але й інші мережі, що фокусуються на музиці, відіграють важливу роль у просуванні творчості. Наприклад, «Pulse2.com» у своєму рейтингу топ-20 музичних соціальних мереж у лютому 2010 р. включив такі платформи, як «Myspace Music», «ReverbNation», «iLike», «InternetDJ», «QuarterLife» та «ShareTheMusic». Ці ресурси дозволяють артистам не лише ділитися своєю музикою, а й отримувати зворотний зв'язок від фанатів через форуми та інші інструменти. Незважаючи на те, що такі мережі використовуються і музикантами, які мають контракти з крупними лейблами, вони основною мірою служать платформою для незалежних виконавців, що прагнуть розширити свою аудиторію.

Виходячи за межі нових методів розповсюдження музики, сучасна епоха в музичній індустрії підкреслює середовище, в якому музиканти зобов'язані створювати та поширювати свою творчість з найбільшою легкістю. Ця парадигма передбачає, що музиканти та аудиторія не обов'язково мають мати великий рівень технологічної експертизи для того, щоб використовувати потенціал Інтернету. Завдяки доступності соціальних мереж, спрямованих на просування музики, музиканти можуть легко завантажувати свої твори, будувати власний імідж та взаємодіяти з аудиторією, яка, у свою чергу, може взаємодіяти безпосередньо з музикантами.

Ідея спільного творення і використання новітніх медіа-технологій у музичній індустрії дозволяє обійти традиційних посередників або воратарів. Зосереджена на таланті, а не на сучасних музичних тенденціях, ця парадигма сприяє відмові від жанрових обмежень та акцентує увагу на створенні власного музичного образу. Соціальні медіа в музичній галузі сприяють розвитку цієї ідеї, використовуючи системи рекомендацій на основі подібностей для створення нових жанрів та «нішевих ринків» [7, с. 71].

Висновки. Використання соціальних медіа стає все більш стратегічним інструментом у багатьох галузях діяльності, проте в музичній індустрії відчутний дефіцит досліджень, спрямованих на розуміння його потенціалу та впливу. Це особливо важливо, оскільки соціальні медіа можуть відігравати ключову роль у взаємодії між музикантами, виробниками та аудиторією, а також у просуванні та розповсюдженні музичного контенту.

У даній статті було проведено як кількісне, так і якісне дослідження з метою вивчення використання соціальних медіа музикантами та їх впливу на музичну сферу. Основною метою було поглиблення розуміння

процесів взаємодії на соціальних мережах та їх впливу на незалежних музикантів. Отримані результати надають музичній індустрії інформацію, яка допоможе використовувати соціальні медіа належним чином, що може призвести до більшої успішності у просуванні та маркетингу музики.

Додаткові дослідження можуть включати розширення географічних меж аналізу на інші регіони, щоб з'ясувати можливі відмінності в уявленнях та підходах до використання соціальних медіа. Також варто розглянути різноманітні музичні жанри для отримання більш різноманітних поглядів на використання соціальних медіа серед музикантів. Крім того, інші платформи соціальних медіа та їх функціонал повинні бути включені до подальших досліджень, щоб зрозуміти повний спектр впливу цих інструментів на музичну індустрію.

Список використаної літератури:

1. Серов Ю., Федушко С. Соціальні комунікації в мережі Internet. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2017. 236 с.
2. Поплавський М., Трач Ю. Цифровізація музичної індустрії: тенденції і перспективи. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 2. Сс. 30-39.
3. Albert, D. J. Social Media in Music Education. Music Educators Journal. 2015. № 102 (2). Pp. 31-38.
4. Digitalization Radically Changes the Music Industry. Assignment: RC TOM Challenge 2017. URL: <https://digital.hbs.edu/platform-rctom/submission/digitalization-radically-changes-the-music-industry/>
5. Kreidler, J. Medien der Komposition. Musik & Ästhetik. 2008. № 48. Pp. 5-21.

6. Rutherford-Johnson T. Music After the Fall: Modern Composition and Culture Since. Oakland, CA: University of California Press. 2017.
URL:<https://chooser.crossref.org/?doi=10.1525%2Fcalifornia%2F9780520283145.001.0001>
7. Szymkowiak A., Bartosz M. Kubala, and Marcin A. A. Music Sales and Artists Popularity on Social Media. International Journal of Marketing, Communication and New Media. 2020. № 8 (14). Pp. 70-96.

Tetiana B. BULAKH,

PhD in Arts, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: tetianakablova@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-0954-842

TRANSFORMATION OF THE MUSIC INDUSTRY: IMPACT OF SOCIAL MEDIA AND NEW TECHNOLOGIES

Abstract. The article examines the evolution of the music industry within the discourse of technological and social conditions, particularly the impact of social media on music consumption as a whole, leading to the disintegration of traditional business models in the music sphere. Emphasis is placed on the evolution of the music industry in terms of its gradual decline, with reasons for this phenomenon identified, including the expansion of file sharing and streaming services, which have revolutionized access to music. The role of social media in this process is explored, providing musicians with new opportunities for audience engagement and content promotion. The music industry is facing a disruption of its business model, driven by changes in music consumption habits through the

internet. Competition from internet platforms enables free music consumption and new marketing opportunities through social media. Contemporary social media platforms like “Myspace”, “ReverbNation”, “iLike”, specializing in music content, play a significant role in the dissemination of music in the online world, particularly for independent musicians. Other networks also provide artists with the ability to share their music and receive feedback from fans through various tools. The modern era of the music industry underscores the ease of access for musicians to media technologies for creating and expanding their music, fostering active interaction between them and their audience. The use of social media allows bypassing traditional intermediaries and focusing on talents and individual styles. These platforms also contribute to the development of new musical genres. Further research considering geographic and genre differences is necessary for a better understanding of the impact of social media on the music industry.

Key words: social media, music industry, media technologies, music production, communication.

References:

1. Syerov, Y., Fedushko S. (2017). Sotsial'ni komunikatsiyi v merezhi Internet [Social communications on the Internet]. Lviv: Publishing House of Lviv Polytechnic [in Ukrainian].
2. Poplavskiy, M., Trach Yu. (2022). Tsyfrovizatsiya muzychnoyi industriyi: tendentsiyi i perspektyvy [Digitalization of the music industry: trends and prospects]. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 2, 30-39 [in Ukrainian].
3. Albert, D. J. (2015). Social Media in Music Education. Music Educators Journal. 102 (2), 31-38 [in English].
4. Digitalization Radically Changes the Music Industry. Assignment: RC TOM Challenge 2017. Available at:

<https://digital.hbs.edu/platform-rcetom/submission/digitalization-radically-changes-the-music-industry/>
[in English].

5. Kreidler, J. (2008). Medien der Komposition. Musik & Ästhetik. 48, 521 [in German].
6. Rutherford-Johnson, T. (2017). Music After the Fall: Modern Composition and Culture Since 1989. Oakland, CA: University of California Press [in English].
7. Szymkowiak, A., Bartosz M. Kubala, and Marcin A. A. (2020). Music Sales and Artists Popularity on Social Media. International Journal of Marketing, Communication and New Media. 8 (14), 70-96 [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.27-45>
УДК 784.4+6:355

Євгенія Олександрівна МОРЕВА,
кандидат мистецтвознавства,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: e.morieva@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-4342-7242

Юлія БОБРОВИЦЬКА,
магістрант,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: y.bobrovitska@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0009-0002-5951-9723

ВОЛОНТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗИКАНТІВ: СВІТОВИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Анотація. Історія волонтерської діяльності музикантів на війні, як у творчості, так і безпосередньо на фронті, пов'язана зі світовими війнами: у I Світовій війні цей рух зароджувався, у II Світовій набув вражаючих масштабів. До загального процесу підключилися бізнес та засоби масової інформації, адже зростання продажів аудіопродукції стимулювало економіку, збільшуючи ресурси для ведення війни та майбутньої перемоги. Основним стилем масової музики в ті роки був джаз, який об'єднав людей на обох континентах. Американським солдатам концерти музикантів, на яких вони чули знайомі пісні, надавали змогу відчувати тепло та затишок їхнього

дому. Багато музикантів вступили до лав збройних сил: А.Шоу, Г.Міллер, Д.Брубек та ін., які керували військовими музичними колективами, забезпечуючи культурні потреби військових частин. На II Світовій війні частково було вирішено расові питання, адже солдати з різним кольором шкіри воювали поряд.

Українське творче волонтерство у часи II Світової війни було під контролем радянської влади, тривалий час просувались міфи про діяльність деяких митців та приховувались справжні випадки відданості творчих людей. У часи російської агресії з 2014 р. багато українських артистів приєднались до волонтерського руху, виїжджаючи до військових бригад із концертами, збираючи кошти на необхідні, іноді елементарні, речі. Суспільство ніби існувало у двох вимірах: де є війна, а де її нема. Події лютого 2022 р. цей стан змінили кардинально: «спляча» частина вітчизняної творчої спільноти в переважній більшості прокинулася. Музичні символи війни, такі як «Доброго вечора, ми з України», «Ой, у лузі червона калина», «Стефанія» відкрили нову сторінку українського шоу-бізнесу. Війна стала для багатьох творчим тригером, ніби відкрилось нове дихання, артисти занурились у творчу та волонтерську діяльність, збираючи все необхідне для фронту, віддаючи свої гонорари ЗСУ, долучаючись безпосередньо до подій на фронті. Багато українських артистів встали до лав Збройних Сил та Територіальної оборони, продовжуючи творчу діяльність.

Ключові слова: волонтерство, війна, творчість, джаз, українська поп-музика, артисти, концертна діяльність.

Вступ. Волонтерська діяльність серед представників творчого середовища актуалізується під час війн, коли артисти їдуть на фронт підтримати дух воїнів, а також

беруть участь у зборах коштів на придбання необхідних речей, приладдя, медикаментів, амуніції та зброї. Гонорари від концертів або значна їх частина також перераховувались на потреби військових. У Другу Світову війну в США діяв Фонд Перемоги, в який артисти жертвували свої заробітки. Творчість та участь у військових діях тісно переплетені: багато прикладів зустрічається тоді, у часи Світової, і зараз – у російсько-українській війні, коли артисти йдуть до лав збройних сил. Достатньо згадати майора Військово-Повітряних Сил США Глена Міллера, старшину Військово-Морського Флоту США Артї Шоу, рядового Армії США Дейва Брубєка. Для багатьох артистів у скрутні для їх країни часи вибір очевидний – всіма доступними засобами долучитись до наближення перемоги, чи то фронтові концерти, чи то служба в армії, у військово-медичних установах тощо. Ця мета є основною в усі часи: російська загарбницька війна згуртувала всі верстви нашого суспільства, артисти своєю творчістю показали багатьом українцям шлях, яким будемо рухатись до перемоги: всі почули 27 лютого з Михайлівської площі «Ой, у лузі червона калина», яку виконав рядовий Київської ТрО Андрій Хливнюк, 14 травня – зі сцені туринського палацу Пала-Альпітур «Stefania» Kalush Orchestra і разом з нею «Help Mariupol! Help Azovstal! Right now!». «Доброго вечора, ми з України» лунало звідусіль. Вітчизняні артисти спрямували свої зусилля допомозі Збройним Силам України: кошти для придбання всього – від вологих серветок до зброї, підтримка воїнів на фронті, багато хто став до лав ЗСУ.

Постановка проблеми. Волонтерська діяльність представників культури в Україні сьогодні часто поєднується волонтерською діяльністю, яка спрямована на забезпечення захисників та захисниць, що боронять нашу країну на фронті, необхідним обладнанням, продуктами,

речами першої необхідності тощо. Збір коштів у рамках концертних програм та гастрольних турів став звичною практикою. Природно, що переважна більшість сучасних вітчизняних артистів, маючи велику аудиторію, підписників в соціальних мережах, на хостингу YouTube та інших віртуальних платформах, докладають максимум зусиль, щоб допомогти тим, від кого залежить існування нашої нації. Творче волонтерство виділяється поміж інших видів волонтерської діяльності тим, що, з одного боку, дає духовну та моральну підтримку, з іншого – для самих виконавців є джерелом творчого натхнення. Від початку війни у лютому 2014 р. концерти на передовій стали частим явищем. А від початку повномасштабного вторгнення у лютому 2022 р. – справою та сенсом діяльності майже всіх культурних діячів. Волонтерство надало багатьом виконавцям т.зв. «нове дихання», вони побачили перспективу і конкретну мету, заради досягнення якої вони займаються своєю діяльністю. Тому тема творчого волонтерства як об'єкт наукового дослідження наразі вкрай актуальна, вже сьогодні треба аналізувати сучасні культурні процеси, які охопили нашу країну, задокументувати та вести «хроніку» сьогоdnішніх подій. Явище творчого волонтерства виникло понад сто років тому, але яскраво проявилось за часів Другої світової війни: тоді популярна культура стала справжньою зброєю в інформаційній боротьбі проти страшного ворога. Є багато паралелей між культурними явищами тих часів і сьогоденною Україною. Аналіз цих явищ, які розділені часом, є актуальним із точки зору узагальнення їх місця в соціокультурному процесі у світовому контексті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для вирішення завдань статті було залучено матеріали історичного, філософського, культурологічного характеру, публікації у ЗМІ різних років. М. Катер [5], досліджуючи

розвиток джазу в нацистській Німеччині, виявляє його вплив на молодь, також приводить аргументи, чому він був популярним, прослідковуючи етапи його шляху від підтримки урядом до повної заборони. У своїй дисертації Дж.Фарлі [2] доводить, що джаз був центром музичної культури Америки, особливо у Другу Світову війну та після перемоги союзників. В.Стаддерт розкриває цю ідею у своїй монографії з точки зору функціонування культури (перш за все, джазової музики) державній системі під час війни. А.Гіллен присвячує свої статті ролі джазу у воюючій Європі. Статті М. Маєрса у «Wall Street Journal» про діяльність А.Шоу, К.Мартін – на ресурсі «The National WWII Museum», М. де Йоанні – на ресурсі «Colorado Pablyc Radio» про діяльність Г. Міллера, інтерв'ю Ш.Саттона з Д.Брубекком розкривають цікаві та іноді неочікувані боки діяльності музикантів.

Мета статті – охарактеризувати функціонування творчості як волонтерської діяльності в історичному зрізі, а також провести паралелі та виявити типологічні риси між діяльністю артистів у часи Другої Світової війни та українськими артистами під час російської навали.

Виклад основного матеріалу. Дві світові війни стали індикатором стану волонтерської діяльності у творчому середовищі, який свідчить про стрімку еволюцію та підтримку в усьому світі. Джаз, який набирив обертів та з кожним роком ставав популярнішим, опинився в центрі неминучих подій. Джазові музиканти зрозуміли, що треба робити, і швидко відгукнулись на соціально-політичні виклики. Прогресивні представники масової культури в Європі відчули значущість джазової музики, її вплив на покоління 1930-40-х рр., але вже у 30-х багато з них опинились у німецькій окупації, але продовжили свою діяльність. Німецька пропаганда вважала джаз маркером культури ворожих країн, хоча не відразу відреагувала на це.

У розпал Другої світової війни в Німеччині джаз заборонили, але не остаточно, відомий джазовий колектив, який зібрав співак Карл Шведлер, «Чарлі та його оркестр» («Charlie and his Orchestra's») або Темплінський оркестр (Templin band), деякий час підтримувався урядом, що виглядало парадоксально, зважаючи на риторику та ідеологію. На початку 1930-х рр. заборона дійсно існувала, але популярність джазу, яка вже на той час охопила Європу, стала тотожна культурному прогресу. Саме з цієї причини нацистська пропаганда використовувала його для своїх цілей. М. Катер протиставляє американський свінг, в якому панує імпровізація, спонтанність, індивідуальність та яскравість, одноманітності та передбачуваності німецьких маршів, вважає джаз контркультурою існуючій офіційній [5]. Перша фаза Другої світової війни, яка відзначилась переможною ходою Третього Рейху європейськими країнами, потребувала відповідного інформаційного та культурного фону, і джаз найкраще відповідав переможним настоям. У Німеччину привозили біг-бенди з окупованих територій на заміну німецьких музикантів, яких призивали на фронт. Проте злам у війні на користь союзників змінив ставлення керівництва Рейху до джазу, і з 1943 р. розпочалась хвиля репресій проти джазових музикантів.

Уже на початку 1940-х рр. відомі звукові лейбли масово видавали свою продукцію з музикою Л.Армстронга, К.Бейсі, С.Беше, К.Гокінса, Р.Елріджа, Д.Тігардена, Т.Фетса Волера, Л.Хемптона, А.Тейтума. Платівки маркували «V-disc», що означало «Victory disc», вони були не для продажу, їх відсиляли на фронт, щоб підтримати моральний дух солдат. Самі музиканти збирали кошти зі своїх виступів та віддавали їх на придбання необхідних речей та приладдя на фронт.

Друга світова війна стала тригером у зміні соціальної парадигми стосовно расових питань. Саме джазова музика

стала символом перемоги у війні та піднімала бойовий дух бійців. Спосіб музикування на кшталт джем сешенів, де збирались білі та чорні музиканти разом, що виникли незадовго до початку війни, стали проекцією того, як в одному підрозділі воювали американці всіх рас. На початку війни припинилось протистояння в музичному середовищі, брудна конкуренція між звукозаписуючими компаніями та була досягнута домовленість про припинення критики, що висвітлювалась на сторінках преси. Використання у ЗМІ теми джазу як символу демократії стало більш помітним напередодні Другої світової війни. Патріотична тематика стала провідною на шпальтах провідних видань. Значно зріс попит на американський джаз у Європі, джазові музиканти залучались урядом до військової справи. Образ джазового музиканта малювався як героїчний, на сторінках газет та журналів можна було прочитати, що ці виконавці були не просто музикантами, а солдатами музики. Американський журнал «Down Beat» у статті за 15 травня 1942 р. «Америка потребує музики!» оголосив своєрідний маніфест перемоги, закликавши всіх музикантів до створення музики для фронту [1]. Серед перших патріотичних пісень, які завоювали масову популярність серед військових та цивільних, були «Слава Господу!», «Передайте боєприпаси» Френка Лоссера, «До побачення, мамо» («Я їду до Йокогами») Джона Кутса, «Ви – дурень, містере япончик» Семмі Тімберга [9, сс. 1740-175].

Джазова музика у Другій світовій війні отримала загальнонаціональне та світове визнання не тільки завдяки своїй якості та спрямованості, а й підтримці з боку американського уряду, який провів грамотну інформаційну кампанію, залучивши масмедіа: газети, журнали, радіо. Також уряд фінансово підтримав виробників аудіо продукції, організувавши податкове послаблення на цю галузь бізнесу. У зовнішньоекономічній діяльності

американський уряд сприяв поширенню цієї продукції на європейський ринок. Таким чином, всебічна робота уряду, бізнесу та суспільства спричинила вибуховий результат, який можна назвати культурним феноменом того часу. Американський дослідник джазової музики Дж. Фарлей саме на цьому акцентує увагу: «Американський уряд і музична індустрія прагнули скористатися попитом на джаз вдома та за кордоном, залучаючи джазову музику та музикантів до військових дій. Велика кількість музикантів і авторів пісень зробили свій внесок, створивши т.зв. «воєнні пісні», які розповідали про досвід перебування в збройних силах або про розлуку з коханими. Ринок популярної музики процвітав у 1940-х рр., особливо в Європі, де джаз став символом американської свободи та підпільного опору нацистській окупації» [2, с. 82]. Бачимо, що симбіоз патріотичних та комерційних ідей спрацював із максимальним результатом. Однак, дослідник також наголошує, що більшість воєнних пісень мали оптимістичний зміст, що викликало критику, особливо з огляду на те, що Друга світова війна принесла нечувані жертви та руйнування і відрізнялась найбільшою жорстокістю серед всіх війн, які знала історія.

Наведемо найвідоміші приклади творчості музикантів, які воювали в лавах Армії США.

Арті Шоу – кларнетист, керівник оркестру Тихоокеанського військово-морського флоту. На війну був мобілізований у 1942 р. у ВМФ США, де служив у званні старшого старшини, там же він за дорученням та підтримкою командування організував оркестр, який отримав назву Рейнджери ВМС США. М. Мейерс так описував перебування музикантів на лінкорі «Північна Кароліна»: «У морі місія Шоу полягала в тому, щоб грати за втомлених від боїв моряків на островах, густо зарослих пальмами, під постійною загрозою нападу. Графік гурту був

невблаганним, і багато його музикантів страждали від фізичної та емоційної втоми» [7]. Колектив виступав на різних континентах: умови були на межі можливих, імпровізованими концертними майданчиками слугували галявини в джунглях, ангари, корабельні палуби. Через вологий клімат тихоокеанського регіону інструменти псувались так, що іноді не підлягали відновленню, але музиканти продовжували виступати перед військовими. Він порівнював жагу солдат до їх музики з маминим яблучним пирогом: тільки музиканти починали грати, як одразу солдати підхоплювали і співали разом знайомі пісні. Арт Шю казав, що їх виступи справляли такий ефект, який викликав у них спогади про рідний дім [2, с. 99]. Візитівкою колективу став джазовий стандарт «Begin the Beguine» Коула Портера, з якого починались або закінчувались виступи оркестру.

Глен Міллер – найвідоміший джазовий тромбоніст, засновник одного з найвідоміших біг-бендів, у 1942 р. добровільно пішов на фронт, був офіцером ВПС США, в структурі якого сформував та очолив оркестр. У роки війни суміщав творчу діяльність та військову службу: «З'явившись на службу 7 жовтня 1942 року, Міллер отримав офіційне звання капітана в листопаді, був переведений з армії США до Повітряних сил армії США (USAAF) і призначений до Максвелл Філд, штат Алабама. До 1943 року Міллер був призначений директором оркестрів, навчання команди технічної підготовки армійських повітряних сил і переїхав на базову навчальну станцію ВПС США №2 в Атлантик-Сіті, Нью-Джерсі. Кілька музикантів, які грали з Міллером у цивільному житті, пішли за ним у форму та знову приєдналися до його групи» [6]. Майже кожен виступ оркестр розпочинав із «Chattanooga Choo Choo» з «Серенади сонячної долини», військові дуже добре її знали і одразу вибухали оплесками,

сам Міллер неодноразово казав, що їх концерти дають змогу солдатам відчутти домашній затишок [10, с. 57]. Міллер загинув при неясних обставинах над Ла-Маншем у грудні 1944 р., коли плямував до Франції. Вважається, що у нього був постійний зв'язок із французьким опором: «Він брав участь у контрпропагандистських кампаніях проти нацистів. У деяких записах Міллер розмовляє німецькою, фонетично вимовляючи слова для німецької аудиторії. Такі трансляції в поєднанні з роботою Міллера разом з британським актором Девідом Нівеном, надихнули теоретиків стверджувати, що Міллер був шпигуном на користь союзників і, можливо, був убитий» [13]. Французькі музиканти після війни часто співпрацювали з оркестром Міллера, що є ще одним доказом зв'язків музикантів під час підпільної боротьби.

Дейв Брубек – піаніст, керівник оркестру армії генерала Джорджа С. Паттона. Був мобілізований до армії США у 1942 р., служив стрільком, був відправлений до Європи на кораблі «George Washington». Доленосна зустріч із представниками Червоного хреста спрямувала його діяльність – на тому фронті бракувало музикантів, і Дейв Брубек став грати з оркестром [12]. Колектив Брубeka складався з музикантів, які воювали, багато з них отримали поранення: саксофоніст-альтист, який був поранений через три місяці після Оверлордської операції, трубоч, джип якого підірвали, внаслідок чого музикант отримав поранення руки і грав на трубі одним пальцем, та інші [11]. В армії Брубек відстоював права темношкірих, запрошуючи їх у колектив. Так, першим темношкірим музикантом в його квартеті був тромбоніст Дік Флауерз, який був в основному складі колективу та грав з Брубеком багато років після війни.

Після перемоги союзників у Другій світовій війні, джаз став міжнаціональним та міжконтинентальним явищем, ним захоплювались в усіх країнах, він перестав

належати суто до розважальної культури. Його нові напрямки, в першу чергу – бі боп, завоювали всебічну популярність, музиканти експериментували, народжувались нові джазові напрямки. В одному зі своїх інтерв'ю джазовий трубач Діззі Гіллеспі відповів стверджувально, чи думає він, що джаз є серйозною музикою, додавши, що люди помирали під ці пісні, і що може бути більш серйозніше за це [3].

У середовищі поп-культури нашої держави творче волонтерство розвивається від початку російської агресії 2014 р. Вісім років цим займались певні виконавці, їх коло було відомо та дещо обмежено. Поп-культура жила своїм життям, зазнавши змін, на небосхилі засяяли нові зірки, деякі «старі» зірки виявились зрадниками – в середині 1910-х рр. настав момент істини для багатьох виконавців. Стрімко почав розвиватись та просуватись в європейський простір український музичний бренд, який характеризувався національною ідентифікацією. 24 лютого 2022 р. назавжди перегорнуло сторінку, і все, що відбувалось та продукувалось багатьма артистами, стало історією. В перші дні повномасштабної війни звуковий простір України завоювали три відомих композиції, історії яких розпочались задалегідь: «Stefania» реп-гурту «Kalush Orchestra» – переможців Євробачення-2022, «Доброго вечора, ми з України» гурту українських саундпродюсерів «PROBASS Δ HARDI» та соліста гурту «ДахаБраха» Марка Галаневича та «Ой, у лузі червона калина», яка була виконана солістом гурту «Бумбокс» Андрієм Хливнюком [15].

Виступ «Kalush Orchestra» на «Євробаченні», природно, мав політичне забарвлення, музиканти на весь світ проголосили «HELP Mariupol, HELP Azovstal now!» в той час, коли захисники та захисниці міста були в повній облозі ворога, але тримали оборону меткомбінату, в якому

знаходились сотні містян. Відеокліп «Доброго вечора, ми з України» DJ «PROBASS Δ HARDI» Артема Ткаченка та Максима Мокренка, який набрав більше 13 млн. переглядів на YouTube, вже має декілька варіантів: змонтований відеоролик з українськими військовими та сумісний арт-проект «PROBASS Δ HARDI» та Національного академічного оркестру народних інструментів України під орудою Віктора Гуцала [14]. До оркестрового складу додали більше 40 автентичних інструменти (бандури, цимбали, кобзи, скрипки, басоля, тилинка, зозульки, свиріль, козацька труба, бугай, флюяра, дрімба, бубон та ін.), в кліпі з'являються історичні та сучасні національні маркери: вишиванка, сонях, обличчя Богдана Хмельницького, Лесі Українки, Михайла Грушевського, Тараса Шевченка, Івана Франка, В'ячеслава Чорновола, Григорія Сковороди, Андрія Кузьменка, Руслани Лижичко, Олександра Богомольця, спортсменів-чемпіонів, АН-225 «Мрія», джек-рассел-тер'єр Патрон – пес-піротехнік ДСНС Чернігівської області. Рядовий Київської ТрО Андрій Хливнюк зняв відео на телефон, де він заспівав пісню січових стрільців «Ой, у лузі червона калина» на Михайлівській площі 27 лютого. Пісня як символ боротьби українців проти рашизму. Любителське відео Хливнюка використовували зарубіжні музиканти у своїх каверах, найбільш відомим став кліп з інструментальним супроводом рок-гурту «Pink Floyd» «Hey, Hey, Rise Up!» [8].

Слід окремо виділити творчу спрямованість деяких українських артистів, які воюють на фронті або активно займаються волонтерською діяльністю, збираючи для наших бійців потрібне військове обладнання, дрони та іншу зброю, водночас, виступаючи перед українськими захисниками і захисницями. Багато виконавців відчули творчий підйом, багато з них кардинально перенаправили тематику своєї діяльності в національно-патріотичне русло.

Гурт «ТНМК» у часи війни записав декілька альбомів, у тому числі з іншими музикантами («Kozak System», «Брати Гадюкіни», Світланою Ройз), також активно ведучи блоги на YouTube та в інших соцмережах. Багато їх відеороликів спрямован на дитячу аудиторію та мають просвітницьку мету, серед них яскраво виділяється кліп на пісню «Дивись, куди йдеш», в якій доступно розтлумачено, як поводитись на незнайомій території та зі сторонніми предметами, якими зараз нашпигована наша земля.

Цікавим творчим симбіозом є спільні проекти співачки Jerry Neil (Яна Шемаєва) та реперки Aliona Aliona (Альона Савраненко). Дівчата записали низку сумісних пісень, а також разом виступають на закордонних майданчиках, збираючи кошти для ЗСУ та гуманітарну допомогу для постраждалих від російської агресії людей. Також вони співпрацюють із музикантами сусідніх країн: за 2022 р. вийшли пісні «Рідні мої», «Чому?», «Kurala» разом з Ela (Ельжбета Штейнмец, Польща). «Dai Boh» разом з Monika Liu (Моніка Любінайте, Латвія), «Pozmakuj» разом з Trill Rem (Пшемислав Міхальський, Польща). У 2023 р. Яна випустила сумісні кліпи на пісні «BRONYA» («ЗБРОЯ») з Ochman (Кристіан Ян Охман, Польща), «Стіна» з «KALUSH orchestra», «BRACIA» («БРАТИ») з репером PRZYLU (Бартош Пржилуцький, Польща).

Відомий черкаський квартет «Спів братів», який відвідує з концертами наших воїнів з 2014 р., з початку повномасштабного вторгнення вибухнули творчими проектами, продемонструвавши стильову багатогранність у своїх піснях. Один за одним вийшли альбоми «Музична оборона», «Повітряна тривога» та сингл «Зброя, а не таксі». Кожна знакова переможена або трагічна подія на фронті також відбивається на творчості гурту: «Контрнаступ» присвячено звільненню окупованої частини Харківської

області, «Кримський міст» – реакція на перший підрив на незаконній споруди, «Як ти, Херсоне», який вийшов на другий день після звільнення міста, «Бахмут» присвячений героїзму захисників міста, «Я маю пройти океан» присвячений загиблим людям і тваринкам у катастрофі спричиненої підривом окупантами Каховської ГЕС, та тим, кому вдалося вижити.

Висновки. Творче волонтерство в музичному середовищі має цікаву історію, яка пов'язана з війнами, особливо зі світовими, які були загрозливими викликами людству. Спроможність згуртуватись та об'єднатись перед злом неодноразово рятувало світ від катастрофи. Український творчий волонтерський рух, народження якого фактично пов'язано з російською агресією, яскраво проявив себе у 2024 р., але у 2022 р. набув національного масштабу. На жаль, треба констатувати, що, на відміну від світової практики, яка свідчить про об'єднання зусиль всіх рівнів у державі (суспільства, влади, медіа, бізнесу), українські волонтери не мають такої підтримки держави. Але також слід звернути увагу на те, що у волонтерському русі відбуваються міжнаціональні цікаві творчі колаборації (А.Хливінюк та рок-гурт «Pink Floyd», Jerry Heil, Aliona Aliona та польські і балтійські музиканти та ін.), які відкривають наших артистів європейським слухачам, що завдяки художнім формам чують і бачать жахи війни в Україні і розуміють нагальні потреби наших людей, у першу чергу, військових.

Стаття окреслює сучасний стан волонтерської діяльності серед представників творчої спільноти з посиленням на історичну ретроспективу, а саме, як діяли артисти у часи Другої Світової війни. Вочевидь, тема обширна, може бути розкрита у різних аспектах. Наприклад, у даній статті не йдеться про діяльність видатних жінок-символів – Марлен Дітріх та Едіт Піаф, це

потребує окремої уваги і дослідження, що також стосується багатьох діячів як недавньої історії, так і сьогодення.

Список використаної літератури:

1. America Needs Music! Down Beat. May 15, 1942.
2. Farley J. Making America's Music: Jazz History and the Jazz Preservation Act. PhD thesis. University of Glasgow, 2008. 239 p.
3. Gillen A.N. The Role of Jazz in Europe During World War II. Holocaust Studies. 2017. April. 24. URL: <http://surl.li/rxhtmlt>
4. Jazz Musicians Who Served in the U.S. Military. Jazziz, 2018. November, 12. URL : <https://www.jazziz.com/jazz-musicians-who-served-in-the-u-s-military/>
5. Kater M. H. Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany. Oxford: Oxford University Press, 2003. 320 p.
6. Martin K. Major Glenn Miller, US Army Air Forces. The National WWII Museum, 2019. December, 10.
7. Myers M. Artie Shaw: The War Years. The Wall Street Journal. 2019. October, 15.
8. Pink Floyd. Hey Hey Rise Up!
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=saEpkcVi1d4>
9. Rose K.D. Myth and the Greatest Generation. London: Routledge, 2008. 361 p.
10. Studdert W. The Jazz War. London-New York: I.B.Tauris & Co. Ltd, 2018. 238 p.
11. Sutton S. Dave and Iola Brubeck on Dave's World War II experiences and his Army band The Wolf Pack. Transcription. University of the Pacific. URL: <http://surl.li/daybpl>
12. Touring with the Wolf Pack Band: Dave Brubeck and World War II. The Nation WW II Museum. New Orleans. 2000. May, 15.
13. Yoanna M. de 70 years later, mystery of Glenn Miller's

disappearance may be solved. Colorado Public Radio. 2014. July, 8.

14. Доброго вечора, ми з України (спільний проєкт «PROBASS Δ HARDI» та НАОНІ).

URL: https://www.youtube.com/watch?v=W2S_ayZ-Eso

15. Instagram-сторінка Андрія Хливнюка.

URL: https://www.instagram.com/andriy_khlyvniuk_fan/

Eugeniya O. MOREVA,

PhD in Arts,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine

e-mail: e.morieva@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-4342-7242

Yulia BOBROVITSKA,

Graduate Student,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: y.bobrovitska@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0009-0002-5951-9723

VOLUNTEER ACTIVITIES OF MUSICIANS: GLOBAL AND UKRAINIAN CONTEXT

Abstract. The history of the volunteering activities was related with the both Worlds wars as in an artistic life and a front. The volunteering just had been coming up In the First World War and it had achieved of the impressionly scopes during the Second World War. A business and a mass media joined for the general process after all increasing of sales of the audio items stimulated the economic and added resources for war and future win. The jazz was the main style of the mass music, which united people on the both continents. The music concerts for American

solders gave them a feeling of the warm and cosiness of their home, while they were listening to familiar songs. There were many musicians joined for US Navy including Artie Shaw, Glenn Miller, Dave Brubeck and others. They also managed of the military bands and provided culture needs of the solders. The race problems were decided partly, after all people with a various skin color fought in the same brigades.

Ukraine art volunteering was controlled soviet government in the Second World War. A long time the myths about some artists were provided and on the contrary the some facts of the real heroic acts of t artists were kept silent. There were many of the Ukrainian artists while russian aggression since 2014 joined to the volunteering, they were going out to our army with the concerts and looked money for needs even elementary things. Our society existed as if in two paradigms – as war was and as war wasn't. The tragedy of the February 2022 changed this for ever. The part of our artists, which hadn't realizing about war until that time, had joined to volunteering. The music symbols as «Good evening, we are from Ukraine», «Oh, there is a red viburnum in the meadow», «Stefania» opened a new phase of Ukrainian show business. The war became a creative trigger, as if it opened a new opportunity, lots of artists got into art and volunteer activities, and now they look necessary things and give their fees for Ukraine army. There were many of our artists joined for the Armed Forces of Ukraine and Territorial Defense, they also continue arts activities.

Key words: volunteering, war, art creativity, jazz, Ukrainian pop-music, artists, concert activities.

References:

1. America Needs Music! (1942) Down Beat. May 15 [in English].

2. Farley, J. (2008) Making America's Music: Jazz History and the Jazz Preservation Act. PhD thesis. University of Glasgow [in English].
3. Gillen, A.N. (2017) The Role of Jazz in Europe During World War II. Holocaust Studies. April. 24. Web. Available at: <http://surl.li/rxtmltt> [in English].
4. Jazz Musicians Who Served in the U.S. Military (2018). Jazziz. November, 12. Available at: <https://www.jazziz.com/jazz-musicians-who-served-in-the-u-s-military/> [in English].
5. Kater, M.H. (2003) Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany. Oxford: Oxford University Press [in English].
6. Martin, K. (2019) Major Glenn Miller, US Army Air Forces. The National WWII Museum. December, 10 [in English].
7. Myers, M. (2019) Artie Shaw: The War Years. The Wall Street Journal. October, 15 [in English].
8. Pink Floyd. Hey Hey Rise Up! (2022) Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=saEpkcVi1d4> [in English].
9. Rose, K.D. (2008) Myth and the Greatest Generation. London: Routledge [in English].
10. Studdert, W. (2018). The Jazz War. London-New York: I.B.Tauris & Co. Ltd. [in English].
11. Sutton, S. (2019) Dave and Iola Brubeck on Dave's World War II experiences and his Army band The Wolf Pack. Transcription. University of the Pacific. Available at: <http://surl.li/daybpl> [in English].
12. Touring with the Wolf Pack Band: Dave Brubeck and World War II (2000). The Nation WW II Museum. New Orleans. May, 15 [in English].
13. Yoanna, M. de (2014). 70 years later, mystery of Glenn Miller's disappearance may be solved. Colorado Public Radio. July, 8 [in English].

14. Dobroho vechora, my z Ukrayiny [Welcome, we are from Ukraine] (joint project by «PROBASS Δ HARDI» and NAOFI) (2022). Available at: https://www.youtube.com/watch?v=W2S_ayZ-Eso [in Ukrainian].
15. Instagram-storinka Andriya Khlyvnyuka [Instagram by Andriy Khlyvnyuk] (2022). Available at: https://www.instagram.com/andriy_khlyvniuk_fan/ [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.46-65>

УДК 784:[78.071.1Гаврилець+78.071.2Боднарук]

Вероніка Іванівна ЛЕВКО,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

КЗВО КОР «Академія мистецтв

імені Павла Чубинського»,

Київ, Україна,

e-mail: nikalevko@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-6946-0115

ЕСТРАДНО-ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖАННИ БОДНАРУК

Анотація. У статті розглянуто жанр естрадної пісні в творчості української композиторки Ганни Гаврилець у контексті його музично-стильової диференціації та трансформації в інтерпретаційних версіях Жанни Боднарук – яскравої української естрадної вокалістки, голос якої подарував сценічне життя численним шедеврам українських сучасних композиторів. У статті вперше проаналізовано жанрово-стильові, образно-змістовні та музично-композиційні особливості естрадних пісень Ганни Гаврилець («Одна дощова пісня», «У ночі запитаю», «Осіньна хуртовина», «Дівчина дощу»), а також охарактеризовано вокально-виконавський стиль їх інтерпретаційних версій у виконанні Жанни Боднарук. Особлива увага надається виконавським методам співачки в роботі над розкриттям музичного образу в зазначених піснях, в тому числі – у виборі та комбінації вокально-технічних засобів для побудови виконавської драматургії твору та поглиблення його образного змісту.

У статті також дана характеристика методам роботи аранжувальника Анатолія Карпенка над створенням стилістичних інтерпретацій музичних творів Ганни Гаврилець естрадного жанру. Виявлено, що композиторська стилістика пісень авторки дає можливість реалізуватись у форматі таких напрямків естрадної музики, як поп-фанк, джаз та блюз. У контексті аналізу пісенних композицій розглядаються також питання втілення образно-емоційної складової поетичного тексту та наявних у них образах природи музичними виражальними засобами як композитором, так і аранжувальником. Багата палітра різнопланових музично-поетичних образів естрадних пісень, що аналізуються в статті, свідчить про те, що Ганна Гаврилець як композитор не робила розмежування на «серйозний» та «легкий» жанри в своїй творчості, а з однаковою відповідальністю реалізовувала свою композиторську майстерність в обох жанрах сучасної музики – академічному та естрадному.

Ключові слова: музичне мистецтво, українська естрада, естрадна пісня, композитор, аранжування, вокальна інтерпретація, Ганна Гаврилець, Жанна Боднарук.

Вступ. Жанр естрадної пісні є унікальним за своїми функціями феноменом сучасного музичного мистецтва. Його феноменальність передусім полягає в тому, що як найпоширеніший та найбільш затребуваний сьогодні жанр він містить у собі особливу силу емоційно-психологічного впливу, яка, в свою чергу, втілюється за допомогою цілого комплексу музичних виражальних засобів. А вони, у свою чергу, залежать від роботи не тільки композитора і виконавця, а й від цілої проміжної ланки музичного виробництва: розробки аранжування, роботи в студії звукозапису над записом та обробкою голосу та інструментів, мікшування та інших стадій музичного

продакшну. Одночасно найважливішим феноменом жанр естрадної пісні стає завдяки таким якостям, як простота та доступність, що дозволяють дійти до серця будь-якого слухача, максимальна близькість почуттів та образів великій масі людей, гострота та актуальність втілюваної тематики, особлива проникливість та інтимність висловлювання тощо. Вражаюча оригінальність і творча натхненність, сила думки та щирість почуттів, здатність не лише резонувати особистим емоційним переживанням окремого слухача, а й згуртувати суспільство однією соціально-значущою, всенародно-масовою ідеєю – ось те, що визначає феноменальність цього жанру.

Постановка проблеми. Феноменальність жанру естрадної пісні не могла не звернути на себе увагу українських композиторів, які розпочинали свій шлях у мистецтві як автори, перш за все, академічної музики. Не стала виключенням у цьому аспекті й видатна українська композиторка Ганна Гаврилець (1958-2022 рр.). Як і багато інших її сучасників, вона проявила свою композиторську майстерність не тільки в жанрах академічної музики, але й в мистецтві естрадної пісні. Актуальність даної статті, по-перше, полягає в дослідженні саме цього жанру в творчості Ганни Гаврилець, а по-друге – дає можливість виявити те, як виконавські інтерпретації різних за жанром естрадних пісень композиторки втілюють та доповнюють образний зміст композиторського задуму. В даній статті ми звернемось до вокальних інтерпретацій творів Ганни Гаврилець у виконанні сучасної української естрадної співачки Жанни Боднарук.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість видатної композиторки Ганни Гаврилець неодноразово була темою наукових розвідок сучасних музикознавців. Найбільш повними на сьогодні дослідженнями творчості мисткині є дисертаційна праця

О. Полетаєвої «Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості», в якій охоплено усі жанри, в яких працювала композиторка (в тому числі частково й жанр естрадної пісні) [6], та дисертація Т. Сухомлінової, де розглядається хорова творчість композиторки та зроблено спробу дати періодизацію її творчого шляху [9]. До появи цих ґрунтовних робіт творчий доробок видатної українки висвітлювався більшою мірою в рецензіях, музичній публіцистиці та періодиці, зокрема – в статтях та публікаціях Л. Кияновської, О. Корчової, Г. Степанченко, Ю Чекана та інших музичних критиків. Окремі аспекти творчості Ганни Гаврилець розглядалися у наукових працях С. Вавришука, І. Гарькавої, І. Коханик, Т. Маскович, М. Севериної, В. Степурка та інших вітчизняних музикознавців. Проте, саме естрадно-пісенний жанр був мало висвітлений у публікаціях, за винятком, хіба що, опублікованого інтерв'ю Т. Колотиленко та публікацій А. Луніної.

На відміну від досить широкого висвітлення творчої постаті Ганни Гаврилець у наукових виданнях, творчість тих естрадних артистів, у репертуарі яких звучали естрадні пісні композиторки, поки що не отримали уваги з боку мистецтвознавців, хоча в пресі та на сторінках мережі Інтернет про них є чимало інформативних статей. На нашу думку, постать обдарованої естрадної виконавиці, народної артистки України Жанни Боднарук вартує того, щоб присвятити їй окреме наукове дослідження. Висвітлення саме її вокальних інтерпретацій естрадних композицій Ганни Гаврилець є актуальним у наш час з позиції як музикознавства, так і естрадознавства – відносно молодій гілці в дослідженні української музичної культури, що нині активно розвивається.

Мета роботи – проаналізувати доробок Ганни Гаврилець у жанрі естрадної пісні в інтерпретаційних версіях Жанни Боднарук.

Виклад основного матеріалу. Творчість українських композиторів ХХ ст. дуже часто поєднує в собі як академічні, так і естрадні жанрово-стильові напрямки. Свій слід в українському мистецтві пісенної естради залишили такі представники академічної композиторської спільноти, як І. Карабиць, брати А. Кос-Анатольський, П. та Г. Майбороди, І. Поклад, М. Скорик, І. Шамо та багато інших. Відомі їх естрадні пісні на вірші видатних українських поетів А. Малишка, Б. Олійника, Ю. Рибчинського, В. Сосюри та інших. Усі естрадно-вокальні композиції зазначених вище авторів, що є дуже різноманітними за жанрово-стильовими параметрами, об'єднує одна риса, а саме – глибинний зв'язок із мелоінтонаціями українського музичного фольклору. Дійсно, щирість та гранична відкритість почуттів є ознакою, невід'ємно властивою естрадним музичним жанрам, яку можливо в повному обсязі передати тільки тією музичною мовою, що є найбільш близькою її автору. Для всіх українських композиторів, які звертались до цього жанру, такою є саме музична мова українського народу. В усіх авторів вона трансформується по різному та виявляється у більшій чи меншій мірі, проте завжди лежить в основі їх музичного мислення.

У творчості академічних композиторів, імена яких засяяли на українському музичному «олімпі» в останні десятиліття ХХ ст., так само присутній жанрово-стильовий діалог академічних та неакадемічних музичних жанрів. Це пов'язано з тим, що дуалізм академічної та естрадної музики складає одну з соціокультурних проблем сучасності у зв'язку з особливим статусом популярного мистецтва, що актуалізує питання про його призначення, зміст та

художньо-естетичні принципи. Такі своєрідні діалоги пов'язані не тільки зі зверненням окремо до академічних жанрів і окремо до естрадних жанрів, а також і до змішування обох видів музичного мистецтва в одному творі. Прикладом цього музична творчість С. Пілютикова, де стилістика рок-музики окремо виявляється як в їхній спільній з композитором С. Зажитьком роботі над рок-альбомом «Двічі народжений» (2016 р.), так і в його симфонічній творчості, прикладом чого може бути його концерт для контрабаса з оркестром «Ліпше замри, коли дракон співає» (2018 р.). Окрім С. Пілютикова та С. Зажитька, до жанрів популярної музики звертались також композитори У. Бекіров, І. Кириліна, А. Комлікова, Б. Севастьянов, Ю. Шевченко, О. Шмурак та багато інших.

Не оминула увагою жанри популярної музики у своїй творчості й відома українська композиторка Ганна Гаврилець. У статті, присвяченій творчій особистості мисткині, дослідниця сучасної української музики А. Луніна відзначає те, що перший прояв інтересу до жанрів пісенної естради у композиторки був пов'язаний із театром. Це сталося наприкінці 1980-х рр., коли молодій композиторці запропонували «написати музику до вистави за п'єсою Юрія Щербака «Наближення» про українського кібернетика, академіка Віктора Глушкова, яку ставили у Чернівецькому академічному обласному українському музично-драматичному театрі імені Ольги Кобилянської [5]. За задумом режисера, один з героїв вистави мав заспівати пісню. «Виникла проблема, оскільки до цього композиторка ніколи не писала нічого подібного. До того ж, їй не роз'яснили характер музики, вона навіть не знала тексту пісні, який мала музично оформити. І тоді вирішила погортати збірку поезій Ліни Костенко, обрала вірш і написала свою першу пісню “Не говори печальними очима”. В результаті вистава пройшла дуже добре, а

звучання пісні збіглося з кульмінацією драми» [5]. Успіх музичного супроводу до вистави надихнув молодую композиторку на створення ще двох пісень («Мольба» на вірші Д. Павличка та «Осіньна пісня» на вірші Л. Костенко).

Як згадувала в одному з інтерв'ю сама Ганна Гаврилець, її кар'єра композиторки-піснярки, яка розвивалась паралельно з її шляхом в академічній музиці, розпочалася зі знакового фестивалю «Червона рута» 1989 р. [3]. За кілька місяців до фестивалю відбулась її зустріч зі співаком Віталієм Свиридом. «До цього в мене вже було написано дві пісні. Не в розрахунок на якогось конкретного виконавця чи випадок, вони виникли самі собою: “Не говори печальними очима” та “Осіньна пісня” на вірші Ліни Костенко. Я їх показала Віталію, вони йому дуже сподобалися, а він на той час був одержимий ідеєю підготовки до фестивалю “Червона рута”. На фестивалі Віталія було відзначено дипломом, а моя пісня “Мольба” на вірші Дмитра Павличка стала піснею-лауреатом “Червоної рути”», – згадувала авторка [3]. Таким чином, ми бачимо, що перше визнання Ганни Гаврилець здобула саме як естрадна композиторка. І вже після цього успіху музичні критики звернули увагу і на її академічну творчість [6, с. 22]. У подальші роки жанр естрадної пісні в творчості Ганни Гаврилець завжди стояв поруч із жанрами академічної музики. Ці два жанри існували паралельно, проте, сама композиторка більше віддавала перевагу все ж академічній музиці. Проте, за думкою А. Луніної, «легка естрадність тією чи іншою мірою дається взнаки в різних її творах» [4]. В аспекті інтегрування «естрадної інтонації» в авторську інтонаційну мову композиторки» дослідниця відзначає впливи естрадності на такі твори, як «Осіньна пісня» для тенора-саксофона та фортепіано (1996 р.), хорова композиція «Ти до мене прийшла» на вірші Василя

Симоненка (1998 р.), Струнний квартет «До Марії» (1999 р.), симфонічна поема «Знаки» (2013 р.) [4].

З естрадно-пісенною творчістю Ганни Гаврилець були пов'язані 1990-і рр. у розвитку жанру української авторської пісні. У період з 1989 по кінець 1990-х рр. нею було написано понад 30 естрадних пісень на вірші знаних українських поетів, а саме – Л. Костенко («Не говори печальними очима», «Осіння пісня», «Хай буде легко», «Послухаю цей дощ», «Осіння хуртовина», «Але про це не треба говорити»), Д. Павличка («Мольба»), Ф. Млинченка («Мокрий блюз», «У ночі запитаю»), В. Симоненка («Україні», «Ти до мене прийшла»), Б. Олійника («За тобою»), О. Кононенко («Мамо, дайте грошей», «Круговерть», «Дівчина дощу»), Й. Фиштика («Світ для двох»), В. Стольникова («Хай святиться отче ймення»), а також Б. Чіпа («Одна дощова пісня») та інших авторів [6, сс. 261-262].

Якщо говорити загалом про естрадно-пісенну творчість Ганни Гаврилець, можна відмітити одну з рис, яка характерна загалом для неакадемічної творчості українських композиторів, а саме «вплив західноєвропейського вокального мистецтва, зокрема, поєднання академічного та естрадного вокалу» [1]. І в її естрадних композиціях, і в академічних вокальних жанрах проявилось яскраве мелодичне обдарування авторки, глибинний зв'язок із українським фольклором, креативне гармонічне мислення та надзвичайно широке коло різноманітних образів. Характеризуючи образність естрадних пісень Ганни Гаврилець, українська музикознавиця О. Полетаєва вказує на часту присутність образів природи в її творах. Наприклад, у пісні «Осіння хуртовина» на слова Л. Костенко «тематика згаслого кохання, спогади про яке навіть осінь природа з її різнобарв'ям айстр – одного із символів осені» [6, с. 165].

Розкриття та повноцінне втілення образу є одним із найважливіших завдань виконавської інтерпретації. У жанрі естрадної пісні виконавець-вокаліст є одним із співучасників творчого процесу втілення творчого задуму композитора. Саме тому для кожного композитора-пісняра є такою важливою співпраця з вокалістом. Знайти саме того виконавця, який здатен відчувати творчий задум автора та зробити справді яскраву образну інтерпретацію його музики на сцені є найвагомим елементом успіху пісенного твору для кожного автора. Окрім Віталія Свирида, творчу співпрацю з яким композиторка пронесла через усе життя, для Ганни Гаврилець, на нашу думку, такою стала яскрава естрадна співачка, Народна артистка України Жанна Боднарук.

Жанна Боднарук є самобутньою естрадною артисткою, виконавська манера якої поєднує такі стилі, як поп-фолк, блюз, джаз та ф'южн. До свого репертуару вона завжди включає пісні українських композиторів, які активно популяризує. Окрім естрадних пісень Г. Гаврилець, в репертуарі Ж. Боднарук чільне місце посідають вокальні композиції А. Карпенка, А. Кос-Анатольського, В. Михайлюка, Л. Тельнюк, А. Шустя та інших українських авторів. Одночасно в її репертуарі є численні пісні англійською, французькою, італійською, іспанською, португальською, польською, грузинською, фінською мовами. Практично всі аранжування пісень інших авторів для співачки робить А. Карпенко, в тому числі й аранжування пісень Г. Гаврилець. Такі естрадні пісні композиторки, як «Дівчина дощу», «За тобою», «Круговерть» та «Осінь хуртовина», увійшли до сольного альбому Жанни Боднарук «Твір моїх мрій», що вийшов 1995 р. (перевидано на CD 2000 р.), а композиції «Одна дощова пісня», «У ночі запитаю», «Хай святиться отче

ймення» – до альбому «З роси й води» (2000) [6, сс. 257-258].

Зупинимось на композиційному та інтерпретаційно-виконавському аналізі обраних естрадних пісень Ганни Гаврилець у виконанні Жанни Боднарук. Першою розглянемо естрадну композицію «Одна дощова пісня», написану на слова Бориса Чіпа. Пісня увійшла, як уже було сказано, до сольного альбому Ж. Боднарук «З роси й води», що вийшов 2000 р. Жанрову основу пісні можна визначити як ліричну пісню-баладу про кохання, зміст якої пов'язаний з образом дощу, що використовується як метафора та підсилювач почуттів ліричної героїні пісні про почуття втраченого кохання, надію на зустріч та розлуку. Окрім численних метафор, текст Бориса Чіпа насичений епітетами, алегоріями, порівняльними зворотами та іншими виражальними поетичними засобами, які підкреслюють загальний ностальгічно-елегічний образний зміст твору. Автором аранжування композиції «Одна дощова пісня» є Анатолій Карпенко, який стилістично наблизив оригінальний вокальний твір до фанково-блюзового звучання. В аранжуванні поетичний образ дощу підкреслюється тембрами електронного фортепіано та високою перкусією. Форма композиції «Одна дощова пісня» є досить типовою для більшості естрадних пісень: вступ, куплети, які чергуються з приспівом (кожен із куплетів складається з двох строф), інструментальний бридж та вокаліз-імпровізація в коді. У пісні є кілька хвиль динамічного розвитку, які реалізуються засобами роботи над фактурою аранжування, проте загалом характер твору не відходить далеко від спокійного витончено-синкопованого фанкового саунду.

Цікавою є вокальна інтерпретація пісні співачкою Жанною Боднарук. Вона майстерно застосовує досить широкий арсенал виконавських вокальних засобів, а саме

мелодекламацію, елементи свінгування, блюзового глісандування (на VI# ступені) та синкопування, філірування, вібрато та інші технічні прийоми. Вокальні засоби філігранно вплітаються у синкоповану фактуру повільного фанку, створюючи елегійний настрій ліричного роздуму та витончено втілюючи образний зміст твору. Найбільш напруженим, кульмінаційним моментом у розгортанні вокальної лінії є імпровізація після останнього куплету, яка поступово переходить у коду. У своїй імпровізації Жанна Боднарук продовжує розвивати образно-емоційний зміст куплетів та приспіву, додаючи в нього нові суто музичні нюанси та образи, чим доповнює інтерпретацію творчого задуму Ганни Гаврилець та розкриває в ньому нові підтексти.

Розглянемо ще одну пісню Ганни Гаврилець із цього ж альбому – «У ночі запитаю» на слова Федора Млинченка у виконанні Жанни Боднарук та в аранжуванні Анатолія Карпенка. Жанр цієї пісні так само наближений до ліричної балади, проте зміст поетичного тексту тут є більш філософським. У тексті вірша роздуми ліричної героїні розкривають тему самотності, звучать питання без відповіді («Чому на горі нам щастить?»), а образи ночі, свічі, «нічної молитви», «храмової печалі» спонукає на асоціації зі зверненням до Бога в пошуках відповідей на ці запитання. Структура пісні так само є доволі типовою для естрадно-пісенного жанру: куплетно-приспівна форма з інструментальним програвом між другим і третім куплетами. Принцип розвитку аранжування побудований на поступовій динамізації фактури завдяки додаванню нових тембрових ліній, що поступово ущільнює звучання та виводить до кульмінації у момент виходу в інструментальне соло.

Основою мелодизму музичної мови Ганни Гаврилець тут є народнопісенні інтонації, які в аранжуванні

природньо поєднуються з естрадно-фанковою стилістикою. У своїй інтерпретації пісні «У ночі запитаю» Жанна Боднарук підкреслює тембральними фарбами голосу цю подвійну жанрову природу. Одночасно її виконавська інтерпретація майстерно передає зміст поетичного тексту такими вокально-виражальними засобами, як зміна тембру в залежності від змісту слів, продумане інтонування та мелодекламування ключових слів тексту, темброва динамізація драматургії розгортання поетичного змісту у вокальній партії: від ліричного, тендітного початку в першому куплеті до використання щільного тембру з підголосками бек-вокалу в кульмінаційних моментах пісні ближче до кінця.

Звернемось тепер до більш раннього альбому Жанни Боднарук «Твір моїх мрій», що вийшов 1995 р. Якщо розглядати альбом в цілому, то стилістика максимально різноманітна – від класичної естрадної до джазової, на відміну від більш пізнього естрадно-фанкового «З роси й води». Кожна пісня альбому є унікальна за жанрово-стильовими якостями та драматургічними рішеннями аранжування. Так само стилістично різнобарвно тут звучать й твори Ганни Гаврилець в аранжуванні Анатолія Карпенка. Сюди увійшли світло-лірична за характером джазова балада «Осілля хуртовина» на слова Ліни Костенко, полістилістична пісня «За тобою» на вірші Бориса Олійника та запальні фанкові композиції «Дівчина дощу» і «Круговерть» на слова Олексія Кононенка. Розглянемо дві контрастні за характером пісні «Осілля хуртовина» та «Дівчина дощу».

За жанром «Осілля хуртовина» є романсом, адже тут присутні такі характерні риси цього жанру, як помірний темп, мелодія широкого дихання, загально елегійний настрій, змістовна насиченість оповідального за характером тексту. Стилiстика є джазовою, на що вказують насичена

септакордами та ускладненими акордами гармонія, характерний «блукаючий» синкопований рух басу, ритм-секція (перкусія, ритм-гітара), що акцентує слабкі напівдолі метру і тим самим посилює синкопований «грув» звучання фактури акомпанементу, а також, що найголовніше, – імпровізаційність в аранжуванні як у сольних інструментальних епізодах, так і в лініях підголосків у загальній фактурі супроводу. Імпровізаційністю та блюзовим свінгуванням насичена також і вокальна партія у виконанні Жанни Боднарук. Форма композиції не є типовою для естрадних пісень, а більш наближена до складної двочастинної структури. Тут є два куплети з приспівом, після кожного з яких звучить інструментальне соло (сольна імпровізація саксофона після першого, розгорнута вокальна імпровізація на фоні проведення теми у струнних – після другого), що робить сприйняття кожного куплету з приспівом як окремих структурних розділів. Музичний матеріал вступу трансформується наприкінці коди, створюючи своєрідну темброво-гармонічну арку.

Якщо розглядати вокальну партію, то ми чуємо, що Жанна Боднарук виконує цю пісню-романс у джазовій манері, з вільним свінгуванням та характерним блюзовим інтонуванням, бендингом та глісандо. За допомогою таких прийомів, як філірування, мелізматика та вібрато, вокалістка створює цікаві темброві рішення не тільки на довгих витриманих нотах, а й на музичних фразах у цілому, майстерно вписуючи тембр голосу в загальне ціле фактури голосів аранжування. Саме тому імпровізація солістки в другому інструментальному епізоді звучить настільки природньо, і навіть текст, який звучить після вокалізу, сприймається як продовження вокального імпровізування. Якщо говорити про темброву драматургію вокальної партії в цілому, то чуємо її узгодженість із динамікою розвитку аранжування: від тендітного субтону в першій частині з

більш прозорим аранжуванням супроводу до посилення тембрової динаміки голосу та додавання мелізматики у другій частині, де фактура аранжування стає більш насиченою. Загалом інтерпретація солісткою Жанною Боднарук вокальної партії поглиблює елегійно-оповідальний настрій пісні «Осілля хуртовина».

Інша пісня, «Дівчина дощу», є контрастною як за загальним настроєм і змістом, так і за жанрово-стилістичними параметрами. Розглянемо змістовність образу дощу в цій вокальній композиції та порівняємо його з проаналізованою вище піснею «Одна дощова пісня». Тут образ дощу трактований у кардинально протилежному змісті – як світлий, мрійливий образ «теплого літнього дощу». Він символізує чисті почуття кохання, він «струмить по плечах» так само, як почуття кохання заповнює всю свідомість ліричної героїні, спонукаючи її до танцю («Я танцюю дощ»). Стилістика тут наближена до поп-фанку, за жанром – це танцювальна пісня. Характерна для фанку ритміка відчувається вже у вступі, коли вступає характерний «фанкуючий» бас на тлі пульсуючого синкопованого ритму в партії ритм-секції та ритм-гітари. Цей активний синкопований досить швидкий пульс зберігається протягом усієї пісні, і на нього накладаються візерунки підголосків різних тембрів аранжування. Вокал вступає так само з активною синкопованою мелодією куплету, природньо поєднуючись із ритмічними структурами аранжування. Незважаючи на легкий і танцювальний характер пісні, гармонічна мова тут не є простою. Окрім того, що гармонічна вертикаль тут базується на септакордах та акордах із замінами та доданими тонами, тональний план так само є досить розвиненим: тут активно використовуються відхилення, співставлення мажорного та мінорного ладів, тональні зсуви в далекі тональності та раптові модуляції. Разом із

тембральним різнобарв'ям аранжування, таке ладотональне розмаїття створює надзвичайно яскраві музичні образи.

Вокальні рішення інтерпретації Жанни Боднарук доповнюють цей «образний калейдоскоп». Співачка використовує свій голос як потужний музичний інструмент, застосовуючи широкий арсенал вокально-виражальних засобів. Наприклад, перша фраза «я танцюю дощ, танцюю літній дощ, танцюю дощ», де тричі повторюється одні й ті ж самі слова, виконується співачкою з різною агогікою та штрихами, чим нівелюється однаковість тексту. Відповідно інші рядки віршу, де є повтори слів, аналогічно інтонуються з використанням різних та контрастних вокальних прийомів: зміною акцентів та артикуляційних штрихів (маркато, легато, стакато), комбінування блюзової синкопованої манери, легкого бендингу, декламаційності та широкого відкритого мелодичного співу. Загалом, майстерність аранжування, вокального рішення яскраво доповнюють той світлий ліричний образ, який створила Ганна Гаврилець у своїй пісні «Дівчина дощу».

В усіх чотирьох проаналізованих естрадних піснях Ганни Гаврилець є одна спільна риса: побудова музичного образу на основі закладених у текстах образах природи – дощу, хуртовини, ночі, осені, літа тощо. Музика як вид мистецтва безпосередньо пов'язана з втіленням людських емоцій, і в тому числі – пов'язаних із відображенням душевного стану ліричних героїв, орієнтованого на контакти зі світом природи та діалогу з ним. Метафоричність та психологічність семантики поетичних засобів втілення образів навколишнього світу в текстах проаналізованих вокальних творів Ганни Гаврилець у поєднанні з емоційно-виражальними можливостями музики та майстерністю виконавської інтерпретації Жанни Боднарук разом виявили ще одну феноменальну якість жанру естрадної пісні, що полягає в здатності малювати

музикою в уяві слухача яскравий образний світ української поезії.

Висновки. Естрадні пісні видатної української композиторки Ганни Гаврилець є яскравим прикладом різноплановості музичного обдарування авторки. Створені в останньому десятилітті минулого століття, ці вокальні композиції увійшли в скарбницю української естради як високохудожні зразки пісенного жанру. Пісні Ганни Гаврилець пов'язані з тим періодом розвитку вітчизняної естради, коли відбувалось становлення високохудожньої авторської естрадної пісні, де на першому плані був важливим змістовний аспект, а не комерційний успіх. Багата палітра різноманітних музичних образів, які ми побачили у проаналізованих піснях, свідчить про те, що Ганна Гаврилець як композитор не робила розмежування на «серйозний» та «легкий» жанри в своїй творчості, а однаково ґрунтовно реалізовувала свою композиторську майстерність в обох напрямках сучасної музики – академічному й естрадному. Її естрадні пісні по праву можна назвати високохудожніми музичними творами.

Виконання естрадних композицій Ганни Гаврилець українською співачкою Жанною Боднарук є прикладом майстерного втілення творчих ідей композиторки. Багата палітра вокальних засобів і прийомів дозволила виконавиці створити довершені за формою та змістом інтерпретації образного світу пісень композиторки, додавши до нього в тому числі й свої власні музичні ідеї. На нашу думку, це і є тією творчою співпрацею автора й виконавця, яку можна назвати співтворчістю. Адже не кожен вокаліст здатен розкрити найтонші нюанси творчого задуму композитора, імпровізаційно розвинути його і поєднати це з настільки вдалим і влучним прочитанням авторського музичного тексту.

Список використаної літератури:

1. Брайченко Т. Поетика академічних і естрадних пісень у сучасних українських авторів. Культура і сучасність: альманах. 2019. № 2. Сс. 39-43.
2. Калениченко А. Боднарук Жанна Любомирівна. Українська музична енциклопедія. Т. 1: А-Д. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. С. 232.
3. Колотиленко Т. Ганна Гаврилець: «Думаю, що написання пісень не вважатиму за втрачений час». Музика. Український інтернет-журнал. 11.11.1995.
URL: <http://surl.li/euinvd>
4. Луніна А. Ганна Гаврилець – ностальгійні спогади, авторське самоспоглядання і коментарі-рефлексії... Музика. Український інтернет-журнал. 20.11.2023.
URL: <http://surl.li/kkrney>.
5. Луніна А. Про Ганну Гаврилець без пафосу і зайвих слів... Музика. Український інтернет-журнал. 01.06.2022.
URL: <http://surl.li/komlng>.
6. Полетаєва О. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості: дис. ... доктора філософії: 025 – Музичне мистецтво. Київ, 2022. 325 с.
7. Полетаєва О. Звуковий образ осені у творчості Ганни Гаврилець. Сучасні соціокультурні процеси: компетентісно-аксіологічний аспект: III Всеукраїнська наук.-практ. конф. (Полтава, 10-11 листопада 2021 р.). Полтава: Полтавський національний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка, 2021. Сс. 155-158.
8. Рудаков М. Жанна Боднарук. Українські пісні. 29.06.2004. URL: <https://www.pisni.org.ua/persons/233.html>.
9. Сухомлінова Т. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2016. 259 с.

Veronika I. LEVKO,
PhD in Arts, Associate Professor,
Kyiv Regional Council
“Pavlo Chubynsky Academy of Arts”,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: nikalevko@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-6946-0115

**VARIETY SONG CREATIVITY OF
HANNA HAVRYLETS
IN THE INTERPRETATION OF ZHANNA BODNARUK**

Abstract. The article examines the variety song genre in the work of the Ukrainian composer Hanna Havrylets in the context of its musical and stylistic differentiation and transformation in the interpretive versions of Zhanna Bodnaruk, a bright Ukrainian variety singer whose voice gave stage life to numerous masterpieces of modern Ukrainian composers. For the first time, the article analyzes the genre, stylistic, figurative, meaningful and compositional features of variety songs by Hanna Havrylets (“One Rain Song”, “At Night I’ll Ask”, “Autumn Blizzard”, “Rain Girl”), and also characterizes the vocal performance style of their interpretive versions performed by Zhanna Bodnaruk. Special attention is paid to the performing methods of the singer in the work on the disclosure of the musical image in the mentioned songs, including the selection and combination of vocal techniques for building the performance dramaturgy of the work and deepening its figurative content.

This article also describes the work methods of the arranger Anatolii Karpenko on the creation of stylistic interpretations of musical works by Hanna Havrylets of the variety genre. It was found that the compositional style of the author's songs makes it possible to realize them in the format of

variety music, such as pop-funk, jazz and blues. In the context of the analysis of song compositions, the question of the embodiment of the figurative and emotional component of the poetic text and the images of nature present in them with musical means of expression by both the composer and the arranger is also considered. The rich palette of diverse musical and poetic images of variety songs analyzed in the article indicates that Hanna Havrylets as a composer did not distinguish between «serious» and «light» genres in her work, but with the same approach realized her compositional skill in both genres – classical and variety music.

Key words: musical art, Ukrainian variety art, variety song, composer, arrangement, vocal interpretation, Hanna Havrylets, Zhanna Bodnaruk.

References:

1. Braichenko, T. (2019). Poetyka akademichnykh i estradnykh pisen u suchasnykh ukrainskykh avtoriv [Poetics of academic and variety songs by modern Ukrainian authors]. *Kultura i suchasnist*, 2, 39-43 [in Ukrainian].
2. Kalenychenko, A. (2006). Bodnaruk Zhanna Liubomyrivna [Bodnaruk Zhanna Liubomyrivna]. *Ukrainska muzychna entsyklopediia*, 1, 232 [in Ukrainian].
3. Kolotylenko, T. (1995). Hanna Havrylets: “Dumaiu, shcho napysannia pisen ne vvazhatymu za vtrachenyi chas” [Hanna Havrylets: “I think that writing songs will not be considered wasted time”]. *Muzyka. Ukrainskyi internet-zhurnal*. Available at: <http://surl.li/doaykz> [in Ukrainian].
4. Lunina, A. (2023). Hanna Havrylets – nostalhiini spohady, avtorske samospohliadannia i komentari-refleksii... [Hanna Havrylets – nostalgic memories, author's introspection and comments-reflections...]. *Muzyka. Ukrainskyi internet-zhurnal*. Available at: <http://surl.li/uxsjoa> [in Ukrainian].

5. Lunina, A. (2022). Pro Hannu Havrylets bez pafosu i zaivvykh sliv... [About Hanna Havrylets without pathos and unnecessary words...]. Muzyka. Ukrainyskyi internet-zhurnal. Available at: <http://surl.li/mzgdxi> [in Ukrainian].
6. Polietaieva, O. (2022). Hanna Havrylets: zhanrovostylovi aspekty tvorchoosti [Hanna Havrylets: genre and style aspects of creativity]. PHD thesis. Kyiv [in Ukrainian].
7. Polietaieva, O. V. (2021). Zvukovy obraz oseni u tvorchoosti Hanny Havrylets [The sound image of autumn in the works of Hanna Havrylets]. Suchasni sotsiokulturni protsesy: kompetentnisno-aksiolohichni aspekty, 155-158. Poltava: Poltavskyi natsionalnyi pedahohichniy universytet im. V. H. Korolenka [in Ukrainian].
8. Rudakov, M. (2004). Zhanna Bodnaruk [Zhanna Bodnaruk]. Ukrainski pisni [Ukrainian songs]. Available at: <https://www.pisni.org.ua/persons/233.html> [in Ukrainian].
9. Sukhomlinova, T. (2016). Khorova tvorchoist Hanny Havrylets u konteksti Novitnoho Vidrozhennia natsionalnoho muzychnoho mystetstva [The choral work of Hanna Havrylets in the context of the New Revival of national musical art]: Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.66-83>
УДК 7.03:378-048.78(477.87)(045)

Леся Михайлівна МИКУЛАНИНЕЦЬ,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
комунальний заклад
«Мукачівська школа мистецтв ім. С. Мартона»,
Мукачево, Україна,
e-mail: l.mikulaninets@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-6346-6532

Маріанна Василівна КЕШЕЛЯ,
комунальний заклад
«Мукачівська школа мистецтв ім. С. Мартона»,
Мукачево, Україна,
e-mail: Stepan.marton@ukr.net,
ORCID: 0009-0008-7724-5897

**МУКАЧІВСЬКА ШКОЛА МИСТЕЦТВ
ІМ. С. МАРТОНА
У КОНТЕКСТІ ГЕНЕЗИ ТА РОЗВИТКУ ФАХОВОЇ
ОСВІТИ ЗАКАРПАТТЯ**

Анотація. Стаття присвячена осмисленню діяльності Мукачівської школи мистецтв ім. С. Мартона з позиції виявлення її ролі в еволюції регіональної, національної фахової освіти. Авторами доведено: II пол. XX ст. на Закарпатті характеризується розквітом музичної культури. Вагому роль у цьому процесі відіграла досліджувана установа. Її становлення, розвиток охоплює декілька періодів. 1945-50-і рр. XX ст. – заснування творчих принципів, які поєднали західноєвропейські та східноєвропейські традиції учіння. 60 – 80-і рр. XX ст. – подальший поступ, ознаменований збільшенням

контингенту здобувачів, покращенням змісту навчання, удосконалення професійного рівня педагогів, вихованців, відкриття філіалів (котрі згодом стали самостійними організаціями), здійснення масштабної музично-просвітницької практики (дитяча філармонія, народна консерваторія). 90-ті – 2000-і рр. – найскладніший економічно, але одночасно найперспективніший для національного піднесення період. Відбувається переорієнтація роботи школи, згідно сучасних засад, євроінтеграція, отримання рядом колективів почесного звання «зразковий», створення нових відділів, здобуття мистецького статусу (1996 р.), присвоєння імені С. Мартона (1999 р). 2020 р. – реорганізація закладу, вмотивована цивілізаційними запитами ХХІ ст., необхідністю створення єдиного потужного культурно-просвітницького центру, де акумульовані найкращі інтелектуальні, креативні сили громади. Нині установа, окрім традиційних імпрез, дидактичного служіння, долучається розмаїтим міжнародним проєктам. Вона працює по двом стратегічним напрямкам: продовжує розвивати мистецькі академічні традиції; апробує нові форми художньої творчості (рухається в руслі естрадних тенденцій, прищеплюючи вихованцям високі стандарти модерних креативних практик). Багаторічна діяльність школи сприяла плеканню значної кількості майстрів, налагодженню концертного життя краю, формування публіки з високими естетичними смаками. Практика інституції має загальнонаціональне значення, оскільки низка її випускників – фахівці світового рівня, що популяризують українське мистецтво в багатьох країнах.

Ключові слова: музична культура, професійне музичне мистецтво, мистецька освіта, фахова освіта Закарпаття, Мукачівська школа мистецтв ім. С. Мартона.

Вступ. Нині національна освіта переживає етап трансформації, зумовлений цивілізаційними викликами, глобалізаційними процесами, інтеграцією України до європейського духовного простору тощо. Зазначені явища коригують мистецьку галузь, яка під дією вказаних чинників оновлює зміст, пропагує провадження педагогічної діяльності на засадах гуманізації, демократизації, прагне органічно поєднати традиції, новацій, тощо. Розв'язання назрілих квестій вимагає напрацювання теоретико-методологічних принципів, спроможних формувати сучасні контури культурологічного знання, стверджувати креативне середовище, де б продуктивно побутували розмаїті дидактичні стратегії, технології.

Постановка проблеми. Модернізація мистецького учіння турбує вчених, досвідчених вчителів. З цією метою вони опановують питання його становлення, еволюції (О. Комаровська, О. Михаліченко, Г. Падалка, О. Рудницька та ін.), шукають шляхи продуктивних змін (Л. Беземчук, Л. Гаврілова, В. Ковальчук, О. Просіна та ін.), пропонують авторські системи фахового навчання (В. Гаврилук, В. Павлученко, О. Сирожко, В. Черкасов та ін.), розглядають роль українських інструментальних шкіл у поступі професійного вдосконалення (І. Бойко, Н. Гуральник, А. Коваленко, Т. Сідлецька та ін.) і т.п. Проте неможливо продукувати стратегію розвитку освіти без усвідомлення її генези, історичної динаміки, практики знакових метрів, специфіки функціонування спеціалізованих закладів тощо. Вітчизняна гуманітаристика накопичила ґрунтовні праці, що обмірковують роботу мистецьких шкіл в аспекті духовного зростання конкретного міста, області (Ю. Найда, Л. Романюк, Н. Сторонська, Т. Федчун та ін.). Втім попри значні

здобутки залишаються прогалини, пов'язані з осягненням діяльності регіональних інституцій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одним із самобутніх локусів України є Закарпаття. Його багатогранні звершення увиразнили багату палітру національної спадщини, сприяли утвердженню вагомості надбань країни в світовому контексті. Освоєння різнобічних аспектів буття локусу присвячена велика кількість наукових публікацій. Масштабний пласт розвідок характеризує особливості літератури (К. Вакуленко, М. Вегеш, П. Ходанич, В. Шетеля та ін.), живопису (О. Гаврош, І. Луценко, М. Приймич, І. Сіксай та ін.), театру (В. Андрійцьо, О. Зайцев, В. Олійник, В. Шетеля та ін.), освіти (В. Габорець, І. Дацків, М. Качур, В. Росул, О. Юрош та ін.). Музична регіоніка студіює розбудову музичної культури краю (О. Грін, І. Задорожний, Л. Микуланинець, Т. Росул, В. Теличко та ін.); своєрідність композиторської, інструментальної творчості (Л. Бучок, О. Глуханич, Г. Данканич, О. Короленко, В. Мадяр-Новак та ін.); роль талановитих персоналій у поступі області (Л. Мокану, С. Стегней, Н. Стинич, Ю. Тетерюк-Кінч та ін.). Однак досі мало вивченим залишається функціонування провідних початкових мистецьких навчальних установ.

Мета статті – здійснити ретроспективу становлення, розвитку Мукачівської школи мистецтв ім. С. Мартона; виділити етапи, стратегічні вектори її діяльності; довести, що інституція відіграла домінуючу роль в еволюції української фахової освіти.

Реалізація завдань праці уможливилась завдяки використанню наступних підходів: історичного – осмислюючи шляхи вдосконалення професійного навчання на Закарпатті; культурологічного – осягаючи специфіку музичного життя області; герменевтичного – інтерпретуючи цивілізаційні рухи краю; аналітичного –

опановуючи наукові джерела з означеної проблематики; системного – освоюючи розмаїтті явища духовного побутування локусу; теоретичного узагальнення – підводячи підсумки дослідження.

Виклад основного матеріалу. Закарпаття – унікальний регіон, його неповторний облік сформувався під впливом фольклорних традицій різних етносів (українського, угорського, словацького, німецького, ромського, румунського та ін.). Складні історичні, політичні обставини (приналежність Австро-Угорській імперії (до 1919 р.), Чехословацькій республіці (1919-1939 рр.), Угорському королівству (1939-1944 рр.) гальмували розвиток краю. Проблемою була відсутність фахових ЗВО. Разом із тим, заможні уродженці локусу, після студіювання в європейських вишах, поверталися до рідної місцини, й там засновували приватні мистецькі школи. Їх робота підготувала культурний прорив, котрий здійснився після Другої світової війни.

Професійна музична освіта Закарпаття свій відлік починає 1945 р., тоді область приєднали УРСР. Попри складнощі соціального буття, принесені советською владою (репресії, колективізація, русифікація й т.д.), спостерігалися й позитиви – фундація низки інституцій: Ужгородського музичного училища (1946 р.), Хустського культосвітнього училища (1946 р.), спеціальності «Музичне виховання» при Мукачівському педагогічному училищі (1957 р.), низки музичних шкіл в Ужгороді, Мукачеві, Хусті (1945 р.), трохи згодом – Виноградіві, Берегові (1946 р.), а з 1950-х рр. – майже у кожному місті регіону.

Провідним початковим закладом освіти області стала Мукачівська дитяча музична школа (перша назва). Її відкриття звершилось на підставі Постанови Народної Ради Закарпатської України від 31 серпня 1945 р. Перед Йосипом Прачком – першим очільником установи, викладачами

постали складні завдання: пошук приміщень, залучення до студіювання талановитих дітей (проведення просвітницьких бесід із батьками, задля розуміння вагомості навчання), підбір педагогічного репертуару, створення нотної бібліотеки тощо.

Вчителями закладу значилися представники місцевої інтелігенції: Сільвестр Банкуті, Аліса Букаєва, Йолана Генці, Октавія Горачек, Едуард Гудак, Акош Ільканич, Ірина Кізман, Степан Маляр, Іштван Мартон, Зоя Смірнова, Тівадар Юлітта, ін. Хоча деякі не мали фахової освіти, проте добре володіли якимось музичним інструментом, знали основи композиції, брали участь у церковних хорах, аматорських ансамблях. Ази професійності більшість діячів набули у семінаріях чи гімназіях (там освоювали виконавську майстерність, хоровий спів), приватних мистецьких школах, які відкривали випускники закордонних консерваторій.

Перші роки роботи інституції характеризуються низкою трудностей не тільки матеріального, але й соціокультурного гатунку. До II пол. XX ст. на Закарпатті побутували західноєвропейські освітні традиції. Особливого розквіту вони отримали з 1919 – по 1939 рр., коли регіон значився складовою Чехословацької республіки. Цей період окремі дослідники (О. Грін, Т. Росул) називають «музичним ренесансом». Мистецьке навчання було декількарівневим: початковий забезпечував опанування одного інструменту, музичною грамотою, навичками колективної творчості; вищий – окрім зазначених предметів передбачав освоєння гармонії, музичної форми, історії світової музичної культури, естетики, методики викладання інструментальної гри, психології, педагогіки та ін. Така серйозна гуманітарна підготовка уможлиблювала успішну дидактичну практику в

подібних установах або подальше студювання у спеціалізованих ЗВО.

Приєднання краю до УРСР переорієнтувало музичну освіту згідно з радянською системою: школа, училище, консерваторія / інститут. Викладачі Мукачівської школи осягали тогочасні навчальні плани, адаптувати їх, відповідно ментальним особливостям місцевих жителів, синтезувати з побутуючими західноєвропейськими канонами. Нині впевнено констатуємо: метри локусу успішно реалізували поставлені завдання.

Перший навчальний рік в інституції розпочався 1 листопада 1945 р. Тоді там нараховувалося 60 учнів (у 50-і рр. ХХ ст. число здобувачів зросло втричі, що засвідчує наполегливу продуктивну працю колективу, суспільний резонанс проведених мистецьких заходів). За декілька років вдалося майже цілком вирішити кадрові проблеми (за розподілом приїжджали майстри з різних країн СРСР; Ужгородське музичне училище випускало фахівців), знайти велике приміщення (спочатку заклад функціонував у будиночку вчителя Ервіна Горачека, пізніше влада міста виділила другий поверх земельної каси), сформувати нотну, методичну бібліотеку, налагодити систематичні концерти вихованців. До кінця 1950-х рр. установа пройшла процес становлення, її діяльність вийшла на професійні засади, підопічні вступали до музичних, педагогічних училищ, для них створювалися необхідні умови розкриття креативного потенціалу, самореалізації.

У 60-80-і рр. ХХ ст. культура Закарпаття переживає якісно новий період, ознаменований народженням регіональної композиторської школи, мистецтвознавчої думки, піднесенням виконавського мистецтва, поступом освіти (значна кількість випускників Ужгородського музичного училища закінчили національні ВНЗ (інститути, консерваторії), повернулися викладати в рідний край.

Зазначений підйом зумовлений і загальнонаціональними соціальними процесами: «хрущовською» відлигою, «брежнєвським» застоєм, перебудовою, послабленням тоталітарного тиску. Вони уможливили формування покоління свідомої української молоді, яка ратувала за збереження, еволюцію власної духовної ідентичності. Звичайно, були складнощі, пов'язані з тогочасними стандартами життя: нав'язування соцреалістичних шаблонів творчості, контролювання підбору ідеологічно правильного репертуару (відповідно марксистсько-ленінської ідеології), русифікація, насадження імперських нарративів, атеїзму (бажання відірвати жителів від регіональних фольклорних витоків, змінити ментальні якості, виховати т. зв. «советську людину», т.д.). У суперечливих умовах Мукачівська музична школа здійснює свою місію – розвиває освіту краю, плекає талант обдарованих учнів.

Здобутками цього етапу стала поява низки творчих колективів, які представляли самобутнє мистецтво Закарпаття. Також починають діяти дитяча філармонія, народний університет культури (просвітницький проєкт, на кшталт народний консерваторій, що побутували у Радянському Союзі до 60-х рр. ХХ ст. Їх мета – популяризація мистецьких знань серед великого кола дорослих громадян шляхом систематичного навчання, організації загальнодоступних концертів, лекцій, тощо). Позначені ініціативи сприяли розквіту аматорських ансамблів, викликали зацікавленість здобутками локусу, примножували кількість публіки академічних концертів. Важливий наслідок такої роботи – відкриття 1963 р. вечірньої музичної школи робітничої молоді (яку 1988 р. реорганізували в дитячу музичну школу №2); філіалів у м. Свалява, с. Великі Лучки (згодом стали самостійними інституціями).

Зростання охочих займатися мистецтвом вимагало нових аудиторій. 1984 р. школа отримала додаткове приміщення (нині – основний корпус, по вул. Штефана Августина), що дозволило забезпечити комфортні умови студіювання, розширити контингент учнів, створити додаткові факультативи (імпровізація, композиція), реалізувати різноманітні творчі ініціативи.

Нині багато імпрез, перемог, суперечностей, труднощів, переживань того часу забуті. На жаль, багато імен педагогів відомі лише з архівних документів. Проте вважаємо необхідним їх озвучити, оскільки без цих постатей не відбувся би поступ закладу, освіти краю: Емеріх Бабчак, Емілія Буцко, Тиберій Верєб, Галина Гасинець, Констянтин Ільницький, Андрій Качур, Роман Кленцей, Магдалина Купар, Іван Протасов, Юхим Росохавецький, Ніна Сівцева, Йолана Стринська, Ольга Троян, Тетяна Федорова, Іван Штець та ін. Вказані викладачі – брили, на яких трималася робота установи, вони сформували її могутнім культурним центром області, підготували видатних національних діячів (народний артист України, професор НМАУ ім. П. Чайковського Є. Станкович, кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської НМАУ ім. М. Лисенка К. Цірікус, доцент Львівської НМАУ ім. М. Лисенка Л. Оленич, старший викладач Львівської НМАУ ім. М. Лисенка О. Кобулуй, та ін.), привили любов, розуміння музики значній кількості особистостей.

90-і рр. ХХ ст. – найскладніший економічно, проте одночасно найперспективніший для національного піднесення період. Випробовуванням була фінансова криза, що призвела до звільнення вчителів (від'їжджали на заробітки, найчастіше працювали за фахом, оскільки володіли високим рівнем майстерності), затримка / не виплата заробітної плати, скорочення інтенсивності

концертного життя. 1993 р. заклад позбавили приміщення з великим залом (його відсудив Ощадбанк).

Разом з тим, адміністрація, педагоги інституції шукали способи вирішення матеріальних проблем, еволюції музичної освіти. Таким стала євроінтеграція через налагодження творчих контактів із мистецькими школами м. Пряшева (Словаччина), м. Бічке, Токайським музичним колегіумом (Угорщина) та ін. Співпраця слугувала відновленню міжкультурної взаємодії, характерної для регіону в I пол. XX ст.

Усупереч труднощам установа відродила діяльність великого міського естрадного оркестру, створила нові колективи (фольклорний, вертепний гурт, хореографічні ансамблі та ін.), а провідні – отримали почесне звання «зразковий». Масштабна практика, заснування додаткових відділів (хореографічного, вокального) сприяли тому, що відповідно до Постанови Кабінету Міністрів України 1996 р. заклад перейменували в Мукачівську дитячу школу мистецтв №1, а 1999 р. йому присвоєно ім'я Степана Мартона – одного з перших викладачів, фундатора професійної музичної культури Закарпаття.

Завдяки залученню спонсорів вдалося побудувати ще один корпус із актовим залом на 250 осіб. Він був урочисто відкритий 24 жовтня 1998 р. Це явище стало вагомим для школи й м. Мукачева, оскільки з'явився модерний креативний майданчик, що дав змогу реалізовувати розмаїті імпрези.

90 і- рр. XX ст. – етап соціокультурних викликів, які інституції вдалося достойно пройти, втримати високу професійну планку. Безсумнівна заслуга у цьому педагогів: Йосипа Бартоша, Надії Барчі, Іллі Греби, Клари Карцуб, Марії Кленцей, Андраша Надя, Олени Ломиковської, Агнеси Погорецької, Терезії Риби, Адель Семенової, Корнелії Янкович та ін. Вони освоїли сучасні форми

мистецької комунікації, влаштування концертного життя (закордонні гастролі, участь у міжнародних фестивалях, конкурсах тощо), співпраці з батьками й т.д.

Початок ХХІ ст. в Україні приніс певну фінансову стабільність, що дало можливість колективу сконцентруватись на творчій роботі. Установа функціонувала згідно з засадами інноваційної освітньої парадигми, навчала учнів різного рівня обдарованості. У закладі працювало декілька поколінь вчителів, діяльність яких продемонструвала багату палітру національних мистецьких традиції. Педагогічну практику провадили майстри, імена яких складають славетну історію установи: Ігор Білик, Наталія Берез, Марія Вайс, Емілія Васько, Наталія Гавришко, Лідія Гарна, Андрій Гордубей, Юдіта Друбич, Володимир Князев, Магдалина Князева, Наталія Крайзман, Станіслав Перковський, Степан Хома та ін.

2020 р. відбулася реорганізація інституції через її злиття з Мукачівською школою мистецтв №2. Цей крок – результат сучасних освітніх запитів. Мета – створення єдиного потужного культурно-просвітницького центру, де акумульовані найкращі інтелектуальні, креативні сили громади.

Важливим елементом втілення зазначеної цілі стала можливість займатися вихованням установи у Палаці культури і мистецтв – провідному концертному майданчику міста. Вона оснащена інноваційним технічним обладнанням, комфортними репетиційними залами, класами, має велику сцену, студію звукозапису тощо. Матеріальний потенціал відкрив багато дидактичних можливостей, котрі викладачі інституції спрямовують на вдосконалення таланту учнів, самореалізацію, поступ національної освіти.

Нині школа працює за двома стратегічними напрямками: продовжує розвивати мистецькі академічні

традиції, апробує нові форми художньої творчості (рухається в руслі естрадних тенденцій, прищеплюючи вихованцям високі стандарти модерних креативних практик). У закладі діє 9 відділів: фортепіанний, струнно-смичковий, народних інструментів, вокально-хоровий, духових та ударних інструментів, хореографічний, музично-теоретичний, класи музичного театру, образотворчого мистецтва. Там студіює понад 730 дітей, для яких вчителі вибудовують індивідуальну траєкторію поступу: заохочують до виконавської діяльності (конкурси, фестивалі, майстер-класи, флешмоби), акторства, виставок живопису, музикознавчих олімпіад, т.д. Вагомою складовою зростання підопічних є долучання їх соціальному служінню через різного роду активностей, де відбувається збір коштів на потреби ЗСУ. Такі акції не тільки формують фахові навички, вміння, але і виховують патріотизм, емпатію тощо.

Освітні вимоги доби трансмодерну, цивілізаційні трансформації, військові реалії українського сьогодення ставлять перед наставниками складні завдання, що вимагають вдосконалення загальних і фахових компетенцій. З цією метою викладачі долучаються до методичних семінарів, вебінарів, проходять курси підвищення кваліфікації, слухають авторські цикли лекцій провідних науковців, вчителів із питань педагогіки, психології, інклюзивного навчання.

Цінним досвідом стало отримання закладом 2024 р. міжнародного гранту на втілення проєкту «Мистецька взаємодія регіонів – основа єдності держави». Даний захід – співпраця українських, закордонних партнерів (ГО «Маріупольська Спілка Молоді, ГО Заходи та БФ Центр громадських ініціатив в партнерстві з Мукачівська міська рада, UNHCR Ukraine – Агентство ООН у справах біженців в Україні та UNDP Ukraine / ПРООН в Україні за фінансової

підтримки Європейського Союзу, наданої у межах проєкту «EU4Recovery – Розширення можливостей громад в Україні»). Його реалізації слугує інтеграції вимушено переселених осіб та корінних жителів Мукачівської ТГ шляхом створення спільного соціокультурного простору. Основний задум – репрезентувати духовні здобутки різних локусів України, зберегти національну ідентичність, покращити психоемоційний клімат у краї, розвивати соціально-комунікаційні навички тощо.

Підсумовуючи, зазначимо: Мукачівська школа мистецтв за майже 80 років пройшла інтенсивний шлях прогресу. Кожен із етапів її функціонування відобразив суспільні запити, цивілізаційні тенденції, дидактичні вимоги регіону. Вона стала могутнім освітнім центром, духовним осередком, символом української незламності, а найголовніше – середовищем розвитку дитячої творчості, місцем, де шанують і люблять дітей. У цьому безсумнівна заслуга адміністрації, педагогічного колективу. Рамки публікації не дозволяють означити всі вагомні події, постаті, котрі сприяли розбудові фахового навчання. Сьогодення закладу також визначається потужною командою професіоналів, які продовжують славетну історію. То ж, впевнені, подальші наукові розвідки осмислять новітній етап побутування інституції.

Висновки. II пол. XX ст. на Закарпатті характеризується розквітом музичної культури. Вагому роль у цьому процесі відіграла Мукачівська школа мистецтв ім. С. Мартона. Її становлення, розвиток охоплює декілька періодів. 1945-50-і рр. XX ст. – заснування творчих принципів, які поєднали західноєвропейські та східноєвропейські традиції учіння. 60- 80-і рр. XX ст. – подальший поступ, ознаменований збільшенням контингенту здобувачів, покращенням змісту навчання, удосконалення професійного рівня педагогів, вихованців,

відкриття філіалів (що згодом стали самостійними організаціями), здійснення масштабної музично-просвітницької практики. 1990-і-2000-і рр. – переорієнтація роботи, згідно сучасних освітніх засад, євроінтеграція, отримання рядом колективів почесного звання «зразковий», створення нових відділів, здобуття мистецького статусу (1996 р.), присвоєння імені С. Мартона (1999 р). 2020 р. – реорганізація закладу, вмотивована цивілізаційними запитами ХХІ ст.

Нині установа, окрім традиційних імпрез, дидактичного служіння, долучається до розмаїтих міжнародних проєктів. Багаторічна діяльність школи сприяла плеканню значної кількості майстрів, налагодженню концертного життя краю, формування публіки з високими естетичними смаками. Практика інституції має загальнонаціональне значення, оскільки низка її випускників – фахівці світового рівня, вони популяризують українське мистецтво у багатьох країнах.

Представлена стаття відкриває перспективи подальшого вивчення культурних процесів Закарпаття ХХ – ХХІ ст., мистецької освіти України, спадщини знакових вітчизняних метрів. Затребуваними є розвідки, присвячені осмисленню творчості провідних вихованців та викладачів установи.

Список використаної літератури:

1. Данканич Г. Професійне вокальне мистецтво Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ століття в аспекті міжкультурної комунікації : дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2019. 222 с.
2. Дацків І. Історичні та соціально-культурні передумови формування професійної освіти у Закарпатті. Науковий вісник Ужгородського національного

університету. Серія «Педагогіка, соціальна робота». 2014. Вип. 33. Сс. 54-57.

3. Дацків І. Підготовка фахівців у галузі музичного мистецтва на Закарпатті (1919 – 1939 рр.). Людинознавчі студії. Серія “педагогіка”. 2015. Вип. 31. Сс. 127-133.

4. Коваленко А. Розвиток вітчизняної музичної освіти ХХ століття: до проблеми періодизації. Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2016. №14. Сс. 290-300.

5. Мадяр-Новак В. Музична фольклористика Закарпаття: етапи, постаті, здобутки (кінець XVII середина ХХ ст.) : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2021. 371 с.

6. Микуланинець Л. Етнокультурні виміри становлення та розвитку професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини ХХ століття. Ужгород: Карпати, 2012. 212 с.

7. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20 – 30-х років ХХ ст. Ужгород: ПоліПрінт, 2012. 208 с.

8. 60 років Мукачівській школі мистецтв №1 ім. С. Мартона. Мукачево: Карпатська вежа, 2005. 18 с.

Lesia M. MYKULANYNETS,
PhD in Arts, Associate Professor,
Municipal institution
“Mukachiv S. Marton art school”,
Mukachevo, Ukraine,
e-mail: l.mikulaninets@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-6346-6532

Marianna V. KESHELIA,
Municipal institution
“Mukachiv S. Marton art school”,
Mukachevo, Ukraine,
e-mail: Stepan.marton@ukr.net,
ORCID: 0009-0008-7724-5897

**MUKACHIV ART SCHOOL NAMED AFTER S.
MARTON WITHIN THE CONTEXT OF GENESIS AND
DEVELOPMENT OF OCCUPATIONAL EDUCATION
OF ZAKARPATTIA**

Abstract. The article is dedicated to mastering the activity of Mukachiv art school named after Stepan Marton from the viewpoint of revealing the role in the evolution of regional and national occupational education. The authors have confirmed the following: late 20th century in Zakarpattia is characterized by music culture development. A significant role in this process was played by the aforementioned institution. Its establishing and development embraces a number of periods. The time from 1945 to the 50s of the 20th century is the one of founding creativity principles that combined West-European and East-European teaching traditions. The 60s – 80s of the 20th century is further pace featured by increasing the student contingent, improving the content of training, perfecting the trainees’ professional level, branch opening (later having

become autonomous institutions), implementing a large-scale music and educational practice. The 90s – 2000s is the time of re-orienting the school's activity in accordance with contemporary basics, European integration, receiving the honorary title of “perfect paragon” by a range of groups; creating new departments, obtaining the art institution status (1996); entitling Stepan Marton's name (1999). The year of 2020 is the one of reorganizing the establishment due to civilizational requirements of the 21st century. Nowadays the institution, alongside with traditional events and didactic dedication, is being involved in various international projects. During its nearly eighty years' history, the school's activity promoted nurturing a significant number of musicians, facilitating the concert life of the region, shaping the audience with a high-quality aesthetic taste. The practice of the institution has a nationwide importance as a lot of its graduates have become world-level experts popularizing Ukrainian art in many countries.

Key words: music culture; professional music art; art education; occupational education of Zakarpattia; Mukachiv art school named after Stepan Marton.

References:

1. Dankanych, H. (2019). Profesijne vokaljne mystectvo Zakarpattja drughoji polovyny XX – pochatku XXI stolittja v aspekti mizhkuljturnoji komunikaciji [Professional Vocal Art of Transcarpathia in the Second Half of the XX – at the Beginning of the XXI Century in the Aspect of Intercultural Communication]. Candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].
2. Dackiv, I. (2014). Istorychni ta socialjno-kuljturni peredumovy formuvannja profesijnoji osvity u Zakarpatti [Historical and sociocultural background of shaping professional education in Zakarpattia]. Naukovyj visnyk

Uzhghorodskjogho nacionaljnogho universytetu, 33, 54-57 [in Ukrainian].

3. Dackiv, I. (2015). Pidghotovka fakhivciv u ghaluzi muzychnogho mystectva na Zakarpatti (1919-1939 rr.). [Occupational training within music art domain in Zakarpattia (1919-1939)]. Ljudynoznavchi studiji. 31, 127-133 [in Ukrainian].

4. Kovalenko, A. (2016). Rozvytok vitchyznjanoi muzychnoji osvity XX stolittja: do problemy periodyzaciji [The development of national music education in the 20th century: periodization issue.]. Problemy pidghotovky suchasnogho vchytelja. 14, 290-300 [in Ukrainian].

5. Madyar-Novak, V. (2021). Muzychna folklorstyka Zakarpattja: etapy, postati, zdobutky (kinecj XVII seredyna XX st.) [Etnomusicology of Transcarpathia: Stages, Figures, Achievements (the end of the 17th – the middle of the 20th centuries)]. Candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

6. Mykulanyets, L. (2012). Etnokul'turni vymiry stanovlennja ta rozvytku profesijnoho muzyčnogo mystectva Zakarpattja druhoji polovyny XX stolittja [Ethnic and cultural aspects of the establishment and involvement of Zakarpattia's professional Music Art in the second half of the 20th century]. Uzhhorod: Karpaty [in Ukrainian].

7. Rosul, T. (2012). Muzyčne zhyttja Zakarpattja 20 – 30-kh rokiv XX st [Musical life of Transcarpathia in the 20^s and 30^s of the 20th century]. Uzhghorod: PoliPrint [in Ukrainian].

8. 60 rokiv Mukachivskij shkoli mystectv №1 im. S. Martona (2005) [60 year's anniversary of Mukachiv art school №1 named after Stepan Marton]. Mukachevo: Karpatsjka vezha [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.84-105>
УДК 7.784(045)

Наталія Миколаївна ЄФИМЕНКО,

Київська академія естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: n.efimenko@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0009-0005-1282-6293

Світлана Валеріївна ЗАРЯ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київська академія естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: s.zarya@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-8047-7068

ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ ІРИНИ КИРИЛІНОЇ

Анотація. У статті розглянута пісенна творчість композитора Ірини Кириліної, її художня та мистецька значущість маловідомих пісень композитора. Зроблено спробу узагальнити та проаналізувати пісенний доробок І. Я. Кириліної. Незважаючи на те, що дослідження сучасного українського музичного мистецтва, зокрема – естрадного, в останні десятиліття значно пожвавились, досі відчувається брак наукових робіт, присвячених видатним композиторам-піснярам, чия зріла творчість припадає на 1980-2010-і рр. Попри те, що жанрова палітра творчого доробку І.Я. Кириліної надзвичайно багатогранна, спроб науково узагальнити та проаналізувати творчість мисткині поки що не відбулося. Формування композиторського стилю І.Я. Кириліної відбувалось протягом складного і неоднозначного періоду в розвитку нашої країни. Однак, одночасно це був дуже

яскравий період у розвитку української музики – як академічної, так і естрадно-пісенної. Реальна пісенна практика 70-90-х рр. ХХ ст. – це складна поліфонія різних стилєвих рішень і художніх принципів. Втілення найважливіших проблем, стилістична й жанрова розмаїтість, тісний зв'язок із традиціями та плідне художнє новаторство, широке зближення і взаємозбагачення елементів міської та селянської пісенності, що відбиває закономірність їх історичного розвитку, органічне включення народної інтонації в русло масової та естрадної пісні – це ті особливості, що визначали характерність образного змісту, засобів музичної виразності, що накресливали провідні тенденції розвитку пісенного жанру в українській музичній культурі кінця ХХ ст. Характерні особливості, що проявились у період становлення пісенного жанру в українській музичній культурі 70-90-х рр. ХХ ст., як то посилення ліричного струменя, монологічність, посилення ролі словесного тексту у пісні, синтез народно-пісенного матеріалу з принципами сучасного формотворення і джазової імпровізації, – проявились і в творчості композитора-пісняра Ірини Кириліної, мистецький доробок якої розглядається у статті. Результати дослідження можуть бути використані в освітній діяльності, в тому числі – в курсах історії української музики, історії сучасної естрадно-вокальної музики в мистецьких школах та вищих мистецьких навчальних закладах.

Ключові слова: композитор, пісня, українська пісенна творчість, пісенний доробок.

Вступ. Український народ має світову славу як один із наймузичніших народів світу. Блискучий шлях його пісенної творчості свідчить про високі художні якості української пісні. Саме в пісні співоча душа українців втілювала в музиці найдорожче, зберігала музичну спадщину в години лихоліття, передавала досвід цілих поколінь, специфіку поглядів та художнього мислення народу. Все це зумовлює динамічний розвиток пісенного жанру протягом всієї історії національної музичної культури. Пісенний доробок композитора Ірини Кириліної складає понад тисячу пісень, які з задоволенням виконують найвідоміші сучасні українські співаки, а також виконавці з країн Балтії, Молдови та дальнього зарубіжжя. Саме І.Я. Кириліна по праву вважається дитячим композитором, продовжуючи славетні традиції А.Д. Філіпенка. Втім, саме пісенна творчість композитора, яка віддзеркалює найпотаємніші людські переживання, демонструє стилістичну й жанрову розмаїтість, тісний зв'язок із традиціями і плідне художнє новаторство, крім того, є невід'ємною складовою цілісного процесу розвитку жанру пісні в українській культурі, поки що недостатньо вивчена і потребує ґрунтовного наукового дослідження.

Крім того, пісенна творчість Ірини Кириліної має свої етапи становлення. І саме пісні періоду 1990-х рр. розкривають у всій повноті багатогранність, зрілість таланту композиторки. Низка пісень цього періоду, що увійшли до циклу «Невідомі пісні», залишається поки що маловідомим доробком композитора. Все це і визначило вибір теми даної статті.

Постановка проблеми. На сучасному етапі українська пісенна творчість утворює важливий пласт художньої культури і представлена значною кількістю видатних композиторських імен. Реальна пісенна практика сьогодення – це складна поліфонія різних стильових рішень

і художніх принципів, які демонструють велику амплітуду можливостей пісенного жанру. Разом із тим, пісенна творчість багатьох видатних композиторів сучасності залишається маловідомою як для широкого загалу слухачів, так і для музикознавців-дослідників. Значна частина творів залишається в рукописному вигляді у приватних архівах композиторів і, як правило, звучить лише в авторському виконанні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На превеликий жаль, творчість Ірини Кириліної досі не зацікавила визначних вітчизняних науковців. У процесі пошуку монографій, наукових статей чи дослідницьких праць під час збору матеріалу для дослідження нам не вдалося знайти жодної наукової розвідки, присвяченій особистості І.Я. Кириліної чи її творчому доробку. Тому для розкриття теми статті нами було опрацьовано численні нотні автографи, газетні й журнальні статті, аудіоархіви Фонду Національного радіо, нотні видання, фотодокументи, поліграфічні матеріали з власного архіву композитора. Інформацію про творчість та біографічні дані композиторки Ірини Кириліної вдалось знайти хіба що в енциклопедичних виданнях, присвячених українській музичній культурі [6; 30], а також – у бібліографічних довідниках «Українські композитори» [6], «Мистецтво України» [16], «Композитори України та української діаспори» [17]. Також є низка публікацій у періодичних виданнях, присвячених різним аспектам творчості композитора. Серед них: О. Редько – «Жага роботи» [18], Г. Конькова – «Стати майстринею» [12], М. Маслій – «У мене багато пісень ще чекають свого часу» [14] та інші.

Мета статті – визначити шляхом музикознавчого аналізу, художню та мистецьку значущість маловідомих пісень композитора Ірини Кириліної.

Виклад основного матеріалу. Композитор Ірина Яківна Кириліна – одна з найкращих мелодистів нашого часу, неймовірно тонка та багатогранна творча особистість. Вона заслужено увійшла до переліку найкращих творців української академічної та естрадної музики нашого часу. Музичні твори композиторки звучали у виконанні найкращих українських та закордонних оркестрів та виконавців у концертних залах як міст України, так і за кордоном (Берлін, Відень, Лондон, Нью-Йорк, Париж, Токіо та ін.). Її безсмертні мелодійні пісні досі залишаються в репертуарі таких знаних зірок вітчизняної естради, як Любов та Віктор Анісімови, Людмила Артеменко, Оксана Білозір, Павло Зібров, Алла Кудлай, Лілія Сандулеса. Зараз її пісенні твори виконує й українська талановита молодь.

Дослідження творчого шляху відомого сучасного композитора, багатогранний талант якого розкрився в багатьох жанрах сучасної музики, – симфонічній, оперній, інструментальній і, безумовно, пісенній творчості, – дозволяє простежити важливі етапи формування молодого митця як видатної неординарної особистості, композитора-новатора, творчі пошуки якого віддзеркалюють провідні тенденції розвитку українського музичного мистецтва сьогодення.

Ірина Яківна Кириліна народилася 25 березня 1953 р. у Дрездені (Німеччина) в родині військовослужбовців. Перші музичні звуки дівчина сприймала, коли її мати музикувала на акордеоні, гітарі, фортепіано. В дитячі роки вихователька майбутнього музиканта, яка закінчила Берлінську консерваторію як піаністка, також сприяла розвитку музикальних здібностей дівчинки. Звісно, що саме тоді й відбувся вплив музики на дитячу свідомість та спричинив розвиток особистості.

Згодом сім'я переїжджає до міста Броди Львівської області, а шкільний період майбутнього музиканта

починається у Києві (1960 р.) вступом до нульового класу музичної школи № 6 Дарницького району м. Києва. У 1961 р. І. Кириліна вступає до I класу загальноосвітньої школи. Тоді, як згадує сама І. Кириліна, вона й гадки не мала, що існують професії музиканта, а тим більше, композитора. Саме в той час основною розвагою маленького музиканта була імпровізація на фортепіано (гра етюдів та гам її не приваблювала) [11]. «І щоб я робила далі, якби випадково мої награвання не почув мій викладач з фортепіано І. А. Дворніченко? Він при всіх сказав, що я буду композитором», – згадує Ірина Кириліна [5]. Це сталося в початкових класах музичної школи. З тієї миті почали з'являтися один за одним дитячі твори, переважно для фортепіано. Тоді її кумирами в музиці були Моцарт, Рахманінов, Чайковський, Шопен, Шуберт. Мелодизм їх творів захоплював і вражав юного музиканта. Саме мелодія і стане в подальшому наріжним каменем в усій творчості вже сформованої творчо Ірини Кириліної, незважаючи на жанр, чи то пісня, чи то симфонія.

У 1968 р. І. Кириліна вступає на теоретичний відділ музичного училища ім. Р. М. Глієра. Там її помічає композитор, перший учень видатного класика української музики – Б.М. Лятошинського, Роман Іванович Верещагін. І. Кириліна з радістю відгукується на його пропозицію зайнятись композицією.

Тому саме Роману Івановичу вдячна початківець-композитор, яка за 4 роки навчання написала безліч мініатюр для різних інструментів, голосу, хору і вперше оволоділа симфонічною партитурою для оркестру («Симфонічна поема»).

Вагомим досягненням стало перше звучання її творів на сцені. Це був перший в її житті авторський, а скоріше, співавторський концерт. У ньому брав участь і презентував свою творчість ще композитор Юрій Шевченко, який

згодом став однокурсником І. Кириліної, а нині він – відомий композитор, заслужений діяч мистецтв України. Про цю важливу творчу подію в житті молодого композитора було написано в газеті «Вечірній Київ», яку читала в ті роки майже вся Україна.

У 1972 р. І. Кириліна вступила на І курс композиторського факультету Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського до класу відомого викладача, композитора, професора М. В. Дремлюги. З великою вдячністю композитор згадує своїх вчителів. Видатна постать Миколи Дремлюги, людини великого творчого темпераменту, чия творчість цілковито присвячена українському мистецтву, справила на юну Кириліну велике враження.

З того часу, як вважає І. Кириліна, почалося її доросле життя. Першим визнанням студентки першого курсу композиторського факультету стало звернення уваги та оцінка її неабияких творчих здібностей великим композитором Арамом Хачатуряном, який на запрошення кафедри Київської консерваторії приїхав прослухати студентів композиторського факультету. І. Кириліна показала відомому композитору свою роботу – вокальний цикл на слова А. Барто, що незабаром був надрукований авторитетним видавництвом «Музична Україна». Навчання в консерваторії, як згадує композитор, – це найяскравіший період у її житті і неоціненний здобутий творчий досвід. Саме у консерваторії почав розширюватися її світогляд у царині музичних стилів, композиторських технік, відбувався пошук власної творчої манери письма. У студентські роки відбулося зацікавлення музикою Бартока, Берга, Хиндеміта, Шонберга, під впливом яких здобувалися нові засоби музичної виразності, розширювався арсенал власних виражальних можливостей.

Це був період значних і різнопланових набутків. Крім

композиторської діяльності, І. Кириліна випробовувала себе у різних сферах. Так, за роки навчання у консерваторії композитор встигла трохи засвоїти гру на віолончелі, на органі у відомого професора М. Котляревського, захистила диплом як музикознавець і навіть стала кандидатом у майстри спорту з бадмінтону. Крім того, замість однієї роботи, що є вимогою для складання державного іспиту з композиції, І. Кириліна написала дві: «Симфонія № 1» та «Сюїта».

Як вважає сама композитор, її майже зріла творчість почалася з першої кантати для камерного оркестру і сопрано. Цей твір, написаний без керівника, самостійно, в рік закінчення консерваторії – у 1977 р. У цьому ж році твір був виконаний ансамблем «Київська камера», на черговому пленумі спілки композиторів України. При виконанні були присутні перші особи спілки – голови правління Спілок Композиторів. На концерті були присутні також відомі композитори того часу – Плакідіс (Латвія), Тамульоніс (Литва), Пярт (Естонія).

Це був справжній дебют, коли музика Ірини Кириліної вперше лунала поряд із творами видатних митців України – В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича. Таке високе творче оточення надало І. Кириліній надзвичайний поштовх для подальшої невпинної роботи. Твори в цей час писалися один за одним.

На той момент І. Кириліна й не підозрювала, що колись у житті напише пісню. І чомусь після бурхливого успіху в тому концерті, звучання її творів стало неможливим. Вона почала писати «в стіл». Проте, прагнення кожного творця – це бути почутим. Сталася нагода написати пісню і прозвучати на радіо.

Варто зауважити, що І. Кириліної завжди тяжіла до високої класичної музики й визнати можливість високих досягнень у будь-якому іншому жанрі їй було складно. Крім

того, навчання в певному руслі не дали можливості здобути навичок у пісенному жанрі. Треба було звучати так, щоб люди чули! Довелося знову вчитися: вивчати фольклор, аналізувати відомі пісні, долати попередню зневажливість до пісенного жанру. А головне – треба було його полюбити. Адже без любові немає творчості. І не менш важливим було перемогти гординю, бо колись Кириліна сказала, що ніколи не напише пісню, адже цей жанр для неї занадто простий і писати в ньому – приниження її гідності.

Проте основною перешкодою на шляху створення пісні стала відсутність гідної поезії. З відомих піснярів-текстовиків ніхто не наважувався дати їй свої «геніальні» вірші. Тільки-но дізнавалися, що це буде перший пісенний досвід – відмовляли. Єдиний, про кого композитор згадує з теплом, – О. Вратарьов, що надіслав їй на домашню адресу кілька надрукованих поезій у конверті. Та знов проблема – де знайти виконавця пісні, адже І. Кириліну як композитора-пісняра ніхто не знає. Проте кожен виконавець мріє про відомих композиторів.

Першою виконала пісні Кириліної солістка ансамблю «Водограй», заслужена артистка України Людмила Артеменко. З тих пір радіо не замовкало. Після двох перших пісень І. Кириліної, прийнятих на художній радіо радіо та телебачення, слухачі писали листи і хотіли чути ці пісні знову і знову. Так несподівано для самої авторки та її колег розпочався пісенний період творчості композитора Ірини Кириліної.

Пісенна творчість І. Кириліної формувалась на зламі не тільки століть, але й епох. Але справжній митець завжди прагне шукати нові засоби втілення своїх думок, знаходити нові теми, інтонації, що на той час – ранньої її творчості – майже було неможливим. Крім того, переважна частина творівмитця була пов'язана зі словом.

Творчий процес середини 1980-х рр. відбувався під

повним наглядом цензури. Цензурні органи вилучали з творів І. Кириліної такі вирази, як «зеленесвято», «я не віддам тебе» тощо. Адже місця для особистісних почуттів, духовності не могло існувати. 1980-і рр. – це також роки навчання композитора у консерваторії та подальшого творчого становлення. Вже згодом цей період назвали «застоем». Але саме це слово не влаштовує креативну людину, творця.

Уся музика періоду до 1980-х рр. – це внутрішній і досить голосний протест проти рутини, звиклих, нав'язаних ритмів та інтонацій. Це пошук та використання Кириліною тих виразових засобів, що в час її становлення не віталися колом визнаних українських композиторів, які були її викладачами і, можливо, в хорошому сенсі, для неї консерваторами. За свідченням композитора, в цей час вона й гадки не мала, що пісня прославить її не менше, ніж серйозна творчість. А почалося все з однієї пісні, що прозвучала на радіо. Серед перших виконавців композитора – нині відомі митці, заслужені та народні артисти України, які згадують, що саме пісні Кириліної дали поштовх для їх подальшого творчого розвитку. На той час це були співаки-початківці – дует Любов та Віктор Анісімови, сьогодні заслужені артисти України, заслужена артистка України Людмила Артеменко, юна Лілія Сандулеса, нині народна артистка України, дніпропетровець Віктор Шпортко, народний артист України, молода Оксана Білозір, народна артистка України, депутат України двох скликань, а також Ніна Матвієнко, вже тоді відома, але трохи «притиснута» владою. Саме Ніна Матвієнко відізналися на творчість молодого композитора і виконала її пісню, що довго звучала в її репертуарі, і досі є в репертуарі молодих співаків. Це «Колискова зорі» – одна з найвиразніших, найліричніших пісень І. Кириліної. Дует Любов та Віктора Анісімових і досі виконує «Лелечу долю», а Оксана Білозір прагне знов

повторити пісню юності – «Лісову пісню».

Це було початком періоду, з якого композитор уже не могла вийти. Пісня цілком заволоділа Іриною Кирилівною. Наприкінці 1980-х рр. Кириліна стає популярною як пісняр. Уже за честь було заспівати її пісню, і багато хто з виконавців, завдяки репертуару, наданому композитором, перемагав у престижних конкурсах, як, наприклад, у той час солістка Херсонської філармонії, Наталія Єфименко, яка отримала Гран-прі на конкурсі артистів естради України (м. Хмельницький) із піснею «Покохала вітра з поля» на слова Бориса Чіпа.

Велику роль у творчості Ірини Кирилівної відіграє поезія, яка невід'ємно пов'язана з розвитком інших виражальних засобів та набуває значення як смислового, так і формотворчого та фонічного факторів. Саме поетичним текстам композитор приділяє серйозну увагу й прискіпливо обирає серед них ті, що найточніше можуть передати власне світосприйняття.

Серед поетів, до творчості яких звертається композитор у жанрах академічної музики – Ліна Костенко (моноопера «Три портрети»), Ніка Турбіна (кантата «Знаки пам'яті»), В. Хлебнікова («Коник»). Крім того, композитор звертається до народних джерел – фольклорних приказок і промовок (кантата «Приказки»), а також до канонічних текстів (кантата «Молитва»).

Дуже велику увагу композитор приділяла слову. В кожній – своя інтонація. А інтонація диктує продовження слова, тобто спів. Кожен народ має своє слово, свою інтонацію, свій спів!

У 1980-і рр. І. Кириліна стає найпопулярнішим композитором-піснярем. Сталося це так швидко, що вона сама не усвідомила цього. Продовжувала працювати в жанрі пісні, виховувати співаків. Період 1980-1985 рр. – найплідніший етап творчості, коли композитором створила

найбільшу кількість пісень.

Проте у 1986 р. стається непередбачене – митець, як ніхто, відчуває на собі вплив змін у суспільстві. Саме тоді почалася «перебудова», І. Кириліна раптом залишає роботу над піснями, різко вертається до своїх камерних творів. Вона це пояснює черговою кризою і тим, що, нібито, в пісні вже немає, про що сказати, наче скінчився творчий потенціал, вичерпались нові інтонації. Втім, насправді, композитор скутила за тією творчістю, з якої починала, яка була її первістком. І, мабуть, права була, – колодязь пісенних інтонацій був вичерпаний. Прикладів у мистецтві таких творчих поворотів чимало. Серед художників, наприклад, П. Пікассо, що мав кілька різнопланових періодів творчості.

Кожен цикл життя, творчості має своє завершення. Завершився і цей період у І.Я. Кириліної. Її давно кликали в пісню, але, якби вона не завершила свій «камерний» творчий цикл, не було б кантати «Молитва», виконуваної в усьому світі, «Симфоніети», моноопери «Три портрети» та багато іншого.

За кілька років перед тим відома співачка Оксана Білозір, покликавши І. Кириліну до пісні, казала, що її пісень стало бракувати на українській естраді, особливо в репертуарі самої співачки. Це закарбувалося в пам'яті. Але кантати, симфонії, сонати... Треба було і в цьому періоді виснажитися, дійти до певної кризи. Проте, щодо постаті І. Кириліної як митця, треба зауважити, що вона ніколи не занурювалася в одну тему раз і назавжди, їй цікавило багато чого. Іноді вона відходила на якийсь час від музики для того, щоб помалювати пастеллю, а потім роздарувати свої роботи друзям. Якось вона перестала малювати і писати музику заради створення невеличких прозаїчних оповідань, сповнених філософськими роздумами.

Втім, покликанням І.Я. Кириліної завжди залишалась музика, зокрема пісня. У 1993 р.

композиторку запрошують на Всеукраїнський дитячий фестиваль «Веселад». У цей час Кириліна тільки-но повернулася з США. Після цієї подорожі відбулася деяка переоцінка цінностей. Хотілося якнайбільше працювати для своєї і в своїй Країні. На дитячому фестивалі була й Оксана Білозір, до якої звернулася Ірина і сказала: «Я повертаюсь до пісні». Саме через пісню, колись посіяне добре слово, дало відчуття можливості автором повернутись до пісні знов. Ірина Кириліна відчувала підтримку.

В Україні почали проводитись численні музичні фестивалі, дитячі вокальні конкурси. Ірину Кириліну запрошували майже на всі заходи, що проводились у країні, а особливо на ті, які були пов'язані з дітьми. На той час у доробку композитора було дві збірки дитячих пісень. Їх співало все дитяче населення України. Серед них «Дивовижний кінь» (сл. В. Орлова), «Сторож» (сл. П. Синявського), «Я рисую море» (сл. В. Орлова), «Щуценятко» (сл. В. Ковтуна), «Бемба-лабемба» (сл. О. Вратарьова), «Не той апельсин» (сл. П. Воронька) та безліч інших.

Діти вважали її своїм композитором – дитячим. Але, порівняно з кількістю творів інших жанрів, дитячих пісень було зовсім небагато, просто вони були дуже яскраві. Композиторів, що зверталися до дитячої пісні, в цей час майже не було. Пісня для дітей – це та сфера мистецтва, яка нікому не приносила заробітку. Та й на сьогоднішній день яскравих «подарунків» від авторів пісні для дітей бракує. Ірина Кириліна вважає, що є продовжувачем традицій дитячої творчості Аркадія Філіпенка.

І зараз у дитячих колективах І. Кириліну вважають дитячим композитором. Це значною мірою вплинуло на її творчу долю. Композитор починає виховувати співаків від самого малку до свідомого віку. Репертуаром узростанні майбутніх артистів стають її пісні. Серед більш-менш

відомих тепер співаків, що починали працювати з Іриною Кириліною з 4-8 років, – Едуард Романюта, Ельзара Баталова (нині – заслужена артистка України), Христина Гриньох (ведуча, поряд з Е. Романютою, відомої дитячої передачі під керівництвом М. Поплавського «Крок до зірок»), молодша група дитячого хору «Щедрик», ансамбль «Співаночка» та багато інших.

Пісні Кириліної до нинішнього дня залишаються актуальними і за музикою, і за змістом. Тому вже більше трьох поколінь в Україні виховується на цьому репертуарі. Безперечно, що сучасна музична і поетична мова цих творів захопить і майбутні покоління юних музикантів.

Отже, на період 1980-х рр. І.Я. Кириліна – популярна композиторка в Україні, та й за її межами теж є багато прихильників творчості талановитого композитора-пісняка. Її твори продовжують виконувати у Балтії, у Молдові і в дальньому зарубіжжі. Її запрошують на авторські концерти в різні міста України. І.Я. Кириліна – учасник багатьох теле- і радіопередач, її дуже любить преса. Свідченням цього є деякі відгуки про композитора в пресі того часу. «Зберегти в собі здатність жити першовідчуттями дитинства, це означає зберегти в собі художника, першовідкривача. І. Кириліна не просто родом з дитинства, вона і зараз пов'язана з ним живильною ниточкою натхнення» [18].

«Музична творчість І. Кириліної дає простір для роздумів, уявлень, асоціацій, відчуттів. Для самої авторки музика – ніщо інше, як дружня розмова з людьми. Творчий діалог про все, що хвилює творця, про мир і життя на землі, про суще і грядуще нашого родоводу, людські радощі і смуток» [20].

«У І. Кириліної немає написаних і не виконаних творів. Думаю, це особливо важливо для молодого митця, якому дорогу в завтра торує сьогоднішня симпатія публіки.

Ірина пише легко і багато. Це той щасливий випадок, коли ноти встигають за думками, а передумане й особисто пережите виповнює кожну партитуру. За спиною у неї – надійний друг і вчитель: стареньке піаніно, що вмiє вислухати і мудро порадити. На підвіконні “провітрюються” нові вірші. На столі – стос розтиражованих пісень...» [19].

Це все – думки журналістів, а заодно слухачів музики Ірини Кирилiної та також її прихильників, адже мало хто відзивався б з такою симпатiєю про незнайому до інтерв'ю людину. У той час тільки лінивий журналіст не написав жодної статті про Ірину Кирилiну. Кожного тижня в будь-якому авторитетному виданні висвітлювалися риси таланту молодого композитора. А тоді ще не було такої кількості газет і журналів, як зараз. Усе це дало можливість стати в один ряд за рівнем популярності з відомими на той час піснярами, такими як Олександр Білаш, Олександр Злотник, Вадим Ільїн, Ігор Поклад.

Висновки. Творчість композитора Ірини Кирилiної являє собою яскравий зразок української пісенної культури кінця ХХ – початку ХХІ ст. Саме в цей період відбулось творче становлення та формування талановитого митця – автора понад тисячі пісень, творів симфонiчної музики, опер, камерних кантат, дитячих опер, мюзиклів, творів для різних інструментів, романсів, хорових та вокальних циклів, музики до театральних вистав та кінофiльмiв.

У результаті дослідження нами зроблено узагальнення розрізнених інформаційних джерел, присвячених творчості І.Я. Кирилiної, а також проаналізовано етапи творчого становлення композитора, її шлях до пісні.

За часів навчання І. Кирилiна намагалася долучитися до багатьох різновидів виконавської діяльності. З роками потяг до нового, незнаного раніше, пошук нових шляхів у

творчості тільки посилилися. Це виражено в широкому жанровому спектрі творів І. Я. Кириліної від інструментальної мініатюри до симфонії в академічних жанрах, від пісні до мюзиклу, оперети – в естраді. І в кожній жанровій сфері вона досягла художніх висот.

Втім, формування І.Я. Кириліної як композитора пісенного жанру відбувалось у річищі провідних тенденцій розвитку пісенного жанру в українській культурі 1970-1980-х рр. Серед його магістральних напрямів можна виділити такі, як стилістична й жанрова розмаїтість, тісний зв'язок із традиціями, плідне художнє новаторство, широке зближення і взаємозбагачення елементів міської та селянської пісенності, що відбиває закономірність їх історичного розвитку, органічне включення народної інтонації в русло масової та естрадної пісні.

Варто підкреслити, що в усіх жанрах, в яких працює І.Я. Кириліна, на перше місце виходить мелодійне начало. Навіть у творах, де використовуються різні техніки початку ХХ ст., композитор не уникає мелодизму.

Крім того, І.Я. Кириліна звертається до народних мелодичних витоків. Значна частина її пісень написана під впливом українського фольклору. Деякі пісні інколи важко відрізнити від народних українських. Велика кількість пісень є синтезом музики культур світу і поєднує східні мотиви, інтонації західноєвропейської музики, сполученої з вітчизняним мелосом. Багато композитор створює пісень – романсів, балад, пісень із танцювальною ритмікою. При цьому кожна з них неповторна за мелодикою, стилістикою, ладово-гармонічною основою, жанром. У багатьох із них вгадується колишній інтерес композитора до джазової музики: синкопічна ритміка, насичена складна септакордова гармонія, елементи імпровізаційності, варіативного розвитку мелодії.

Велику роль у творчості Ірини Кириліної відіграє

поезія, яка невід’ємно пов’язана з розвитком інших виражальних засобів та набуває значення як смислового, так і формотворчого та фонічного факторів. Саме поетичним текстам композитор приділяє серйозну увагу й прискіпливо обирає серед них ті, що найточніше можуть передати власне світосприйняття. Тонке відчуття поезії класиків і сучасників призвело до власних поетичних спроб. Пісні з циклу, що досліджується в роботі, написані на власні вірші.

Список використаної літератури:

1. Грачова О. Українське естрадне виконавство другої половини ХХ століття (тенденції розвитку). Вісник КНУКіМ. 2011. Вип. 4 (25). Сс. 17-23.
2. Дитиняк М. Українські композитори: бібліографічний довідник. Едмонтон: Канадський інститут українських студій, 1986. 160 с.
3. Золотий фонд української естради. Сайт про найкращих співаків, композиторів і поетів-піснярів 50-х–90-х років. URL: <http://www.uaestrada.org/>.
4. Кириліна І. Вибрані твори: нотна збірка. Корсунь-Шевченківський: В. М. Гавришенко, 2015. 272 с.
5. Кириліна І. Хто запалить «зірку»?.. Культура і життя. 1987. Сс. 7-9.
6. Кириліна Ірина Яківна. Українська музична енциклопедія. Т. 2: [Е – К] / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. Сс. 399-400.
7. Кияновська Л. Українська музична культура. Тернопіль: СМП «Астон», 2000. 184 с.
8. Козаченко І. Музика – мій хліб. Говорить і показує Україна. 1998.
9. Козаченко І. Сім-сім відкриває таланти. Говорить і показує Україна, 1999.

10. Кошиць О. Про українську пісню й музику. Київ: Музична Україна, 1993. 48 с.
11. Конькова Г. Спрага музики: паралелі і час спогадів. Київ: Комбі-ЛТД, 2002. 160 с.
12. Конькова Г. Стати майстринею. Культура і життя, 1988.
13. Литвинова О. Кириліна Ірина Яківна. Енциклопедія сучасної України.
URL: <http://surl.li/iziysc>.
14. Маслій М. «У мене багато пісень ще чекають свого часу...». Минуло 40 днів відходу у Вічність Ірини Кириліної. Газета «День», 2017. URL: <http://surl.li/yhbjnc>.
15. Мартинова М. Ліризм пісенної творчості Ірини Кириліної (на прикладі пісні «Лелеча доля»). Культурологічні трансформації ХХІ ст.: від теорії до практики : збірник тез доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених, Миколаїв: ВП «МФ КНУКіМ», 2021. Сс. 127-130.
16. Мистецтво України: Бібліографічний довідник. Київ: Укр. енциклопедія, 1977. 697 с.
17. Муха А. Кириліна Ірина Яківна. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ: Музична Україна, 2004. Сс. 132-133.
18. Редько О. Жага роботи. Культура і життя. 1986. Сс. 8-9.
19. Рудяченко О. Ритми Ірини Кириліної. Молода гвардія. 1986. С. 5.
20. Сингаївський М. Озватись голосом Дніпра. Вечірній Київ. 1983.
21. Шурова Н. Музика – її життя. Молодь України. 1986. Сс. 12-13.

Natalia Mykolayivna YEFIMENKO,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: n.efimenko@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0009-0005-1282-6293

Svitlana Valeriivna ZARYA,
PhD in Arts, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine
e-mail: s.zarya@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-8047-7068

SONG WORK OF IRYNA KYRILYNA

Abstract. The article examines the song work of the composer Iryna Kyrylina, its artistic and artistic significance of the composer's little-known songs. The scientific novelty of the work lies in the fact that, for the first time, an attempt has been made to summarize and analyze the song output of I.Ya. Kirilina. Despite the fact that the research of modern Ukrainian musical art, in particular – pop art, has significantly revived in recent decades, there is still a lack of scientific works dedicated to outstanding composers-songwriters whose mature work falls on the 1980^s-2010^s. Despite the fact that the genre palette of I.Ya. Kirilina's creative work is extremely multifaceted, attempts to scientifically generalize and analyze the work of the artist have not yet taken place. The compositional style of I.Ya. Kirilina took place during a difficult and ambiguous period in the development of our country. However, at the same time, it was a very bright period in the development of Ukrainian music – both academic and popular. Real singing practice of the 70s and 90^s of the 20th century is a complex polyphony of various stylistic solutions and artistic principles. The embodiment of the

most important problems, stylistic and genre diversity, a close connection with traditions and fruitful artistic innovation, a wide convergence and mutual enrichment of the elements of urban and peasant song, which reflects the regularity of their historical development, the organic inclusion of folk intonation in the direction of mass and pop song – these are features that determined the character of the figurative content, means of musical expressiveness, that outlined the leading trends in the development of the song genre in the Ukrainian musical culture of the end of the 20th century. Characteristic features that appeared during the formation of the song genre in the Ukrainian musical culture of the 70^s and 90s of the 20th century, such as the strengthening of the lyrical stream, monologicity, the strengthening of the role of the verbal text in the song, the synthesis of folk song material with the principles of modern form creation and jazz improvisation, – manifested themselves in the work of the composer-songwriter Iryna Kirilina, whose work is considered in the article. The results of the research can be used in educational activities, including in courses on the history of Ukrainian music and the history of modern pop and vocal music in art schools and higher art educational institutions.

Key words: composer, song, Ukrainian song creativity, song work.

References:

1. Grachova, O. (2011). Ukrayins'ke estradne vykonavstvo druhoji polovyny KHKH stolittya (tendentsiyi rozvytku) [Ukrainian pop performance of the second half of the 20th century (development trends)]. *Visnyk KNUKiM*. 4 (25), 17-23 [in Ukrainian].
2. Dytnyak, M. (1986). *Ukrayins'ki kompozytory: bibliografichnyy dovidnyk* [Ukrainian composers: bibliographical guide]. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies [in Ukrainian].

3. Zoloty fond ukrayins'koyi estrady. Sayt pro naykrashchyykh spivakiv, kompozytoriv i poetiv-pisnyariv 50-kh–90-kh rokiv [The Golden Fund of Ukrainian pop music]. Available at: <http://www.uaestrada.org/> [in Ukrainian].
4. Kyrylina, I. (2015). Vybrani tvory: notna zbirka [Selected works: sheet music]. Korsun-Shevchenkivskyyi: V.M. Havryshenko, 272 [in Ukrainian].
5. Kyrylina, I. (1987). Khto zapalyt' "zirku"? [Who will light the "star"?] Kultura I zhyttya, 7-9, [in Ukrainian].
6. Kyrylina Iryna Yakivna (2008). [Kyrylina Iryna Yakivna]. Ukrayins'ka muzychna entsyklopediya. 2: [E – K]. Kyiv: Kyiv: Vydavnytstvo Instytutu mystetstvoznavstva, fol'klorystyky ta etnologiyi NAN Ukrayiny, 399-400 [in Ukrainian].
7. Kyyanovska, L. (2000). Ukrayins'ka muzychna kul'tura [Ukrainian musical culture]. Ternopil: SMP "Aston", 184 [in Ukrainian].
8. Kozachenko, I. (1998). Muzyka – miy khlib. Hovoryt' i pokazuye Ukrayina [Music is my bread. Ukraine speaks and shows] [in Ukrainian].
9. Kozachenko, I. (1998). Sim-sim vidkryvaye talanty [Sim-sim reveals talents]. Hovoryt' i pokazuye Ukrayina [in Ukrainian].
10. Koshyts, O. (1993). Pro ukrayins'ku pisnyu y muzyku [About Ukrainian song and music]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
11. Konkova, G. (2002). Spraha muzyky: paraleli i chas spohadiv [The thirst for music: parallels and the time of memories]. Kyiv: Combi-LTD [in Ukrainian].
12. Konkova, G. (1988). Staty maystryneyu [Become a craftswoman]. Kultura I zhyttya [in Ukrainian].
13. Litvinova, O. Kirilina Iryna Yakivna [Kirilina Iryna Yakivna]. Encyklopediya suchasnoyi Ukrayiny. Available at: <http://surl.li/iziycc> [in Ukrainian].
14. Masliy, M. "U mene bahato pisen' shche chekayut' svoho

- chasu...”. Mynulo 40 dnev vidkhodu u Vichnist' Iryny Kyrylinoyi [“I have many songs waiting for their time...”. 40 days have passed since Irina Kirilina's departure to Eternity]. Hazeta “Den”. Availabl at: <http://surl.li/yhbjnc> [in Ukrainian].
15. Martunova, M. (2021). Liryzm pisennoyi tvorchosti Iryny Kyrylinoyi (na prykladi pisni “Lelecha dolya”). Kul'turolohichni transformatsiyi KHKHI st.: vid teorii do praktyky : zbirnyk tez dopovidey Vseukrayins'koyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi zdobuvachiv vyshchoyi osvity i molodykh uchenykh, Mykolayiv: VP “MF KNUKiM”, 127-130 [in Ukrainian].
16. Mystetstvo Ukrayiny: Bibliohrafichnyy dovidnyk. Kyiv: Ukr. entsyklopediya [Art of Ukraine: Bibliographic guide]. Kyiv: Ukr. encyklopediya [in Ukrainian].
17. Mukha, A. (2004). Kyrylina Iryna Yakivna. Kompozytory Ukrayiny ta ukrayins'koyi diaspory: dovidnyk [Kirilina Iryna Yakivna. Composers of Ukraine and the Ukrainian diaspora: a guide]. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 132-133 [in Ukrainian].
18. Redko, O. (1986). Zhaha roboty [Thirst for work]. Kultura i zhyttya, 8-9 [in Ukrainian].
19. Rudyachenko, O. (1986). Rytmy Iryny Kyrylinoyi [Rhythms of Iryna Kirilina]. Moloda hvardiya. 5 [in Ukrainian].
20. Sungaivskiy, M. (1983). Ozvatys' holosom Dnipra [Get in touch with the voice of the Dnipro]. Vechirniy Kyiv [in Ukrainian].
21. Shurova, N. (1986). Muzyka – yiyi zhyttya [Music is her life]. Molod' Ukrayiny. 12-13 [in Ukrainian].

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.106-119>

УДК 7.76.761.1

Юлія Вікторівна РОМАНЕНКОВА,
доктор мистецтвознавства, професор,
Національна академія
образотворчого мистецтва і архітектури,
Київ, Україна,
e-mail: juliia.romanenkova@naoma.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-6741-7829

Юрій Володимирович ЄФІМОВ,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: y.yefimov@kubg.edu.ua,
ORCID: 0009-0007-9505-6638

Юрій Євгенович ВОЛГІН,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: y.volgin@kubg.edu.ua,
ORCID: 0009-0003-9424-4451

**АБСТРАКТНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ
ГЕННАДІЯ ПУГАЧЕВСЬКОГО**

Анотація. Творчість київського художника Геннадія Пугачевського (1966 р.н.) є на сьогоднішній день однією з найперспективніших тем для вивчення в площині української гуманітаристики. Це матеріал, який висвітлює шлях України до світового культурного простору, бо творчий доробок цього митця є кращим інструментом для арт-інтеграції у зарубіжний художній процес.

Г. Пугачевський, як і його батько, Аркадій Пугачевський, є багатопрофільним митцем, що працює у друкованій графіці, акварельному живопису, графічному дизайні, академічному рисунку. У багатьох країнах світу він добре відомий завдяки своїй графіці малих форм, в першу чергу – екслібрису. Визнання професійного рівня митця підтверджено тим, що він є володарем 14 престижних нагород на міжнародних творчих конкурсах різних рівнів та членом двох профільних англійських спілок – Королівського товариства живописців-графіків та Товариства граверів по дереву. Друкована графіка майстра – це ксилографія, гравюра на пластику, як чорно-біла, так і багатоколірна. Сюжетика як вільної гравюри, так і книжкового знаку різноманітна – міфологічні сюжети, релігійні композиції, портретні штудії, алегоричні сцени тощо. Усі жанри об'єднані однією рисою, що є родзинкою манери митця і робить його стиль безпомилково впізнаваним, – стилізація високого професійного рівня. Тяжіння до застосування символів, знакова мова приводять до доволі частого звернення до абстрактних композицій. Інколи стилізація в сюжетних композиціях настільки сильною, що вони фактично перетворюються на абстрактні образи, у читанні яких глядач є співавтором, що його фантазія продовжує процес образотворення, розпочатий художником. Об'єктом аналізу даної розвідки є саме абстрактні композиції Геннадія Пугачевського як квінтесенція основних характерних ознак його індивідуального стилю.

Ключові слова: друкована графіка, високий друк, гравюра на пластику, екслібрис, абстрактні мотиви, Геннадій Пугачевський

Вступ. Геннадій Пугачевський, як і його батько, Аркадій Пугачевський, є багатопрофільним митцем, що

працює у друкованій графіці, акварельному живопису, графічному дизайні, академічному рисунку. У багатьох країнах світу представник київської школи добре відомий завдяки своїй графіці малих форм, в першу чергу – екслібрису. Визнання митця підтверджено 14 престижними нагородами на міжнародних творчих конкурсах різних рівнів та членом двох профільних англійських спілок – Королівського товариства живописців-графіків та Товариства граверів по дереву. Друкована графіка майстра – це ксилографія, гравюра на пластику, як чорно-біла, так і багатоколірна. Сюжетика як вільної гравюри, так і книжкового знаку різноманітна – міфологічні сюжети, релігійні композиції, портретні штудії, алегоричні сцени тощо. Усі жанри об'єднані однією рисою, що є родзинкою манери митця і робить його стиль безпомилково впізнаваним, – стилізація високого професійного рівня. Тяжіння до застосування символів, знакова мова приводять до доволі частого звернення до абстрактних композицій. Інколи стилізація в сюжетних композиціях настільки сильною, що вони фактично перетворюються на абстрактні образи, у читанні яких глядач є співавтором, що його фантазія продовжує процес образотворення, розпочатий художником.

Постановка проблеми. Об'єктом аналізу даної розвідки є абстрактні композиції Геннадія Пугачевського як квінтесенція основних характерних ознак його індивідуального стилю. Серед усіх категорій творів майстра, мабуть, саме абстракції є найнезвичнішими і найбагатшими з точки зору фантазії глядача, хист до стилізації, алегоричності художнього мовлення є візитівкою митця. Колористика, композиційні рішення, ритміка є основними об'єктами інтересу даної розвідки. У полі зору лише друкована графіка, бо рисунок та

акварельний живопис художника зосереджені більшою мірою на натуралістичному способі формування образу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Висвітлення творчості Г. Пугачевського в нинішній науковій періодиці поки можна назвати доволі хаотичним. Частина розвідок є зарубіжними, не всі з них мають науковий характер – деякі скоріше можна віднести до комерційних (невеличке видання про майстра, що було здійснене на початку 2000-х рр. видавництвом мецената С. Бродовича), чи каталогів виставкових проєктів [4]. Про митця інколи писали зарубіжні автори [8], про нього модно знайти згадки у бельгійських (журнал «Graphia»), португальських («Ex-Libris Encyclopaedia Bio Bibliographical of the art of the contemporary ex-libris», що спонсорував і видавав А. М. да Мота Міранда) виданнях але це не наукові штудії. Деякі опуси є скоріше журналістськими [2; 9]. Внесок у суто наукове опанування матеріалу, який належить авторству Г. Пугачевського, роблять Ю. Єфімов [6], О. Жадейко, Ю. Каменецька, В. Михальчук П. Нестеренко, Ю. Романенкова [5-7; 9], [3], Т. Сафонова, В. Тупік, хоча переважно статті все ж мають у полі зору загальні тенденції української вітчизняної друкованої графіки, книжкового знаку, і лише поодинокі розвідки є монографічними [3; 5-7].

Саме скудністю бібліографії та слабкою мірою висвітленості творчості художника в Україні обумовлена **мета статті** – введення у вітчизняний науковий обіг персоналії Геннадія Пугачевського.

Виклад основного матеріалу. Жанрове розмаїття творчості художника спонукає кожен з проявів його сюжетної поліфонії досліджувати окремо. І це робиться у статтях та тезах доповідей наукових заходів. Релігійні композиції, міфологічні сюжети, пейзажні мотиви, портретні екзерсиси, урбаністичні експерименти час від

часу стають предметом уваги поціновувачів графіки, науковців. Але абстрактні мотиви поки не висвітлювалися окремо. Хоча саме тяжіння до абстракції впродовж усього творчого шляху можна спостерігати у митця, який своєю художньою мовою є зрозумілим глядачам різних країн світу. Всі свої аркушу, достатньо камерні та лаконічні, митець створює у техніці високого друку – його технікою є гравюра на пластику (Х6). Цікаво, що зазвичай читати абстрактні мотиви доволі складно. Але у Геннадія Пугачевського вони є настільки вираженими і продуманими кожним рухом, кожною лінією, що питань не виникає. Кожна композиція абстрактного характеру є квінтесенцію максимальної стилізації образів, що інколи перетворює їх на ковдру, орнамент, мереживо ліній, з підкладкою кольорових плям. Дійсно, плетиво ліній, надзвичайно вишукане і технологічно довершене, часто сприймається суто декоративно, плекає смак, воно є естетичним само по собі, навіть якщо б не було обгорнуте в сюжет. Але сюжетна канва для абстрактно вирішених образів усе ж завжди є. Це може бути відсторонена, нейтральна алегорія, може бути філософськи обіграна сцена, тоді вже йдеться не про абстракцію, а про максимально стилізовану алегорію. Але межа між цими категоріями в друкованій графіці Г. Пугачевського дуже тонка, можна сказати, крижана, оскільки без знання сюжетної канви, назви настільки стилізовані образи дійсно сприймаються глядачем як абстрактні композиції. Не обтяжена змістовим наповненням відсторонена композиція також є у доробку майстра (рис. 1), є абстрактна робота, але присвячена певному сюжету та перегукується колірною гамою з темою, якій присвячена (рис. 2). Йдеться про «Незалежність Естонії» – еклібрис Heino Sikk, створений у три кольори в 1992 р. абсолютно абстрактна, але створена форма має кольори прапору Естонії. Можемо спостерігати й алегорію, яка

оформлена в абстрактну композицію, що є квінтесенцією контрасту – «Світло та темрява» (рис. 3). Аркуш, який сприймається цілісно та лаконічно за тоном, насправді дуже



Рис. 1. Пугачевський Г.
«Композиція». Х6. 1994 р.

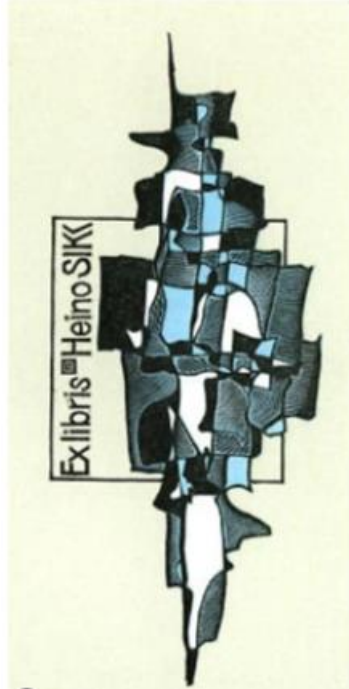


Рис. 2. Пугачевський Г.
Ex libris Heino Sikk. Х6/3. 1992 р.

Фото: з особистої колекції Ю. Романенкової

складний технологічно – надрукований з п'яти дошок, він принадний найтоншими переходами кольору, на плашки кольору накладається сітка штрихів, утворюючи найтонкші тонові переходи.



*Рис. 3. Пугачевський Г. «Світло та темрява». Ex libris
Viktor Laslo. X6/5. 1993 р.*

Фото: з особистої колекції Ю. Романенкової

Майстер звертається до кількох мотивів впродовж усієї своєї творчої біографії. Не хочеться використовувати шаблонний вислів, що вони є червоними нитками його роботи, але це за смыслом дійсно так. Це мотиви часу, сну, ночі. Характерно, що майже в усіх композиціях такого характеру темне тло – найчастіше це непроникна локальна плашка або чорного, або темно-синього, інколи фіолетового. Бувають випадки, коли тло вирішується методом розтяжки від темного до світлого, м'яким тоновим переходом. Але Загальна гама всіх цих композицій доволі темна, надзвичайно багата відтінками палітра завжди збагачена мереживом ліній, з музичною, плавною ритмікою, саме по собі це мереживо змушує милуватися красою лінії та вишуканістю створеного образу, а вже потім намагатися прочитати смисл, знайти підтекст. Цікаво

відмітити, що особливо вдалі свої композиційні та колористичні знахідки автор може варіювати, створювати майже копії сюжетів вільних гравюр в екслібрисах чи навпаки. Інколи це один і той самий аркуш, але з присвятою власнику. Так сталося, наприклад, з мотивом срібного сну («Срібний сон», Х6, 1999 р.), який в екслібрисі перетворений на мотив срібного янгола («Срібний янгол», екслібрис Yuzuru Kudo, рис. 4). Аркуш надрукований у 9 (!) кольорів, мерехтить срібним мереживом тонкої прозорої сітки ліній, накладених поверх кольорових плям. До речі, мотив янгола є одним з найулюбленіших у митця, він варіюється в багатьох роботах [3].



Рис. 4. Пугачевський Г. «Срібний янгол». Ex libris Viktor Laslo. Х6/5. 1993 р.



Рис. 5. Пугачевський Г. «Музика та історія». Ex libris Jeff Arras. Х6/7. 1994 р.

Фото: з особистої колекції Ю. Романенкової

Одна з найкрасивіших та довершених ритмічно композицій абстрактного характеру носить назву «Музика та історія» (рис. 5), хоча в ній є відсил і до іншого з популярних мотивів майстра – часу (в аркуші присутній золотий циферблат).

Таємниця сну не один раз втілювалася в графічні образи художника, як і мотив ночі. «Золота ніч» – назва, що прикрасила собою два аркуші художника, створені в 199р та 1998 рр. Обидва твори поліколірні, з абстрактними образами як ядро композиції, але пізніший – пригортає увагу ще й надскладним форматом – видовженим, вузьким, майже неможливим для варіювання композиційних рішень. Ця вишукана вертикаль – виклик професійності митця, який, граючись, створює досконалу на композиційним рішенням та ритмічним звучанням роботу.

Золоті та срібні мотиви часті в друкованій графіці майстра («Золота ніч», «Срібний дощ», «Срібний янгол» тощо). При цьому цікаво, що його професійний рівень дозволяє часто вирішувати колористику аркушів так, щоб обходитися для створенні ілюзії срібла та золота без відповідних фарб при друці.

Ще одна з наскрізних тем, що повсякчас супроводжують художника, це мотив часу. Ці композиції переважно містять циферблати годинників або їх фрагменти, але вони настільки напівпрозора-ненав'язливі, що можуть сприйматися не лише як знак, символ швидшоплинності, але і як «рлдзинка» палітри, що змушує її звучати та мерехтіти, щоча золото дійсно використовується в друкованій графіці майстром лише зрідка – або золота фарба при друці, або фольга. В усіх інших випадках митець досягає потрібного ефекту завдяки кольорам та надзвичайно вишуканій складній сітці ліній.



*Рис. 6. Пугачевський Г.
«Золота ніч». Х6. 1998 р.*



*Рис. 7. Пугачевський Г.
«Час». Х6. 1999 р.*

Фото: з особистої колекції Ю. Романенкової

Висновки. Поєднання кольорів та формування загального звучання гравюр Г. Пугачевського є прекрасним інструментом для формування смаку – це рафіновано-інтелігентне, вишукане мистецтво звучання лінії та штриха. Ці аркуші звучать музичним трикутником – падають на дзеркальну гладь фантазії кришталевими нотами-краплями звуку. Будь-який аркуш можна читати, відчувати, вербалізувати по-різному, але в будь-якому випадку саме абстрактні композиції митця є, мабуть, найпривабливішими для глядача – адже глядач завжди є свого роду егоїстом, і

будь-який образ, що залишає йому право на соавторство, довершення, дотвоорення, є часточкою його власного «Я».

Список використаної літератури:

1. Геннадій Пугачевський.
URL: <https://pugachevsky.com.ua/gennady/biography>
2. Максимець С. Київ у рамі. Художники, що малюють місто. URL: <https://weekend.today/lica/kyuiv-u-rami-hudozhnyky-shho-malyuyut-misto.htm>
3. Михальчук В. Мотив Ангела в графіці Геннадія Пугачевського. *Scientific Light*. №7. 2017. Сс. 12-22.
4. Релігій багато – Бог один. Каталог Міжнародної виставки екслібриса. Київ: Видавничий Дім «Соборна Україна», 1994. 144 с.
5. Романенкова Ю. Реалізм як реверс творчого амплуа київського художника Геннадія Пугачевського. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 73. Т. 3. Сс. 102-106.
6. Романенкова Ю., Єфімов Ю., Синявська Н. Семантика метелика в друкованій графіці Аркадія та Геннадія Пугачевських. *Теорія та практика дизайну*. 2023. Вип. 27. Сс. 150-157.
7. Романенкова Ю., Палійчук А. Клоун. Блазень. Мудрець: тема свободи та мотив гри у друкованій графіці Аркадія та Геннадія Пугачевських. *Moderní aspekty vědy: XXVIII. Díl mezinárodní kolektivní monografie. Mezinárodní Ekonomický Institut, Česká republika*. 2023. Сс. 209-224.
8. Briele L. Arkady père et Genady fils Pugachevsky. *Ex-Libris Encycopaedia Bio Bibliographical of the art of the contemporary ex-libris*. 2015. Vol. 15. Pp. 102-112.
9. Romanenkova J., Paliychuk A., Mykhalchuk V. Kiev ex-libris school as a xylography traditions keeper in printmaking of modern Ukraine. *Journal of Graphic Engineering and Design*. 2021. V. 12(3). Pp. 39-45.
10. The first art festival Boychuk Fest.

URL: <https://rosa.ua/en/smartblog/275/The-first-art-festival-Boychuk-Fest.html>

Yuliia V. ROMANENKOVA,

DSc in Arts, Professor,
National Academy of Fine Arts and Architecture,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: juliia.romanenkova@naoma.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-6741-7829

Yuriy V. YEFIMOV,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: y.yefimov@kubg.edu.ua,
ORCID: 0009-0007-9505-6638

Yuriy Ye. VOLGIN,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: y.volgin@kubg.edu.ua,
ORCID: 0009-0003-9424-4451

**ABSTRACT MOTIFS IN THE WORKS BY
GENNADY PUGACHEVSKY**

Abstract. The creativity of the Kyiv artist Gennady Pugachevsky (b. in 1966) is currently one of the most promising topics for study in the field of Ukrainian humanitarian studies. This is a material that demonstrates Ukraine's path to the world cultural space, because the creative output of this artist is the best tool for art integration into the foreign artistic process. G. Pugachevsky, like his father, Arkady Pugachevsky, is a multidisciplinary artist working in printmaking, watercolor

painting, graphic design, and academic drawing. In many countries of the world, he is well known thanks to his mini-print, primarily bookplates. Recognition of the professional level of the artist is confirmed by the fact that he is the winner of 14 prestigious awards at international drawing competitions of various levels and a member of two English trade unions – the Royal Society of Graphic and Painters and the Society of Wood Engravers. The master's printmaking are xylography, plastic engraving, both black and white and multi-colored. The subjects of both the free engraving and the book plate are diverse – mythological subjects, religious compositions, portrait studies, allegorical scenes, etc. All genres are united by one feature, which is the highlight of the artist's manner and makes his style unmistakably recognizable – stylization of a high professional level. The tendency to use symbols and sign language lead to a rather frequent appeal to abstract compositions. Sometimes the stylization in the plot compositions is so strong that they actually turn into abstract images, in the reading of which the viewer is a co-author, that his imagination continues the image creation process started by the artist. The object of analysis of this intelligence is precisely the abstract compositions of Gennady Pugachevsky as the quintessence of the main characteristic features of his individual style.

Key words: printmaking, xylography, plastic engraving, ex-libriis, abstract motifs, Gennady Pugachewsky.

References:

1. Hennadiy Puhachevs'kyi [Gennady Pugachevskyi]. Available at: <https://pugachevsky.com.ua/gennady/biography> [in Ukrainian].
2. Maksymets' S. Kyiv u rami. Khudozhnyky, shcho malyuyut' misto [Kyiv in a frame. Artists painting the city] [in Ukrainian].

3. Relihiy bahato – Boh odyn (1994) [There are many religions – God is one]. Kataloh Mizhnarodnoyi vystavky ekslibrysa. Kyiv: Vydavnychyy Dim “Soborna Ukrayina” [in Ukrainian].
4. Romanenkova, Yu. (2024). Realizm yak revers tvorchoho amplua kyyivs'koho khudozhnyka Hennadiya Puhachevs'koho [Realism as the reverse of the creative role of the Kyiv artist Gennady Pugachevskyi]. Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk, 73, 3, 102-106 [in Ukrainian].
5. Romanenkova Yu., Yefimov Yu., Syniavska N. (2023) The semantics of the butterfly in the printmaking by Arkady and Gennady Pugachevsky. Theory and practice of design. 1(27), 150-157 [in Ukrainian].
6. Romanenkova, Yu., Paliychuk, A. (2023). Kloun. Blazen'. Mudrets': tema svobody ta motyv hry u drukovaniy hrafitsi Arkadiya ta Hennadiya Puhachevs'kykh [Clown. Buffoon. The sage: the theme of freedom and the motif of play in the printed graphics of Arkady and Gennady Pugachevsky. Clown. Buffoon. The sage: the theme of freedom and the motif of play in the printed graphics of Arkady and Gennady Pugachevsky]. Moderní aspekty vědy: XXVIII. Díl mezinárodní kolektivní monografie. Mezinárodní Ekonomický Institut, Česká republika, 209-224 [in Ukrainian].
7. Briele, L.(2015). Arkady pére et Genady fils Pugachevsky. Ex-Libris Encycopaedia Bio Bibliographical of the art of the contemporary ex-libris, 15, 102-112 [in French].
8. Romanenkova, J., Paliychuk, A., Mykhalchuk, V. (2021). Kiev ex-libris school as a xylography traditions keeper in printmaking of modern Ukraine. Journal of Graphic Engineering and Design, 12(3), 39-45 [in English].
9. The first art festival Boychuk Fest.
Available at: <https://rosa.ua/en/smartblog/275/The-first-art-festival-Boychuk-Fest.html>

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.120-138>
УДК 7(438):355.422(477)

Руслана Миколаївна ШЕРЕТЮК,
доктор історичних наук, професор,
Рівненський державний гуманітарний університет,
Рівне, Україна,
e-mail: sheretyuk.r@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-6278-0132

ХУДОЖНЯ ВІЗУАЛІЗАЦІЯ НОВІТНЬОЇ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ПОЛЬСЬКОГО СТРИТ-АРТУ

Анотація. У статті міститься результат збору, систематизації та аналізу творів польського вуличного мистецтва на підтримку України, а також його художнього інструментарію в осмисленні й інтерпретації подій новітньої російсько-української війни. Методологія дослідження спирається на візуальний аналіз низки робіт польського стріт-арту, аналітичний і мистецтвознавчий методи, а також системний підхід. Розвідка є однією з перших у вітчизняному мистецтвознавстві спроб узагальнення напрацювань художньої спільноти Польщі на підтримку України. З'ясовано, що представники польського стріт-арту оперативно продемонстрували виразну солідарність із Україною у її військовому протистоянні з російською окупаційною армією. Уже в перші дні повномасштабного російського вторгнення у просторі багатьох польських міст з'явилися антивоєнні мурали і графіті, створені місцевими художниками з їх внутрішньої потреби у такий спосіб оприлюднити «жест солідарності» з Україною. Акцентовано, що ці витвори польського стріт-арту є публічною декларацією доброзичливості, чуйності,

щирості, сердечності польського народу, його співчуття стражданням українців, спричинених російською військовою агресією. Наголошено, що художня візуалізація новітньої російсько-української війни в роботах польського стріт-арту реалізується з використанням широкої палітри художніх засобів, зокрема метафори. Виявлено, що низка творів польського вуличного великоформатного живопису тяжіє до гіперболізації – стилістичного прийому перебільшення, який використовується їхніми авторами задля посилення виразності змісту й емоційного впливу на глядача. Показано, що антивоєнне вуличне мистецтво Польщі містить глибокий художньо-образний контент, сповнений символами. Підсумовано, що твори польських художників вуличного мистецтва на підтримку України – це культурно-мистецькі маніфестації не тільки засудження, але й протидії російській експансії, візуальні наративи єдності й солідарності українського і польського народів за умов російсько-української війни.

Ключові слова: російсько-українська війна, мистецтво спротиву, польський стріт-арт, мурал, графіті, метафора, гіперболізація, символ.

Вступ. Стріт-арт або вуличне мистецтво – сучасний напрям образотворчого мистецтва, тісно пов'язаний із урбанізованим простором. Його представники (урбан-майстри) трансформують міське середовище у своєрідні картинні галереї і виставкові зали, створюючи модерні зразки вуличного мистецтва різних видів, стилів і технік, як графіті, стікер-арт, трафарет, спрей-арт, вулична інсталяція, 3D-графіті, в'язане графіті, світлове мистецтво тощо. Ще одним різновидом стріт-арту є мурал – великоформатний настінний живопис, який іноді називають новітньою фрескою.

За обмежений відтинок часу стріт-арт стрімко еволюціонував: від хаотичних розписів парканів і дивних графіті 1960-х рр. до грандіозних філософських муралів 2020-х рр., від символічності знаків, сутність яких інтерпретували лише представники певних молодіжних субкультур, до візуалізації проблематики важливого суспільного значення, зрештою, від маргінального явища середини ХХ ст. – до феномену мистецтва початку ХХІ ст. [1, с. 26-27].

Постановка проблеми. Нині стріт-арт – це публічна платформа художньої репрезентації значимих ідей, потужний і дієвий інструмент актуалізації й візуального висловлювання злободенних проблем суспільства – соціальних, філософсько-світоглядних, екзистенційних. До останніх належить і питання війни і миру, яке з 24 лютого 2022 р. для всього цивілізованого світу перемістилося з площини умоспоглядальних рефлексій у практичний вимір. Прикладом цього став польський стріт-арт, плеяда репрезентантів якого проявила виразну солідарність із Україною у її військовому протистоянні з російським агресором.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У сучасній українській історіографії питання осмислення творчого доробку митців польського стріт-арту на підтримку України досі не стало предметом комплексних наукових студій. Один із сегментів його проблемного поля опрацьовано в розвідці Ольги Денисюк [2]. Значний фактологічний матеріал, що уможлиблює реалізацію дослідницького задуму, міститься в публікаціях низки польських авторів, зокрема Адама Зиса [17], Анни Карчевської [6-7], Томаша Кобилянського [8], Мартини Конечек [9], Даріуша Піотровіча [11], Дениса Савченка [13], Олівії Трояновської [14], Лукаша Червінського [4], Каміла Яблчинського [5] й ін. Отже, відсутність у вітчизняній

гуманітаристиці окремого дослідження, присвяченого творчості представників польського вуличного мистецтва на підтримку України, спонукала авторку докладніше розглянути вказану проблему.

Мета статті полягає в осмисленні візуалізації польським стріт-артом новітньої російсько-української війни, зокрема його художнього інструментарію.

Виклад основного матеріалу. Повномасштабна російська агресія проти України стала фокусною темою на багатьох світових майданчиках, зокрема й мистецьких. Міжнародний сектор креативних індустрій оперативно приєднався до безстрокової акції спротиву цій війні через різноманітні культурно-мистецькі практики. Яскравим прикладом міжнародного світоглядного опору російському вторгненню в Україну, своєрідним способом протистояння йому став польський стріт-арт.

Уже 28 лютого 2022 р. на вулиці Гетьманській у Познані з'явився мурал «Putin Voldemort» / «Путін Воланде-Морт», автором якого став місцевий художник під псевдонімом Kawu. Стінопис польського митця став «жестом солідарності з Україною» [12]. На ньому очільник Кремля зображений в образі Лорда Воланде-Морта, персонажа серії книг британської письменниці Джоан Роулінг про Гаррі Поттера. Як пригадує митець, «Ідея виникла абсолютно випадково, я – великий фанат Гаррі Поттера і, дивлячись по телевізору на те, що відбувається по той бік нашого кордону, вирішив, що Володимир Путін – це такий собі Воланде-Меморт, який коїть жорстокі злочини і найбільше хотів би завоювати весь світ» [10].

Ті, хто читав книги або дивився фільми з серії про юного чарівника, добре знають, що Воланде-Морт або Темний Лорд – це могутній чаклун, лиходій, який тероризує мешканців вигаданого світу. Він – утілення чистого й абсолютного зла. Автор стінопису таким чином проводить

паралелі між всевладним магом зі світу фентезі і російським диктатором, для котрого вони більш, ніж очевидні. Саме тому вуличний майстер зображає Волан-де-Морта з обличчям Володимира Путіна. За ним, на дальньому плані, зображено український прапор і язики полум'я, що його огортають, – художня алюзія автора на військове вторгнення Росії в Україну. Свою роботу митець супроводив коротким написом – гаслом #nowar (#нівійні) [6].

Оприлюднення світлин цього вуличного витвору викликало жваве обговорення у соціальних мережах. Виявилось, що далеко не всі були в захваті від зображення Путіна на ньому. За словами Kawu, «Дехто звинувачує мене в тому, що я не повинен був вшановувати пам'ять злочинця. Однак я хотів би, щоб усі знали, що це не було моєю метою. Я хотів показати зло, яке чинить ця людина. Мурал жодним чином не схвалює його поведінку. Я думаю, що посилання на Волан-де-Морта, все ж, зрозумілі більшості людей» [14].

«Я хотів, щоб цей мурал заінтригував людей і водночас мобілізував їх на підтримку збору коштів для українців», – розповідає Kawu. «Я розмістив його у своїх соціальних мережах разом з інформацією про Польський центр міжнародної допомоги» [14]. Отже, створюючи мурал, автор не лише художньо візуалізував свою незгоду з діями російського агресора в Україні, але й сприяв підтримці благодійних організацій, які займаються гуманітарною допомогою біженцям з України.

А вже на початку березня 2022 р. Kawu презентував новий стінопис – цього разу із зображенням Президента України Володимира Зеленського в образі... Гаррі Поттера, головного героя серії книг Джоан Роулінг, який перемагає зло в особі темного чарівника Лорда Волан-де-Морта та його поплічників [7]. Він з'явився на місці муралу із зображенням Володимира Путіна в образі Лорда Волан-де-

Морта, який зафарбували кілька днів тому. У ньому Зеленський – Поттер зображений поруч із видатними історичними пам'ятками Києва – Софійським собором і пам'ятником Богдану Хмельницькому. На його лобі замість традиційного шраму у вигляді блискавки зображена літера «Z», яка є символом російської окупаційної армії. На задньому плані стінопису видніються будівлі Києва, а також прапор України з написом «Free Ukraine» / «Вільна Україна» [8].

У березні 2022 р. як реакція на російське вторгнення в Україну на вулиці Пулавській у Варшаві з'явилося відразу 26 муралів. У такий спосіб місцеві вуличні художники продемонстрували «жест солідарності і підтримки України, яка бореться» [16].

Варшавські стінописи візуально засвідчили солідарність більшості поляків з Україною в її збройному протистоянні з російським ворогом. Водночас вони стали виявом сердечної підтримки ними українців у важкий для них час випробувань. «Серця поляків б'ються для України», «Україна може розраховувати на допомогу» – це провідні ідеї муралів на вулиці Пулавській у Варшаві.

Один із них зображає 53-літню Олену Курило, світлина якої облетіла весь світ у перші дні повномасштабної російсько-української війни. Тоді закривавлене й перебинтоване обличчя цієї українки стало одним із зловісних символів рашистського вторгнення в Україну [16].

Низка вуличних композицій «хапає за серце» пересічних мешканців польської столиці, оскільки змальовує жахливу руйнацію, яку нині переживає Україна. Так, в одній із них на першому плані зображено згорьованого чоловіка в одязі синьо-жовтих кольорів, а за ним – палаюче місто, на яке падають бомби [16]. В іншому стінописі, що вражає уяву глядачів, композиційним

центром є вибух атомної бомби, внаслідок чого всебіч розлітаються уламки будівель. «Від цього вибуху холоне кров і волосся стає дибки» – так емоційно відгукнувся на цей мурал один із містян [16]. Потужний вплив на перехожих здійснює й графіті, у якому автор створив стилізований синьо-жовтий напис слова «ВОЛЯ» українською мовою. З його літер патьоками стікає червона фарба, що імітує кров. Задля більшого художнього ефекту, митець «забризкав кров'ю» не лише графічне зображення, а й тротуар під ним. Саме цей прийом, що дозволив витвору вуличного мистецтва вийти за межі відведеного йому простору, справляє неабияке враження на перехожих [16].

«STOP THE WAR», «NO WAR» – ці гасла є лейтмотивом багатьох живописних зображень на пулавському мурі у Варшаві. Вони – своєрідна мантра всього цивілізованого світу з першого дня війни в Україні [16].

Ще один напис, що постійно повторюється у стінописах на вулиці Пулавській у Варшаві, це – «FUCK PUTIN» [16]. Він є однозначним і безапеляційним посилом на адресу російського диктатора, що нині не потребує перекладу. За словами польського видання «Super Express», «FUCK PUTIN» – це «два короткі слова, щоб висловити свій спротив й огиду до того, що відбувається на нашому східному кордоні» [16]. Один із муралів з відповідним написом містить і зображення Путіна; він тримає в руках пістолет і скоює самогубство – так автор візуалізує один зі способів закінчення цієї жакливої війни [16].

У березні 2022 р. за ініціативи й авторства варшавської дизайнерської групи «Good Looking Studio» на вулицях міста з'явилися три мінімалістичні мурали. Вони – своєрідний маніфест підтримки польськими митцями України у нинішній війні з російським агресором [3]. Інтерактивна синьо-жовта візуальна мова стінописів мала

на меті «безпосередньо на вулицях» підтримувати українських біженців у Польщі. Так, мурал на вулиці Паркінговій містить гасло «Pokój dla Ukrainy» / «Мир Україні», на вулиці Смольній увагу пішоходів привертає англomовний напис «Stop war in Ukraine!» / «Зупиніть війну в Україні!», а на Рондо ООН (алея Іоанна Павла II, 18 у Варшаві) – красномовний синьо-жовтий знак «Пацифік» – міжнародний символ миру, роззброєння й антивоєнного руху.

Ідейне підґрунтя мінімалістичних муралів, створених у Варшаві дизайнерською студією «Good Looking Studio», спирається на міркування її генерального директора Пьотра Русковського. «Інформація, зображення та записи, що надходять з України, жахливі. Ми всі були вражені цією ситуацією і відчуваємо, що відзначаємо печальне повернення до сумнозвісної історії ХХ століття. Ми вирішили висловити свою підтримку, надіславши повідомлення у найбільш органічний для нас спосіб, а саме за допомогою потужного візуального послання на вулицях Варшави. Ми також плануємо інші заходи, щоб підтримати тих, хто цього потребує, але найважливіше для нас – висловитися на тему, до якої не можна залишатися байдужими. Ми хочемо, щоб народ України знав, що ми щиро підтримуємо його перед обличчям російського вторгнення і сподіваємося, що він перемаже у війні за свою національну ідентичність. Мир – це благо, яке належить кожній людині, і ми сподіваємося, що він швидко повернеться і в Україну. Ми говоримо «ні» війні та смерті невинних людей», – каже він [15].

28 березня 2022 р. у польському інформаційно-аналітичному часописі «Варшава. Наше місто» йшлося: «Вторгнення Росії в Україну триває. Польща вже прийняла понад 2 мільйони біженців з-за східного кордону, і понад 300 000 з них перетнули кордон або залишилися у Варшаві.

Українці живуть у Варшаві вже багато років, але зараз, через ситуацію, що склалася, їхня кількість зросла в геометричній прогресії. Деякі з них уже працюють, інші тільки шукають роботу, дім, нове життя – хоча б тимчасове. Вони відчують підтримку поляків не тільки в матеріальному плані, коли перетинають кордон, отримуючи допомогу, або в містах, отримуючи пільги і номери PESEL, але також й у психологічному і символічному плані» [5]. Такою підтримкою є, зокрема, вуличні стінописи. Один з її виявів – великий банер з українським прапором й антипутінським посланням, який розмістили на розі Краківської алеї та вулиці Комітету Оборони Робітників у Варшаві. Банер натякає російському президенту, що його час вичерпано і він повинен піти геть. На ньому також написано польською «Слава Україні!».

Мистецькою ініціативою проти війни в Україні та «символом боротьби за свободу» став мурал Анджея Понговського «Panna Wolna» / «Пані Вільна», створений у квітні 2022 р. на основі однойменного постеру художника. Цей стінопис площею 130 квадратних метрів знаходиться у Варшаві на вулиці Радзимінської, 140. На ньому зображено профільний портрет жінки, обличчя й волосся якої «виконані» в синьо-жовтих кольорах українського прапора. Вони прикрашені польовими квітами, над якими ширяє голуб миру. За словами автора муралу, «Вигляд матерів, які тікають з України зі своїми дітьми, викликав у мене надзвичайні емоції. Я створив «Пані Вільну» за один день. Я свідомо не назвав роботу «Пані Україна». Я хотів дати їй ширший, позачасовий контекст. Це символ свободи. Надія на те, що ця безглузда війна скоро закінчиться і українці будуть вільні у своїй країні» [9].

Багатьох людей вражає витвір стріт-арту «STOP WAR» на вулиці Слюсарській у Кракові. Художник на прізвище Piekxa тут зобразив дівчину у вінку з синьо-

жовтих квітів. Квіти, однак, створюють враження стікаючої крові. Сам Piekxa в Instagram дуже емоційно висловився про свою роботу: «Все, що я можу сказати зараз, це те, що я розлючений, наляканий і сумний водночас. Розлючений політикою. Жах від того, як швидко і драматично можуть змінюватися життя людей. Сумно від того, що всі невинні люди України змушені страждати через цю непотрібну і безглузду війну. Хочу закликати всіх підтримати і допомогти, чим можете. Будь сильною, Україно!» [13].

З болем переживає війну в Україні краківський художник Міколай Рейс. Рефлексією на неї став один із його муралів, що отримав симптоматичну назву «Wojna w Ukrainie» / «Війна в Україні». Це понад чотириметрове завдовжки та півтораметрове заввишки живописне зображення у серпні 2022 р. з'явилося на поверхні муру на розі вулиць Ейзенберга і Грюнвальдської у Кракові.

Мурал Міколая Рейса – своєрідне бачення художником пекла війни в Україні, його емоційні переживання, оприлюднені у творчому проєкті. У центрі композиції знаходяться величезні очі, які ніби спостерігають за тим, що відбувається нині в Україні. Вони мають синьо-жовті зіниці, в яких відблискують біло-червоні плями – художня алюзія на кольори державних прапорів України і Польщі. Знаковими є й дві постаті на краях муралу, які, за висловлюванням автора, «є добрими духами та символами спільності культур». Це підкреслюється декором їхнього вбрання, що поєднує орнаментальні мотиви з українського та польського народного мистецтва. Ці постаті є ніби посланцями з України, котрі летять у різні куточки світу, аби розповісти про страшну війну. Крім того, у муралі є інші прикметні зображення – оливкові гілки, що тут виступають уособленням спокою й миру, а також соняшники – символи відродження України. Зрештою, центральним символічним акцентом муралу є лелека в

синьо-жовтих барвах, що летить над зруйнованими військово-міськими спорудами. Але, як слушно зауважує Ольга Денисюк, «лелеки завжди повертаються додому, тому Миколай Рейс упевнений, що українці, як і лелеки, також повернуться до своїх домівок після завершення війни» [2, с. 118].

У Щецині вуличний художник Мацей Юркевич («Креда») зробив черговий «жест солідарності» з Україною. Він створив мурал на одному з прольотів шляхопроводу, розташованого поруч із трамвайним маршрутом. У цьому монументальному витворі польського митця зображений синьо-жовтий квітучий соняшник – символ Сонця і сонячної енергії, сили, життя, добробуту. Для українців ця сонячна квітка асоціюється з Батьківщиною-Україною, водночас є символом родючості й процвітання, а також оберегом. Думається, саме в цьому контексті польський художник відтворив соняшник у своєму муралі, а саме як один із образів України. Доповнює малюнок лаконічний напис «NO WAR» / «НІ ВІЙНИ» [17].

За кілька днів тут з'явився ще один великоформатний твір, що візуально засвідчує солідарність з Україною та засуджує російську агресію на східному кордоні Польщі. У муралі вуличного митця з Щецина Адама Шевчика зображено дві чоловічі фігури в кольорах України та Польщі, які разом «прибирають» «російське сміття». Власне, до цього закликає напис, уміщений на ньому: «Let's clean up together» / «Прибираймо разом». Як твердить художник, ця робота створювалася з метою викликати відповідні емоції та роздуми у глядачів: «Ідея цього муралу з'явилася раптово, і я не готував жодного проекту заздалегідь. Мені взагалі подобається гра слів, двозначність і недомовленості, які змушують глядача замислитися: «А в чому сенс?». Я вважаю, що «мистецтво» в широкому сенсі повинне викликати у людей надзвичайні

емоції», – розповідає автор цього стінопису. За його словами, «Я знаю кількох громадян України, які є серед моїх близьких чи далеких знайомих. Коли я малював, зустрічав інших, котрі, проходячи повз, плескали мене по плечу і дякували за мою роботу. Я радий, що маленьким жестом можу підняти цим людям настрій або підтримати їх у ці важкі часи», – підсумовує автор [4].

Мурали, присвячені війні в Україні, з'явилися по всій Польщі. Не лише у великих містах, але й маленьких містечках, такому, наприклад, як Губін Любуського воєводства у західній частині Польщі з населенням близько 17 тисяч мешканців. У березні 2022 р. на міському мурі вулиці Грюнвальдської у Губіні з'явився величезний малюнок «Free Ukraine» / «Вільна Україна», адресований вимушеним переселенцям з України. «Я хотів, щоб ця робота звучала як символ надії, змушувала нас до роздумів, а також засвідчувала солідарність з українцями, які живуть у нашому місті», – сказав автор стінопису Давід Садковський в інтерв'ю «Газеті Любуській» [11].

Зворушливим твором польського вуличного мистецтва на підтримку України є мурал Ярослава Чижя, що знаходиться на вулиці Варшавській у місті Вжесня неподалік Познані. Автор присвятив стінопис українським дітям, які були вимушені рятуватися втечею від російських бомб і ракет через західний кордон держави. Він містить чуттєвий напис англійською та польською мовами «Не плач за своїми дітьми, Україно. Ми повернемося!» [13].

В Острові Великопольському на замовлення міської адміністрації Конрад Мошинський створив мурал, що знаходиться на вулиці Броварній. Лаконізм художніх засобів, зокрема мінімалізм і графічність живописного зображення, а також обмеження його колористики синьо-жовтими барвами українського прапора, робить цей витвір вуличного мистецтва гранично цілісним і смким. Сюжетно-

композиційним центром монументального зображення є око, зіниця якого – міжнародний символ миру – знак «Пацифік». З кутика змальованого в муралі ока сповзає сльоза з атрибутикою гербу України (тризуба). Увінчує стінопис вислів одного з найвидатніших пацифістів ХХ ст. Махатми Ганді: «Немає шляху до миру. Мир – це шлях» [13].

Висновки. З початком повномасштабної російсько-української війни діяльність художньої спільноти Польщі перетворилася на своєрідну творчо-мистецьку передову на підтримку України. Так, вагомі напрацювання, що відображають солідарність польських митців з Україною у складний для неї період історії, репрезентує царина вуличного мистецтва. Вже в перші дні після російського вторгнення у просторі багатьох польських міст, зокрема Варшави, Кракова, Познані, Щецина, з'явилася низка антивоєнних муралів і графіті, створених місцевими художниками з їх внутрішньої потреби здійснити «жест солідарності» з Україною. Ці твори польського стріт-арту є публічною декларацією доброзичливості, чуйності, щирості, сердечності польського народу, його співчуття стражданням українців, спричинених російською військовою агресією.

Художня візуалізація новітньої російсько-української війни в роботах польського стріт-арту реалізується з використанням широкої палітри художніх засобів. Одним із них є метафора – перенесення ознак одного предмета чи явища на інший на основі їхньої схожості. Яскравим прикладом цього є мурал познанського урбан-майстра під псевдонімом Kawu «Putin Voldemort» / «Путін Волан-де-Морт», де автор проводить паралелі між могутнім лиходієм зі світу фентезі Лордом Волан-де-Мортом і російським диктатором Володимиром Путіним. Низка творів польського вуличного великоформатного

живопису тяжіє до гіперболізації – стилістичного прийому перебільшення, що використовується їхніми авторами задля посилення виразності змісту й емоційного впливу. Вияви цього прослідковуються, зокрема, в одному з графіті на вулиці Пулавській у Варшаві, в якому, задля досягнення більшого художнього ефекту, митець «забризкав кров'ю» не лише напис українською «ВОЛЯ», а й тротуар під ним. Антивоєнному вуличному мистецтву Польщі притаманне й різнопланове художньо-образне смислове наповнення його лейтмотиву. Так, універсальним символом боротьби за свободу став мурал Анджея Понговського «Panna Wolna» / «Пані Вільна», створений у квітні 2022 р. у Варшаві на основі однойменного постеру художника. Адекватний сьогочасним українським реаліям образ-переживання міститься також у муралі «Війна в Україні» краківського художника Міколая Рейса.

Отже, твори польських художників вуличного мистецтва на підтримку України – це культурно-мистецькі маніфестації не тільки засудження, а й протидії російській агресії, візуальні наративи єдності й солідарності українського та польського народів за умов російсько-української війни.

Список використаної літератури:

1. Васюріна А., Клімова А. Стріт-арт як соціально-естетичний феномен урбанізованого простору. Світогляд – Філософія – Релігія. 2018. Вип. 13. Сс. 26-31.
2. Денисюк О. Війна в Україні очима польського художника Міколая Рейса. Образотворче мистецтво. 2022. № 3-4. С.с 117-119.
3. Artyści solidarni z Ukrainą.
URL: <http://surl.li/ogzdjv>

4. Czerwiński Ł. Pod Trasą Zamkową pojawił się kolejny antywojenny mural [GALERIA]. URL: <http://surl.li/vlrhba>
5. Jabłczyński K. Warszawa wspiera Ukrainę. Symbole poparcia dla niepodległej Ukrainy walczącej z okupantem. Powstają spontanicznie w całym mieście. URL: <http://surl.li/saqols>
6. Karczewska A. «Voldemort Putin» przy ul. Hetmańskiej. URL: <http://surl.li/wtwvkh>
7. Karczewska A. Zełenski jako... Harry Potter. Nowy mural przy ul. Hetmańskiej. URL: <http://surl.li/wqygmC>
8. Kobyłański T. Zło zniknęło z poznańskiego muralu! Wołodimir Zełenski zastąpił Putina. URL: <http://surl.li/lzejjn>
9. Konieczek M. Nowy mural na Targówku. To artystyczny projekt przeciwko wojnie w Ukrainie i “symbol walki o wolność”. URL: <http://surl.li/kjzeug>
10. Nowy mural antywojenny w Poznaniu. URL: <http://surl.li/sqtabo>
11. Piotrowicz D. Mural dla Ukrainy przy Grunwaldzkiej w Gubinie. URL: <http://surl.li/yexilc>
12. Putin Voldemort: Nowy mural powstał w Poznaniu. To gest solidarności z Ukrainą. Zobacz zdjęcia. URL: <http://surl.li/rwiezc>
13. Savczenko D. Top 5 polskich murali i street artów poświęconych Ukrainie. URL: <http://surl.li/xvigvq>
14. Trojanowska O. Na poznańskiej Wildzie powstał mural Voldemorta z twarzą Putina. «Wpłacajcie pieniądze na pomoc Ukrainie». URL: <http://surl.li/hvfwkn>
15. Trzy nowe murale w Warszawie. Artyści wyrazili wsparcie dla Ukrainy. URL: <http://surl.li/ipzhcs>
16. Wojna na Ukrainie. W Warszawie powstały niezwykle murale [ZDJĘCIA]. URL: <http://surl.li/czauzq>

17. Zys A. Murale dla Ukrainy. Kolejny gest solidarności powstał w Szczecinie. URL: <http://surl.li/geqfwb>

Ruslana Mykolaivna SHERETIUK,

Doctor of History, Professor,

Rivne State Humanities University,

Rivne, Ukraine,

e-mail: sheretyuk.r@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-6278-0132

**ARTISTIC VISUALIZATION OF THE NEW RUSSIAN-
UKRAINIAN WAR THROUGH THE PRISM OF
POLISH STREET ART**

Abstract. The article contains the result of collection, systematization and analysis of Polish street art works in support of Ukraine, and also its tools in understanding and interpreting the events of the latest Russian-Ukrainian war. The methodology of research is based on visual analysis of a number of works of Polish street art, analytical and art historical methods, as well as a systematic approach. Scientific novelty of investigation lies in the fact, that it is one of the first attempts in domestic art history, to generalize the works of the artistic community of Poland in support of Ukraine. It was found, that representatives of the Polish street art effectively demonstrated expressive solidarity with Ukraine in its military confrontation with Russian army of occupation. From the first days of a full-scale Russian invasion, many anti-war murals and graffiti have appeared in Polish cities, created by local artists, because of their inner need to publicize in such way a “gesture of solidarity” with Ukraine. It is emphasized, that these works of Polish street art are public declaration of goodwill, sensitivity, sincerity, cordiality of Polish people, sympathy for the suffering of the

Ukrainians, caused by Russian military aggression. It is emphasized, that artistic visualization of the latest Russian-Ukrainian war in works of Polish street art is implemented by using a wide palette of artistic tools, in particular metaphors. It was found, that a number of works of Polish street large-format painting is closed to hyperbolization – stylistic method of overstatement, which is used by their artists to increase expressiveness of the content and emotional impact on the viewer. It is shown, that the anti-war street art of Poland contains a deep artistic and figurative content, which is full of symbols. It is summarized, that the works of Polish street art artists in support of Ukraine -are cultural artistic manifestations not only of condemnation, but also of opposition to Russian expansion, visual narratives of unity and solidarity of Ukrainian and Polish people under the conditions of Russian-Ukrainian war.

Key words: Russian-Ukrainian war, art of resistance, Polish street art, mural, graffiti, metaphor, hyperbolization, symbol.

References:

1. Vasiurina, A., Klimova, A. (2018). Strit-art yak sotsialno-estetychnyi fenomen urbanizovanoho prostoru [Street art as a social and aesthetic phenomenon of urbanised space]. *Worldview – Philosophy – Religion*. 13, 26-31 [In Ukrainian].
2. Denysiuk, O. (2022). Viina v Ukraini ochyma polskoho khudozhnyka Mikolaia Reisa [War in Ukraine through the eyes of Polish artist Mikołaj Reis]. *Obrazotvorche mystetstvo*. 3-4, 117-119 [In Ukrainian].
3. Artyści solidarni z Ukrainą [Artists stand in solidarity with Ukraine]. Available at: <http://surl.li/sygsrc> [In Polish].
4. Czerwiński, Ł. (2022). Pod Trasą Zamkową pojawił się kolejny antywojenny mural [GALERIA] [Another anti-war mural has appeared under the Castle Route [GALLERY]]. Available at: <http://surl.li/binehf> [in Polish].

5. Jabłczyński, K. (2022). Warszawa wspiera Ukrainę. Symbole poparcia dla niepodległej Ukrainy walczącej z okupantem. Powstają spontanicznie w całym mieście [Warsaw supports Ukraine. Symbols of support for an independent Ukraine fighting the occupation. They arise spontaneously throughout the city]. Available at: <http://surl.li/lbequm> [in Polish].
6. Karczewska, A. (2022). “Voldemort Putin” przy ul. Hetmańskiej [“Voldemort Putin” on Hetmanska Street]. Available at: <http://surl.li/okqwsf> [in Polish].
7. Karczewska, A. (2022). Zełenski jako... Harry Potter. Nowy mural przy ul. Hetmańskiej [Zelenski as... Harry Potter. New mural on Hetmanska Street]. Available at: <http://surl.li/pktpx> [in Polish].
8. Kobyłański, T. (2022). Zło zniknęło z poznańskiego muralu! Wołodymyr Zełenski zastąpił Putina [Evil has disappeared from a Poznan mural! Volodymyr Zelenski replaced Putin]. Available at: <http://surl.li/agxsct> [in Polish].
9. Konieczek, M. (2022). Nowy mural na Targówku. To artystyczny projekt przeciwko wojnie w Ukrainie i symbol walki o wolność [New mural in Targówek. It is an “artistic project against the war in Ukraine and a symbol of the fight for freedom”]. Available at: <http://surl.li/ichqqk> [in Polish].
10. Nowy mural antywojenny w Poznaniu [New anti-war mural in Poznan]. Available at: <http://surl.li/hhncan> [in Polish].
11. Piotrowicz, D. (2022). Mural dla Ukrainy przy Grunwaldzkiej w Gubinie [Mural for Ukraine at Grunwaldzka Street in Gubin]. Available at: <http://surl.li/hdbyir> [in Polish].
12. Putin Voldemort: Nowy mural powstał w Poznaniu. To gest solidarności z Ukrainą. Zobacz zdjęcia [Putin Voldemort: A new mural was created in Poznan. It's a gesture of solidarity with Ukraine. See photos]. Available at: <http://surl.li/yiljvs> [in Polish].

13. Savczenko, D. (2022). Top 5 polskich murali i street artów poświęconych Ukrainie [Top 5 Polish murals and street art dedicated to Ukraine]. Available at: <http://surl.li/bpqpww> [in Polish].
14. Trojanowska, O. (2022). Na poznańskiej Wildzie powstał mural Voldemorta z twarzą Putina. “Wpłacajcie pieniądze na pomoc Ukrainie” [A mural of Voldemort with Putin's face was created in Poznań's Wilda district. “Donate money to help Ukraine”]. Available at: <http://surl.li/jysjak> [in Polish].
15. Trzy nowe murale w Warszawie. Artyści wyrazili wsparcie dla Ukrainy [Three new murals in Warsaw. The artists expressed support for Ukraine]. Available at: <http://surl.li/ipzhcs> [in Polish].
16. Wojna na Ukrainie. W Warszawie powstały niezwykle murale [ZDJĘCIA] [War in Ukraine. Extraordinary murals were created in Warsaw [PHOTOS]]. Available at: <http://surl.li/hdkiko> [in Polish].
17. Zys, A. (2022). Murale dla Ukrainy. Kolejny gest solidarności powstał w Szczecinie [Murals for Ukraine. Another gesture of solidarity was created in Szczecin]. Available at: <http://surl.li/muuaox> [in Polish].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.139-157>

УДК 7.041.53

Руслана Іванівна БЕЗУГЛА,

доктор мистецтвознавства, доцент,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України,
Київ, Україна,
e-mail: r.bezuhla@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-1190-3646

АВТОПОРТРЕТ У КЛАСИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ В КОНТЕКСТІ РОЗШИРЕННЯ МЕЖ РЕАЛІСТИЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Анотація. У статті запропоновано осмислення феномену автопортрету в живописі Відродження та маньєризму в контексті виходу за межі суто репрезентативної функції – реалістичного відтворення зовнішності портретованого. У цьому ракурсі автопортрет вперше розглянуто як спробу художників вийти з тіні – представити себе засобами живопису у двох вимірах – фізичному (тілесному) та духовному (особистісному). Дане дослідження акцентує увагу на тому, що міметична природа класичного мистецтва, яка спиралась на дзеркальне відображення дійсності, наслідування форм натури, навіть у такому жанрі, як портрет, не обмежувала здатність і прагнення художника розширювати межі сприйняття твору, трансформувати реальність відповідно до власних задумів. Такі художники, як Дюрер, Ян ван Ейк, Мікеланджело, Парміджаніно пишались своєю віртуозною майстерністю у «засвоєнні» реальності, своїми талантами ілюзорно наслідувати природу. І водночас, вони підіймали статус митця від ремісника до самодостатнього й незалежного віртуоза, що обрав власний шлях зростання (Мікеланджело,

Ян ван Ейк), інтелектуала, обранця Бога (Дюрер), творця небаченого раніше (Парміджаніно). Усвідомленням своєї виключної ролі, свого власного способу бачення митці заклали підґрунтя для формування в подальшому теорії щодо митця-творця, мистецтва як самодостатньої творчості, крайнім виразом чого у модерністів стала ідея творення «ex nihilo». Розкрито також, що спершу митці включали автопортрет у композиції своїх релігійних творів, що виконувало, в тому числі, роль своєрідного підпису роботи, підтвердження того, що твір виконаний зображенням на ньому художником, а вже в XVI ст. автопортрет остаточно стає «повноправним», повноцінним різновидом портретного живопису. Дослідження спиралось на міждисциплінарний підхід, метод мистецтвознавчого аналізу та іконографічний метод.

Ключові слова: автопортрет, реалістичний живопис, класичні традиції, реалістична репрезентація, творчість, Відродження, маньєризм

Вступ. У епоху Відродження виникає традиція включення художниками своїх автопортретів у сюжетні релігійні сцени. Так, Мазаччо у фресці «Воскресіння сина Теофіла та апостол Петро на кафедрі» (1424-1426 рр.) уособив себе в постаті чоловіка в червоному. На фресці П'єро делла Франчески «Воскресіння Хреста» (бл. 1460 р.) наявний автопортрет художника в образі одного з чотирьох сплячих солдатів (в одязі брунатного кольору та з непокритою головою), над якими возвеличується Ісус Христос. Сандро Ботічеллі зобразив себе в роботі «Поклоніння волхвів» (1475 р.) як чоловіка з виразним допитливим поглядом, який чи не єдиний, хто зацікавлено спостерігає не за Дівою Марією та маленьким Ісусом, а, навпаки – за глядачем. Філіппіно Ліппі, працюючи над створенням фрески «Мучеництво Святого Петра» (1481-

1482 pp.), зобразив себе з краю правої сторони багатолюдної композиції.

У першу чергу, автопортрет митця всередині релігійної сцени був своєрідним аутентичним підписом, засвідченням приналежності авторства роботи художнику, який на ній зображений. Саме у добу Відродження постать митця набуває значимості, і останні не хочуть залишатись анонімними перед глядачем, як це переважно відбувалось за доби Середньовіччя.

Однак, поява зразків автопортретного живопису свідчить також про те, що художники Відродження почали осмислювати глибину власного «Я» та місця своєї особистості у мистецтві їхньої епохи. Вони також специфічним чином прагнули розширити спектр своїх амплуа, вийти з ролі суто «виконавця» своїх робіт і стати водночас «творінням», повноправним «учасником» сюжетів картин.

За виразом Ернста Ребела, «робота замовлялась колективами або багатими та впливовим особами, але її творець ніколи не працював виключно на власний розсуд. Ніколи? У специфічній сфері автопортретів це самоскерування розпочалось дуже рано» [1, с. 7]. Отже, автопортрет поступово став особливим інструментом, який дозволив задовольнити власні амбіції художника, перетворився на відвертий діалог митця з шанувальниками його творчості («від першої особи», не від особи замовника, як раніше).

Постановка проблеми. Загальноприйнятний факт, що автопортрет належить до портретного жанру, зазвичай обмежує аналіз зразків живопису в класичній традиції стилістично-композиційними особливостями, сюжетною специфікою, творчим «почерком» автора і тією епохою, в яку вони були створені.

Як підкреслює В. Татаркевич, остаточно «слово “творець” та “митець” стали синонімами, як доти ними були “творець” та “Бог”» [2, с. 239] лише у ХІХ ст. Тобто до цього часу превалювало розуміння, що портрет, як і мистецтво в цілому, має призначення відтворювати дійсність, імітувати її, тобто виконувати репрезентативну функцію.

Проте, автопортрет як різновид портретного мистецтва має ключову відмінність: за своїм ідейним задумом та емоційним забарвленням він є найбільш наближеним до особистості художника. До наших днів, зокрема, дійшли зображення таких художників, як Мікеланджело, Дюрер, які запропонували глядачам поміркувати над тим, хто перед ними – наприклад, символічні біблійні образи чи найвідоміші особистості тогочасного мистецького простору, «творці свого часу», наділені талантами від Бога.

Варто зазначити, що українських мистецтвознавців глибоко цікавить питання можливостей автопортрету, що виходять за межі суто реалістичної репрезентації постаті автора. Так, І. Міщенко у науковій статті «Автопортрет в мистецтві Буковини ХХ-ХХІ століття» [3] висвітлює не тільки розмаїття стилістичних прийомів, але й теми, що додатково, а іноді і головним чином, розкривають митці при створенні своїх автопортретів. А. Сімферовська присвячує свою статтю «аналізу символічно-алегоричної структури» [4] автопортретів львівського художника Одо Добровольського.

Але зазначені статті є поодинокими в українському науковому обігу, і стосуються творчості художників ХХ ст., і лише Ю. Романенкова у статті «ХVІ століття як “батьківщина” автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади» звертається до дослідження автопортрету доби Відродження та маньєризму [5].

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Теоретичним підґрунтям статті є наукові літературні джерела українських та зарубіжних вчених, в яких висвітлюється проблематика автопортрету, до яких слід віднести статті К-К. Карбон [8], М. Пономаренко [7], Ю. Романенкової [5; 6], Х. П. Чепман [9].

Дж. Вудс-Марсен у праці «Ренесансний автопортрет: візуальна конструкція ідентичності та соціальний статус митця» [10] аргументує, що через автопортрет художники підіймали свій статус з ремісників до інтелектуалів. Е. Ребел [1] та Дж. Хелл [11] досліджують феномен автопортрету крізь призму історії мистецтва від Античності до сьогодення.

Метою статті є аналіз візуальної й смислової структури автопортретів представників класичної традиції Відродження й маньєризму в контексті розширення меж реалістичної репрезентації. Методологічною основою дослідження є міждисциплінарний підхід, метод мистецтвознавчого аналізу та іконографічний метод.

Виклад основного матеріалу. Картина Яна ван Ейка «Портрет чоловіка в червоному тюрбані» (1433 р.) (рис. 1), попри відсутність прямих фактологічних доказів, багатьма істориками мистецтва вважається «першим автономним автопортретом в історії європейського мистецтва» [1, с. 10]. Портретне зображення обличчя виконане з настільки високою деталізацією, що історики мистецтва припускають, що це було скрупульозне спостереження власного вигляду зблизька. Крім того, одяг портретованої особи відповідає статусу художника. А червоний тюрбан зображений, щоб продемонструвати віртуозну майстерність Я. ван Ейка передати об'єм складок тканини, що утворюють складну вичурну форму. Напис «Als Ich Can» («Настільки (гарно), як можу»), що зберігся згори на золотій рамі, на думку Е. Ребела призначений

запевнити: «Я демонструю в золотому обрамленні свої професійні можливості і соціальний статус» [1, с. 10].



Рис. 1. Ян ван Ейк. «Портрет чоловіка в червоному тюрбані». 1433 р. Лондонської Національної галереї.

*Фото з офіційного сайту Лондонської Національної галереї:
<https://www.nationalgalleryimages.co.uk/asset/776/>*

Якщо для Яна ван Ейка як відомого портретиста найважливішим було продемонструвати вміння реалістично, *trompe-l'oeil* передати форми натури, підкресливши при цьому власну виключність, неперевершеність, то в подальшому митці «розширюють межі реалізму», зображаючи себе. На думку Ю. Романенкової, у XVI ст. «визріває та укріплюється бажання творчої особистості зазирнути у глибини себе, дослідити природу свого “я”» [5, с. 117].

Інколи художник виходив за межі реалістичної репрезентації власної подоби настільки, що глядач навіть не здогадувався, що перед ним – автор. Так, Мікеланджело на фрагменті фрески «Страшний Суд» із вівтарної стіни Сикстинської капели у Ватикані (рис. 2) завуалював своє обличчя в зображенні знятої шкіри Святого Варфоломія, який загинув мученицькою смертю. Автопортрет, розміщений у центральній частині композиції, вражає своєю трагічною харизмою, реалістичністю мученицьких переживань, які можна сприймати також як перехід святого з одного світу в інший. Загальна ж композиційна структура побудована навколо центральної постаті Ісуса Христа (погляд якого, саме і спрямований на автопортрет Мікеланджело). На думку Френка Цельнера, «оскільки майже всі фігури зображені оголеними, у янголів немає крил, у святих нема ані німбів, ані звичних атрибутів, то їх складно ідентифікувати. Простіше за все визначити двох мучеників, Святих Лаврентія та Варфоломія, що сидять у ніг Богоматері та Христа. Перший тримає решітку – символ свого мучеництва, а другий – здерту з нього шкіру та ніж» [12, с. 291].

З позиції ідеї автопортрету на здертій шкірі, тут можна углядіти трансформацію Мікеланджело, який із кожним новим творінням немов би виростав зі старої шкіри, зростаючи у своєму художньому хисті (тут варто згадати,

що напружена робота над фрескою «Страшний суд» тривала чотири роки).

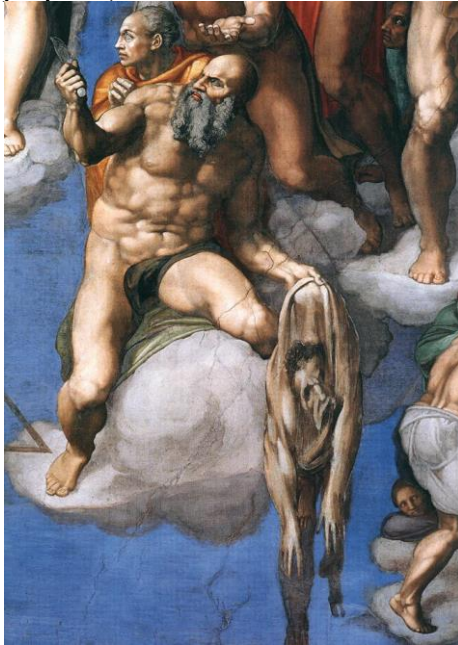


Рис. 2. Мікеланджело. Фрагмент фрески «Страшний суд». Ватикан. 1536-1541 рр. Фото з відкритих джерел: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/lastjudg/4lastjud.html>

Альбрехт Дюрер у 1500 р. створив свій «Автопортрет в одязі, оздобленому хутром» (рис. 3). Ця робота істотно відмінна від поясного автопортрету Дюрера у розвороті три чверті, виконаного у 1498 р. лише на два роки раніше (рис. 4), в якому митець постає світським чепуром, «зібрані руки якого у вишуканих шкіряних рукавицях вочевидь демонструють смиренну покірність, і разом з тим аристократичну стриманість» [1, с. 12]. Якщо автопортрет 1498 р. безсумнівно змальовує містянина, представника інтелектуальної еліти, то зображення

художника у автопортреті 1500 р. виразно відсилає до іконографії Ісуса Христа.

Для цього Дюрер використав фронтальне зображення анфас, притаманне на той час виключно релігійному живопису. .

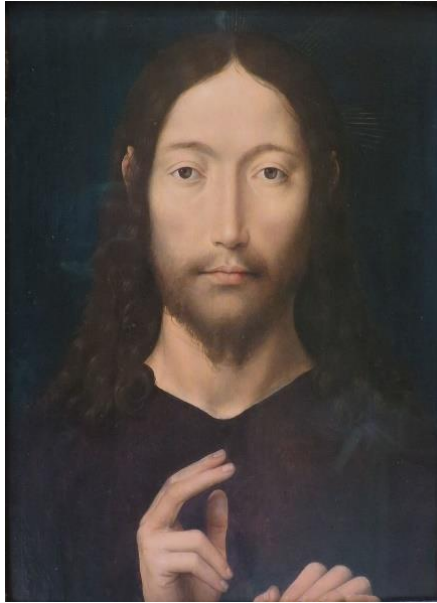


*Рис. 3. Дюрер А. «Автопортрет в одязі, оздобленому хутром».1500 р. Фото з відкритих джерел:
<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>*



*Рис.4. Дюрер А. «Автопортрет». 1498 р.
Фото з відкритих джерел:
<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>*

Так, прикладом іконографічного зображення Христа художниками Північного Відродження, в якому втілена божественна гармонія образу Спасителя, позбавленого земних емоцій та марноти марнот, є ікона фламандського митця німецького походження Ханса Мемлінга – «Христос, що дає своє благословення» (1478 р.) (рис. 5).



*Рис.5. Мемлінг Х. «Христос, що дає своє благословення». 1478 р.
Фото з відкритих джерел:
<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>*

Крім того, вказівний і середній пальці руки Дюрера, яка притримує розкішне хутро – оздобу дороговартісного вбрання, з'єднані таким чином, що асоціюються з жестом благословіння. Анфасне зображення красивого чоловічого обличчя втілює мудрість і спокій. Риси лица ідеалізовано симетричні у порівнянні з реалістичним автопортретом 1498 р. Волосся вже не золотаве, а каштанове, як характерно для зображень Ісуса Христа в іконописі.

Якщо в автопортреті 1498 р. Дюрер зображає себе в інтер'єрі, з вікном на дальньому плані, де далечіють гори, які метафорично натякають на амбітні цілі портретованого, то в автопортреті 1500 р. композиція твору і колірна гама є лаконічними. Темне тло ізолює постать зображуваного від клопотів буденного світу. Так само й кольори вбрання

виконані у коричневих відтінках, і на цьому тлі виділяються дві світлих плями – обличчя й рука.

Над авторською монограмою AD в лівому куті Дюрер вміщує рік створення роботи, і таким чином позначення AD набуває додаткового відтінку змісту, що відсилає до Вишнього, – Anno Domini (лат. «року Божого»). Латинський напис праворуч від портретованого перекладається так: «Я, Альбрехт Дюрер з Нюрнберга, зобразив себе у вічних кольорах у віці двадцяти восьми років».

Художник не залишає більше письмово засвідчених пояснень ідеї цього автопортрету. Можливо, Дюрер, що був ревним християнином, хотів продемонструвати цим портретом, що людина створена за подобою Бога, а її таланти надані Богом. А може, це зухвала гра з глядачем, який мимоволі вагатиметься, хто перед ним – Син Творця, або ж Творець шедеврів образотворчого мистецтва. Тут не залишається без уваги намагання художників в автопортретах втілити масштаб своїх особистостей, вміння орієнтуватися в своїй епосі, високого рівня емпатії, здатності тонко розуміти людську психологію. І, як припускає Е. Ребел, саме через імовірність некоректного розуміння цей твір став особистою настановою художника і за життя останнього зберігався в його майстерні [1].

Реалістичної досконалості й земної (вже не біблійної, як у попередніх творах) емоційності сповнений «Автопортрет в опуклому дзеркалі» Парміджаніно (1523-1524) (рис. 6), виконаний у маньєристичній манері. Твір вирізняється складною деформованою перспективою, коли було досягнуто просторового ефекту споглядання художника в опукле кругле дзеркало. Таким чином, автор зображений так, ніби він вдивляється в глибини своєї особистості у дзеркалі, а не споглядає глядача, як у звичних портретах анфас. Тобто, тут Парміджаніно свідомо уникнув

діалогу з публікою, цілковито заглибившись у власні роздуми, не помічаючи нікого й нічого довкола.

Юне витончене обличчя перебуває на другому плані, а на першому доволі символічно Парміджаніно зобразив свою руку, яка в реальному світі допомагає йому уособлювати велич мистецького хисту. «Сини важкої праці з грубими руками не мають таких пальців; це рука не ремісника, а, виглядаюча з-під модного мереживного рукава, рука віртуоза інтелектуала» [1, с. 38].

Вбраний за тогочасною модою, у сорочку з пишними білими рукавами та верхній одяг темно-коричневих тонів, із золотою каблучкою на мізинці, з дбайливо укладеною, не менш модною, зачіскою, художник підкреслює, що він є частиною своєї доби. Більше того – він перебуває в її вирі, є її повноправним і творінням, і творцем. Тобто, тут художник спробував продемонструвати свою незалежність від всього мирського (прагнення побути наодинці зі своїми роздумами), свою інакшість, і, разом із тим, цілковите перебування митця в цьому мирському.

Попри порушені пропорції, зображення виглядає реалістично в річищі «віддзеркалення правди» в опуклому дзеркалі, проте, водночас інтелектуально порушує звичне уявлення про самопрезентацію у живописі. На думку історика мистецтва М. Берда, «Автопортрет в опуклому дзеркалі» – «це маньєристська загадка: якщо дзеркала водночас відображають і викривляють реальність, тоді реальність можливо відобразити – тобто представити – тільки через викривлення» [13, с.79].

На думку Ю. Романенкової, «Особливе художнє бачення, здатність трансформувати образ у власній свідомості та пропонувати глядачу те, що не має нічого спільного з тим, як сприймає той самий образ сам глядач, – талант, відмірений італійським маньєристам великою порцією. <...> Витонченість фантазії маньєристів виявляла

відверту противагу ясному мисленню кватрочентистів» [6, с. 281].



Рис. 6. Парміджаніно. «Автопортрет в опуклому дзеркалі». 1523-1524 рр.

Фото з відкритих джерел:

<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

Висновки. Завдяки мистецтвознавчому аналізу робіт Яна ван Ейка «Портрет чоловіка в червоному тюрбані», Мікеланджело «Страшний Суд», Альбрехта Дюрера «Автопортрет в одязі, оздобленому хутром», Парміджаніно «Автопортрет в опуклому дзеркалі»

виявлено, що ці твори стали новаторською спробою митців зобразити свою зовнішність не шляхом буквального слідування за формами природи, а нашаровуючи на реалістичну репрезентацію ідеї особливої ролі митця як «творця», розширюючи контекст сприйняття портретного зображення глядачем.

Список використаної літератури:

1. Берд М. 100 ідей, що змінили мистецтво. Київ: ArtHuss, 2019. 208 с.
2. Міщенко І. Автопортрет в мистецтві Буковини ХХ-ХХІ століття. Collection of scientific papers «SCIENTIA». 2022. №. August 5. Сс. 185–187.
3. Пономаренко М. «Автопортрет» Миколи Глуценка 1923 року: в дзеркалі Відродження. Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. № 2. С. 84–90.
4. Романенкова Ю. ХVІ століття як «батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. Молодий вчений. 2015. Вип. 9 (24). С. 109–118.
5. Романенкова Ю. Феномен маньєризму у мистецтві Європи ХVІ – початку ХVІІ ст.: до питання про походження стилю. АРТ-платФОРМА, 2021. Вип. 1(3). С. 259–293.
6. Сімферовська А. Від атрибуту до алегорії: львівські автопортрети Одо Добровольського. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2017. №. 34. С. 218–231.
7. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання. Київ: Юніверс, 2001. 368 с.
8. Carbon C. C. Universal principles of depicting oneself across the centuries: from renaissance self-portraits to selfie-photographs. Frontiers. 2017.
URL: <http://surl.li/mktghx>
9. Chapman H.P. Self-Portraiture 1400-1700. A Companion to Renaissance and Baroque Art. Edited by Babette

Bohn and James M. Saslow. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013. Pp. 189-209.

10. Hall J. The Self-Portrait: A Cultural History. London: Thames & Hudson. 2014. 288 p.

11. Rebel E. Self-portraits. Köln: Taschen. 2022. 96 p.

12. Woods-Marsden J. Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist Hardcover. Yale: Yale University Press, 1998. 296 p.

13. Zollner F., Thoenes C., Popper T. Michelangelo: Complete Works. Köln: Taschen. 2007. 768 p.

Ruslana I. BEZUHLA,

DSc in Arts, Associate Professor,

Modern Art Research Institute

of the National Academy of Arts of Ukraine,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: r.bezuhla@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-1190-3646

**SELF-PORTRAIT IN THE CLASSICAL TRADITION
IN THE CONTEXT OF EXPANDING THE
BOUNDARIES
OF REALIST REPRESENTATION**

Abstract. The article proposes an understanding of the phenomenon of self-portrait in Renaissance and Mannerist painting in the context of going beyond the purely representative function of realistic reproduction of the portrait's appearance. In this perspective, self-portrait is first considered as an attempt by artists to come out of the shadows – to present themselves through painting in two dimensions – physical (bodily) and spiritual (personal). This study emphasizes that the mimetic nature of classical art, which was based on a mirror image of reality, imitation of nature, even in such a genre as portraiture,

did not limit the artist's ability and desire to expand the boundaries of perception of the artwork, to transform reality in accordance with their own ideas. Such artists as Jan van Eyck, Michelangelo, Dürer, and Parmigianino were proud of their masterful skills in “mastering” reality, their talents for illusory imitation of nature. At the same time, they raised the status of the artist from an artisan to a self-sufficient and independent virtuoso who chose his own path of growth (Michelangelo, Jan van Eyck), an intellectual, chosen by God (Dürer), and the creator of the unprecedented (Parmigianino). By realizing their exclusive role, their own way of seeing, artists laid the groundwork for the formation of the theory of the artist-creator, art as self-sufficient creativity, which was expressed in the extreme form of the modernists' idea of creation “ex nihilo”. It is also revealed that at first the artists included their self-portrait in the compositions of religious works, which also served as a kind of signature of the work, a confirmation that the work was made by the artist depicted in it, and in the sixteenth century the self-portrait finally became a full-fledged type of portrait painting. The research was based on an interdisciplinary approach, the method of art historical analysis, and the iconographic method.

Key words: self-portrait, realist painting, classical traditions, realist representation, creativity, Renaissance, Mannerism.

References:

1. Bird, M. (2019). 100 idey scho zminyly mystetstvo [100 ideas that changed art]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
2. Mishchenko, I. (2022). Avtoportret v mystetstvi Bukovyny XX-XXI stolittya [Self-portrait in the art of Bukovyna of the XX-XXI centuries]. Collection of scientific papers “SCIENTIA”, August 5, Lisbon, Portugal, 185-187 [in Ukrainian].

3. Ponomarenko, M. (2023). “Avtoportret” Mykoly Hlushchenka 1923 roku: v dzerkali Vidrozhennya [“Self-portrait” of Mykola Hlushchenko, 1923: in the mirror of the Renaissance]. *Ukrayins'kyi mystetstvoznavchyyi dyskurs*, 2, 84-90 [in Ukrainian].
4. Romanenkova, Yu. (2015). XVI stolittya yak “batkivshchyna” avtoportretu: peredumovy vynyknennya, svitohlyadni zasady [The 16th century as the «motherland» of the self-portrait: prerequisites for its emergence, worldview principles]. *Molodyi vchenyyi*. 9 (24), 109-118 [in Ukrainian].
5. Romanenkova, Yu. (2021). Fenomen manyeryzmu u mystetstvi Yevropy XVI – pochatku XVII st.: do pytannya pro pokhodzhennya stylu [The phenomenon of mannerism in European art of the 16th – early 17th centuries: to the question of the origin of style]. *Art-Platforma*. 1 (3), 259-293 [in Ukrainian].
6. Simferovska, A. (2017). Vid atributu do alehoriyi: Lvivski avtoportrety Odo Dobrovolskoho [From attribute to allegory: Lviv self-portraits of Odo Dobrovolskyi]. *Visnyk Lvivskoyi natsionalnoyi akademiyi mystetstv*. 34, 218-231 [in Ukrainian].
7. Tatarkevich, V. (2001). Istoriya shesty ponyat: Mystetstvo. Prekrasne. Forma. Tvorchist. Vidtvornytstvo. Estetychne perezhyvannya [History of six concepts: Art. Beautiful. Form. Creativity. Reproduction. Aesthetic experience]. Kyiv: Universe [in Ukrainian].
8. Carbon, C.C. (2017). Universal principles of depicting oneself across the centuries: from renaissance self-portraits to selfie-photographs. *Frontiers*. Available at: <http://surl.li/mktghx> [in English].
9. Chapman, H.P. (2013). *Self-Portraiture 1400-1700. A Companion to Renaissance and Baroque Art*. Edited by Babette Bohn and James M. Saslow. West Sussex: Wiley-Blackwell. 189-209 [in English].
10. Hall, J. (2014). *The Self-Portrait: A Cultural History*. London, UK: Thames & Hudson [in English].

11. Rebel, E. (2022). Self-portraits. Taschen. [in English].
12. Woods-Marsden, J. (1998). Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist Hardcover. Yale University Press [in English].
13. Zollner, F., Thoenes, C., Popper, T. (2007). Michelangelo: Complete Works. Taschen [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.158-200>

УДК: 761:[655.11:092/.093]

Галина Василівна КУЗЬМЕНКО,

кандидат педагогічних наук, доцент,

Київська муніципальні академія
естрадного і циркового мистецтв,

м. Київ, Україна,

e-mail: glnkuzmenko36@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-0613-3934

Вероніка Іванівна ЗАЙЦЕВА,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Київський столичний університет ім. Бориса Грінченка

м. Київ, Україна,

e-mail: nika.zaytseva@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-1160-1760

ФЕНОМЕН ІНКУНАБУЛИ ЯК НАЙЦІННІШОЇ ПАМ'ЯТКИ ПОЧАТКОВОГО ПЕРІОДУ ІСТОРІЇ ДРУКАРСТВА

Анотація. У статті досліджуються гравюра, зокрема, ксилографія, що за часів свого народження вважалася найбільш авангардною технікою та служила джерелом знань. Доведено, що інкунабули, будучи перехідною ланкою від манускрипту до друкованої книги, стали фіксацією та головним візуальним свідченням усіх важливих історичних подій, що відбувалися у світі. Розглянуті технологічні, естетичні та соціальні передумови виникнення гравюри як нового у той історичний період виду мистецтва. Висвітлено різницю між техніками обрізної та різцевої гравюри на дереві та металі. Описано основні особливості книжкової гравюри, яка сприяла винаходу

друкарства в Європі. Гравюра стала плодом реалізації потужного суспільного запиту на тиражування книг епохи Відродження – як духовних пам'яток і матеріальних документальних свідоцтв ранньої історії друкарства, як джерел знань та інформації в цілому. Інкунабули – це важливі історичні документи. Недарма митці Відродження, зокрема, Леон-Баттіста Альберті, Філіппо Брунеллескі, Леонардо да Вінчі, Альбрехт Дюрер та інші здобули визнання не тільки у сфері мистецтва, але й як діячі науки. Саме завдяки їхній праці та професійної майстерності у суспільстві остаточно стверджується статус мистецтва і художника-митця, а мистецтво книги та книжкової гравюри отримує поширення та розповсюджується всіма європейськими країнами.

Також у статті зазначено, що поряд із Німеччиною, у XV ст. вагоме місце серед європейських країн у сфері друкарства посіла Італія. Так, рятуючись від значної конкуренції, що швидко охопила Німеччину, німецькі друкарі влаштувалися в Італії, де заснували свої типографії з високим рівнем мистецтва книжкової гравюри. Кожній із цих країн вдалося здійснити вагомий внесок у розвиток даного мистецтва.

Варто наголосити, що наразі не вистачає сучасних досліджень, у яких би висвітлювалися передумови виникнення гравюри як одного з важливіших видів мистецтва доби Відродження. З огляду на актуальність популяризації мистецтва книжкової гравюри, існує потреба у дослідженні збережених артефактів, щодо інкунабул – найцінніших пам'яток ранньої історії друкарства, які замінили рукописні книги вже з II пол. XV ст., коли активно розвивалися друкарські технології.

Ключові слова: Відродження, інкунабула, книжкова гравюра, ксилографія, дереворит, обрізна гравюра.

Постановка проблеми. На межі XIV-XV ст. у Західній Європі в графічному мистецтві набуває розповсюдження особливий спосіб художнього формотворення – гравюра. Гравюрами (від французької «graveur», «graver» – вирізати) називають відбитки на папері з обробленої особливим чином основи – друкарської «дошки», на якій перед цим було вирізано (награвіровано) малюнок [9, с. 311]. Залежно від матеріалу, численних способів ручної обробки «дошок» та друку з них відбитків, отриманих через відтворення авторського кліше, поступово визначилися різні види або техніки гравюри. Кожна з них мала свої технологічні прототипи, які вже існували та були пов'язані з різними ремеслами.

Підґрунтям для ксилографії стало поширене у народному мистецтві різьблення на дерев'яних дошках, призначення яких – виготовлення штампів-печаток та вибійки, що використовувалися для тиснення прямиків та при розфарбовуванні тканини шляхом набивання на неї кольорового візерунка дерев'яним молоточком.

Основою для розвитку різцевої гравюри стало ремесло ювелірів – гравірування дорогоцінних та напівдорогоцінних каменів було відоме ще за часів античності. Античні геми – різьблені персні й коштовне каміння, що призначалися переважно для відбитка на кшталт особистого підпису, власного штампа-печатки, за своєю сутністю й були першими різцевими гравюрами.

Винахід офорту пов'язаний з майстернями зброярів, гравірувальними технологіями з прикрашання зброї, де широко використовувалося травлення малюнка на металі.

Все це протягом тривалого часу гальмувало звільнення гравюри від рис прикладництва. Проте, наявність технологічних прототипів не применшує переваг гравюри, яка у період свого народження була найавангарднішою художньою технікою. Гравюру

справедливо вважають першим зразком масового мистецтва, предтечою мас-медіа, оскільки саме народження цього виду мистецтва означає, що з'являється багато однакових відбитків, бо всі види гравюри вирізняє спільна суттєва якість – можливість тиражування. При цьому кожний з відтисків станкової гравюри – естамп (франц. *estampe* – відбиток) – зберігає «живу» й безпосередню манеру творчої роботи митця і, за своїми художніми якостями, є самостійним, рівноцінним оригінальному, художнім твором. Проте, вартість естампа, порівняно з рисунком і, тим більше – живописним твором, є значно меншою. Тож, цілком природно, що через такі переваги, мистецтво гравюри привернуло увагу й викликало значний інтерес серед багатьох видатних художників і стало поширеним серед різних верств населення.

З XVI – XVIII і навіть на початку XIX ст. (до винаходу фотографії), у силу своєї масовості гравюра, зокрема ксилографія, служила джерелом знань, фіксацією й головним візуальним свідченням усіх важливих історичних подій, що відбувалися у світі, виконувала різні, значущі для суспільства, ролі, які в подальшому взяли на себе фотографія, кінематограф, телебачення та всі масові види мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемам дослідження мистецтва книжкової графіки, як складника книжкового видання, присвячено чимало наукової літератури, написаної відомими українськими мистецтвознавцями, серед яких О. Лагутенко, Г. Логвин, В. Овчинніков, Д. Степовик та ін. Українські вчені значну увагу приділяють дослідженню історії книги, еволюції книжкової структури, висвітленню стилістичних особливостей художньої мови графічного мистецтва, творчої спадщини відомих українських граверів, відповідно до певного історичного контексту. Проте, варто наголосити,

що сучасні дослідження, у яких би висвітлювалися передумови виникнення гравюри як авангардного у добу Відродження виду мистецтва, – вирізняються дещо клішованим характером викладу фактів. До того ж, глибоких мистецьких праць щодо специфіки інкунабул – найцінніших пам'яток ранньої історії друкарства, які замінили рукописні книги, – наразі не вистачає. Можливо, це пов'язано з незначною затребуваністю такої літератури серед професійних митців, праця яких вирізняється суто практичною спрямованістю: виготовленням естампів чи художнім оформленням друкарської продукції. Такий стан триватиме доти, поки «Графіка», як навчальна дисципліна, не посяде гідне місце у процесі фахової підготовки майбутніх художників та графічних дизайнерів у закладах вищої освіти всіх рівнів акредитації.

Однак, з великого розмаїття наукових розвідок слід виокремити сучасні праці, автори яких серйозно займаються проблемами різних видів та технік гравюри, аналізом творчих досягнень зарубіжних та вітчизняних художників – майстрів цього виду мистецтва (В. Іванов-Ахметов) [5], вивчають художню цілісність оформлення книг та стилістику творчого почерку ілюстраторів книжкових видань (А. Буйгашева, В. Зайцева, Г. Задніпряний, Г. Кузьменко) [3; 4; 6], глибоко висвітлюють технологічні особливості творів європейської графіки, досвід атрибутції гравюр А. Дюрера (О. Андріанова, С. Біскулова, О. Шостак) [1], досліджують особливості екслібрису як значущого сегменту української естампової графіки (Ю. Романенкова) [25] та ін.

Сьогодні, в епоху цифрових технологій, інтерес до пізнання таємниць виникнення ксилографії як найбільш ранньої техніки гравюри, яка за часів свого народження вважалася найбільш авангардною, – не зникає. Інкунабули – ці важливі історичні документи, «свідки» суспільних,

політичних та культурних подій великої доби Відродження, також потребують більш повного вивчення. Значний інтерес до мистецтва книжкової графіки та визначення місця художника у суспільстві засвідчує вагомість обраної проблематики у сучасному мистецькому дискурсі. Відповідно виникла потреба детальнішої розробки цієї теми, вивчення якої дозволить переосмислити значущість інкунабули як пам'ятки ранньої історії друкарства, а також більш глибоко усвідомити здобутки німецьких друкарів та граверів доби Відродження.

Мета статті полягає у дослідженні феномену інкунабули як найціннішої пам'ятки початкового періоду історії друкарства, у якій збережено традиції рукописної книги та закладено основи розуміння конструктивних та композиційних особливостей книги сучасної.

Виклад основного матеріалу. Після багатоговікового панування віри над розумом, «свіжі» культурні віяння, що виникли у низці країн Західної Європи в XIV-XVI ст., стали визначати новий культурний рух, нову, прогресивну художню картину світу, яка отримала назву «Відродження» або «Ренесанс». В оновленій картині світу головна роль відводилася людині, її самоствердженню, формуванню наукового та гуманістичного світогляду, пошукам пізнання сенсу життя та призначення людини. Завдяки праці Джорджо Вазарі «Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів» (1550 р.), термін «Ренесанс» назавжди закріпився в історії культури і, з часом, став синонімом гуманізму, оновлення наукового мислення, вияву індивідуальності, різноманіття творчих пошуків у мистецтві [12].

Мистецтво і культура в період Раннього Відродження впродовж усього XV ст. розвивалися у відносно стабільній політичній обстановці. Тому цей період відзначився значним зростанням міст, які, в свою чергу,

ініціювали відкриття та здійснювали фінансування університетів, що з часом ставали центрами розвитку гуманізму. Швидке будування міст та зростання кількості їх населення ускладнювало зв'язки між людьми й передачею інформації в цілому.

Ренесанс як новий культурний рух, з його переосмисленою концепцією морального перетворення суспільства на засадах добра й шляхетності, заклик до нового справедливого життя, визначення місця та ролі людини в оновленому світосприйнятті через відтворення об'єктивної картини світу та образу універсальної людини в мистецтві, – цілком захопив уяву прогресивних верств населення. Активне самоствердження, творення і творчість – стали новим сенсом життя.

Ідеї нового культурного руху не оминули стороною й середовище художників. Відтворюючи особисте ставлення до зображуваних подій, твори митців набувають яскравого індивідуального «забарвлення». Нові виклики, що постали перед художниками й були пов'язані зі зростанням інтересу до світської тематики, більш точного візуального зображення природи, зокрема, реалістичного зображення людини як найдосконалішого творіння природи, її діяльності та внутрішнього світу, – вимагали безпосередньої опори на науковий стиль мислення, знання теорії перспективи, досвід у сфері прикладних наук.

З кінця XIV і в XVI ст. набуло потреби обґрунтування нової сутності й тлумачення мистецтва, яке поступово стає на людиноцентристські позиції й набуває особливого значення не лише для грамотної організації простору на площині картини, відповідно до втілення нових ідей часу, – а й для визначення критеріїв оцінки художнього твору (який нарешті позбавився від релігійних догм) та утвердження цінності особистості митця.

Під впливом ідей гуманізму мистецтво поступово набуває антропоцентричного спрямування та стає інтелектуальнішим. Освоєння античної думки, вивчення давньогрецьких праць (Архімеда, Евкліда, Герона Олександрійського та ін.), які у XIV ст. були заборонені як еретичні, проведення особистих спостережень, а головне, – пізнання законів природи дослідним шляхом, дедалі більше привертає увагу, сприяє засвоєнню теорії та практики у їх безпосередньому взаємозв'язку, формуванню наукового світогляду, глибокій обізнаності митців у точних науках, вияву надзвичайної широти інтересів та універсалізму в опановуванні різних видів мистецтва [7]. Недарма митці Відродження, зокрема, Філіппо Брунеллескі, Леонардо да Вінчі, Леон-Баттіста Альберті, Альбрехт Дюрер та інші здобули визнання не тільки у сфері мистецтва, але й як діячі науки.

Щиро сприйнявши ідеали гуманізму й будучи впевненим у могутності науки, Філіппо Брунеллескі читає публічні лекції по перспективі на площах італійських міст. Відповідність пластичних мистецтв законам природи та віра в те, що все можна пояснити через гармонію чисел, сприяє появі численних наукових трактатів: про містобудівництво (Антоніо Філарете, Леон-Баттіста Альберті) [14], архітектурні пропорції (Франческо ді Джорджо) [26], композицію, колористику й техніки живопису (Леонардо да Вінчі) [16], побудову гармонійного шрифту як підґрунтя золотого перетину (Лукка Пачолі) [24], теорію мистецтва й перспективи, пропорції людського тіла (П'єро делла Франческа, Леонардо да Вінчі, Альбрехт Дюрер, Вінченцо Данті) [8].

Гармонія, основи якої закладено у симетрії та пропорційності, стає сутністю поняття прекрасного. Використання золота та дорогих матеріалів у середовищі художників та в очах замовників вже втрачає свою

нещодавно привабливість, проте з'являються нові цінності – тепер переваги надаються іншим якостям, зокрема, вмінню будувати перспективу. То ж, у своїх дослідженнях лінійної перспективи з центральною точкою сходу Філіппо Брунеллескі, Мазаччо (Томмазо ді Джованні ді Сімонє Кассаї) і Донателло (Донато ді Нікколо ді Бетто Барді) спираються на суто математичні розрахунки. Прагнучи задовольнити потребу замовників у достовірності портретів, живописці та скульптори доби Відродження заглиблюються у вивчення пропорцій людського тіла та природних форм.

Живопис, поряд із музикою (у якій також при житті здобув визнання Леонардо да Вінчі), лише помилково, з точки зору митця, не було віднесено до розряду математичних наук, оскільки живописці попередніх поколінь не були здатні систематизувати накопичені в мистецтві живопису знання [16]. Намагаючись виправити ситуацію, Леонардо ретельно проштудював анатомію людини, й особливо її мускулатурний апарат, маючи на меті досконало вивчити будову тіла та зрозуміти принцип його дії. Крім того, митець розробив теорію ідеальних пропорцій різних частин людського тіла [2].

Альбрехт Дюрер у своїх працях («Посібник до вимірювання за допомогою циркуля та лінійки», «Чотири книги про пропорції людського тіла», «Деякі настанови до зміцнення міст, замків і місцевостей») завжди підкреслював значущість математичних знань, які забезпечували реалістичну достовірність живописним та графічним творам, надавали естетичної досконалості творам архітектури та скульптури. Свідомо уникаючи незрозумілих для німецьких читачів висловів латиницею, А. Дюрер намагався пояснити складні геометричні терміни й поняття за допомогою тотожних слів німецькою, завдяки

чому його справедливо вважають одним із засновників німецької геометричної термінології [23].

Задля творення нового мистецтва, знаходячись у пошуках зрозумілішого й переконливішого способу «справжнього» осягнення християнської віри та відображення у своїй творчості правдивої реалістичної картини світу, художники доби Відродження делікатно, проте все частіше звертаються до світу земного, нерідко предметом їхньої уваги стає світське життя, а в назвах картин зазначаються звання та соціальний стан людей [15].

Фронтальність та умовність зображення, суворі семантика й колишні догми образотворчої мови часів Середньовіччя з часом поступаються місцем більш матеріальному та реалістичному баченню людської фігури. Образ Цариці Небесної тепер поступається місцем Мадонні Смиренності, що сидить не на троні, а прямо на землі. Такі ж зміни відбуваються і в зображенні сцен на євангелістські сюжети. Увага до деталей та звичайних предметів домашнього вжитку вказують на свідоме прагнення художників відтворити знайому кожному обстановку. Геометричні плитки підлоги, що уходять вдалечінь, чи картата ковдра надають зображеним сценам глибини й достовірності – лінійна й повітряна перспектива, завдяки яким переконливо передано уявний простір, посилюють відчуття реальності.

Новий ідейний зміст творів образотворчого мистецтва підвищував їхню цінність і визначав нову роль художника, на якого перестали дивитися як на майстерного ремісника. Погляд на художню творчість як на щось інше – специфічне, ексклюзивне, унікальне, порівняно зі звичайною технічною досконалістю, як показником професійної майстерності, якою би якісною остання не була, виникає наприкінці XV ст.



Рис. 1. «Джентльмен». Гравюра
Гравюра, бл. 1460/5 р. (?)
З відкритих джерел:
<https://goo.su/4TqU1>



Рис. 2. «Янгол зі сферою». Гравюра, бл. 1470 р. (?)
З відкритих джерел:
<https://goo.su/hPTT>

Здатність творити, на відміну від сумлінної ремісничої праці, згодом оцінюється дедалі вище і, вже у наступному столітті, у суспільстві виникають сприятливі умови для остаточного утвердження статусу мистецтва і художника – митця.

Отже, характеристика цього історичного періоду доводить, що винахід друкарства в Європі став плодом реалізації потужного суспільного запиту на тиражування книг – як джерела знань та інформації в цілому, на яку, в умовах розвитку буржуазного суспільства, різко зростає попит.



Рис. 3. «Поклоніння волхвів». Репродукційна гравюра флорентійського майстра Крістофано Робетта. Бл. 1500 р. Музей мистецтв школи дизайну Род-Айленда. З відкритих джерел: <https://goo.su/UO8Wbky>

Цілком природно, що розвиток гравюри в Європі пов'язують із широким розповсюдженням наприкінці XIV ст. паперу – нового для Європи та значно дешевшого (порівняно з пергаментом) матеріалу, винаходом Йоганном Гутенбергом друкарського верстата (бл. 1440 р.) і появою друківаних книг, які стали повсякденною необхідністю й супроводжували побут людини. Всі ці чинники стали поштовхом для розвитку гравюри на дереві як способу художнього формотворення, призначеного, на його початковому етапі, для оздоблення різноманітної друкованої продукції утилітарного призначення (гральні карти, календарі, недорогі ікони, ярмаркові картинки релігійного, алегоричного, повчального чи сатиричного

змісту). То ж, у XV ст. (першому столітті існування гравюри) ксилографія вже мала свого споживача та переважно призначалася для малозабезпеченого прошарку населення (рис. 1-3). Це визначало її дешевизну, переважно релігійну тематику та декоративність виражальної мови.

З сер. XV ст. з'являються перші паперові млини – папірні, призначені для розмелювання сировини, призначеної для виготовлення паперу, і ксилографія майже цілком переходить у сферу ілюстрування книг. Наразі у місті Базель (Швейцарія) в будинку XV ст. здійснена реконструкція Базельської папірні (нім. Basler Papiermühle) або Базельського паперового млину, що був заснований у 1453 р. У будинку розташований музей історії виробництва паперу та книгодрукування, у якому демонструються різні технології виробництва паперу та старовинна друкарська техніка [Basler Papiermühle, Schweizerisches Museum].

Насправді гравюра є набагато старшою за книгодрукування: її коріння сягає Стародавнього Китаю, Єгипту і Месопотамії. Так, у Стародавньому Китаї буддійські «ксилографи» або «естампажі» – відбитки текстів релігійного змісту із зображеннями, що були виконані з дерев'яних рельєфних форм на папір, – відомі ще з початку нової ери – вони з'явилися невдовзі після винайдення паперу. Перекладений китайською індійський твір «Діамантова Сутра» вважається найдавнішою у світі друкованою ксилографічною книгою-сувоєм, яка дійшла до нашого часу. Книга датується 868 р., складається з семи склеєних у стрічку аркушів паперу й наразі зберігається в архіві Британської бібліотеки [10]. Тож, першою, серед багатьох технік створення тиражованих зображень виникла гравюра на дереві – ксилографія (від грецького «xylon» – «дерево» і «grapho» – «пишу, креслю, малюю») або дереворит – «рухлива» й виразна техніка, якій було

відведено роль провідника суспільної ідеології та попереду очікувало тривале й насичене життя.

Серед європейських країн ксилографія (або гольцшніт) уперше з'явилася в Німеччині й у початковий період свого розвитку мала обмежені технічні можливості. Це була так звана обрізна, або «поздовжня ксилографія», яка виконувалась з порід дерева середньої твердості та в'язкості (щоб зображення на ній не кришилося, було зносостійким – переважно груша, липа), на добре висушених дошках, де волокна деревини розташовані паралельно поверхні. На відшліфованій та заґрунтованій крейдою поверхні такої дошки звичайним пером по крейді наносилося дзеркальне зображення певного малюнку, контурні лінії якого обрізалися з обох сторін гострим ножом (звідси й виникла назва «обрізна» гравюра). Потім всі пробіли між лініями заглиблювались та видовбувались за допомогою стамесок, через що утворювалась опукла друкарська форма з рельєфно виступаючими лініями зображення, яке мало назву «кліше». На кліше накочували фарбу та після притискання до нього вологого паперу отримували чорний відтиск малюнку, який можна було отримувати численну кількість разів. Завдяки тому, що у ксилографії друкуючі елементи виступають над поверхнею дошки, цей вид гравюри відносять до технік високого друку.

Примітивність ранніх обрізних гравюр пояснюється специфікою техніки: поздовж пружних шарів деревини ніж гравера рухається легко, але в місцях, де лінії малюнку йдуть уперек, навскіс, чи вигнуті, – гравер зустрічає сильний опір. Відполіровані впоперек волокон пальмові дошки та грабштихелі (сталеві тонкі стрижні різних видів перетину зі зрізаним кінцем) з'явилися значно пізніше, тому процес гравірування на дереві здійснювався звичайним ножом по довжині волокон та був дуже трудомістким. Це

пояснює певну схематичність та узагальнений характер контурних зображень, проте не применшує їх конструктивної ясності, стилістичної витонченості та виразності задуманого образу. Зазвичай робота художника полягала лише у створенні зображення на дошці, яку потім обробляв ремісник – різьбяр по дереву («формшнайдер»), намагаючись якомога точніше вирізати нанесене зображення, зберігаючи форму й характер всіх ліній, штрихів, крапок. Через цю особливість у ксилографії намітився розрив між художньою творчістю та ремісництвом, яке передбачає лише технічний етап виконання гравюри. З іншого боку, такий розподіл праці дозволив художникам – авторам рисунків, композицій, – залишити у своєму творчому спадку значну кількість ксилографій.

На початку становлення техніки ксилографії відбиток робили шляхом щільного притирання аркушу вологого паперу до дошки. Для цього використовували «гладілку» – подушку зі шкіри чи тканини, яку набивали кінським волоссям, або м'яку щітку. З виникненням друкарства відбитки з гравірованих дерев'яних дошок стали отримувати за допомогою друкарського верстата для високого друку. З часу винаходу друкарського верстата ксилографія стає беззмінною «супутницею» книги.

Проте, ще до винайдення друкарства, близько 1420-1430 рр. (переважно в Німеччині) видавалися своєрідні, т. зв. «блокові» книги – *Blockbuecher*. Виготовлені у техніці ксилографії, блокові книги мали певні особливості: на одній друкарській дошці, разом із нехитрим зображенням сцен біблійного змісту, вручну, вишуканим готичним шрифтом ретельно вирізувався короткий пояснювальний текст. То ж, текст кожної сторінки відтискувався одночасно з ілюстрацією до нього, завдяки чому такі книги називали «Бібліями для жебраків». Представникам нижчого

духовенства, які фінансово не могли придбати повне й дороге видання Біблії, ці зображення служили допомогою у навчанні мирян – придбавши таку книгу, за її нехитрими картинками з короткими повчальними розповідями, неграмотні парафіяни мали змогу самостійно опанувати Євангеліє та з окремих аркушів створити домашній вівтар, що прикрашав житло.

«Революція», здійснена Й. Гутенбергом, полягала у відкритті технології набору на спеціальних рамках окремих рухомих (пересувних) літер, складених у слова, – так відбувався процес створення друкарської форми з дзеркально відображеним текстом, і винайдення книжкового пресу, за допомогою якого з набраної матриці на аркушах паперу здійснювався відбиток. Ці інновації дали змогу удосконалити розмноження рукописів, а відтак – зробити людству величезний крок вперед. Завдяки заснуванню в місті Майнц (Німеччина) першої європейської типографії друковані книги стали значно дешевшою альтернативою рукописним манускриптам та швидко завоювали попит серед багатьох верств населення: від студентів та просто освічених людей – до діячів церкви та вчених. Друкарська майстерня в Майнці була відкрита завдяки спільним зусиллям Йоганна Гутенберга (на першому етапі своєї кар'єри шліфувальника напівкоштовного каміння та майстра з виготовлення дзеркал), фінансиста Йоганна Фуста і Петера Шеффера (спочатку майстерного каліграфа, переписувача рукописів у Франції, пізніше – підмайстра Й. Гутенберга, а після зради свого вчителя – головного працівника цієї друкарні).

Найперші друковані книги, видання яких датується 1450-1500 рр., називають «інкунабулами» (від лат. *incunabula* – «пелюшки», «початок», «колиска»). Цей часовий проміжок був визначений із погляду на розвиток та становлення мистецтва друкарства в цілому. До 1500 р. уже

були визначені зовнішні елементи книги та її обов'язкові атрибути і розпочалося масове виробництво книжкової продукції. Термін «інкунабула» було введено у вжиток Бернардом фон Малінкродтом (1639) у памфлеті «De ortu et progressu artis typographicae» («Про зародження та прогрес друкарського мистецтва») [21].

У перших інкунабул, цих мовчазних свідків початку доби друкарства, що визначають її «колисковий період», прослідковується наслідування всіх особливостей та художніх характеристик рукописних зразків. Зокрема, мова про відсутність титульного аркушу, розташування вихідних відомостей про місце й дату виготовлення, ім'я друкаря та назву книги – в колофоні (від давньогрецької *κολοφών*, *κολοφῶνος* – «завершення», «вінець» – остання сторінка книги), відсутність поділу на абзаци, домальовування та розфарбовування яскравими локальними кольорами заголовків, ініціалів та орнаментальних частин книги художниками-ілюмінаторами – вручну, вже після друку. Шрифти для перших інкунабул вирізувалися з деревини вручну, за основу, як правило, обиралися кращі рукописи з готичним мінускульним письмом. Тому кожну інкунабулу вирізняв індивідуальний характер шрифтів, що залежало від здібностей майстра-гравірувальника. Крім того, маленький тираж (зазвичай 100 – 300 примірників) і особливий – цупкий папір ручного виготовлення з ганчір'яної сировини – всі ці ознаки наразі роблять інкунабули вкрай рідкісними виданнями.

Формат інкунабул залежав від кількості згинань аркуша і мав різні назви: «ін фоліо» (в аркуш) – при одному згинанні; «ін кварто» (в четверту долю аркуша) – при двох згинаннях; «ін октавіо» (у восьму долю аркуша) – при трьох згинаннях, тощо. Неповна нумерація сторінок або система фоліації (нумерація аркуша книги) – є ще однією з особливостей найбільш ранніх інкунабул. Зазвичай

першодруки видавали без палітурки, тому кожний покупець повинен був сам організувати «перев'язку» і, виходячи зі своїх фінансових можливостей та художніх уподобань, замовляв для свого примірника оригінальну оправу. Про цей факт зазначено у найдавнішій друкованій німецькій Біблії, виготовленої у майстерні Йоганна Ментеліна в місті Страсбург. Інкунабула прикрашена намальованими ініціалами та рамками, ймовірно, роботи самого Мюліха. У рукописній примітці наприкінці цього примірника, під гербами перших її власників – аугсбурзького купця та члена ради Гектора Мюліха і його дружини – патриціанського роду Оттилії Концельманн, зазначено дату й вартість покупки: «Цю книгу було куплено без палітурки за 12 флоринів 27 червня 1466 року» [18] (рис. 4-5). Ця рукописна помітка є свідченням існування у 1460 р. широко розгалуженого книжкового ринку, що виходив за межі одного регіону. Завдяки цьому зацікавлені покупці з Аугсбургу (Німеччина) вже у 60-х рр. XV ст. мали змогу придбати книги, виготовлені у місті Страсбург (Франція), який знаходиться на відстані більш, ніж 300 км.

II пол. XV ст. характеризується активним розвитком друкарських технологій, завдяки чому в цю сферу було упроваджено низку суттєвих змін, які припинили наслідування інкунабулами рукописних зразків та наблизили їх до книги у її сучасному розумінні. Шрифти почали відливати зі спеціально підібраних сплавів. З 70-х рр. XV ст. з'явилися книги, проілюстровані гравюрами, – ініціали, заставки й бордюри стали створюватися друкованим способом, в техніці ксилографії.



Рис. 4-5. Ініціали та орнаментальні оздоблення на полях інкунабули, відомої як Біблія Ментеліна. Типографія Йоганна Ментеліна, м. Страсбург (1466 р.).
З відкритих джерел: <https://goo.su/ZXSLNli>

У 1470 р. німецький друкар Ніколай Гьотц у книзі «Зв'язок часів» (видана у м. Кельн) уперше запровадив пагінацію – упорядковану нумерацію сторінок, яка поступово витіснила фоліацію й остаточно закріпилася з 1499 р. Завдяки діяльності у Венеції німецького книговидавця, друкаря та художника Ерхардта Ратдольта, титульний аркуш у книгах було перенесено на початок видання. В 1476 р. Ратдольт уперше запровадив цю новину й розмістив титульний аркуш із зазначенням назви книги, ім'я та прізвища її автора на початку видання «Календар» (Kalendarius) Регіомонтана. Проте, рік видання, ім'я та прізвище друкаря все ще були зазначені у колофоні, й лише у 1499 р. титульні аркуші з повними бібліографічними даними з'явилися у виданнях венеціанця Альда Пія Мануція Старшого і лейпцігця В. Штекеля [11].

Початок розвитку друкарства в Європі пов'язують із появою 42 строчної Біблії (Biblia latina), широко відомої як

Біблії Гутенберга, де було досягнуто високої гармонії та краси набору і видано Йоганном Гутенбергом та Йоганном Фустом у місті Майнц між 1454 і 1456 рр. (рис. 6-7). Про це зазначено у позначці рубрикатора (художник, відповідальний за виділення абзаців червоною фарбою) одного з екземплярів, що зберігається у Національній бібліотеці Франції – однієї з найстаріших в Європі. Хоча формально це видання не є першою інкунабулою, воно є першим представницьким виданням, у якому інноваційний винахід знайшов своє завершене художнє та технічне вираження, завдяки чому Біблія Гутенберга розпочала відлік епохи друкарства, що назавжди змінила людство [17].

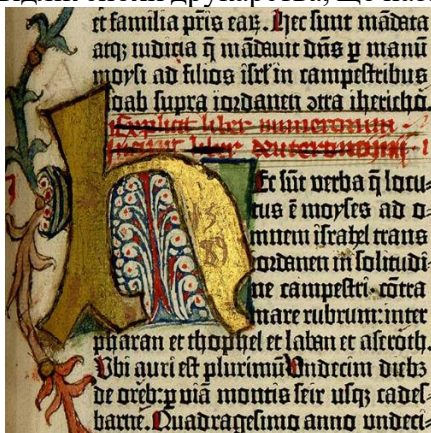


Рис. 6-7. Фрагменти з 42-строчної *Biblia latina*, відомої як Біблії Гутенберга: м. Майнц (Німеччина). Типографія Йоганна Гутенберга і Йоганна Фуста, між 1454 і 1456 рр.
З відкритих джерел: <https://goo.su/UgAfd0>

Унікальне видання – Майнцька Псалтир (14 серпня, 1457 р., типографія «Fust-Schöffer») (рис. 8) є другою інкунабулою, надрукованою методом ручного набору літер. Сьогодні 10 оригінальних видань книги, яка містить псалми, гімни й молитви, зберігаються в найзначніших бібліотеках світу і вирізняються не лише друкарського

оформлення, а й упровадженням низки значущих для друкарства середини XV ст. нововведень. Серед них слід зазначити такі: уперше в книзі було надруковано дату її видання, назву видавництва – Типографіе «Fust-Schöffer» та його фірмовий знак (зауважимо, що Й. Гутенберг випускав свої книги анонімно). До того ж застосовано гарнітури двох шрифтів, триколіровий друк (чорна, червона та синя фарби), друковані колофон та ініціали [22]. Все це надає виданню статусу однієї з найрідкісніших книг у світі.



Рис. 8. Розгорт інкунабули «Майнцьська Псалтир», Типографія «Fust-Schöffer». 1457 р. З відкритих джерел:
<https://is.gd/pPiUV3>
<https://is.gd/pPiUV3>

Інтеграція малюнків у друкований текст спочатку була дуже складним завданням, тому, невігадливі картини-ілюстрації зустрічалися лише у ксилографічних блокових книгах. За неможливості досягти повної механізації друку, поряд із гравірувальниками у друкарнях працювали художники-ілюмінатори, завдання яких полягало у художньому оформленні книг: домальовуванні ініціалів, колонтитулів, орнаментальних оздоблень на

полях, виділенні окремих рядків у тексті. Багатоколірність художнього оформлення (як правило, використовувалося два, рідше – три кольори) також досягалася ручним способом: на пустому місці, що залишав друкар, ілюмінатор малював ініціал чи інше оздоблення. Така робота цінувалася дорого, тому в багатьох інкунабулах пусті місця залишалися пустими. Проблему пустих місць у першодруках вирішив один з перших німецьких друкарів, учень Й. Гутенберга Альбрехт Пфістер, який, працюючи у типографії в місті Бамберг протягом 1460-1464 рр., першим здійснив видання німецької народної літератури та запровадив друк у два прогони: спочатку окремо друкувався текст, потім – ілюстрації [11].

А. Пфістер був одним із перших європейських друкарів, який став використовувати винайдений Й. Гутенбергом рухливий шрифт. У технології друкарства йому приписують упровадження двох інновацій: друк книг німецькою мовою та ілюстрування текстів гравюрами на дереві. Так, у 1461 р. А. Пфістер видає книгу «Коштовний камінь», яка вважається однією з перших книг, надрукованих німецькою мовою (рис. 9-10). Написана близько 1349 р. швейцарським письменником та монахом Ульріхом Бонером, ця рукописна книга набула надзвичайної популярності й часто переписувалася від руки. Вона представляла собою збірку зі 100 віршованих байок, викладених ясною та простою мовою, сповненою дотепності, насмішкватості та нотками гумору, який дещо пожвавлював обов'язковий для того часу повчальний тон. Припускаємо, що це й вирішило вибір А. Пфістера у пошуках рукописної книги для друку.

Незважаючи на те, що гравюри на дереві в цій інкунабулі виконані в досить грубій манері, все ще розфарбовані вручну й іноді виглядають злегка недоречно на сторінці, – немає сумнівів, що це видання свідчить про

новий етап у розвитку техніки ілюстрування книги. Невеликого розміру ілюстрації (80 x 110 мм) розташовані в цій книзі безпосередньо у тексті. Розміри кліше з ілюстраціями дорівнюють по горизонталі довжині текстового набору. Проте, вони ще не складають єдиної й цілісної друкарської форми, тому друк здійснюється у два прогони: на першому етапі друкується текст, на другому (на вільних місцях серед текстової полоси) – ілюстрації. Завдяки своєму світському змісту та чудовому для тих часів оформленню, книга розширила коло покупців і, незважаючи на високу вартість (на що впливали виробничі витрати), – здобула значну популярність серед читачів середнього класу.

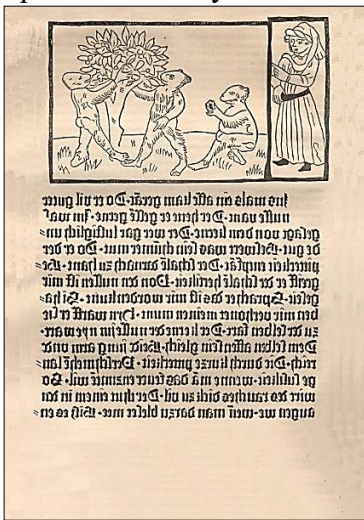


Рис. 9-10. Приклад нерозфарбованої та розфарбованої сторінок інкунабули «Коштовний камінь». м. Бамберг, Друкарська майстерня Альбрехта Пфістера. 1461 р.
З відкритих джерел: <https://is.gd/fgaRg9>



Рис. 11. Приклад розгорту з інкунабули «Коштовний камінь». м. Бамберг, Друкарська майстерня Альбрехта Пфістера. 1461 р. З відкритих джерел: <https://is.gd/fgaRg9>

Після поєднання А. Пфістером у цій книзі гравірованих ілюстрацій та ініціалів із текстом, техніка ксилографії поступово почала витісняти з друкованих видань книжкову мініатюру і незабаром стала основним способом ілюстрування книги, зберігаючи при цьому значущість і у станковому мистецтві.

Інша книга – «Біблія для жебраків», видана у друкарні цього німецького майстра наступного року (1462-1463 рр.) складається з серії різноформатних гравюр на дереві, що зображують сцени зі Старого та Нового Завітів, які поєднуються з короткими пояснювальними текстами, надрукованими за технологією набірною рухомого шрифту. В цій книзі Пфістеру уперше в історії друкарства вдалося поєднати текстовий набір та ілюстраційне кліше в одній друкарській формі й здійснити друк в один прогін,

завдяки чому процес друку полегшився і став швидшим. Внаслідок демонстрації досить високого рівня ксилографічної техніки, ілюстрація, відтворена А. Пфістером поліграфічним способом, назавжди замінила малюнки пером в ілюстрованих книгах, які раніше копіювали й розфарбовували вручну [19] (рис. 12-13).



Рис. 12-13. Сторінки №16 і №18 з інкунабули «Біблія для жебраків». м. Бамберг, Друкарська майстерня Альбрехта Пфістера. 1462-1463 pp.

З відкритих джерел: <https://is.gd/2NKgNP>

Відома як «Книга одкровенень Святого Іоанна» книга є ще одним чудовим зразком «блок-книги з картинками». Текст та лінійні зображення в ній вирізані з цільної дерев'яної дошки. В далекому XV ст. на кліше накочували коричневі чорнила та щільно притискували до вологого паперу, завдяки чому отримували відбиток коротких речень та переважно контурних зображень, які в подальшому розфарбовували вручну. Подібно до того, як вітражі в церквах зображували історії з життя Христа та святих, ці

блочні друковані книги дозволяли малограмотному населенню дізнатися про біблійні моральні історії, небесні війни між добром і злом, про покарання нечестивих та винагороди за праведність.

Зображення і текст в цій інкунабулі надруковані лише з одного боку аркуша, вони вирізняються чіткістю та конструктивною ясністю. Книга була частиною приватної колекції Лессінга Дж. Розенвальда, але в сер. ХХ ст. подарована ним Бібліотеці Конгресу (США) (рис. 14-16).



Рис. 14: Інкунабула «Апокаліпсис Святого Іоанна». Німеччина. 1470 р. З відкритих джерел: <https://is.gd/xUYaox>

Неможливо залишити поза увагою один із найвидатніших творів раннього друкарства, у якому яскраво проявляються всі вищезазначені ознаки інкунабули, – «Паломництво до Святої Землі». Це – перше латинське видання книги – своєрідного путівника, у якому розповідається про паломництво декана майнцького собору Бернгарда фон Брейденбаха до Палестини й описуються народи, що живуть в Єрусалимі.



Рис. 15-16. Приклади нерозфарбованої та розфарбованої сторінок інкунабули (у дзеркальному відображенні). «Апокаліпсис Святого Іоанна». Німеччина 1470 р. З відкритих дерел: <https://is.gd/9V1hXc>

Книга багато ілюстрована чудовими панорамами Венеції, Корфу, Криту, Родосу, Єрусалиму й орнаментальними зображеннями, виконаними в техніці ксилографії та розфарбованими від руки за малюнками одного з учасників цієї подорожі – утрехтського художника та гравера Ерхарда ван Ройвіха. Вона була надрукована в місті Майнц в типографії «Erhard Reuwich» (1486 р.) і відповідала зростаючому на той час у Європі інтересу до культури Сходу (рис. 17-19). Закони перспективи в ілюстраціях передані не зовсім правильно, проте їх композиції привертають увагу своєю чарівністю й вишуканістю.

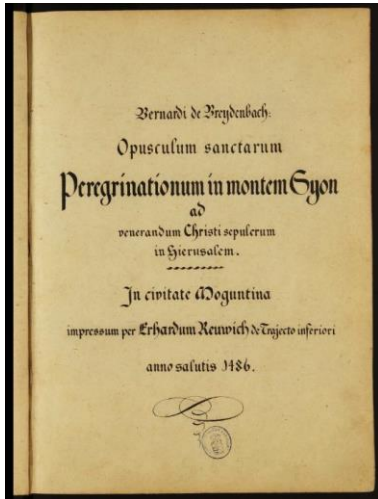


Рис. 17-19. Аркуші з гравюрами на дереві та подальшим розфарбовуванням вручн, з інкунабули «Паломництво до Святої Землі». М. Майнц, типографія «Erhard Reuwich». 1486 р.
З відкритих джерел: <https://is.gd/gTQC5n>

Ще одним дорогим та популярним виданням XV ст. стала енциклопедія з історії та географії Гартмана Шеделя – нюрнберзького міського фізика – під назвою «Всесвітня хроніка», вперше випущена в друкарні Антона Кобергера – відомого німецького видавця та хресного батька А. Дюрера – в місті Нюрнберг (1493 р.) у 2,5 тисячах екземплярів. Набране оригінальним шрифтом, видання проілюстровано великою кількістю вишуканих ксилографій, надрукованих з 645 друкарських дошок, що були вирізані в майстерні Міхаеля Вольгемута – провідного нюрнберзького художника того часу і вчителя Альбрехта Дюрера. Сторінкові й розворотні ілюстрації виконані на міфологічні, біблійні та світські сюжети, серед них можна побачити портрети діячів церкви та імператорів, види міст, зображення астрономічних явищ та сучасних подій, пов'язаних із географічними відкриттями й подорожами мореплавців. Дозволимо припустити, що саме ці дереворити стали провісниками витонченої вишуканості гравюр Альбрехта Дюрера, зокрема, графічних серій «Апокаліпсис» (1498 р.) та «Життя Марії» (1503-1504 рр.), які принесли йому європейське визнання.

Щедро ілюстрованій книзі відомого мислителя-гуманіста доби Відродження, професора права в місті Базель Себастьяна Бранта «Корабель дурнів» належить особливе місце серед інкунабул, виданих німецькою мовою. Цей філософсько-сатиричний твір, вперше надрукований Йоганном Бергманом в типографії міста Базель (1494 р.), гостро висміює дурість та влучно бичує людські вади, завдяки чому знайшов щирий відгук серед читачів XV ст. і протягом тривалого часу користувався величезною популярністю серед народу. З часом твір був перекладений латиною та кількома європейськими мовами і до 1574 р. з'явилося понад 40 видань тексту. Говорячи сучасною

мовою, твір С. Бранта «Корабель дурнів» став надбанням усієї освіченої Європи, бестселером XV ст. [20].

У тексті книги описується вигадана морська подорож до Наррагонії (Дурляндії) – землі обітованої, яку здійснюють 112 дурнів – представників різних соціальних станів та професій, кожен з яких яскраво втілює певний тип людської поведінки. На чолі команди мандрівників, які пливають, не уявляючи куди принесе їх течія, – дурний читач: переконаний у своїй освіченості, він займається відганянням мух, що дзижчать навколо його столу, заваленого книгами, які він не читає. Описуючи різні жанрові сцени, сатирик правдиво розкриває зразки дурості, що притаманна персонажам, які знайомі кожному з читачів, бо вони історично конкретні, правдиві та пов'язані з повсякденним побутом. Безжалісно й дотепно висміюючи себелюбство, жадібність, користолобство й культ наживи, обман чи підлість, поет не обходить увагою ні жінок, ні чоловіків, ні знатних та заможних, ні вбогих та бідолашних. Він не дає спуску нікому: обманщикам, шарлатанам, грубіянам, нечупарам, гулякам, розпусникам чи дармоїдам... – С. Брант відверто постає проти тих, хто думає лише про власне благо. Завдяки використанню прийому імітації фольклорного жанру, через упровадження в текст численних народних прислів'їв та приказок, дотепних мовних оборотів, поет легко знаходить спільну мову з масою німецьких читачів. Гуманіст та просвітник С. Брант наголошує, що не визнаючи власних недоліків, людина назавжди залишиться дурною, бо означені людські вади процвітатимуть доти, поки світло розуму не розсіє мороку глибокого невігластва.

Однією з причин великого успіху й популярності книги, безсумнівно, були високоякісні дереворити, створені групою книжкових ілюстраторів, серед яких працював Альбрехт Дюрер – на той час молодий та маловідомий

німецький художник. Відгукнувшись на запрошення Бранта, А. Дюрер проілюстрував дереворитами 73 зі 114 сюжетів, які підготували для цієї книги різні художники (рис. 20-21). Гравюри А. Дюрера не просто доповнюють текст. Маючи здатність схоплювати безліч характерних деталей, відчуваючи необхідність та неминучість змін у житті суспільства, молодий гравер переосмислює вірші С. Бранта, ставши його співавтором. Зокрема, на сторінці №5 можна побачити грубо сколочений віз, у якому їде компанія підкреслено потворних людей, обличчя яких нагадують дивні маски із застиглими гримасами. На головах у всіх одягнені ковпаки блазнів. Компанія їде на пристань, де очікується пересадка на корабель, про що зазначено у нижній частині ілюстрації. Підкреслено гротескне зображення першої зі сцен одразу насторожує й невимушено натякає про те, що перед читачем не просто мандрівники, а група дурнів, – то ж, попереду читача очікує

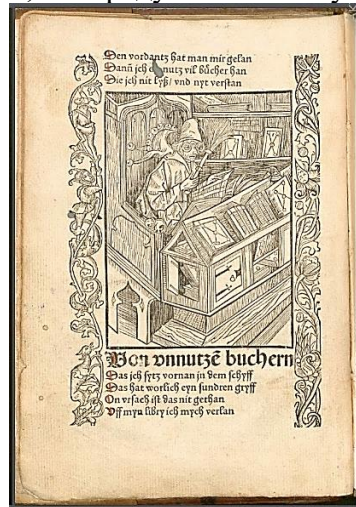
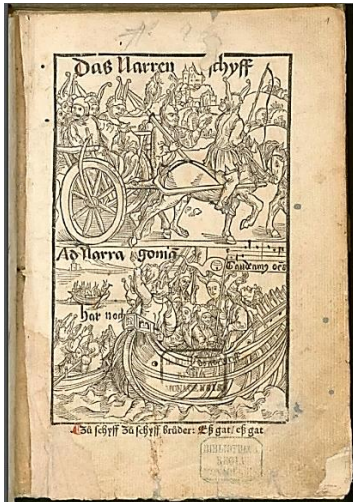


Рис. 20-21. Аркуші з гравюрами А. Дюрера до твору С. Бранта «Корабель дурнів», сторінки інкунабули №5 і №12. Типографія Йоганна Бергмана в місті Базель. 1494 р.
З відкритих джерел: <https://is.gd/w1AoKk>

цікава й захоплююча подорож.

Зазначимо, що поряд із Німеччиною, у XV ст. вагоме місце серед європейських країн у сфері друкарства посіла Італія. Рятуючись від значної конкурентності, що швидко охопила Німеччину, німецькі друкарі влаштувалися в Італії, де заснували свої типографії. Завдяки їх зусиллям мистецтво книжкової гравюри в Італії досягло високого рівня, набуло особливої витонченості й шарму.

Серед багатьох італійських міст, де було розвинене друкарство (Мілан, Неаполь, Рим, Флоренція), незаперечним центром італійського друкарства стала Венеція – з декількох тисяч книг, виданих в Європі у перші 30 років після винайдення друкарства, її доля складає майже третину. Цьому сприяло впровадження у сферу друкарства досвіду організації великих виробничо-збутових об'єднань – товариств, до складу яких іноді входило до 150 невеликих друкарень. Одним із таких крупних об'єднань було товариство на чолі з Лукантоніо Джунтою.

Незважаючи на те, що стилі виконання ксилографій митцями, представниками обох країн відрізнялися одне від одного, кожній із країн вдалося досягти значної довершеності форм та здійснити вагомий внесок у розвиток мистецтва книжкової гравюри. На відміну від анонімності італійських гравірувальників, які виконували різьблення й відтиск на основі зображення, створеного іншою людиною – художником, всі етапи створення гравюри у Німеччині (авторський рисунок, вирізування зображення та безпосередньо друк) було зосереджено в руках одного митця [5, с. 170]. В Німеччині художник і різьбяр були представлені однією особою, і деякі з видатних митців розкрили свої найкращі задуми переважно у мистецтві гравюри. Так, можна стверджувати, що світова репутація, здобута М. Шонгауером і А. Дюрером, переважно

ґрунтується на їхніх гравірованих, а не на живописних творах [15].

Значний внесок у процес друкарства в Італії здійснив німецький книговидавець Е. Ратдольт – завдяки його зусиллям у Венеції було видано значну кількість інкунабул, серед яких трактати з математики й астрономії популярних античних авторів, одним з яких був давньоримський письменник та науковець Юліус Гігін (Julius Hyginus). Не дивно, що за часів Відродження осмислена та ґрунтовна наукова праця «Астрономія», що була надрукована Е. Ратдольтом у Венеції для широкого кола читачів однією з перших, викликала значний інтерес, сприяла популяризації наукових знань й активізації діяльності друкарень зі створення нових, сучасних атласів сузір'їв та планет. Вірогідно, що саме Е. Ратдольт започатковує ставлення до книги як до цілісного продукту, знаходячи баланс у його дидактичній та художній єдності. Якщо у німецьких інкунабул орнамента була переважно представлена лише ініціалами, то завдяки Е. Ратдольту в книжкову гравюру було перенесено традиції італійської рукописної книги. Зокрема, введено широкі орнаментальні рамки з рослинними мотивами, надрукованими червоним кольором, ініціали, оплетені чудернацькою лозою, які в подальшому стали поширеними мотивами елементів книжкових прикрас української рукописної книги та книг доби Відродження в цілому.

Усвідомлюючи велику цінність інкунабул, наукові бібліотеки сьогодні проводять активну роботу зі збирання, вивчення та збереження цих важливих пам'яток, здійснюють їх докладний опис та складають каталоги.

Висновки. Незважаючи на те, що в Німеччині довше, порівняно з Італією, зберігалися риси Середньовіччя, німецький Ренесанс мав свої особливості та залишив глибокий слід в історії людства. Однією з вагомих

причин, що сприяли стрімкому розвитку промислового прогресу в Німеччині та країнах Західної Європи став доленосний винахід Й. Гутенберга, а саме, технологія набору пересувних літер і механічний спосіб друку, який швидко знайшов застосування та сприяв активізації культурного й мистецького руху. Бо лідерство у сфері виробництва та передачі інформації, як це засвідчує сьогодення, забезпечує переваги в усіх інших галузях та сферах життєдіяльності людини. Друкарство дозволило швидко й безперервно передавати найновішу інформацію, що в подальшому стало однією з причин формування інтелігенції – освіченого суспільного прошарку людей, зайнятих інтелектуальною діяльністю.

Вражаючі технічною досконалістю у гравіруванні німецькі ремісники очолили авангард друкарської справи. Саме завдяки їхньої праці та професійної майстерності у суспільстві остаточно утверджується статус мистецтва і художника – митця, а мистецтво книги та книжкової гравюри отримує поширення й розповсюджується усіма європейськими країнами.

Як духовні пам'ятки і матеріальні документальні свідоцтва ранньої історії друкарства, інкунабули стали перехідною ланкою від манускрипту до друкованої книги. Це пояснює той факт, що найдавніші з них зберігають чимало характерних рис рукописної книги і мають велику цінність для вивчення культури, мистецтва й історії суспільства в цілому в період пізнього Середньовіччя і доби Відродження.

Серед факторів, які сприяли зміцненню й пануванню позицій гравюри у книжковому мистецтві Німеччини слід зазначити такі: інтерес та популяризація гравюри з боку провідних, талановитих німецьких художників, доступність, дешевизна та можливість створення значної кількості відбитків, широта представленої у книгах

тематики (від творів античних авторів та релігійних видань – до актуальних наукових трактатів, історичних хронік, довідників та підручників у сфері медицини, географії, астрономії тощо). Через це гравюра привертає увагу відомих живописців і художників-графіків німецького Відродження Ганса Бургкмайра Старшого, Альбрехта Дюрера, Ганса Гольбейна Молодшого, Ганса Бальдунга Гріна (учня А. Дюрера), Лукаса Кранаха Старшого, ін., які в подальшому почали друкувати гравюри на дереві з декількох дошок, як самостійні станкові естампи.

В одній статті неможливо цілком охопити й висвітлити здобутки всього інкунабульного періоду навіть у межах однієї країни, проте, слід зазначити, що переваги винаходу німецького генія виявилися безсумнівними і, через еміграцію й активну діяльність послідовників Й. Гутенберга, друкарське мистецтво стрімко розпочало свою тріумфальну ходу країнами Європи.

Список використаної літератури:

1. Біскулова С., Андріанова О., Шостак О. Дослідження гравюр Альбрехта Дюрера з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності: зб. наук. праць VII міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 22-23 вересня 2022 р.). Київ: Національний заповідник «Києво-Печерська лавра», Асоціація реставраторів України, 2022. Сс. 10-18.
2. Велика ілюстрована енциклопедія історії мистецтв. Київ : Махаон-Україна, 2007. 512 с.
3. Зайцева В., Буйгашева А., Задніпрятий Г. Особливості художньо-образної стилізації комплексного оформлення української дитячої книжки другої половини ХХ століття. АРТ-платФОРМА: альм. Київ: КМАЕЦМ, 2022. Вип. 6 (2). Сс. 201-218.

4. Зайцева В. Традиції і пошуки в галузі архітектоніки українського книжкового мистецтва. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ : НАКККІМ. 2016. Вип. 36. Сс. 261-267.
5. Іванов-Ахметов В. З історії глибокого друку. Технологія і техніка друкарства : збірник наукових праць. Київ: ВПІ НТУУ «КПІ», 2009. Вип. 4(26). Сс. 169-189.
6. Кузьменко Г. Літературна спадщина Бориса Грінченка у творчості художників-графіків. Арт-простір. Вип. 3. 2018. Сс. 50-68.
7. Кузьменко Г., Стрельцова С. Кореляція творчої діяльності митців крізь призму синестезії. Арт-платформа. 2021. Вип. 4. Сс. 13-44.
8. Степанович Д. Альбрехт Дюрер: Мистецтво і математика. Країна знань. 2023. № 4. URL: <https://is.gd/6Ijahf>
9. Українська графіка XI – початку XX ст. Авт.-упоряд. А. В'юник. Київ : Мистецтво, 1994. 326 с.
10. Фетісова О. З історії ксилографічного друку. Музей книги. Бібліотечний портал ХОУНБ ім. Олесь Гончара 22.05.2020. URL: <https://is.gd/FB1yqP>
11. Фетісова О. Інкунабули – книги колискового періоду друкарства. Музей книги. Бібліотечний портал ХОУНБ ім. Олесь Гончара 21.04.2020. URL: <https://is.gd/8EHoY8>
12. A history of early Renaissance Italy: from mid-thirteenth to the mid-fifteenth century. London: Allen Lane, 1973. URL: <https://is.gd/N65fGp>
13. Basler Papiermühle, Schweizerisches Museum für Papier, Schrift und Druck. URL: <https://is.gd/Uy5n4G>
14. Beltrami M. Antonio Bonfini. La Latinizzazione del Trattato d'architettura di Filarete (1488-1489). Pisa: 2000. URL: <https://is.gd/MvB5mN>
15. Carrington Fitzroy, Engravers and Etchers, Six Lectures delivered on the Scammon Foundation at the Art Institute of

- Chicago, march 1916. The Art Institute of Chicago, 1917. Thomsen-Bryan-Ellis Company, Washington Baltimore, New York Philadelphia, 2021. URL: <https://is.gd/P2PF6c>
16. Farago C. The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura: with a scholarly edition of the italian editio princeps (1651) and an annotated English translation 2 vols. Claire Farago, Janis Bell, Carlo Vecce. Leiden; Boston: Brill, 2018. URL: <https://is.gd/KskBIY>
17. Harry Ransom Center. The Gutenberg Bible. URL: <https://is.gd/85LRIB>
18. Library of Congress. The Mentelin Bible. Biblia: Übers. aus dem Lat. Mit dt. Tituli psalmorum. URL: <https://is.gd/clCbPS>
19. Library of Congress. Book/Printed Material Paupers' Bible. Contributor: Pfister, Albrecht. Bamberg, Germany. URL: <https://is.gd/RSvdzR>
20. Library of Congress. Ship of Fools. Basel: Johann Bergmann, 1494. URL: <https://is.gd/Zg0ayA>
21. Mallinckrodt B. von: De ortu et progressu artis typographicae dissertatio historica. Colonia Agrippina, 1640, 152 p. URL: <https://is.gd/KHB2Qk>
22. Mayumi I. Wagner, Bettina; Reed, Marcia. The first experiments in printing at the Fust-Schöffer press. Early Printed Books as Material Objects: Proceedings of the Conference Organized by the Ifla Rare Books and Manuscripts Section Munich). De Gruyter Sur. 2010. Pp. 39-49.
23. Panofsky E. The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1955. 296 p.
24. Pacioli L. De Divina Proportione. Mar 2, 2016. URL: <https://is.gd/xQDPm>
25. Romanenkova J., Bratus I., Kuzmenko H. Ukrainian Ex Libris at the End of the 20th Century and the Beginning of the 21st Century as an Instrument of the Intercultural Dialogue.

Agathos: An International Review of the Humanities and Social Sciences. 2021. Vol. 12, Iss. 1 (22): Pp. 125-136.

26. Toledano R. Francesco di Giorgio Martini. Pittore e scultore. Milano, Electa: 1987. 176 p.

Halyna V. KUZMENKO,

PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,

e-mail: glnkuzmenko36@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-0613-3934

Veronika I. ZAITSEVA,

PhD in Arts, Associate Professor,
Boris Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,

e-mail: nika.zaytseva@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-1160-1760

**THE PHENOMENON OF INCUNABULA AS THE MOST
VALUABLE MEMORIALS OF THE INITIAL PERIOD
OF THE HISTORY OF PRINTING**

Abstract. The article examines engraving, in particular xylography, which served as a source of knowledge, ancient books became a transitional link from handwritten to printed books, which became a record and the main visual evidence of all important historical events that took place in Russia. world. The technological, aesthetic and social prerequisites for the emergence of engraving as a new form of art in that historical period are considered. The difference between edge and incisal engraving techniques on wood and metal is highlighted. The main features of book engraving, which contributed to the invention of printing in Europe, are characterized. The

engraving was the result of the realization of a powerful public demand for the reproduction of Renaissance books – as spiritual monuments and material documentary evidence of the early history of printing, as sources of knowledge and information in general. Incunabula are these important historical documents. It is not for nothing that Renaissance artists, including Filippo Brunelleschi, Leonardo da Vinci, Leon-Baptista Alberti, Albrecht Dürer and others, gained recognition not only in the field of art, but also as scientists. It is thanks to their work and professional skill that the status of art and the artist-artist is finally confirmed in society, and the art of books and book engraving spreads and spreads throughout the countries of Europe.

The article also states that along with Germany in the 15th century, Italy held a significant place among European countries in the field of printing. So, fleeing from the considerable competition that quickly swept over Germany, German printers settled in Italy, where they established their printing houses with a high level of the art of book engraving. Each of these countries managed to make a significant contribution to the development of this art.

It should be emphasized that currently there is a lack of modern studies that would highlight the prerequisites for the formation of engraving as one of the most important types of art of the Renaissance. Considering the urgency of popularizing the art of book engraving, there is a need to research preserved artifacts, in relation to incunabula – the most valuable monuments of the early history of printing, which replaced handwritten books already in the second half of the 15th century, when printing technologies were actively developing.

Key words: Revival, incunabula, book engraving, xylography, woodcut, cut engraving.

References:

1. Biskulova, S., Andrianova, O., Shostak, O. (2022). Doslidzhennia hraviur Albrekhta Diurera z kolektsii Natsionalnoho muzeiu mystetstv imeni Bohdana ta Varvavy Khanenkiv [Study of engravings by Albrecht Dürer from the collection of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Art]. Muzei ta restavratsiia u konteksti zberezhennia kulturnoi spadshchyny: aktualni vyklyky suchasnosti : zb. nauk. prats VII mizhnar. nauk.-prakt. konf. (Kyiv, 22-23 veresnia 2022). Kyiv: Natsionalnyi zapovidnyk “Kyievo-Pecherska lavra”, Asotsiatsiia restavratoriv Ukrainy, 10-18.[in Ukrainian].
2. Velyka iliustrovana entsyklopediia istorii mystetstv (2007) [A large illustrated encyclopedia of art history]. Kyiv: Makhaon-Ukraina [in Ukrainian].
3. Zaitseva, V. Buihasheva, A., Zadniprianyi, H. (2022). Osoblyvosti khudozhno-obraznoi stylizatsii kompleksnoho oformlennia ukrainskoi dytiachoi knyzhky druhoi polovyny KhKh stolittia [Peculiarities of the artistic stylization of the complex design of the Ukrainian children's book of the second half of the 20th century]. ART-platFORMA. 6 (2), 201-218 [in Ukrainian].
4. Zaitseva, V. (2016). Tradytsii i poshuky v haluzi arkhitektoniky ukrainskoho knyzhkovoho mystetstva [Traditions and searches in the field of architecture of Ukrainian book art]. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury. 36, 261-267 [in Ukrainian].
5. Ivanov-Akhmetov, V. (2009). Z istorii hlybokoho druku [From the history of gravure printing]. Tekhnolohiia i tekhnika drukarstva. 4(26), 169-189 [in Ukrainian].
6. Kuzmenko, H. (2018). Literaturna spadshchyna Borysa Hrinchenka u tvorchosti khudozhnykiv-hrafikiv [The literary heritage of Borys Grinchenko in the work of graphic artists]. Art-prostir. 3, 50-68 [in Ukrainian].

7. Kuzmenko, H., Streltsova, S. (2021). Koreliatsiia tvorchoi diialnosti myttsiv kriz pryzmu synestezii [Correlation of creative activity of artists through the prism of synesthesia]. *Art-platforma*. 4, 13-44 [in Ukrainian].
8. Stepanovych, D. (2023). Albrekht Diurer: Mystetstvo i matematyka [Albrecht Dürer: Art and Mathematics]. *Kraina znan*. 4. Available at: <https://is.gd/6Ijahf> [in Ukrainian].
9. Ukrainska hrafika XI – pochatku XX st. (1994) [Ukrainian graphics of the 11th – early 20th centuries. Avt.-uporiad. A. Viunyk. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
10. Fetisova, O. (2020). Z istorii ksylohrafichnoho druku [From the history of xylographic printing]. *Muzei knyhy. Bibliotechnyi portal KhOUNB im. Olesia Honchara* 22.05.2020. Available at: <https://is.gd/FB1yqP> [in Ukrainian].
11. Fetisova, O. Inkunabuly – knyhy kolyskovoho periodu drukarstva [Incunabula are books from the cradle period of printing]. *Muzei knyhy. Bibliotechnyi portal KhOUNB im. Olesia Honchara* 21.04.2020. Available at: <https://is.gd/8EHoY8> [in Ukrainian].
12. A history of early Renaissance Italy: from mid-thirteenth to the mid-fifteenth century (1973). London: Allen Lane. Available at: <https://is.gd/N65fGp> [in English].
13. Basler Papiermühle, Schweizerisches Museum für Papier, Schrift und Druck. Available at: <https://is.gd/Uy5n4G> [in German].
14. Beltramini, M. Antonio Bonfini. La Latinizzazione del Trattato d'architettura di Filarete (1488-1489). Pisa: 2000. Available at: <https://is.gd/MvB5mN>
15. Carrington Fitzroy, Engravers and Etchers, Six Lectures delivered on the Scammon Foundation at the Art Institute of Chicago, march 1916 (2021). The Art Institute of Chicago, 1917. Thomsen-Bryan-Ellis Company, Washington Baltimore, New York Philadelphia. Available at: <https://is.gd/P2PF6c>

16. Farago, C. (2018). *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura: with a scholarly edition of the italian editio princeps (1651) and an annotated English translation: 2 vols.* Claire Farago, Janis Bell, Carlo Vecce. Leiden; Boston: Brill. Available at: <https://is.gd/KskBIY> [in English].
17. Harry Ransom Center. *The Gutenberg Bible*. Available at: <https://is.gd/85LRIB> [in English].
18. Library of Congress. *The Mentelin Bible. Biblia: Übers. aus dem Lat. Mit dt. Tituli psalmorum*. Available at: <https://is.gd/clCbPS> [in English].
19. Library of Congress. *Book/Printed Material Paupers' Bible*. Contributor: Pfister, Albrecht. Bamberg, Germany. Available at: <https://is.gd/clCbPS> [in English].
20. Library of Congress. *Ship of Fools*. Basel: Johann Bergmann, 1494. Available at: <https://is.gd/Zg0ayA> [in English].
21. Mallinckrodt, B. von: *De ortu et progressu artis typographicae dissertatio historica*. Colonia Agrippina, 1640. Available at: <https://is.gd/KHB2Qk> [in English].
22. Mayumi, I. (2010). *Wagner, Bettina; Reed, Marcia. The first experiments in printing at the Fust-Schöffler press. Early Printed Books as Material Objects: Proceedings of the Conference Organized by the Ifla Rare Books and Manuscripts Section Munich*. De Gruyter Sur, 39-49 [in English].
23. Panofsky, E. (1955). *The Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press [in English].
24. Pacioli, L. (2016). *De Divina Proportione*. Mar 2. Available at: <https://is.gd/xQDPm> [in English].
25. Romanenkova, J., Bratus, I., Kuzmenko, H. (2021). *Ukrainian Ex Libris at the End of the 20th Century and the Beginning of the 21st Century as an Instrument of the Intercultural Dialogue*. *Agathos: An International Review of the*

Humanities and Social Sciences. 12, 1 (22), 125-136 [in English].

26. Toledano, R. (1987). Francesco di Giorgio Martini. Pittore e scultore. Milano, Electa [in Italian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.201-217>
УДК 7.036:7.012(477):355.01

Лілія Сергіївна ЖУРАВЕЛЬ-ЗМЄЄВА,

доктор філософії з дизайну,

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,

e-mail: kafedraart@ukr.net,

ORCID: 0000-0001-5242-3599

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗІВ І ФОРМ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ ПІД ВПЛИВОМ ВОЄННОГО ЧАСУ

Анотація. Війна – це потужний рушій змін та трансформацій соціальних процесів у державі, глобальної перебудови суспільства і ментальної ідентифікації особистості. Воєнні дії в Україні в ХХІ ст. суттєво видозмінили світовідчуття української нації, що відобразилося у мистецьких творах сучасних авторів. Сталі художні образи, сформовані під впливом радянської ідеології, набули суттєвих змін, подекуди зовсім викреслені, замінені на сучасні, актуальні, відповідні часу, настроям людей. Зображальні засоби, ґрунтуючись на засадах академічних правил композиції, кольору тощо, тим не менше, суттєво перетворилися у зв'язку з застосуванням сучасних комп'ютерних технологій. Незліченний спектр стилістик, форм, матеріалів, технік збагатив палітру вживаних образів. Змінилася динаміка творів, виразність колірної палітри, проникливість зображальних мотивів, підвищився градус емоційності авторського задуму. Українські митці, ввібравши в душі війну, відкинули умовності та поринули в експеримент, виносячи через мистецтво біль серця всіма знаними та незвичайними способами і методами. З 2014 р. війна травмувала людей,

землі, країну, зруйнувала та пошкодила міста і села, внесла в український пейзаж страшні мотиви. Українські митці зреагували на катастрофічні події та перетворили наслідки воєнних дій на арт-об'єкти, залучивши до творчого процесу незнані раніше форми. Переосмислення таких форм та образів в українській творчості докорінно вплинуло на сучасну мистецьку мову, розширило діапазон зображальних можливостей, зняло перепони в інтеграції вітчизняного твору у світовий простір, звузило комунікативне поле між народами світу і українцями, їх правдою та боротьбою. Ідейно-філософські погляди сучасного мистецтва України змінили напрям свого руху в бік демократичних цінностей, людиноцентричного устрою.

Ключові слова: воєнний час, художній образ, сучасне мистецтво, трансформація образу України, зображальні засоби, сучасна цифрова ілюстрація.

Вступ. Протягом воєнного періоду 2014-2023 рр. в українському мистецтві, графічному дизайні відбулися процеси ґрунтовного переосмислення загально-соціальних цінностей, що відобразилося на візуально-образному ряді художніх творів. Суттєві трансформації в образно-знаковій системі відбулися через процеси самоідентифікації українського суспільства під впливом трагічних подій та суттєво розширили обрії засобів реалізації творчих ідей митців. Саме ці віднайдені, трансформовані образи і засоби викликають особливий дослідницький інтерес.

Постановка проблеми. Цілями даної публікації зазначимо окреслення основних новаційних змін у різних видах мистецтва та дизайну, що викликані воєнними діями. Виділено нові варіації у передачі усталених образів, матеріалах, видозміни у графічному та цифровому дизайні, реалістичному живописі, сучасній популярній поліграфічній продукції, монументальній творчості та ін.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сьогодні проведено чималу кількість ґрунтовних досліджень про творчість українських художників та дизайнерів у час війни, частина з них присвячена огляду зображальних особливостей, порівняння сучасних зразків із роботами часу попередніх воєнних конфліктів. Особливу увагу трансформації жіночого образу в українській ілюстрації від радянського часу до сьогодення присвятила В. Олійник [10, сс. 266-278]. У статті простежено поступову зміну ролі жінки від жертви, матері, яка оплакує своє горе і змиряється з долею, що було нав'язано радянською ідеологією, до жінки-господині своєї долі, берегині і захисниці, яка постає у сучасній реальності та графічній ілюстрації. Розгляд трансформації не лише жіночих, але й чоловічих образів у воєнні та міжвоєнні періоди ХХ-ХХІ ст. в українському мистецтві пропонують Я. Горічко і Р. Галишич [2, сс. 20-30]. Трактування чоловічих образів змінюються дещо менше, ніж жіночих, проте, автори зазначають, що на це істотно впливає місце створення. Так, плакати видані діаспорою більш героїчно та самодостатньо диктують чоловічі та жіночі постаті. Інші публікації звертаються до різних видів мистецтва та візуального дизайну. Мистецько-соціальну рефлексію муралів та сакралізацію образів у вуличних графіті вивчає М. Чикарькова [16, сс. 265-269]. Докладно вивчені мотиви війни у реалістичному живописі А. Барановською [1, сс. 33-40]. Багатогранно та глибоко вивчає військові наративи у мистецтві коміксу О. Гудошник [3, сс. 43-58]. Безпрецедентна реалістичність образів і відтворення подій у мальовисі відповідно до реального тайм-лайну бойових дій виводить український комікс на новий рівень у галузі. Мистецький аналіз сучасної цифрової ілюстрації у контексті війни росії в Україні проводять А. Дубрівна і І. Єрмак [4, сс. 46-52], розділяючи її тематично: хроніки війни, фіксація подій, героїзм, гумор,

позитив, карикатура. Виразальні засоби сучасної ілюстрації також розглянуто у статті Г. Новік і П. Земцової [9, сс. 88-96]. Художньо-зображальні засади Digital-мистецтва вивчали А. Дубрівна і К. Крижанівська [5, сс. 1-11].

Мета статті. Розглянувши численні публікації, що характеризують творчі знахідки у період воєнного часу, спробуємо виокремити основні художні засоби формування саме сучасного образу, відстежити принципи передачі заданої тематики у різних візуальних жанрах, принципи трансформації матеріалів у контексті війни.

Виклад основного матеріалу. Відповідно до досліджень В. Олійник [10, сс. 266-278], Я. Горічко і Р. Галишич [2, сс. 20-30], українська графіка радянського воєнного часу була дуже підпорядкована ідеології, залежна від політичних настанов, мала скупу, придушену національну ідентичність. Пропагандистські зображення створювалися митцями подекуди свідомо та добровільно, адже автори дійсно вірили у світле майбутнє СРСР. Жіночі образи, як символічні, так і реалістичні, чітко визначали місце й роль жінки у суспільстві, України як другорядної частки Союзу. Чоловічі образи подавалися як приклад для наслідування: передовики виробництва, мужні робітники і хлібороби, воїни-захисники. Національні ознаки мали цілком не значні обриси, не акцентувалися і навмисне промальовувалися не ретельно, для того, щоб не активізувати увагу та не закріплювати у пам'яті глядача. Пейзажі, зображувані у живописних полотнах і графічних роботах, мали оспівувати красу Радянської землі, а інтер'єри – переконувати глядача у «забезпеченості», «рівності», «достатку» всіх громадян країни. Мистецьке вільнодумство, національна ідентичність та ідеї, що йшли у розріз, чи бодай не під руку, з ідеологією, засуджувалися і в подальшому жорстоко каралися. Доказом того є доля

М. Бойчука, С. Невмержицької-Бойчук та їх учнів і послідовників.

Сьогодні українське мистецтво воєнного часу значно вільніше, чуттєвіше, життєве. Сучасні художники без пафосу та постановки зображають реальність війни. Через реалістичні живописні портрети ми можемо зазирнути в очі бійців, що зараз боронять українську землю, або й тих, що вже піднеслися на щиті (Ю. Клапоух, «Двоє друзів», 2022 р.; К. Баранюк, «Портрет пораненого бійця», 2022 р.; В. Шерешевський, «Наші котики», 2022 р.). Реалістично-символічні образи передають жах втрати майна, повсякденного побуту, життя і майбутнього (І. Яровий, «Відбитки війни. Дзеркало Ірпінь», 2022 р.; О. Лук'янов, «Повернення. Іриси», «Господи, як я заздрив чайкам», 2022 р.). У сучасному живописі воєнного часу є алегоричні образи жінки-України, але тепер це не «менша», «недосвідчена», слабка й скорботна сестра, а сильна, рішуча дівчина в народному строї, що твердо стоїть на ногах і боронить себе (М. Пітчук, «Мотанка. Україна», 2023р., А. Осмолівська, «Оберіг», 2023р.; Т. Черевань, «Виростеш ти, сину, вирушиш в дорогу», 2022р.). Живопис нині став драматичнішим, не виваженим у кольорі, що різко подає емоцію, однак, митці часто використовують відпрацьовані символічні образи для легшого сприйняття твору глядачем. Так, образ відлітаючого птаха є сталим символом відлітаючої у вирій душі, похмуре небо – передвісник біди, чорний ворон – смерті (О. Шекшуєв, «Берегиня», 2022 р.; І. Яровий, «Відбитки війни. Дзеркало Ірпінь», 2022р.) [1, сс. 33-40].

Значно динамічніше змінилася графіка. Окрім того, що сучасна графічна ілюстрація, плакат перестали залежати від поліграфічного виробництва та завойовують digital-простір, цифрова ілюстрація є прогнозованою, простішою у виконанні, мінливою та адаптивною, розпорошеною у

мережі інтернет [6]. Саме швидкість поширення візуального контенту у перші дні повномасштабного вторгнення росії в Україну дозволило донести сутність подій, відчуття пересічних українців до світової спільноти (А. Колесніченко, «Дім», «Буча» 2022 р.; М. Скоп, «Маріуполь», «Тримайте небо», 2022 р.; К. Гончарова, «Знак питання», міні-комікс «Сирена», 2022 р.; О. Смірнова, «Робота з дітьми в бомбосховищі», «Stop war» 2022 р.) [7; 8]. Сучасна українська цифрова ілюстрація, на відміну від друкованої плакатної радянської, дуже чутлива, жива, творилася синхронно з подіями, стала візуальним репортажем, мальовисом (Ю. Тверітіна, «48th day of War Diary», 2022 р.; А. Андрєєва, «Дівчина вивезла чотирьох дорослих», 2022 р.; К. Шальнєва, «Я тебе ніколи нікому не віддам», 2022 р.). Подекуди недосконалі, декоративні, не промальовані, мультиплікативні форми значно різкіше передавали значення ситуації ніж живописні полотна (С. Мірчук, «Вій», «Мотанки проти матрешок», 2022 р.; І. Костишина, «Захисна зірка», 2022 р.; Г. Олійко, «russia rills civilians», 2023 р.; «Putin is killing ukrainian children», 2022 р.). Карикатурні образи вживані українськими ілюстраторами у роботах зачіпають за живе, змушують посміхатися, сміятися, іноді навіть викликають зловтішну усмішку (А. Ужасная, «ЗСУ котики», 2022 р., М. Паленко, «Ілля в вову насцяв», 2022 р.; М. Мошковський, «Ворона з тероборони», 2022 р.) [4, сс. 46-52]. На відміну від радянського динамічно-закличного, пафосного, пропагандистського плакату воєнного часу, сучасний український, хоч також має риси патріотично-закличної пропаганди, сприймається м'якше, душевніше, іноді образи носять більш вдумливий, філософський характер, оскільки українців у цій війні часто мучать запитання «Чому? За що?» (К. Гончарова, «Знак питання», 2022 р.). Інтер'єри цифрових ілюстрацій зображують не вигадані чи

постановочні приміщення, а те що справді оточує автора – стіни своїх домівок, укриттів, платформи метро, купе вагонів та інше (О. Шатохін, «Ілюстрований репортаж», 2022 р.; Ю. Тверітіна, «У безпосередній близькості», «36th day of the war», «Wardiary. June 14.», 2022 р.; О. Грищак, «Сьогодні у коридорі», 2022 р.). Пейзажі сучасної української графіки оспівують рідну землю, відверто змальовують жахи війни, без пафосу і надмірної кривавості зображують бойові дії (Т. Якунова, «Russia attacked civilian objects», 2022 р., Yev Haidamaka, «Support Ukraine», «In Ukraine, we don't say...», 2022 р.) [7; 8].

В українському поліграфічному асортименті не надто звично бачити комікс, адже журнали з картинками і незначною кількістю тексту вважаються притаманними для дитячої літератури. Але український комікс – то не про дитячі розваги, а про війну і титанічну роботу воїнів. Попри мультиплікативність самого жанру, художники, що працювали над серіями коміксів про війну в Україні, досягали максимальної реалістичності персонажів, що змальовані з реальних бійців, відтворювали у малюнках сцени і фрази зі справжніх боїв аж до секундного відтворення бою («Кіборги», 2016 р. – до сьогодні, «Охоронці країни», 2016-2019 рр.). Надзвичайна реалістичність такого продукту здається створила новий напрям у мистецтві коміксу, зробивши його більш вартісним та серйозним художньо-літературним жанром, ніж розважально-дитяче видання («Звитяга. Савур-могила» 2015р., цикл «Кіборги») [3, сс. 50-56].

Цікаво спостерігати, як світова спільнота відреагувала на значний масив візуального українського воєнного мистецтва, що шириться інтернетом [6; 14; 17]. Митці з різних країн світу відгукнулися на почуття українців і своєю творчістю підтримали нашу боротьбу ((Беата Куркуль, (Литва), Еліза Тодд (США), Луїс Бучінго (Португалія) –

цифрова ілюстрація, Радо Явор (Словаччина), Беата Куркуль (Литва), Трек Сандер Келлі (США) – живопис, Banksy (Велика Британія), Крістіан Гемі (Франція), Chemis (Чехія), Петр Яворський (Польща) – мурали)). Були створені комікси про війну в Україні (Манга у Японії), написані живописні картини про горе українців, створені численні цифрові ілюстрації, плакати, карикатури [6; 12; 14; 17] тощо. Інформаційний простір наповнений журналістськими репортажами, фото і відеоматеріалами про події в Україні, то ж, будь-хто може з ними ознайомитися без потреби виходити з дому, і, тим паче, їхати в країну, де йдуть бойові дії. Отже, безліч людей побачили та прониклися співчуттям до нашої країни. Digital-простір повниться красою українських образів, де переважно застосовуються чітко впізнавані строї українського костюму, жіночого узагальненого образу України, а також символів і досягнень сучасної української держави – літак «Мрія», пшеничне поле і блакитне небо (кольори прапору), калина, герб тощо.

Залученість світових митців яскраво відобразилася на вулично-монументальному мистецтві – графіті. Чимало іноземних майстрів відвідали українські міста й залишили свої роботи на стінах громадських будівель. Зокрема відомий анонімний художник Banksy, французькі, італійські майстри [11; 12; 14]. В їх творах домінують жіночі, дівочі й навіть дитячі образи, що передають настрої не лише загальної ситуації у країні, у війні, а й настрої конкретного місця, де нанесені ці зображення, та подій, що там відбулися ((Сальваторе Бенінтенде (TvBoy), «Дівчина зі знаком «Стоп», Banksy, «Гімнастка» у Бородянці, «Жінка у протигазі» у Гостомелі, «Чоловік у ванні» у Горенці, Крістіан Гемі (C215), «Портрет Шевченка», «Портрет хлопчика у вишиванці», «Бабуся обнімає онуку», BANDIT, John Ashbaugh та Tristan George (США), «Українська

жінка» в Бучі) [11; 12; 14]. Іноземні майстри апелюють переважно реалістичними образами, в той час, як українські художники-муралісти часто створюють мальописи у декоративній, узагальненій, мультиплікаційній манері, з додаванням реалістичних елементів композиції (С. Брильов, «Військові котики»; MuralMarket, «Україна-фенікс»; В. Манжос, «Час змін»; В. Гідеван, «Пес Патрон»). Тематики муралів вітчизняних авторів також відрізняються. Зображаються значимі постаті української культури чи відомі у цих буремних подіях люди (образ волонтерки Анастасії Тихої, що евакуювала собак з Ірпіня, створений компанією «Suziria Group»), карикатурно-сатиричні сюжети (В. Манжос, «Час змін»), інтерпретовані образи (А. Ковтун, «Привиди Києва»), зокрема з певним сакральним змістом (Є. Шалашов, «Свята Джавеліна»). Деякі мурали як вітчизняних, так і іноземних майстрів, викликають чималий резонанс у суспільстві, як це і має бути у мистецтві графіті. Монументальні розписи та мозаїки радянського часу були елементом декору, що візуалізував призначення будівлі, оспівував певну діяльність у ключі ідеологічної доктрини СРСР. Сучасні ж мурали в цьому значенні практично не застосовуються, вони є значно стихійнішими і емоційнішими, передають індивідуальний погляд та думку митця, саме тому подекуди викликають досить різку реакцію пересічних українців («Волонтерка з собаками», Suziria Group; Є. Шалашов, «Свята Джавеліна») [11; 16, сс. 265-269]. Окремо варто зазначити реалістичні портретні мурали, що масово почали з'являтися на стінах звичайних житлових будинків у різних містах України. Це портрети полеглих захисників, на будинках, де вони жили до війни. Ці напрочуд реалістичні портрети покликані зберегти пам'ять про воїнів, розповісти простим перехожим про людину, що віддала життя за Україну.

Війна відбилася на всіх сферах життя українців, особливої шкоди вона завдала безперечно містам, селам, пашним полям та загалом екології. Значна кількість зруйнованих будівель, заміновані землі, безліч будівельного сміття, металобрухту спонукало до пошуку вирішення цих проблем. Мистецькі питання ніби стоять осторонь від вирішення практичних завдань, але на часі інтеграція матеріалів, трансформація та переосмислення існуючої реальності. У мистецький простір стрімко увірвалися нові форми — гільзи від снарядів, осколки ракет, уламки БПЛА, протитанкові їжаки, стіни зруйнованих будинків, потрошена автомобільна та військова техніка... Всі ці наслідки воєнних дій втілюються у нові мистецькі об'єкти: з уламків народжуються скульптури чи утилітарні речі (І. Бондар, Д. Ейдер, В. Калюжний, І. Чорномаз, О. Шапошник), залишки стін, бита техніка стає тлом для мальовисів ((Трек Сандер Келлі (США), Banksy (Велика Британія), Крістіан Гемі (С215) (Франція)), гільзи відстріляних снарядів, порожні туби від NLAW, FGM-148, Javelin, протитанкові їжаки покриваються орнаментальними та сюжетними розписами (Н. Гмиря, С. Котов, О. Фейло тощо) [11; 12; 13]. Жодна виставка сучасного українського мистецтва не обходиться без таких експонатів. Чимало таких творчих робіт продається на благодійних аукціонах, кошти з яких передаються на допомогу війську. Надзвичайно вражають митці, що виходять на вулиці українських міст і розписують протитанкові їжаки, гармонізуючи міський простір і привносячи в нього красу, розписують соняшниками купи понівеченого металу, перетворюють гільзи на вишукано розписані вази ((В. Логвин, «Петриківський розпис» на протитанкових їжаках, 2022 р.; Трек Сандер Келлі (США), «Квіти надії» на трощеній техніці, 2022 р.)). Особливої уваги заслуговують скульптури, створені з уламків. Предмети, що

несли смерть і руйнування, понівечені самі, пройшли механічну трансформацію, були переосмислені скульпторами та народилися заново в новій подобі. Сучасна, алегорична скульптура, химерна за своїми формами, фактурами й текстурами, виразна у візуальному та тактильному значенні [15]. У ній присутні як дивовижні, фантазійні форми, антропоморфні образи, так і зовсім прості та утилітарні. З уламків створюють годинники, прикраси, лампи, брелоки, торшери, вази тощо. Всі ці предмети часто також стають лотами благодійних аукціонів [13].

Висновки. Під впливом воєнного конфлікту росії проти України відбулися істотні зміни у світосприйнятті українців. У візуальному мистецтві видозмінилося сприйняття реальності, вільнішим стало оточення, колірна палітра, сприйняття самих образів стало значно більш людиноцентричним, вільнодумним. Мистецькі експерименти сягнули до осмислення понять сучасної святості, межі усталених поліграфічних принципів, започаткувавши цифрову ілюстрацію, як вид візуальної фіксації оточуючих подій, комікс, як жанр серйозного, достовірного «літопису», а також введення у мистецький вжиток матеріалів, що стали фактичним наслідком війни. Скульптури з уламків, розписані гільзи та інші аналогічні об'єкти є віхою у сучасному мистецтві України, актуальним видом творчого самовираження. Включення в українську біду іноземних авторів та поширення мережею інтернет творів вітчизняних художників стало дієвим інструментом у інформаційній війні проти агресора. Для українського мистецтва ця воєнна ситуація стала рушійною силою для масової інтеграції у світовий мистецький простір, популяризації української культури, ідей свободи, вільного вибору, демократії.

Мистецтво України воєнного часу ХХІ ст. є безпрецедентним за своєю образністю, драматичністю, сміливістю мистецького експерименту, трансформацією радянського творчого досвіду та фахового спадку. Майбутні творчі пошуки візуальної комунікації, ймовірно, ще більше заглиблять ці тенденції, ще більший прояв знайдуть принципи апсайклінгу, digital-арту з застосування ІТ-технологій, ШІ та мережевої творчості. Важливо, що в потоці нових технологій, засобів, творчих принципів, ідей не втрачається основна мета – українська ідентичність.

Список використаної літератури:

1. Барановська А. Мотив війни у реалістичному живописі сучасних українських художників. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 66. Т. 1. Сс. 33-40.
2. Горічко Я., Галишич Р. Образ жінки та чоловіка у графічних творах України у воєнні та міжвоєнні періоди. Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. Вип. 3. Сс. 20-30.
3. Гудошник О. Воєнний комікс як медіа: українські та світові графічні наративи. Медіанаративи: монографія. Дніпро: Ліра, 2022. Сс. 43-58.
4. Дубрівна А., Єрмак І. Цифрова ілюстація в контексті російсько-української війни. Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. Вип. 2. Сс. 46-52.
5. Дубрівна А., Крижанівська К. Образно-художні засади Digital-мистецтва у сучасній ілюстрації. Технології та дизайн. 2020. № 3 (36). Сс. 1-11.
6. З усіх куточків світу: 15 ілюстрацій про війну в Україні. «ELLE». Від 27.02.2022. URL: <https://salو.li/656a7c3>
7. Котубей О. «Я б не хотів мати десятки тем для ілюстрацій кожен день, як зараз»: місяць війни в ілюстраціях. Суспільне. Від 24.03.2022. URL: <https://salو.li/BA59Cb9>

8. Котубей О. Найзрозуміліший вид діалогу: війна в ілюстраціях українських художників. Суспільне. Від 18.04.2022. URL: <https://salo.li/7b7cd97>
9. Новік Г., Земцова П. Сучасна ілюстрація. Видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА». Теорія та практика дизайну. 2021. Вип. 24. Сс. 88-96.
10. Олійник В. Трансформація жіночого образу в українській ілюстрації від радянських часів до сьогодення. Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну. 2023. Т.6. No 2. Сс. 266-278.
11. Птаховська Д. «Свята Джавеліна» та «Красавица терпіти не буде»: патріотичні мурали, створені під час війни. Канал 24. Від 01.02.2023. URL: <https://salo.li/6B7E947>
12. Портери Героїв України та розмальовані артефакти: роботи французького художника можна побачити у Національному музеї історії війни. Телеканал «ДІМ». Від 02.08.2023. URL: <https://salo.li/d57D35B>
13. Смагіна А. Кинджали, меблі та церковні дзвони: як відходи війни стають мистецтвом. Рубрика. Від 22.02.2023. URL: <https://salo.li/ebD5449>
14. Смагіна А. Намалюю тобі Україну: ТОП муралів, що нагадують світові про підтримку українців. Рубрика. Від 23.03.2023. URL: <https://salo.li/0AdD146>
15. Чешко К. У Харкові презентували скульптуру з уламків російських ракет. MediaPort. Від 16.08.2023. URL: <https://salo.li/E267e38>
16. Чікарькова М. Національно-політична модифікація сакрального у графіті часів російсько-української війни. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2023. Вип. 46. Сс. 265-269.
17. Яблучна А. Реакція іноземних митців на війну яку почала РФ. Ukrainer. Від 16.05.2022. URL: <https://salo.li/65C1d1c>

Lilija S. ZHURAVEL-ZMIEIEVA,

PhD in Design,

National Academy of Management of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: kafedraart @ukr.net

ORCID: 0000-0001-5242-3599

**TRANSFORMATION OF IMAGES AND FORMS IN
MODERN ART AND DESIGN UNDER THE
INFLUENCE OF WAR TIME**

Abstract. War is a powerful driver of changes and transformations of social processes in the state, global restructuring of society and mental identification of the individual. Military actions in Ukraine, in the 21st century, significantly changed the worldview of the Ukrainian nation, which was reflected in the artistic works of modern authors. Permanent artistic images, formed under the influence of Soviet ideology, have undergone significant changes, in some places they have been completely erased, replaced by modern, relevant ones, corresponding to the times and moods of the people. Visual means, based on the principles of academic rules of composition, color, etc., nevertheless, have significantly changed in connection with the use of modern computer technologies. An innumerable spectrum of stylistics, forms, materials, and techniques enriched the palette of used images. The dynamics of the works have changed, the expressiveness of the color palette, the insight of pictorial motifs, the degree of emotionality of the author's idea has increased. Ukrainian artists, having absorbed the war into their souls, rejected the conventions and plunged into the experiment, bearing the pain of the heart through art, in all known and unusual ways and methods. Since 2014, the war has traumatized people, lands, and the country, destroyed and damaged cities and villages, and

introduced terrible motifs into the Ukrainian landscape. Ukrainian artists responded to catastrophic events and turned the consequences of war into art objects, involving previously unknown forms in the creative process. The reinterpretation of such forms and images in Ukrainian creativity fundamentally influenced the modern artistic language, expanded the range of pictorial possibilities, removed obstacles in the integration of the national work into the world space, narrowed the communicative field between the peoples of the world and Ukrainians, their truth and struggle. The ideological and philosophical views of modern Ukrainian art have changed the direction of their movement in the direction of democratic values, people-centered system.

Key words: wartime, artistic image, modern art, transformation of the image of Ukraine, visual media, modern digital illustration.

References:

1. Baranovska, A. (2023). Motyv viiny u realistychnomu zhyvopysi suchasnykh ukrainskykh khudozhnykiv [The motif of war in the realistic painting of modern Ukrainian artists]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 66 (1), 33-40 [in Ukrainian].
2. Horichko, Ya., Halyshych, R. (2023). Obraz zhinky ta cholovika u hrafichnykh tvorakh Ukrainy u voieni ta mizhvoieni periody [The image of a woman and a man in the graphic works of Ukraine in the war and interwar periods]. Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs. 3, 20-30 [in Ukrainian].
3. Hudoshnyk, O. (2022) Voiennyi komiks yak media: ukrainski ta svitovi hrafichni naratyvy. Medianaratyvy [War comics as media: Ukrainian and world graphic narratives. Media narratives]. Dnipro: Lira, 43-58 [in Ukrainian].

4. Dubrivna, A., Yermak, I. (2023). Tsyfrova iliustatsiia v konteksti rosiisko-ukrainskoi viiny [Digital illustration in the context of the Russian-Ukrainian war]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*. 2, 46-52 [in Ukrainian].
5. Dubrivna, A., Kryzhanivska, K. (2020). Obrazno-khudozhni zasady Digital-mystetstva u suchasni iliustratsii [Visual and artistic principles of digital art in modern illustration]. *Tekhnolohii ta dyzain*. 3 (36), 1-11 [in Ukrainian].
6. Z usikh kutochkiv svitu: 15 iliustratsii pro viinu v Ukraini [From all over the world: 15 illustrations about the war in Ukraine]. "ELLE". Date 27.02.2022. Available at: <https://salo.li/656a7c3> [in Ukrainian].
7. Kotubei, O. (2022). "Ia b ne khotiv maty desiatky tem dlia iliustratsii kozhen den, yak zaraz": misiats viiny v iliustratsiiakh ["I'd rather not have dozens of illustration topics every day like I do now": Illustration War Month]. *Suspilne*. Data 24.03.2022. Available at: <https://salo.li/BA59Cb9> [in Ukrainian].
8. Kotubei, O. (2022). Naizrozumilishyi vyd dialohu: viina v iliustratsiiakh ukrainskykh khudozhnykiv [The most understandable type of dialogue: war in the illustrations of Ukrainian artists]. *Suspilne*. Data 18.04.2022. Available at: <https://salo.li/7b7cd97> [in Ukrainian].
9. Novik, G., Zemtsova, P. (2021) Suchasna iliustratsiia. Vydavnytstvo "A-BA-BA-HA-LA-MA-HA" [Modern illustration. "A-BA-BA-GA-LA-MA-GA" publishing house]. *Teoriia ta praktyka dyzainu*. 24, 88-96 [in Ukrainian].
10. Oliinyk, V. (2023) Transformatsiia zhinochoho obrazu v ukrainskii iliustratsii vid radianskykh chasiv do sohodennia [Transformation of the female image in Ukrainian illustration from Soviet times to the present]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu*. 6 (2), 266-278 [in Ukrainian].
11. Ptakhovska, D. (2023). "Sviata Dzhavelina" ta "Krasavitsa terpity ne bude": patriotychni muraly, stvoreni pid

- chas viiny [“Saint Javelin” and “Beauty Will Not Stand”: Patriotic murals created during the war]. Kanal 24. Date 01.02.2023. Available at: <https://salo.li/6B7E947>[in Ukrainian].
12. Portery Heroiv Ukrainy ta rozmalovani artefakty: roboty frantsuzkoho khudozhnyka mozhna pobachyty u Natsionalnomu muzei istorii viiny [Porters of the Heroes of Ukraine and painted artifacts: the works of the French artist can be seen in the National Museum of War History.]. Telekanal “DIM”. Date 02.08.2023. Available at: <https://salo.li/d57D35B> [in Ukrainian].
13. Smahina, A. (2023). Kyndzhaly, mebli ta tserkovni dzvony: yak vidkhody viiny staiut mystetstvom [Daggers, furniture and church bells: how the waste of war becomes art]. Rubryka. Date 22.02.2023. Available at: <https://salo.li/ebD5449> [in Ukrainian].
14. Smahina, A. (2023). Namaliuiu tobi Ukrainu: TOP muraliv, shcho nahadiuit svitovi pro pidtrymku ukraintsiv [I'll paint you Ukraine: TOP murals reminding the world of support for Ukrainians.]. Rubryka. Date 23.03.2023. Available at: <https://salo.li/0AddD146> [in Ukrainian].
15. Cheshko, K. (2023). U Kharkovi prezentuvaly skulpturu z ulamkiv rosiiskykh raket [A sculpture made of fragments of Russian rockets was presented in Kharkiv]. MediaPort. Date 16.08.2023. Available at: <https://salo.li/E267e38> [in Ukrainian].
16. Chikarkova, M. (2023). Natsionalno-politychna modyfikatsiia sakralnogo u hrafiti chasiv rosiisko-ukrainskoi viiny [National-political modification of the sacred in graffiti during the Russian-Ukrainian war]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. 46, 265-269 [in Ukrainian].
17. Yabluchna, A. (2022) Reaktsiia inozemnykh myttsiv na viinu yaku pochala RF [The reaction of foreign artists to the war started by the Russian Federation]. Ukrainer. Date 16.05.2022 Available at: <https://salo.li/65C1d1c> [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.218-241>

УДК 377.016:7.012-051

Надія Петрівна БАБІЙ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна
e-mail: nadiia.babii@pnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-9572-791X

Богдан Іванович ГУБАЛЬ,

професор, Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна,
e-mail: bohdan.hubal@pnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-3072-2982

Ірина Василівна ЧМЕЛИК,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна,
e-mail: iryna.chmelyk@pnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-8352-6873

ТИФЛОГРАФІКА ТА ТИФЛОКОМЕНТУВАННЯ ЯК СКЛADOVA СПЕЦІАЛЬНИХ ДИСЦИПЛІН СТУДЕНТІВ-ДИЗАЙНЕРІВ

Анотація. Метою публікації є систематизація тифлографіки серед дисциплін основного та вибіркового циклів студентів-дизайнерів з огляду на сфери її застосування. Висвітлені експериментальні практики

викладачів та студентів кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, пов'язані з тактильною адаптацією творів мистецтва та предметів зовнішнього середовища. Користувачами практики є люди зі сліпотою чи травмами очей, а також спеціалізовані музейні експозиції, міські та обласні клуби українського товариства сліпих, спеціалізовані навчальні заклади. Це перше у вітчизняній науці дослідження, присвячене опису та аналізу тифлометодик у вивченні дисциплін спеціального циклу студентів-дизайнерів. Продемонстрована наукова систематизація та закріплення тифлотематики в навчальних програмах кафедри і практичне використання результатів авторських досліджень у виставковій діяльності. Методика базується на порівнянні понять галузей тифлології, візуального мистецтва й предметного середовища. Використовувалися методи польових досліджень, творчого мислення та логічних міркувань. Автори демонструють практичне застосування принципів тифлографії у тематиці курсів: спец. рисунок-спец. живопис, 3D-графіка, історія і теорія мистецтва та дизайну (за спеціалізаціями), проєктна графіка і макетування, архітектурна тифлографіка, виробнича практика, бакалаврський, магістерський проєкт тощо. Проведено багатокритеріальний аналіз зібраного дослідницького матеріалу, в тому числі: порівняння тифлографіки з традиційною графікою, живописом чи архітектурними кресленнями, наведені практичні способи представлення об'єктів, площин, текстур, просторів у виконаних адаптаціях. Проаналізовано просторові можливості тифлографіки, цінності та когнітивні труднощі розпізнавання людьми з вадами зору, визначені напрямки корисності тифлографічного зображення в кожній галузі дизайн-дослідження. Медійний розголос виставкових проєктів запевнив нас у соціальній цінності досліджень

тифлографічних адаптацій і визначив пріоритети подальших напрацювань у цій галузі.

Ключові слова: професійна освіта дизайнера, тифлографіка, тифлокоментування, люди зі сліпотою, експериментальні практики, доступність, універсальний дизайн, мультисенсорне сприйняття.

Вступ. Одним із напрямів досліджень, які системно проводяться Кафедрою дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, є проблематика доступності візуального мистецтва для людей із різними формами слабозорості й сліпоти. Знання про особливості мультисенсорного сприйняття дозволяють не лише адаптовувати твори мистецтва для спеціалізованої рецепції, а й перетворити Університет на комунікаційну платформу, що руйнує бар'єри й створює універсальну спільноту, відкриту до обміну досвідом, емпатії та взаєморозуміння. Зрозуміло, що вказана проблематика потребує корегування освітніх компонентів.

Постановка проблеми. Тифлографія як спеціалізований різновид тактильних малюнків, інсталяцій чи колажів для людей із вадами зору є предметом зацікавлення тифлопедагогів чи окремих музейних, галерейних проєктів. В умовах критичного збільшення кількості ветеранів із різними формами контузій, що призводять до повної чи часткової втрати зору та об'єктивного стану обмеженого доступу до культурної спадщини для цієї категорії людей, використання тифлометодик у навчальному процесі студентів-дизайнерів має, на нашу думку, стратегічне значення: з одного боку, формує розуміння «іншого» типу бачення й розпізнавання, мультисенсорні навички, з другого – додатково наголошує на рівних правах доступу до культурного життя людей із

інвалідністю, закликає молодих дизайнерів активізуватись у створенні умов для такого залучення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дискусії тифлопедагогів із приводу здатності сліпих людей до пізнання плоскорельєфних зображень тривають із к. ХХ ст. Найвідомішими є праці психолога Джона М. Кеннеді, що на практичному досвіді пояснює, як сліпі від народження люди не лише розпізнають рельєфні зображення, а й здатні відтворювати події чи предмети, застосовуючи рельєфне контурне малювання [4]. Значна група дослідників зосереджується на порівняльних аспектах розпізнавання контурних рисунків у загальному та просторовому орієнтуванні, яке є значно складнішим поняттям для пояснення у тифлограмах [4, с. 8; 9]. Практичні дослідження доводять, що додаткова інформація, надана сліпим у вербальних повідомленнях збільшує обсяг розпізнавання об'єктів.

Для нашого дослідження важливими є наукові експерименти колективу авторів Білостоцького політехнічного університету, що комплексно вивчають потенціал архітектурної тифлографіки [6], праці Р. Вецковського та Е. Вецковської, що діляться досвідом польської тифлографічної школи [10; 11]. А. Кнапек, Д. Крістиду і П. П'єрру розглядають проблематику музейних просторів співвідносно їхньої доступності через мультисенсорні практики [7; 3]. Окрім того, нами проведені власні експерименти, результати яких частково різняться з рекомендаціями європейських дослідників і складають основну новизну наших експериментів [1; 2].

Ці та інші публікації, практичні дослідження запевнили нас у суспільній корисності та продуктивності застосування тифлометодик у дизайн-освіті з метою покращення якості життя у зацікавлених групах та створення універсальних громадських просторів,

позбавлених зороцентризму. Систематизація матеріалу є метою цієї публікації.

Виклад основного матеріалу. У сфері забезпечення інформації людям із сліпотою чи слабозрячим велике значення надається компенсаторним чуттям, в т. ч. – дотику. Доступність мистецтва для незрячих може бути реалізовано через рельєфну графіку – тифлографію (тактильні малюнки, текстуровані зображення) [10, с. 56]. Попри популярність 3-d проектування, формальне переведення плоскісного зображення у рельєф чи повний об'єм є недостатнім, а часто і просто помилковим для користування в цільовій аудиторії. Спеціалізовані адаптації потребують визначених правил інтерпретації зображення, певної уніфікації, умовності масштабування та залучення інших додаткових органів чуттів, найчастіше – слуху. Вважаємо, що методики, які порівнюють спеціальну чи оригінальну графіку й тифлологію, заслуговують на увагу та можуть бути дієвим в рамках викладання дизайн-дисциплін.

Поняття про тифлографіку та аудіодескрипцію. Поняття тифлографіки є доволі розмитим, включає у себе різні способи тактильної інтерпретації зображення, як тиражованої (відтвореної з допомогою термочутливого паперу, нанесення кількох шарів лаку, 3-d технологій), так і авторської (у якій контурне зображення відтискається на кальці чи фользі), колажного, інсталяційного типів тощо. Тифлографіка, попри її популярність, має все ж обмежений рівень пізнання слабозрячими і потребує тривалих навичок, а також доповнень тактильних чуттів слуховими. Саме цю роль виконує аудіо дескрипція [11, с. 110]. Вербальний коментар компенсує недоступність дотикового розпізнавання, пояснює окремі деталі, характеристики чи враження. Додатково можуть застосовуватись описи шрифтом Брайля. Правила створення тифлограм та

аудіодескрипцій сформульовані тифлопедагогами з урахуванням особливостей сприйняття незрячими, однак мистецькі твори потребують окрім тифлокоректорів залучення вузьких фахівців – мистецтвознавців, культурологів, галеристів.

У всіх відомих нам випадках тактильні адаптації виконувались зрячими дизайнерами, які намагаються зрозуміти потреби незрячих людей, чи з допомогою слабозрячих. Це потребує значного абстрагування, постійного тестування зробленої роботи, заміни функції бачення торканням. Важливою частиною роботи є досвід спілкування з незрячими, а також залучення їх до тестування.

Аудіодескрипція (далі АД) доповнює інформацію, повідомляючи користувачу деталі фону, орнаменту, матеріалу, з якого виготовлений оригінальний експонат. Зазвичай у таких описах передбачається, що дескрипція веде від загального до конкретного і характеризується систематизацією змісту. Опис художнього твору відповідає на запитання: хто?, що?, де?, як? і коли? [11, с. 111]. Однак, спеціалізований текст окрім об'єктивної інформації насичується додатково функціями висловлювання, що реалізуються через повчання, зворушення, створення емоційної напруги тощо.

Текстовий опис у музеєві чи галереї, бібліотеці може бути озвучений гідом або супроводжуючою особою. Кафедрою дизайну і теорії мистецтва ПНУ створений спеціалізований ресурс, Тифлотека, для збереження усіх файлів та можливості їхнього відтворення чи обміну у подальшому. Ресурс Тифлотеки дозволяє згенерувати кюар-код та вмістили його на підписі до анотації [2].

Передумовою розробки власних методик створення адаптацій мистецьких творів викладачами кафедри стало стажування у Люблінському католицькому університеті

імені Івана Павла II у межах міжнародного грантового проекту «Невидима спадщина: обмін та впровадження передової практики доступу до культури для людей із вадами зору» (2021 р.). Тоді ж у рамках програми було проведено низку заходів для незрячих та створено тактильні копії окремих артефактів, зокрема взірців народного декоративно-ужиткового мистецтва та 3d-моделі скульптурних портретів творчих персоналій із музейних колекцій для можливості дотикового обстеження експонатів. Викладачі кафедри Н. Бабій, І. Калиновська, І. Максимлюк, Х. Нагорняк, І. Чмелик ознайомилися з досвідом аналогічної роботи у республіці Польща й мали змогу спостерігати, що в цьому напрямку вже зроблено в Любліні та, зокрема, в Національному музеї міста. Реалізацію основної мети проекту втілюють як студенти, так і викладачі кафедри. В навчальну роботу впроваджено низку практичних завдань, курсових, кваліфікаційних бакалаврських і магістерських робіт, спрямованих на дослідження проблем адаптації творів мистецтва та використання цифрових технологій для людей із інвалідністю, зокрема і з вадами зору. Увага приділяється також пошуку нестандартних шляхів адаптації.

Задля запровадження системної роботи в напрямку інклюзивності при кафедрі створений Центр дослідження стратегій універсального дизайну. Мета Центру – науково-дослідницька діяльність у сфері теоретичних досліджень інклюзивності суспільства та практичного проектування доступного середовища у суспільних групах, найперше – людей із різними формами інвалідності: сліпотою чи слабозорістю, глухотою, різними формами спінальної інвалідності чи маломобільних, аутизмом тощо – в напрямку створення умов універсального середовища, а також залучення до рецепції та процесу створення мистецтва.

Тифлографіка і тифлокоментування серед модулів предмету «Спецрисунок-спецживотис» тематизується на 4 курсі для студентів спеціалізації «Графічний дизайн», 7 та 8 семестри. У 7 семестрі виконується творча інтерпретація портретної графіки відомих майстрів епох Ренесансу, бароко, класицизму. Для експерименту обрані рисунки Альбрехта Дюрера, Андреа Мантенї, Франческо Сальвіати, Хусепе Рібери, Пітера-Пауля Рубенса, Мікеланджело Буанаротті, Рафаеля Санті, Камілло Прокаччіні, Жана-Огюста-Домініка Енгра, Франсіско-Хосе де Гойя, Леонардо да Вінчі. Одне з завдань передбачає перетворення рисунку на тифлографіку, науковий опис артефакту, вербалізація засобами аудіозапису.

Опрацьовуючи знамениті твори, покладались на такий план дій:

1. обрано векторну графіку з друком на термочутливому папері;
2. артефакти відтворені відповідно до пропорцій оригіналу, розмір поданий у описі; формат друків – А4;
3. свідомо відмова від буквального переведення ліній прорису у векторну форму;
4. площини розмежовані за допомогою уніфікованих текстур, що єдині для обраної групи студентів;
5. зміна абрису, кольорів, позначок, розміщення монограми художника визначались ергономічною доцільністю;
6. для підсилення когнітивного й естетичного сприйняття додатково застосовано АД.

Порівняємо графічний твір Пітера-Пауля Рубенса «Начерк до портрета камеристки інфанти Ізабелли» 1623 р. (рис. 1) та тифлографіку цього артефакту (рис. 2).

Цифрова модель створена на основі прорису з оригіналу. Конкретне технічне завдання розв'язане через

обробку променями тифлографу відбитка на термочутливому папері, що дав висоту рельєфу близько 1 мм.



Рис. 1. Рубенс П.-П.. «Начерк до П.- П. Рубенс «Начерк до портрета камеристки інфанти Ізабелли». 1623 р. З відкритих джерел: <https://salolli/c0Fb2CD>

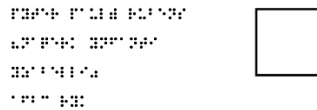


Рис. 2. Тупало В., Бабій Н. Тифлографіка до портрета камеристки інфанти Ізабелли». 2023 р. Рис. Н. Бабій.

Найважливішим етапом у процесі створення тифлографії стало усвідомлення головного в образі портретованої. Визначення цих елементів були вербалізовані для подальшого вичленення з другорядних деталей. З першого погляду стає очевидним, що тифлографіка – це не копія, а спеціалізована графічна інтерпретація твору. Вона так само відрізняється від оригіналу рисунку, як і від гравюр, ліноритів, популярних ілюстрацій. У адаптаційній роботі виключений колір, просторове тонування, перспектива. Акцент зміщений на

розпізнавання через товщину контура та фактури. Кількість ліній мінімалізована. Прориси мереживних фалд комірця, додаткова деталізація верху сукні усунуті. Деталізація брів, повік, губ спрощена. Нове зображення підпорядковується ергономічному завданню – бути читабельним на дотик.

Розмір адаптивної графіки виконаний із дотриманням правил ергономіки – величиною в людську долоню. Особливим елементом, який привернув нашу увагу, була сережка на вусі камеристки. Саме на цій особливій деталі було вирішено сконцентруватись у текстовому описі.

Продемонструємо АД до твору:

Пітер-Пауль Рубенс, «Начерк до портрета камеристки Інфанти Ізабелли», 1623 р. Папір, вугілля. Галерея Альбертіна, Відень. Презентовано погруддя молодій дівчині, у ракурсі легкого повороту ліворуч. Починаємо читати з верхнього правого кута. Голова злегка повернута. На потилиці закріплена коса. Волосся хвилясте, зібране до верху, окремі пасма легко спадають на скроні. Обличчя має правильні благородні риси. Очі великі. Ніс прямий та тендітний з заокругленням на кінчику. Губи напівусміхнені, окреслені тонкою лінією. Погляд спрямовано ледь осторонь глядача. Шия обрамлена пишним мереживним коміром-фрезью. На правому вусі велика сережка. Вдало передано загальний образ дуже молодій та не менш вродливій дівчині. Споглядаючи портрет, у першу чергу звертаєш увагу на грайливий характер героїні, шарму якому надає її легка помітна усмішка. Через помітний блиск зіниць її очей читається одночасно сум та зацікавленість. Образ вдало доповнює фреза на шії, яка рахувалась одним із характерних аксесуарів барокової моди, а сережка на вусі вдало довершує її аристократичний вигляд.

«Начерк до портрета камеристки інфанти Ізабелли» створено в епоху бароко, XVII ст. Рубенс належить до найвизначніших представників цієї епохи, проявив себе у живописі на історичну, релігійну та міфологічну тематику, а також у жанрі портрету, пейзажу та декоративного живопису. Його твори стали спадком світового мистецтва. На основі цього начерку було створено живописний портрет юної камеристки.

Автор тифлографіки та аудіодескрипції – Валентин Тупало, керівник – Надія Бабій.

У 8 семестрі фокус експериментів зосереджений навколо абстрактних понять (перспектива, кут зору, силует, сьйво, образ тощо), переданих через фотомедіум. Паралельно з аналізом власних фото розпрацьовується механізм їхньої передачі через техніки ліплення, колажу, інсталяції з підручних матеріалів тощо (рис. 3).



*Рис. 3. Григоришин М. «Світло». Фото, тифлографіка. 2023 р.
Фото Н. Бабій.*

Такі воркшопи, посилені аудіосупроводом, допомагають реципієнтам не лише запізнати фотографію як мистецький метод, а й зрозуміти механізм передачі інформації. *Тифлографіка і тифлокоментування серед освітніх компонентів спеціалізації «дизайн середовища»*

Тематизується ОК «проектна графіка і макетування» для студентів 2 курсу та ОК «Архітектурна тифлографіка» серед дисциплін вибіркового циклу 3 курсу, 6 семестр. Такий тип адаптацій здатний допомогти реципієнтам практики як у набутті знань про середовищні об'єкти, так і оволодіти навичками орієнтації у просторі.

Для тифлографічних зображень архітектурного змісту обрані прості форми, що ілюструють фрагменти зовнішнього і внутрішнього середовища архітектури. Наразі опрацьовується кілька окремих тем: рельєфні зображення різних видів креслень, що включають карти, плани, креслення фасадів, архітектурних деталей й елементів обладнання.

До першочергових завдань належать навички виконання напівоб'ємних схем простих фасадів та окремих елементів архітектурних об'єктів: брами, вікна, доповнені ліпниною, колони, портики і т. ін., виконані в рельєфі з поліграфічного картону. Оскільки текстура відіграє дуже важливу роль у розумінні тактильних ілюстрацій, в окремих випадках для кращого розпізнавання деякі області об'єктів доповнені текстурними та фактурними матеріалами.

На основі малюнків фасадів пам'яток архітектури, громадських і сакральних споруд, попередньо виконаних архітектурних деталей (кронштейнів, обрамлення вікон та дверей, балконів), в подальшому виконуються тифлограми складних об'єктів.

Попри те, що основні вимоги до архітектурної тифлографії збігаються з загальними принципами адаптацій, фахівцями кафедри визначено ряд особливостей

їхнього подання студентам. Найперше, графічні чи рельєфні адаптації потребують спеціального перетворення ліній, описів. Окремі елементи, що заважають однозначному «прочитанню» тифлографії виключаються як дрібні чи несуттєві. Особливістю подачі є зображення близьких та віддалених планів, що виконується через нанесення контуру різної товщини, тонування задніх площин, розведення висоти рель'єфу тощо.

Оскільки тифлографічні адаптації призначені для тактильного тестування, у них часто вводиться умовний масштаб – окремі елементи можуть бути розведені, або виконані в більшому масштабі, що не заважає сприйняттю людей зі сліпотою. То ж, надто довгі фасади можуть бути звуженими; вузькі, чи скорочені через перспективу – навпаки, розтягуються, вивертаються, згинаються.

Таке свідоме спотворення архітектурних об'єктів є корисним з огляду на практичну значущість дисципліни та спосіб читання пальцями. Зрештою, «феномен використання “брудного (непропорційного) масштабу” присутній і в образотворчому мистецтві та інших “звичайних” візуальних репрезентаціях простору, де автори дбають не про точність і правдивість відтворення, а про досягнення інших пізнавальних ефектів (наприклад, показ елементів більшого цілого, які інакше не вписувалися б у формат)» [6].

Тифлографіка і тифлокоментування в освітньому компоненті «Історія і теорія мистецтва та дизайну» (за спеціалізаціями). Освітній компонент «Історія і теорія мистецтва та дизайну» належить до циклу нормативних дисциплін професійного спрямування, що має на меті набуття студентами знань з історії і типології мистецтва, психології художньої творчості, стильових виявів; оволодіння спеціальною термінологією і методом мистецтвознавчого аналізу. Включення в зміст практичних

занять тематики ознайомлення з напрацюваннями у галузі інклюзії закордонного досвіду провідних музейних комплексів, великих мистецьких галерей, скансенів, виставкових локацій, торгово-розважальних закладів сприяє розумінню у здобувачів важливості врахування аспектів інклюзії у процесі дизайн-проектування та містить спроби впровадження кращих напрацювань у студентських курсових та дипломних проектах.

Вивчення скарбів світового мистецтва різних часових відтинків передбачає не лише ґрунтовний мистецтвознавчий аналіз артефактів, а й створення тактильних копій (інтерпретацій) з усіма необхідними компонентами: пошуком джерел, наукового опису зі створенням аудіоопису, підбором міцних та придатних до багаторазового використання і транспортування матеріалів, друком якісної репродукції тощо.

У процесі виконання завдання акцентується студентам на охайності, акуратності виконання, збереженні пропорційності, чіткості силуетного (як правило рельєфного) контуру, не перевантаженого дрібними, мало важливими деталями, що може ускладнювати тактильне дослідження артефакту, відтворенні «характеру» та «емоційності» твору. У процесі кількарічної роботи зі студентами 4 курсу спеціалізацій «Дизайн середовища», «Графічний дизайн» та «Дизайн одягу», створена невелика колекція адаптацій творів (живописних, графічних, скульптурних та інсталяцій) модерністичних напрямків ХХ ст. Програма навчальної дисципліни передбачає вивчення стилістичних особливостей авангардних течій як у світі, так і в Україні, тому для адаптацій обираються роботи яскравих представників українського авангарду: Олександра Архипенка, Казимира Малевича, Василя

Єрмілова, Михайла Бойчука, Олександрі Екстер, Олександра Богомазова та ін. (рис. 4).



Рис 4. Відвідувачі виставки «Побачити скарби разом» тестують тифлографіку В. Яцишина на картину Сальвадора Далі «Сон». 2024 р. Фото Н. Бабій.

Тестування. Розпізнавання на форматі потребує консультацій із користувачами практики й тривалих експериментів. Кафедра тісно співпрацює з Івано-Франківською обласною організацією УТОС, члени якої виступають головними реципієнтами. Тактильний ескіз потребує кількаразового «вчитування» у групі незрячих людей. Це допомагає як усвідомленню проблемних зон праці, так і надає користувачам нові знання про методи

доступності й простори, відкриті для їхнього відвідування (рис. 5-6).



Рис. 5. Тестування 3-d ікони тифлографіки. Фото: Н. Бабій. 2024 р.



Рис. 6. Тестування оригінальної тифлографіки. Фото: В. Тупало. 2024 р.

Завдяки тестуванню ми мали змогу оновити вимоги до «читання» тифлографіки незрячими, перша з яких стосується специфічного обмеження оглядової зони, важливості емоційного наповнення опису, попереднього роз'яснення змісту тексту тощо (рис. 7-8).

Перша організована кафедрою виставка «Побачити скарби разом» спільно з Івано-Франківським краєзнавчим музеєм (січень, 2024 р.) довела актуальність адаптивних творів мистецтва у сьогоденні, значно доповнила музейну експозицію [1; 2]. Співпраця кафедри і музейної інституції

реалізується у кількох проєктах, серед яких магістерські роботи Д. Михайлюк «Синестетична чутливість і участь людей із втратою зору у візуальному мистецтві», Д. Соловчука «Потенціал та функції віртуальних просторів для людей із вадами зору» (кер. – доц. Н. Бабій).



*Рис. 7. Тестування оригінальної тифлографіки.
Фото: А. Кучміль. 2024 р.*

Наразі триває робота з адаптації 24 найважливіших ікон з музейної колекції, що здійснюється студентами кафедри під керівництвом доц. Н. Бабій та реставратора В. Твердохліба.

Кафедра виступає важливим партнером музею у створенні доступного середовища. Центр дослідження стратегій універсального дизайну при кафедрі дозволяє залучити нові методики: створення аудіо- чи брайлівських путівників, складні 2- чи 3-D копії ключових робіт, які відвідувачі можуть вивчати тактильно, порушуючи музейницьке правило «заборонено торкатися», відвідувачі з вадами зору можуть нарешті сформувати повне уявлення про виставлені роботи [1].



Рис. 8. Учасники текстуальної групи. м. Калуш, ГО Калуська територіальна первинна організація УТОС. Фото: А. Кучміль. 26.03.2024 р.

Висновки. Підводячи підсумок, зазначимо наступне: цей короткий огляд практичних експериментів у галузі фахового викладання дизайн-дисциплін дозволив показати гнучкість освітніх компонентів до потреб сучасного світу. Актуальні завдання потребують трансформацій мислення, усвідомлення інноваційних

підходів до викладання спеціальних дисциплін. Викладачами кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника розроблено цілісну координаційну платформу, здатну забезпечувати високий рівень наукового підходу та соціальної відповідальності до питань перетворення громадського простору. Визначено, що популяризація тифлографіки здатне виконувати низку суспільно корисних ролей. Серед основних: створення безбар'єрного простору й доступу до мистецтва для людей з вадами зору; соціальний вплив на формування усвідомленого ставлення до інвалідності. Навчально-наукові інституції та студенти-дизайнери здатні бути ваговою ланкою у посередництві між музеями, галереями, бібліотеками чи іншими мистецькими й культурними інституціями, міською владою та користувачами тифлограм. У подальших дослідженнях планується розглянути синестетичну чутливість та естетичну природу дотику.

Список використаної літератури:

1. Мистецтво через дотик: в Івано-Франківську відкрили виставку «Побачити скарби разом». 10.01.2024. Інформатор.
URL: <http://surl.li/tbfrhv>
2. Романська О. Побачити дотиком. Як у Прикарпатському університеті долучають незрячих людей до мистецтва. Репортер. 14.01.20224.
URL: <http://surl.li/sdbbxh>
3. Christidou D. & Pierroux P. Art, touch and meaning making: an analysis of multisensory interpretation in the museum. *Museum Management and Curatorship*. 2018. Vol. 34(2). Pp. 1-20.
4. Kennedy J.M. *Drawing and the Blind*, New Haven: Yale University Press, 1993. 392 p.

5. Klatzky R.L., & Lederman S.J. L'identification haptique des objets significatifs In Y. Hatwell, A. Streti, & E. Gentaz (Eds.). *Toucher pour connaître: psychologie cognitive de la perception tactile manuelle*. Paris: PUF, 2000. Pp.109-128.
6. Kłopotowska A, Magdziak M. Tactile architectural drawings – practical application and potential of architectural typhlographics. *Sustainability*. 2021. Vol. 13(11): 6216.
7. Knappek A. Muzeum na wyciągnięcie ręki. *Kultura Współczesna*. 2021. №3(115). Pp. 39-50.
8. Lederman S. J., Klatzky R. L., Chataway C., & Summers C.D. Visual mediation and the haptic recognition of two-dimensional pictures of common objects. *Perception & Psychophysics*. 1990. Vol. 47 (1). Pp.54-64.
9. Svankmajer J. & Dalby, S. (). *Touching and Imagining. An Introduction to Tactile Art*. I.B. Tauris. 2014. 208 p.
10. Więkowski R. (). *Audiodeskrypcja piękna. Przekładaniec*. 2014. Nr 28. Ss. 109-123.
11. Więkowska E. *Polska szkoła tyflografiki. Niepełnosprawność*. 2012. Nr 7. Ss. 55-80.

Nadiia P. BABII,

PhD in Arts, Assistant Professor,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine,
e-mail: nadiia.babii@pnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-9572-791X

Bohdan I. HUBAL,

Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine,
e-mail: bohdan.hubal@pnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-3072-2982

Iryna V. Chmelyk,

PhD in Arts, Assistant Professor,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine,
e-mail: iryna.chmelyk@pnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-8352-6873

TYPHLOGRAPHY AND TYPHLOCOMMENTATION AS A COMPONENT OF THE SPECIAL DISCIPLINES OF DESIGN STUDENTS

Abstract. The aim of the publication is the systematization of typography among the disciplines of the main and elective cycles of design students, taking into account the areas of its application. Experimental practices of teachers and students of the Department of Design and Theory of Art of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University related to the tactile adaptation of works of art and objects of the external environment are highlighted. Users of the practice are people with blindness or eye injuries, as well as specialized museum exhibitions, city and regional clubs of the Ukrainian society of

the blind, and specialized educational institutions. This is the first study in domestic science devoted to the description and analysis of typhlomethodics in the study of the disciplines of the special cycle of design students. The scientific systematization and consolidation of typhlothematics in the educational programs of the department and the practical use of the results of the author's research in exhibition activities are demonstrated. The methodology is based on a comparison of the concepts of typhology, visual art and subject environment. The methods of field research, creative thinking and logical reasoning were used. The authors demonstrate the practical application of the principles of typography in the course topics: special drawing-special painting, 3D graphics, history and theory of art and design (by specialization), project graphics and mock-up, architectural typography, production practice, bachelor's, master's project, etc. A multi-criteria analysis of the collected research material was carried out, including: comparison of typography with traditional graphics, painting or architectural drawings, practical methods of presenting objects, planes, textures, spaces in the performed adaptations were given. Spatial capabilities of typography, values and cognitive difficulties of recognition by people with visual impairments are analyzed, directions of usefulness of typographic image in each field of design research are determined. The media coverage of the exhibition projects assured us of the social value of research on typographic adaptations and determined the priorities for further development in this field.

Key words: professional education of a designer, typography, typhlocommenting, people with blindness, experimental practices, accessibility, universal design, multisensory perception.

Referenses:

1. Mystetstvo cherez dotyk: v Ivano-Frankivsku vidkryly vystavku “Pobachyty skarby razom” [Art through touch: the exhibition “See the treasures together” was opened in Ivano-Frankivsk]. Available at: <https://is.gd/FX80ys> [in Ukrainian].
2. Romanska, O. (14.01.20224). Pobachyty dotykom. Yak u Prykarpatskomu universyteti doluchaiut nezriachykh liudei do mystetstva [See by touch. How blind people are involved in art at Prekarpathian University]. Reporter. <https://is.gd/QhsjsH> [in Ukrainian]
3. Christidou, D. & Pierroux, P. (2018). Art, touch and meaning making: an analysis of multisensory interpretation in the museum. *Museum Management and Curatorship*. 34(2), 1-20 [in English]
4. Kennedy, J.M. (1993). *Drawing and the Blind*, New Haven: Yale University Press [in English].
5. Klatzky, R.L., & Lederman, S.J. (2000). L'identification haptique des objets significatifs In Y. Hatwell, A. Streti, & E. Gentaz (Eds.). *Toucher pour connaître: psychologie cognitive de la perception tactile manuelle*. Paris: PUF, 109-128 [in French].
6. Kłopotowska, A., Magdziak, M. (2021). Tactile architectural drawings – practical application and potential of architectural typhlographics. *Sustainability*. 13(11):6216 [in English].
7. Knapek, A. (2021). Muzeum na wyciągnięcie ręki. *Kultura Współczesna*. 3(115), 39-50 [in Polish].
8. Lederman, S. J., Klatzky, R. L., Chataway, C., & Summers, C.D. (1990). Visual mediation and the haptic recognition of two-dimensional pictures of common objects. *Perception & Psychophysics*. 47 (1), 54-64 [in English].
9. Svankmajer, J. & Dalby, S. (2014). *Touching and Imagining. An Introduction to Tactile Art*. I.B. Tauris [in English].

10. Więkowski, R. (2014). Audiodeskrypcja piękna. Przekładaniec. 28, 109-123 [in Polish].
11. Więkowska, E. (2012). Polska szkoła tyflografiki. Niepełnosprawność, 7, 55-80 [in Polish].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.242-262>

УДК: 7.75:7.045.5:7.032:7.033

Марина Валентинівна ПОНОМАРЕНКО,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К.Д. Ушинського»,

Одеса, Україна,

e-mail: el.mari@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-2406-408X

ВІЗУАЛЬНИЙ СЛОВНИК МИСТЕЦТВА «MEMENTO MORI»

Анотація. У статті розглянуті твори образотворчого мистецтва різних періодів, об'єднані загальною темою «Memento mori». Показана відмінність філософської світоглядної парадигми (на прикладі мозаїки «Memento mori» I ст. до н.е. та «Урбінського диптиху» XV ст.) і релігійної (на прикладі натюрмортів XVII ст.), які знайшли втілення в іконографії творів означених періодів. Проаналізована іконографія, роль та значення атрибутів «Memento mori» у створенні образного ладу композицій «Danse macabre» і «Vanitas» у контексті релігійного світосприйняття. З'ясовано, що від часів греко-римської культури і до кінця XVII ст. склалася стійка іконографія творів за темою «Memento mori», у якій основою образної структури є алегорія та метафора. Візуальний словник, який склався в образотворчому мистецтві «Memento mori», включає зображення атрибутів мистецтв та наук, багатства і влади, земних задовольень, символів швидкоплинності життя, воскресіння, вічного життя та безсмертя людської душі, душі грішника, надії людини на життя після смерті, що покладена на Бога. Встановлено, що, незважаючи на

зміни значень символів, що відбувались протягом століть, у лексиці «Memento mori» існують стійкі зображення, загальні для творів різних часів, – череп та метелик. Важливо, що саме ці символи відповідають бінарній опозиції СМЕРТЬ – ВОСКРЕСІННЯ, що базується на релігійній парадигмі світогляду. Частіше за все в науковому дискурсі за темою «Memento mori» в мистецтві, увага дослідників сконцентрована на твердженні про неминучість смерті та марноту земного життя. В даній статті погляд акцентований на творах «Memento mori», в яких окрім послання про смерть є твердження про воскресіння та існування потойбічного життя після смерті.

Ключові слова: образотворче мистецтво, атрибути, символіка, Життя, Смерть, Воскресіння, «Memento mori», «Vanitas», «Danse macabre».

Вступ. Образотворче мистецтво є дзеркалом, в якому відображаються теми, що найбільше хвилюють людину. Одна з них втілена у творах «Memento mori» – короткочасність земного життя, яке незмінно завершується смертю.

Ставлення до смерті змінюється в різні історичні епохи, маркуючи характер цивілізації. Це підтверджують твори світового мистецтва різних періодів, у яких відбито ідею існування потойбіччя. Спроба осмислити таїнство переходу людини у засвіти і примиритися з фактом скінченності земного життя втілена у зображеннях атрибутів, які мають певну символіку в мистецьких творах «Memento mori».

Багатий культурно-історичний та мистецький матеріал, набутий людством протягом століть, закарбував сприйняття Життя і Смерті у різні часи та надає можливість продовжити дослідження цієї теми, переосмислити відомі факти в новому історичному контексті.

Постановка проблеми. Тема Смерті займає чільне місце у мистецтві на межі століть, під час епідемій та воєн. Сьогоднішні наслідки COVID-19, гіпотетична небезпека Третьої світової війни, спричинена російською збройною агресією проти України, є прямими загрозами життю людей та наголошують на актуальності і своєчасності звернення до дослідження означеної теми. Загострене відчуття скінченності життя, невизначеність перебігу війни та майбутнього в цілому, привертає увагу до вивчення образотворчого мистецтва «Memento mori» та виявлення його стилістичних та образних особливостей в історичній ретроспективі.

Метою статті є аналіз та виявлення художньо-стилістичних та образних особливостей творів «Memento mori»: «Danse macabre» і «Vanitas» з огляду на символіку зображених атрибутів.

Основними методами даного дослідження є герменевтика та компаративістика, художньо-стилістичний, іконографічний та іконологічний аналіз.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українському мистецтвознавстві комплексних досліджень за означеною темою обмаль. Проте, є окремі роботи, в яких розглянуті різні аспекти теми смерті в образотворчому мистецтві. Так, ритуальне призначення портрету та його зв'язок з заупокійними культами розглянуто О.А. Тарасенко [4; 5]. Культурологічна розвідка Н.А. Жукової присвячена рефлексії страху (і страху смерті також) в європейському та українському мистецтві ХХ-поч. ХХІ ст. [3]. Ставлення до смерті в європейській культурі Заходу пізнього Середньовіччя надано групою українських дослідників шляхом аналізу синтезу тексту і зображення в ілюмінованих рукописах [13]. Також проаналізована символіка «Memento mori» в дизайні сучасних ювелірних виробів [2].

У світовому науковому дискурсі дослідження теми смерті в образотворчому мистецтві досить розповсюджене, про що свідчать останні статті та монографії зарубіжних вчених [7; 9; 16; 19; 20].

Для даної статті базовими стали дослідження, в яких розкрито сприйняття смерті в контексті особливостей міфологічного, релігійного та філософського світоглядів. Центральна роль відведена книзі Ф. Ар'єса, яка до сьогодні залишається найважливішим дослідженням змін у ставленні людини до смерті з ранніх християнських часів та видатній роботі Йохана Хейзінги «Осінь Середньовіччя» [6; 12]. Основою для аналізу образної складової творів «Memento mori» стали теоретичні роботи з питань символіки квітів та атрибутів, розповсюджених в культурі та образотворчому мистецтві різних періодів [11; 14; 15; 21].

Виклад основного матеріалу. «Memento mori» – загальна тема творів різних видів та жанрів, які присвячені переживанню страху смерті та його подоланню через надію на життя після смерті. У різні століття вона розкривалася через зображення з особливою впізнаваною іконографією, що оформилася в окремі напрями й отримала свою назву. Два основних – це «Danse macabre» і «Vanitas. Алегорична концепція «Danse macabre» характерна для середньовічного мистецтва і означає «Танець смерті» [9]. Термін «Vanitas» ґрунтується на біблійному тексті з «Еклізіасту»: «Vanitas vanitatum et omnia vanitas», його переклад відомий як «Наймарніша марнота, – марнота усе!» [1]. Семантика цих понять тісно пов'язана з виразом «Memento mori», що перекладається з латини, як «пам'ятай, що маєш померти» [16].

«Memento mori» як практика усвідомлення смертності людини бере свій початок у філософії Стародавньої Греції та Риму. Втілена в символічних образах тема служила нагадуванням про смертність

людини, ілюзорність земних насолод. Найповніше в античній філософії ця ідея виражена Платоном. У скороченому діалозі «Федон», написаному в 360-х рр. до н.е., філософ говорить про згубність тілесних задовольень для безсмертя душі [17]. Головною метою філософи бачать подолання страху перед смертю шляхом визнання її неминучості та пошуку знань, які живлять безсмертну душу.

Один з найраніших творів, що втілили філософію «Memento mori», – мозаїка з Помпей, створена I ст. до н.е. (рис. 1). Композиція прикрашала підлогу парадної зали у багатому помпейському будинку. Центральний елемент алегоричного зображення – людський череп, що символізує неминучість смерті, залишився в іконографії творів «Memento mori» у наступні століття. Над ним – будівельний висок, який завжди вказує на череп: перед смертю рівні і могутність і злидні. Під черепом зображено колесо фортуни з метеликом, що сидить на ньому: вказівка на мінливість долі в результаті найменшої випадковості.

Аналізуючи історію західної культури, Ф. Ар'єс показує, як із греко-римських часів до перших десяти століть нашої ери смерть була надто поширена, щоб лякати; кожне життя тихо підкорялося спільноті, яка надавала йому шану, а потім рухалася далі [6]. У подальшому таке ставлення повністю зміниться, і ці зміни будуть зафіксовані у творах мистецтва.

На початку XI ст. зростає відчуття індивідуальності, як руйнування себе та вказує, що саме цей факт призводить до страху Смерті. Ф. Ар'єс доводить страх смерті, що виникає у людини цих часів через невизначеність існування загробного життя та пов'язує релігійні практики зі спробою гарантувати краще життя у потойбічному світі [6].

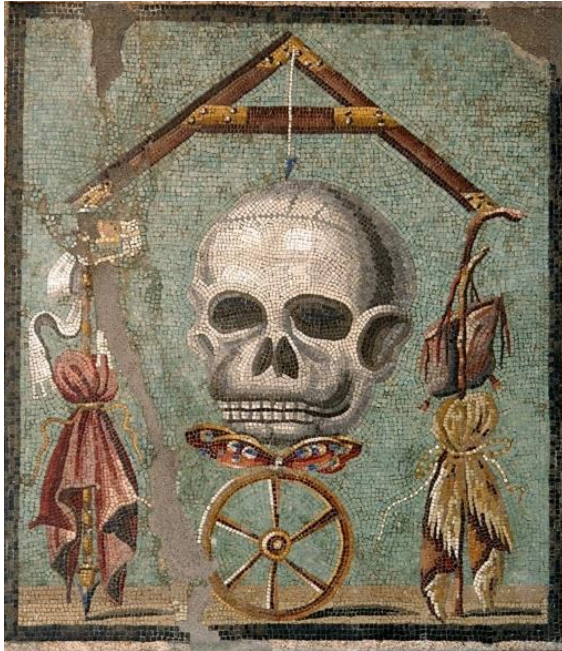


Рис. 1. «Memento mori». Мозаїка. 47 x 41,5. І ст. до н.е. Неапольський національний археологічний музей. Італія (твір є суспільним надбанням та знаходиться у відкритому доступі: <https://salo.li/C68dA48>).

У пізньому Середньовіччі тема «Memento mori» розкрито через мотив танцю, відомого у мистецтві Західної Європи як «Danse macabre» («Totentanz» у Німеччині, «Danse macabre» у Франції, «Danza de la muerte» в Іспанії, «Doodendans» у Нідерландах, «Ballo della Morte» в Італії, «Dance of Machabree» в Англії) [3, с. 11]. Причиною стрімкого поширення цього мотиву стала епідемія Чорної смерті в сер. XIV ст. та втрати, спричинені Сторічною війною між Францією та Англією (1337-1453 рр.) [9]. Іконографія алегоричного образу є зображенням фігур живих і померлих людей різної статі, віку та статусу: жінки і чоловіки, діти й дорослі, королі та жебраки, об'єднаних

спільним танцем (рис. 2). «Danse macabre» був суворим нагадуванням про неминучість смерті та закликом до покаяння, з яким містяни стикались майже щодня. Так, Йохан Хейзінга оповідає про величезний вплив проповідей Брата Річарда, які відбулись в Парижі у 1429 р. на Цвинтарі Святих Невинних: «він завершив між десятою і одинадцятою на Цвинтарі Святих Невинних, під галереями, в яких зображений знаменитий Танець Смерті, – стоячи спиною до відкритих склепів, де черепа були складені у всіх на очах над аркадою» [12, с. 14].



Рис. 2. Бернт Нотке. «Danse Macabre». Олія, полотно. 160x750. 1475-1499 рр. Таллінський музей мистецтв. Естонія (твір є суспільним надбанням та знаходиться у відкритому доступі: <https://salo.li/b44eAEd>)

Танець смерті втратив свою популярність у епоху Відродження. Але сама тема «Memento mori» зберігала актуальність у мистецтві цього періоду. Насамперед – у портретному жанрі: на звороті портретів часто зображувалися символи та алегоричні сцени «Memento mori», що нагадує про первісне ритуальне призначення портрета [18, с. 150]. Портрети мали меморіальну функцію і часто виконувались художником після смерті того, хто був на них зображений. Більшість портретів цього часу були замовлені родичами померлих. Така тенденція відповідає думці Ф. Ар'еса про те, що з 1500-х рр. увага концентрується на смерті коханої людини, а не на своїй смерті (оскільки сім'я витісняє суспільство) [6].

Наприк лад, Урбінський диптих «Портрет герцога та герцогині Урбіно Федеріго да Монтефельтро і Баттісти Сфорца» був створений П'єро делла Франческа за замовленням герцога да Монтефельтро на згадку про Баттісту, яка померла під час пологів (рис. 3).



Рис. 3. П'єро делла Франческа. Портрет герцога та герцогині Урбіно Федеріго да Монтефельтро і Баттісти Сфорца. Дерево, темпера. 47х33. 1473- 1475 рр. Галерея Уффіці. Флоренція (твір є суспільним надбанням та знаходиться у відкритому доступі: <https://salo.li/b587694>).

В алегоричних композиціях на звороті портретів кожен із подружжя представлений на триумфальній колісниці в супроводі Чеснот (рис. 4). Федеріго зображений у лицарських обладунках, коронований Славою і оточений Правосуддям, Мудрістю, Мужністю та Помірністю.



Рис. 4. П'єро дєлла Франчєска. «Портрет герцога та герцогині Урбіно Федеріго да Монтефельтро і Баттісти Сфорца». Зворотній бік. Дерево, темпера. 47х33. 1473-1475 рр. Галерея Уффіці. Флоренція, Італія (твір є суспільним надбанням та знаходиться у відкритому доступі: <https://salo.li/aB39627>)

Його колісниця запряжена парою білих коней (білий вважався кольором потойбічних істот, що втратили тілесність; із давніх-давен білий кінь грав культову роль) [21]. Батіста, яка читає молитовник, супроводжується Вірою, Надією, Любов'ю та Цнотливістю. Амур керує її колісницею, запряженою єдинорогами, – містичними тваринами, символіка яких пов'язана з образами Діви Марії та Ісуса Христа. Написи латиною на парапетах-архітравах звеличують славу Федеріго да Монтефельтро [18, с. 50].

Пізніше, у 1533 р., була створена композиція «Посли» – взірєць портретного живопису Північного Відродження, створений Гансом Гольбейном Молодшим за темою «Memento mori» (рис. 5).

Багатошаровий образний лад твору отримав у мистецтвознавстві чимало інтерпретацій. Важливо відзначити, що зобразивши череп не у складі натюрморту, а як самостійний елемент композиції, Гольбейн трансформував традиційну іконографію парадного чоловічого портрета, наголошуючи на темі «Memento mori».

Ця тема посилена атрибутами, серед яких ключове місце займає розкрита книга – збірка гімнів, перекладених німецькою мовою Мартіном Лютером. Книга відкрита на псалмі «Врятуй Господи душі наші». Годинник на столі вказує точну дату зображеного моменту – 11 квітня. У 1533 р. це була Страсна П'ятниця – день, присвячений спогаду про страждання та смерть Ісуса Христа, зняття з хреста Його тіла та поховання. Ще одне нагадування про покаяння та спокутування гріхів – ледь помітне розп'яття в лівому верхньому кутку композиції.

Образна структура твору виходить за межі завдань історичного літопису. Переконливість і глибина змісту досягається шляхом використання принципу бінарних опозицій, який є основним у творах «Memento mori»: добро – зло, світло – півтьма, життя – смерть, плоть – дух, гріх – праведність, скінченне земне життя – вічне небесне життя. Протиставлення, що відповідає цьому принципу, закладено в образах самих персонажів портрета. Як відомо, у двофігурному чоловічому портреті зображений посол Франції в Англії – Жан де Дентевіль (ліворуч) і його друг Жорж де Сельв, єпископ Лавуа, та посол Франції у Венеціанській республіці й Ватикані (праворуч). Священнослужитель Сельв представляє церкву та духовну владу, уособлюючи релігійне світосприйняття; Дентевіль – владу світську та філософський світогляд. Але нагадування про те, що ні матеріальні блага, ні влада, ні знання не зможуть запобігти смерті, актуальне для них двох.

Особливий погляд, який потрібний для споглядання картини (під гострим кутом), перетворює анаморфозне зображення на першому плані композиції на череп – нагадування про смерть та ілюзорні цінності людського життя. Ідеєю використання такого прийому художньої виразності є спосіб подвійного бачення: при прямому погляді на твір для людини, зануреної в рутину побуту, смерть – ілюзорна пляма, на яку не варто звертати увагу. Але при особливому глибокому погляді, який передбачає усвідомлення побаченого, все змінюється — смерть перетворюється на єдину реальність, а звичайне життя спотворюється, позбавляється значення, набуваючи характеру фантому та ілюзії.



Рис. 5. Ганс Гольбейн Молодший. «Посли». Дубова дошка, олія. 207 x 209. 1533. Національна галерея. Лондон, Велика Британія (твір є суспільним надбанням та знаходиться у відкритому доступі <https://sal0.li/ed100CE>).

З епохи пізнього Відродження бере початок історія «Vanitas», яка знайшла втілення у нових образотворчих формах. Основою концепції «Vanitas» стала релігійна доктрина, яка стверджує, що людина не може боротися з неминучим, але може звернутися до Бога та релігії, сподіваючись здобути життя після смерті [20]. Твори «Vanitas» розкривають принципи моральності, божественного суду та покаяння, закладені у біблійних текстах: «У всьому, що ви робите, пам'ятаєте про кінець життя вашого, і тоді ви ніколи не згрішите» [1].

Розквіт «Vanitas» стався у Нідерландах на початку XVII ст. Його розвиток був зосереджений у Лейдені – важливому центрі кальвінізму, який наголошував на повній порочності людства і затверджував жорсткий моральний кодекс [20]. Більшість творів «Vanitas» належить до жанру натюрморту і через символічні зображення закликає глядача задуматися про швидкоплинність земних досягнень і насолод та покаятися (рис. 5).

Відомим прикладом «Vanitas» є голландський натюрморт, створений Якобом де Гейном у 1603 р. Його зміст прочитується через низку символів: швидкоплинність життя – череп у центрі композиції; раптовість смерті – мильна бульбашка. Монети свідчать, що багатство не рятує від смерті; тюльпан у вазі – безвідповідальне ставлення до життя; димок від згаслої свічки – згасання життя. Протиставлення різного світосприйняття втілено в зображеннях Геракліту, що плаче та жаліє людей і Демокриту, який сміється над їхньою дурістю. Напис над нішею «Humana vana» нагадує про те, що людина марнослава.

Для художників, які створювали квіткові натюрморти, джерелом натхнення часто був Старий Завіт. Деякі цитати отримали буквальне трактування, згідно зі світосприйняттям того часу: «Людина, народжена жінкою,

короткоденна і пересичена печалями: як квітка, вона виходить і опадає; тікає, як тінь, і не зупиняється» [1].



Рис. 5. Якоб де Гейн. «Vanitas». Дошка, олія. 82,6 x 54. 1603 р. Метрополітен-музей. Нью-Йорк, США (твір є суспільним надбанням та знаходиться у відкритому доступі: <https://salo.li/e10E13D>)

Ключова роль таких алегоричних натюрмортів, створених за темою «Memento mori», належить символіці квітів. Зрозуміти її багатозаровий зміст допомагали книги емблем, які містили опис символіки і були популярними в Європі XVI-XVII ст. [21]. Один із натюрмортів на цю тему – композиція Яна Давідса де Хема «Натюрморт із квітами в скляній вазі» (XVII ст.) (рис. 6).

Образна структура натюрмарту розкривається через бінарну опозицію: свіжі та в'янучі і пониклі квіти в

розкішному букеті. Використовуючи мову символів, художник нагадує про швидкоплинність молодості та краси, безглузде марнотратство (зображення пишних троянд, півонії, тюльпанів, розведення яких вважалося в Голландії одним з наймарніших і найдорожчих занять); вказує на короткочасність життя (в'янучі бутони, поламані стебла, листя, що поїдене комахами); застерігає від гріха (равлик – символ душі грішника). Разом із тим, Ян Давідс де Хем нагадує про можливість порятунку за допомогою символів, що уособлюють безсмертя душі (хлібні колоски, метелик) та спокутну жертву Христа (червоний мак, який має подвійне трактування, що залежить від контексту і може означати смерть) [14]. Шлях до спасіння і відпущення гріхів через чесноту символізує нарцис, а скромність і чистоту уособлюють польові квіти, в'юни та лісові дзвіночки.

Таким чином, від часів греко-римської культури і до кінця XVII ст. склалася стійка іконографія творів за темою «Memento mori», у якій основою образної структури є алегорія та метафора. Мова алегорії стала ключовим прийомом втілення цієї теми в різних видах і жанрах мистецтва.

За довгий час трансформації образної та пластичної структури творів «Memento mori», у образотворчому мистецтві склався візуальний словник, що включає зображення атрибутів мистецтв та наук (музичні інструменти, географічні карти, глобуси, книги), багатства та влади (гаманці, дорогоцінні прикраси); земних задовольень (курильні трубки, гральні карти та кістки); символів швидкоплинності життя (череп, годинники, свічки, що горять і згаслі, мильні бульбашки, квіти, морські черепашки); символів воскресіння, вічного життя та безсмертя людської душі (колоски, зерно пшениці, гілочки плюща або лавра, метелики); душу грішника символізують

дрібні тварини, що мешкають на землі і під нею (миші, щури та плазуни); надія людини на життя після смерті, покладена на Бога (розп'яття, хрести та інші атрибути віри) [21].

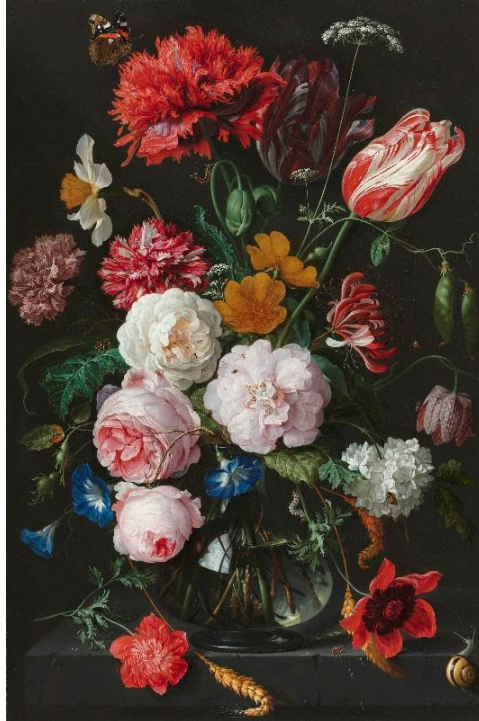


Рис. 6. Ян Давідс де Хем. «Натюрморт із квітами в скляній вазі». Мідь, олія. 54,5 x 36,5. Між 1650 та 1683 рр. Державний музей (Рейксмузеум). Амстердам, Нідерланди (твір є суспільним надбанням та знаходиться у відкритому доступі: <https://salo.li/D9VcE4c>)

У результаті дослідження були зроблені наступні **висновки:**

1. від часів греко-римської культури й до кінця XVII ст. склалася стійка іконографія творів «Memento mori», в якій віддзеркалені світоглядні концепції: філософська та

релігійна («Danse macabre» і «Vanitas»). Основою образної структури таких композицій є алегорія та метафора;

2. зображення черепа та метелика належить до символів, які незмінно залишаються протягом століть у мистецькій лексиці «Memento mori». Важливо, що саме ці символи відповідають бінарній опозиції «СМЕРТЬ – ВОСКРЕСІННЯ», що базується на релігійній парадигмі світогляду;

3. у творах мистецтва за темою «Memento mori», окрім послання про смерть, є твердження про воскресіння та існування потойбічного життя після смерті.

Список використаної літератури:

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. Б.м., 1988. 1501 с.
2. Герасименко О., Пашкевич К., Кучер Т., Марус О. Використання символіки Memento mori в дизайні сучасних ювелірних виробів. Актуальні проблеми сучасного дизайну. Матеріали V науково-практичної конференції (27 квітня 2023 р.). Київ: КНУТД. 2023. Т. 1. Сс. 180-183.
3. Жукова Н. Феномен страху: рефлексія в образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ століття (культурологічний аспект). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2024. Вип. 1. Сс. 9-24.
4. Тарасенко О. Портрет і ритуал. Мистецтвознавство України. 2005. Вип. 5. Сс. 56-68.
5. Тарасенко О. Простір портрету. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної академії ім. А. В. Нежданової. 2005. Вип. 6 (1). Сс. 148-162.
6. Aries Ph. The Hour of Our Death. New York: Knopf Doubleday Publishing Group. 2013. 696 p.
7. Ауґа Y. Damien Hirst'ün Eserlerinde Ölüm Teması. 2019. V. 57. Pp. 577-586.

8. Colum Hourihane, ed. *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. Routledge Art History and Visual Studies Companions. London and New York: Routledge, 2017. 580 p.
9. Dance of death. Allegorical concept. *Encyclopædia Britannica*. URL: <http://surl.li/mgsgyl>
10. Davies D., ed. *A Cultural History of Death in Antiquity*. London: Bloomsbury Academic. 2024. Vol. 1-6. 1728 p.
11. Fisher C. *Flowers of the Renaissance*. Los Angeles: J Paul Getty Museum, 2011. 176 p.
12. Huizinga J. *Autumntide of the Middle Ages: A study of forms of life and thought of the fourteenth and fifteenth centuries in France and the Low Countries*. Leiden University Press. 2020. 616 p.
13. Hrynda B., Tkachuk I., Lysun Y., Shymin Y., & Odrekhivskiy V. A imagem da morte no discurso visual da iluminura francesa dos séculos XIII-XV: Tipologias Iconográficas e Práticas Artísticas. *Convergências – Revista De Investigação E Ensino Das Artes*, 2024. 17 (33). Pp. 47-66.
14. Meagher J. *Botanical Imagery in European Painting*. Department of European Paintings. The Metropolitan Museum of Art. 2007. URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/bota/hd_bota.htm.
15. *Metropolitan Museum of Art*. 2007. URL: <http://surl.li/hzyypw>.
16. Ostberg R. *Memento mori*. Latin phrase. *Encyclopædia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/memento-mori>.
17. Plato. *Phaedo* (Cambridge Greek and Latin Classics) (C. J. Rowe, Trans.). Cambridge University Press, 1993 (Original work published ca. 360 BCE).
18. Schneider N. *The Art of the Portrait (Masterpieces of European Portrait Painting 1420-1670)*. Barnes & Noble Books, 1997. Pp. 48-51.

19. Vanitas. Encyclopædia Britannica.
<https://www.britannica.com/art/vanitas-art>.
20. Völser I. The theme of death in Italian art: the triumph of death. McGill University: 2001. 175 p.
21. Wilson M. The Hidden Language of Symbols. Publisher: Thames & Hudson, 2022. 272 p.

Maryna V. PONOMARENKO,
PhD in Fine Art, Associate Professor,
The State Institution “South Ukrainian National Pedagogical
University named after K.D. Ushynsky”,
Odesa, Ukraine,
e-mail: el.mari@ukr.net,
ORCID: 0000-0002-2406-408X

VISUAL DICTIONARY OF MEMENTO MORI ART

Abstract. The article deals with the works of fine art of different periods, united by the common theme of “Memento mori”.

The difference between the philosophical worldview paradigm (on the example of the “Memento mori” mosaic of the first century BC and the Urbino diptych of the XV century) and the religious one (on the example of still lifes of the XVII century) is shown, which are embodied in the iconography of the works of these periods.

The article analyses the iconography, the role and significance of the attributes of “Memento mori” in creating the figurative system of “Danse macabre” and “Vanitas” compositions in the context of religious worldview.

It has been found that from the time of Greco-Roman culture to the end of the XVII century, a stable iconography of works on the theme of “Memento mori” was formed, in which the basis of the figurative structure is allegory and metaphor. The

visual vocabulary that has developed in the fine arts of “Memento mori” includes images of the attributes of arts and sciences; wealth and power; earthly pleasures; symbols of the transience of life; symbols of resurrection, eternal life and immortality of the human soul; the soul of a sinner; and the hope of man for life after death, which is entrusted to God. It has been established that despite the changes in the meanings of symbols that have occurred over the centuries in the vocabulary of Memento mori, there are stable images common to works of different times: the skull and the butterfly. It is important that these symbols correspond to the binary opposition of DEATH – RESURRECTION, which is based on the religious paradigm of the worldview. Most often, in the scientific discourse on the topic of Memento mori in art, researchers' attention is focused on the statement about the inevitability of death and the futility of earthly life. This article focuses on the works of “Memento mori”, which, in addition to the message of death, contain statements about the resurrection and the existence of an afterlife after death.

Key words: Fine art, attributes, symbolism, Life, Death, Resurrection, “Memento mori”, “Vanitas”, “Danse macabre”.

References:

1. Bibliya abo Knygy Svyatogo Pys'ma Starogo i Novogo Zapovitu (1988). [The Bible or the Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments]. B.M. [in Ukrainian].
2. Gerasymenko, O., Pashkevych, K., Kucher, T., Marus, O. (2023). Vykorystannya symboliky Memento mori v dyzaini suchasnykh yuvelirnykh vyrobiv [Use of Memento Mori Symbol in Modern jewelry design]. Aktualni problem suchasnoho dyzainu. Materialy V nauk.-prakt. Konf. (27 kvitnya 2023). Kyiv: KNUTD [in Ukrainian].
3. Zhukova, N. (2024). Fenomen strakhy: refleksiya v obrazotvorcomu mystetstvi XX – pochatku XXI stolittya

- (kul'turolohichnyy aspekt). [Phenomenon of Fear: Reflection in Fine Arts of The 20th – Early 21st Century (Cultural Aspect). Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv. 1. 9-24 [in Ukrainian].
4. Tarasenko, O. (2005). Portret i rytual [Portrait and Ritual]. *Mystetstvovoznavstvo Ukrayiny*. 5, 56-68 [in Ukrainian].
5. Tarasenko, O. (2005). Prostir portretu [The space of the portrait]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura. Naukovyy visnyk Odes'koyi derzhavnoyi akademiyi im. A. V. Nezhdanovoyi*. 6 (1), 148-162 [in Ukrainian].
6. Aries, P. (2013). *The Hour of Our Death*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group [in English].
7. Ayça, Y. (2019). "Damien Hirst'ün Eserlerinde Ölüm Teması" [in Turkish].
8. Colum Hourihane, ed. (2017). *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. Routledge Art History and Visual Studies Companions. London and New York: Routledge [in English].
9. Dance of death. Allegorical concept. (2020). *Encyclopædia Britannica*. Available at <http://surl.li/mgsgyl> [in English].
10. Davies, D., ed. (2024). *A Cultural History of Death in Antiquity*. London: Bloomsbury Academic [in English].
11. Fisher, C. (2011). *Flowers of the Renaissance*. Los Angeles: J Paul Getty Museum [in English].
12. Huizinga, J. (2020). *Autumntide of the Middle Ages: A study of forms of life and thought of the fourteenth and fifteenth centuries in France and the Low Countries*. Leiden University Press [in English].
13. Hrynda, B., Tkachuk, I., Lysun, Y., Shymin, Y., & Odrekhivskiy, V. (2024). A imagem da morte no discurso visual da iluminura francesa dos séculos XIII-XV: Tipologias Iconográficas e Práticas Artísticas. *Convergências-Revista De Investigação E Ensino Das Artes* [in English].

14. Meagher, J. (2007). Botanical Imagery in European Painting. Department of European Paintings. The Metropolitan Museum of Art. Available at: https://www.metmuseum.org/toah/hd/bota/hd_bota.htm [in English].
15. Metropolitan Museum of Art. (2007). Available at: <http://surl.li/hyzyrw> [in English].
16. Ostberg, R. (2019). Memento mori. Latin phrase. Encyclopædia Britannica. Available at: <https://www.britannica.com/topic/memento-mori> [in English].
17. Plato (1993). *Phaedo* (Cambridge Greek and Latin Classics) (C. J. Rowe, Trans.). Cambridge University Press. (Original work published ca. 360 BCE) [in English].
18. Wilson, M. (2022). *The Hidden Language of Symbols*. Publisher: Thames & Hudson [in English].
19. Schneider, N. (1997). *The Art of the Portrait (Masterpieces of European Portrait Painting 1420-1670)*. Barnes & Noble Books [in English].
20. Vanitas. (2020). Encyclopædia Britannica. Available at: <https://www.britannica.com/art/vanitas-art> [in English].
21. Völser, I. (2001). *The theme of death in Italian art: the triumph of death*. McGill University [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.263-280>
УДК 7.75;7.038

Олексій Миколайович ЖАДЕЙКО,
доктор філософії, Заслужений діяч мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: zhadeiko@ukr.net ,
ORCID: 0000-0002-6234-2220

**МУТАЦІЯ РЕАЛЬНОСТІ ЯК КВІНТЕСЕНЦІЯ
РЕАКЦІЙ НА ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ:
ПІДГРУНТЯ КОНЦЕПЦІЇ ЖИВОПИСУ
ПЕТРА БОЙКА**

Анотація. Стаття присвячена світоглядним домінантам, вираженим у творчості сучасного українського художника Петра Борисовича Бойка. Митець родом із Прилук, у 2024 р. відсвяткував свій 70-річний ювілей. Прослідковано шлях формування світогляду художника, через який червоною ниткою пройшла дата 24.02.2022 р. Окреслено основні впливи на формування стилю митця, їх трансформацію та перетворення на самотуню індивідуальну манеру.

Охарактеризовано палітру живописця, жанрове розмаїття його творчості, яке фактично призвело до її полівекторного характеру. Зроблено огляд-аналіз жанрових експериментів автора, підкреслено стилізацію та тяжіння до знаковості мови як основні засоби самовираження. Акцентовано значення гедоністичного характеру світоглядних домінант в умовах воєнного побуту сучасних українців.

Дано характеристику колористиці живопису Петра Бойка, що є, разом зі стилізацією та максимальним наївом, тяжінням до примітивізму, відповіддю митця на всі «чорні

плями» сьогодення. У спробі термінологізувати манеру художника арт-критики зазвичай сходяться на терміні «авангардист», подекуди називаючи його і «найвістом». Зроблено спробу трактування основного корпусу образів, створених уявою Петра Бойка, їх впливу на глядача. Акцентовано тяжіння митця до локальних кольорів, площинності, умовності. Майстер позиціонований як екстраверт, який власним живописом демонструє своєрідний майстер-клас гедонізму, протиставляючи чорним кольорам буденності строкатість палітри своєї уяви.

Згадано провідні персональні виставки творчого шляху П. Бойка, у Прилуках, Чернігові, Києві. Зазначено специфіку експозиційного процесу, особливості презентування його творів, неоднозначність сприйняття публікою, її полярні характеристики. Окреслено категорії «чистота відтворення» та «чесність ока» як стильоформуючі для митця.

Ключові слова: живопис, палітра, Петро Бойко, авангард, найв, стилізація.

Вступ. Події в Україні з 24.02.2022 р. наклали відбиток на світоглядні доміанти всіх її мешканців, і, звісно, особливо потерпали від цього морально, психологічно творчі люди, чия уява, свідомість є лакмусовим папірцем, хто найбільше схильний до емоційного вигорання. Не зміг опинитися осторонь і український митець Петро Борисович Бойко (1954 р.н.), для якого, мабуть, ця дата, цей Рубікон були найбільш відчутними впливаючими факторами. Його світоглядні доміанти не дозволили митцеві зламатися, перейти в песимістичний характер творчості, змінити манеру, більше того, він своїм поглядом на життя ламає стереотипи і для інших – змушує відмовитись від сірої та чорної палітри

поглядів на світ, навіть зараз, коли навколо вогонь та дим, його живопис спонукає до життя та непохитності.

Постановка проблеми. Живопис Петра Бойка належить до того прошарку матеріалу, який ще тільки починають опановувати арт-критики. Він дуже спірний для осягнення, є тим прикладом дуального сприйняття, яке досить часто зустрічається в історії світового мистецтва, – коли професіонали сприймають матеріал «на ура», а глядачі є дуже полярними у своїх судженнях. Мистецькі екзерсиси П. Бойка викликають дуже суперечливі емоції у публіки – від радісного захоплення і барвистих характеристик піднесеного характеру до відторгнення і беззаперечного неприйняття. Тому кожна стаття критика є черговим кроком до узгодження концепції життєпису П. Бойка з методами сприйняття професійним колом та широкою публікою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Бібліографія проблематики живопису Петра Бойка не може бути широкою – про нього станом на зараз ще майже не писали. Основні типи джерел, які можна знайти про цього митця, – це вступні статті до каталогів, анонси його виставок [7; 8; 10], невеличкі інтерв'ю з художником з нагоди виставкових подій [3; 4; 5; 6; 9], біографічні довідки [1; 2].

Тому природнім є те, що **мета статті** передбачає передусім введення в науковий обіг персоналії Петра Бойка, щоб можна було аналізувати його творчість у науковому вимірі, не лише пропонуючи ознайомлення для пересічних поціновувачів на виставках або нові твори для колекціонерів.

Виклад основного матеріалу. Не дивлячись на те, що в 2024 р. митцеві з Прилук Петру Борисовичу Бойку виповнилося 70 років, він залишається «великою дитиною» – втіленням сонячності, світла, наїву та простоти. У нього незвично все: шлях у мистецтво, профільна освіта, підходи

до виставкової діяльності, характер образотворення, творча манера. Художник, чії роботи сьогодні зберігаються, крім пострадянського простору, в Ізраїлі, Німеччині, США, чії полотна можна знайти на найвідоміших аукціонах, у численних приватних колекціях України, майже все своє свідоме життя живе в Ніжині. Отримавши профільну освіту вже на межі 1980-х-1990-х рр. у Москві (закінчив Всесоюзну народну академію образотворчих мистецтв), він підійшов до цього шляху цілком свідомо, бо на момент завершення навчання, під час якого він мав змогу консультиватися у Глазунова, Церетелі [1; 2], йому було вже 35 років. Славетні вчителі на той час були беззаперечними авторитетами, один у живопису, інший – у скульптурі. Цікаво, що при формуванні власного стилю Бойко скоріше пішов всупереч, відійшовши від академізму настільки ж далеко, наскільки далеко він на той момент опинився від своєї Батьківщини: всі джерела, де можна знайти нечисленні згадки про біографічні колізії П. Бойка, зазначають про той факт, що за свій бунтівний дух митець був засланий на військову службу в Архангельський край [1]. Але це випробування суворими умовами не зламало художника, скоріше – навпаки. Він докорінно сформувався як втілення протилежностей. Людину кинули на північні простори – а її тягне на Південь. Найважливіші істини свого творчого життя Петро Борисович осягав з одеськими нонконформістами, він сам зазначає як формуючі фактори своєї манери, світоглядного підґрунтя вплив спілкування з Ю. Коваленком, В. Басанцем, Е. Усовим, П. Мироненком. З півночі – на південь, з холоду – у сонце, з бажання вирівняти та причепурити – у розпал волі та кольорового дихання. Людина-контраст, людина-антагоніст, втілення прагнення до волі, кольору та світла – все це про П. Бойка. Йому довелося ламати в тому числі й самого себе, не лише протистояти зовнішнім впливам –

позбутися залежності від «оковитої», яка тяжіла над ним у молодості. І художник не чурається говорити про свої проблеми на публіку – критичний до себе, простий у висловлюваннях, він небагатослівний, бо все сказав у полотнах. Ця людина не буде лити водоспад надрозумних формулювань, за якими нічого не стоїть, приховуючи внутрішню порожнечу. Навпаки – він може важко підбирати слова для інтерв'ю, немов делікатно даючи зрозуміти, що все сказано кольором і знаком у його роботах.

І бачити прихильниками своєї творчості митець хоче передусім не VIP-персон із тих, хто підбирає картину у вітальню за кольором шпалер, а книги – для кольором обкладинки під меблі, а тих, хто бачив життя у всіх його проявах. Він сам є членом Співки Художників з 2012 р., хоча активно виставлятися почав ще з 1998 р. [1]. Мабуть, якщо б не друзі-колекціонери, арт-критики, сам митець навряд чи зміг влаштувати собі презентації, бо занадто слабо пристосовується до реалій життя, хоча й внесений до складу Золотого Фонду нації. Виставки, яких у художника було чимало, влаштовуються інколи досить специфічно. У 2010 р. виставка відбулася у Чернігові, в Одесі його роботи експонували в 2012 р., столиця демонструвала живопис П. Бойка в 2011, 2023, 2024 рр., тобто його виставки, крім рідного міста митця, Прилуки, відбувалися не спонтанно, а у його «місцях сили», важливих і не випадкових для художника. Музей, бібліотеки, виставкові простори – твори Бойка бували всюди. Прилуцька міська центральна бібліотека Забашти, Національний музей українського народного декоративного мистецтва Києва – приклади, скажемо так, офіційного презентування творчості майстра. Але кращим доказом того, що місце виставки обирається відповідно до головних домінант концепції життя майстра, є виставка 2024 р., що була організована у приміщенні колишнього протитуберкульозного

диспансеру [4]. Сюди було запрошено тих, хто не лише здатен зрозуміти, але і не задає питань «що хотів сказати митець». Серед запрошених – безхатьки, ті, кого б у ХІХ ст. назвали «людьми напівсвіту», що бачили «дно» життя в усіх його проявах, і, відповідно, знають усьому ціну, здатні відрізнити золото від того, що блищить. У свій час Анрі де Тулуз-Лотрек теж кидав виклик вищому світу, знаходячи відряду в оточенні «дам напівсвіту» та «завсідників паризького дна», кидав виклик блиску вищого світу, хотів мати волю відчувати себе гідно. Петро Бойко багато що взяв від французьких, іспанських митців зламу ХІХ та ХХ ст., у його манері можна знайти і вплив Матіса, і нотки Пікассо, і звучання Леже, хоча сам митець переважно наголошує на впливі одеських нонконформістів. Усе сплелося у міцний вузол, квінтесенція усіх впливів, від фовізму й кубізму до авангарду, поп-арту та наїву як підсвідомо, так і усвідомлено призвели до формування власного впізнаваного почерку, особистої художньої мови. Звісно, пам'ятаючи про власне коріння, митець не залишився осторонь і відкритості образів та яскравості мови вітчизняного наїву – мистецьких проявів Катерини Білокур Марії Примаченко. З такої строкатої палітри впливів виросла індивідуальна манера, яку впізнають із першої «ноти», першого мазка. Образи П. Бойка завжди відкриті, дуже прості, стилізація та максимальне спрощення, орнаменталізуюча геометризація правлять бал. Палітра майже не знає чорного кольору. Є досить обмежена кількість полотен, де царює чорне тло («Моцарт і Сальєрі», 2001 р.; «Пауза», 2002 р.; «Готье», 2002 р.; «Сон Шагала», 2008 р.). У переважній більшості робіт домінують локальні червоний, жовтий, синій, зелений у різних комбінаціях, доволі агресивних, різких. Композиційні схеми митця настільки різноманітні, що говорити про якісь чіткі тенденції – абсолютно марна праця, як і виділяти домінуючі

жанри чи сюжетні лінії – у нього є надскладні за схемою роботи, і дуже спрощені, і геометричні, і сюжетні, і портретні, тощо.

Але все ж є певні мотиви, образи, які можна вбачати наскрізними у живопису митця. Неодноразово художник звертається до мотиву блазнів чи дитячих забав, гойдалок, своєрідна циркова лінія простежується доволі чітко – хіба не лицедійством є навколишнє життя? («Діти цирку», 2002 р.; «Блазень», 2010 р.; «Цирк» – версії 2001 (рис. 1), 2002, 2008 рр.; «Коломбіна», 2000 р., «Наїзниця», 2002 р.). Поряд із цим рядом можна згадати й «Ярмарок» (дві версії 2007 р.). Мотив ярмарку, балагану – чи не найкраще втілення всього строкатого, схильного до лицедійства, що дозволяє під маскою казати правду і бути вільним, розкутим. Лоскутний характер ярмаркового дійства близький будь-кому з митців – парадокс саме в тому, що найчеснішими завжди є блазень та дитина («Дитячий садок», 2007 р.). Тому різні модифікації мотивів блазня, цирку, актора («С. Параджанов», 2000 р.; дві версії твору «Ч. Чаплін», 2008 р., дві версії цього ж образу 2010 р., рис. 2) музиканта («Р. Растропович», 2002 р.; «Паганіні», 2002 р., рис. 3) дозволяють митцеві бути чесним в образах. Що може бути серйознішим за гру? («Ігри», 2002 р.). Звідси й досить часті звернення до образу півня (півника), що втілює водночас і дитячу наївність та чистоту, і ярмарковий галасливий дух («Дівчина з півнем», 2000 р.; «Червоний півень», 2002 р.» «Півник», 2010 р.).

Доволі частими є значні для митця звернення до одеських мотивів. «Жінки Одеси 17» (2007 р.), «Одеса-мама» (2 версії 2008 р.), «Mis Одеса» (2008 р.), «Привоз 5» (2008 р.) – лише прямі відсилки до південної перлини, оскільки опосередковано і в інших творах частенько можна побачити, наприклад, «Привоз» або «Пересип». Не дарма кажуть, що «якщо ти народився в Одесі, то це назавжди», а

Бойко-митець творчо народився дійсно в Одесі, спілкуючись з її мистецьким колом, регулярно там буваючи і надихаючись неповторним одеським художнім мікрокліматом.



Рис. 1. Бойко П. «Цирк». 2001 р. Фото автора.

Не так часто, але зустрічаються у живопису П. Бойка багатофігурні композиції, зі складною заплутаною ритмікою, багатовузловою і спонтанною. Саме тут можна шукати ту глибинну філософію, про яку зазвичай говорять критики. І яку так важко вербалізує сам митець, бо все вичерпно сказано в образах і знаках полотен («Оксамит», 2000 р., рис. 4).

На противагу ускладненим «посланням у космос» через багатоскладовість багатофігурних стилізованих до максимуму композицій створено багато максимально простих полотен, що тяжіють більшою мірою до орнаментальної декоративності, без особливого підтексту, просто ода життю в усіх його проявах. Наче створені під гаслом «Пишу, просто тому що так хочу», роботи можуть містити, наприклад, квіткові феєрії, серед яких особливе місце посідає мотив ірисів.



Рис. 2. Бойко П. «Ч. Чаплін». 2010 р. Фото автора.

Звісно, не все так просто, бо в деяких полотнах з ірисами важко не помітити відсил до творчості Матіса або ван Гога, але він і не приховується, скоріше, навпаки, митець схиляється в деякому реверансі перед хистом тих, у кого вчився.



Рис. 3. Бойко П. «Паганіні». 2002 р. Фото автора.

Іриси Петра Бойка досить різнопланові – від доволі монохромних, лаконічних, холодних із окремими «спалахами» («Іриси», 2001 р., рис. 5) до досить строкатих, гарячих, матісівськи-диких («Іриси», 2001 р., рис.6). Понад десяток разів живописець писав ці квіти, хоча його пензель

милувався й іншими, як то чорнобривцями, що завжди бути уособленням України, або символічними абстрактними квітами, інколи навіть на чорному тлі.



Рис. 4. Бойко П. «Оксамит». 2000 р. Фото автора.

Є ще один мотив, до якого підсвідомо подекуди звертається П. Бойко, – згадка про «оковиту» чи «зеленого змія», який колись володарював свідомістю художника. Це і сатанинські образи, і мотив пляшки, як прямий, так і опосередкований («Дует», 2007 р.; «Натур life», 2008 р., «На 4х», 2007 р. рис. 7), і навіть палітра – з домінуванням зелених, інколи блакитно-зелених комбінованих плям.

Крім численних і абстрактних зображень, нефігуративних, П. Бойко робить чимало і антропоморфних образів, максимально стилізованих, умовних, площинних, не дарма ж його нарекли авангардистом. Але є мотив, звернення до якого робить його класично-традиційним, споконвічним. Образ жінки сам митець вважає основним у своїй творчості. Він трактується дуже по-різному, в

різноманітних контекстах, вплітається в різні сюжетні лінії, він патріотичної до еротичної.



Рис. 5-6. Бойко П. «Іриси». 2001 р. Фото автора.

Але так чи інакше, давній мотив жіночості присутній і в творчості П. Бойка. Цікаво, що інколи це відсилає до, скажімо, сфери моди («Готье», 2002 р.; «Коко Шанель», 2010 р.), чи відгомін класичних дуетів («Гала Далі», 2 версії 2010 р.). Подекуди можна бачити уособлення мотиву кохання у формі парних зображень («Кохання», 2002 р., «Ревнощі», 2007 р.; рис. 8).

Деякі роботи мають більш виражений еротичний присмак, звично для Бойка виражений умовно, площинно, локальними, чистими кольорами («Спокуса», 2002 р.; «Кохання», 2007 р.). Є й однофігурні композиції з образами жінок, часто – мотиву «ню», так само з відгомінном впливу європейських авангардистів та вітчизняного наїву («Ранок», 2002 р.; «Добрий ранок», 2002 р.; «Ню 16», 2008 р.).



Рис.7. Бойко П. «На 4х». 2007 р. Фото автора.

Висновки. Серед мотивів живопису Петра Бойка є найрізноманітніші. Але майстер «чесного наїву», не живлячись на всі чисті, світлі кольори свого живопису впродовж творчого життя, після 24 лютого 2022 р. теж не зміг залишатися без реакції на події. Але він не впав у негатив у своїх полотнах, залишаючись чесним у палітрі і зараз, чесність ока стала в нагоді абсолютно з іншого боку: замість того, щоб піддатися розпачу через втрати війни, він підтримує свого глядача відкритістю кольорів, які відтоді



Рис.8. Бойко П. «Ревнощі». 2007 р. Фото автора.

служують вірі у перемогу [8]. Чистота відтворення подій по-бойківськи – кращі ліки від безнадійності. Як зізнався митець в інтерв'ю на одній із виставок, він малює перемогу, тобто те, що може її наблизити та морально підтримати людей, втримати їх від відчаю та розпачу. І робить це так, як робив завжди, світлом на кінчику пензля.

Список використаної літератури:

1. Бойко Петро. URL: <https://is.gd/cbtqOb>
2. Бойко Петро Борисович.
URL: <https://is.gd/xWVjUm>
3. Бойко Петро – репортаж з виставки кольоровий світ. URL: <https://is.gd/DxYAH5>
4. Живопис для тих, хто знає пріоритети життя: про незвичну виставку Петра Бойка. Антиквар.
URL: <https://is.gd/u7hTSM>
5. З нагоди 70-річного ювілею художника-авангардиста Петра Бойка відкрилася його персональна виставка. URL: <https://is.gd/LGcwQr>
6. Персональна виставка художника-авангардиста Петра Бойка. URL: <https://is.gd/SIQkF5>
7. Петро Бойко, український авангард в час війни 2022-23. URL: <https://is.gd/j3P5aw>
8. Художник-наївіст з Чернігівщини Петро Бойко малює Перемогу. URL: <https://is.gd/j3P5aw>
9. Чесний наїв – виставка живопису Петра Бойка.
URL: <https://is.gd/nMK8YU>
10. Чесний наїв. Творчість Петра Бойка – мистецтво, яке зігріває душу. URL: <https://is.gd/SFdQHH>

Olexiy M. ZHADEIKO,
PhD in Arts, Honored Artist,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: zhadeiko@ukr.net,
ORCID: 0000-0002-6234-2220

**MUTATION OF REALITY AS THE QUINTESENCE
OF RESPONSES TO TODAY'S CHALLENGES: THE
BACKGROUND OF THE PAINTING CONCEPT OF
PETRO BOYKO**

Abstract. The article is dedicated to worldview dominants expressed in the work of the modern Ukrainian artist Petro B. Boyko. The artist hails from Pryluk, he celebrated his 70th anniversary in 2024. The path of formation of the artist's worldview is followed, through which the date 24.02.2022 passed as a “red thread”. The main influences on the formation of the artist's style, their transformation and transformation into a distinctive individual manner are outlined.

The painter's palette is characterized, the genre variety of his creative work, which actually led to its multi-vector character. An overview-analysis of the author's genre experiments was made, emphasizing stylization and the tendency to the symbolism of language as the main means of self-expression. The significance of the hedonistic nature of the worldview dominants in the conditions of military life of modern Ukrainians is emphasized.

A description of the coloristics of Petro Boyko's painting has been done, which is, along with stylization and maximum naivety, a tendency towards primitivism, the artist's answer to all the “black spots” of today. In an attempt to define the style of the artist, art critics usually agree on the term “avant-garde”, sometimes calling him “naïve”. An attempt was made to interpret the main corpus of images created by the imagination

of Petro Boyko, their impact on the viewer. The artist's attraction to local colors, flatness, convention is emphasized. The artist is positioned as an extrovert who, with his own painting, demonstrates a kind of hedonism master class, contrasting the motley palette of his imagination with the black colors of everyday life.

The main personal exhibitions of P. Boyko's creative career in Pryluky, Chernihiv and Kyiv are mentioned. The specifics of the exposition process, the peculiarities of the presentation of his works, the ambiguity of public perception, and its polar characteristics are indicated. The categories "purity of reproduction" and "honesty of the eye" are outlined as style-forming for the artist.

Key words: painting, palette, Petro Boyko, avant-garde, naive, stylization.

References:

1. Boyko Petro [Boyko Petro]. Available at: <https://is.gd/c6tqOb> [in Ukrainian]
2. Boyko Petro Borysovych [Boyko Petro Borysovych]. Available at: <https://is.gd/DxYAH5> [in Ukrainian]
3. Boyko Petro – reportazh z vystavky kol'orovyv svit [Boyko Petro - a report from the exhibition Color world]. Available at: <https://is.gd/DxYAH5> [in Ukrainian]
4. Zhyvopys dlya tykh, khto znaye priorytety zhyttya: pro nezvychnu vystavku Petra Boyka [Painting for those who know the priorities of life: about the unusual exhibition of Petr Boyko]. Available at: <https://is.gd/u7hTSM> [in Ukrainian]
5. Z nahody 70-richnoho yuvileyu khudozhnyka-avanhardysta Petra Boyka vidkrylasya yoho personal'na vystavka [On the occasion of the 70th anniversary of the avant-garde artist Petr Boyko, his personal exhibition was opened]. Available at: <https://is.gd/LGcwQr> [in Ukrainian]

6. Personal'na vystavka khudozhnyka-avanhardysta Petra Boyka [Personal exhibition of avant-garde artist Petr Boyko]. Available at: <https://is.gd/SIQkF5> [in Ukrainian]
7. Petro Boyko, ukrayins'kyu avanhard v chas viyny 2022-23 [Petro Boyko, Ukrainian vanguard during the war 2022-23]. Available at: <https://is.gd/j3P5aw> [in Ukrainian]
8. Khudozhnyk-nayivist z Chernihivshchyny Petro Boyko malyuye Peremohu [Petro Boyko, a naïve artist from Chernihiv region, paints Victory]. Available at: <https://is.gd/j3P5aw> [in Ukrainian]
9. Chesnyy nayiv – vystavka zhyvopysu Petra Boyka [Chesny Naiv - an exhibition of paintings by Pyotr Boyko]. Available at: <https://is.gd/nMK8YU> [in Ukrainian]
10. Chesnyy nayiv. Tvorchist' Petra Boyka – mystetstvo, yake zihrivaye dushu [Honest naïve. The creativity of Petr Boyk is art that warms the soul]. Available at: <https://is.gd/SFdQHH> [in Ukrainian]

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.281-303>

УДК 7.74;6.06

Сергій Володимирович БРИЛЬОВ,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: s.brylov@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-0158-2359

Валентина Сергіївна КУЗЬМІЧОВА,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: v.kuzmichova@kubg.edu.ua,
ORCID: 0009-0001-3496-6503

Володимир Володимирович КОЛЕСНИКОВ,
Національна академія
образотворчого мистецтва і архітектури,
Київ, Україна,
e-mail: volodymyr.kolesnykov@naoma.edu.ua,
ORCID: 0009-0003-6720-979X

**ВИКЛИКИ ТА ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ
АКАДЕМІЧНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ ПІСЛЯ
РЕФОРМИ ОСВІТИ В УКРАЇНСЬКИХ
МИСТЕЦЬКИХ ЗВО**

Анотація. Академічна школа в образотворчому мистецтві та дизайні відіграла важливу роль у розвитку цих галузей, встановлюючи суворі стандарти краси і професійності, базовані на античності та епохи Відродження. Проте, в сучасному світі, з урахуванням

культурних та технологічних змін, актуальність таких умов стала предметом обговорення, тому після реформ освіти Україна має адаптуватися до нових викликів, поєднуючи традиції минулого з інноваційними тенденціями, щоб забезпечити студентам якісну підготовку. З реформою стає важливим перегляд актуальності, проблем та підходів до трактування цілей мистецької освіти. В сучасних умовах визначення мети мистецької освіти потребує уточнення й доповнення. Поняття процесу від учителя до учня є основою навчання в академічній мистецькій школі. Методологія дослідження ґрунтується на культурно-історичному аналізі, що дозволяє глибоко вивчати сучасні художні процеси та експериментальність у мистецтві, сприяючи подальшому розвитку художньої творчості. У статті розглядається цінність традиційних та інноваційних підходів до мистецької освіти в Україні та їхній вплив на формування нового покоління митців у цифрову епоху. Творча діяльність викладачів як активно діючих митців є важливим джерелом особистого досвіду, яке вони можуть передати своїм студентам. Це допомагає здобувачам вищої освіти отримати практичні знання і навички, які є необхідними для їх професійного розвитку та творчості. Об'єктивна оцінка історичних реалій та вивчення художньо-педагогічних тенденцій допоможе у покращенні науково-педагогічного пошуку та забезпечить перспективи розвитку української вищої художньо-педагогічної освіти на європейському освітньому просторі. І наголошується, що академічні навички служать базою для подальшого розвитку художника, а також показується важливість розгляду питань конкурентоспроможності випускників на міжнародному мистецькому просторі у контексті реформування вищої освіти в Україні. Така стаття важлива для розуміння впливу реформи на українську мистецьку

освіту, а також для визначення шляхів подальшого розвитку цього напрямку.

Ключові слова: академізм, скульптура, живопис академічна школа, образотворче мистецтво, дизайн, сучасні умови, технології, навчання.

Вступ. Із шаленим розвитком технологій та безперервними змінами в суспільстві, мистецтво і дизайн стають надзвичайно актуальними. Швидкий темп сучасного життя, постійні трансформації у культурі та суспільних цінностях породжують нові виклики для митців та дизайнерів. Сучасне мистецтво і дизайн відіграють важливу роль у візуалізації та інтерпретації цих змін. Проблеми, що виникають, стосуються не лише естетичних аспектів, але й освітнього процесу мистецтва та дизайну. Як технології сучасного світу впливають на творчий процес митців? Які виклики стоять перед дизайнерами у створенні продуктів, що задовольняють вимоги сучасного суспільства? Чи може мистецтво стати інструментом для вирішення актуальних проблем сучасності? У даній статті ми розглянемо взаємодію академічної школи зі змінами у світі, а також визначимо її роль у формуванні сучасного культурного ландшафту. Почнемо з первинного формування поняття академізму в образотворчому мистецтві, яке було пов'язане з заснуванням школи художників Л. Карраччі та його двоюрідних братів Агостіно і Аннібале Карраччі приблизно у 1585 р. Ця школа, відома як болонська школа живопису, відзначалася новаторськими підходами у викладанні мистецтва. Вона почалася як «Академія прагнучих» («Accademia Desiderosi»), а пізніше отримала назву «Академія спрямованих вірним шляхом» («Accademia degli Incamminati»). Новаторськість полягала в тому, що замість традиційного учнівства в окремого майстра-художника та копіювання його індивідуальної манери учням академії

пропонувалася спеціально розроблена методика для вивчення досягнень минулого. Навчальний процес включав практичні професійні навички, вивчення теоретичних предметів, таких як перспектива, історія, міфологія, а також широке штудіювання натури та анатомії. Болонська академія стала ініціатором введення нагород за кращі навчальні роботи, що стало педагогічною новацією. Ці підходи згодом вплинули на подальший розвиток академізму. Заснування аналогічних навчальних закладів, таких як Королівська академія живопису й скульптури у Парижі (1648 р.), Академія мистецтв у Берліні (1699 р.), Академія образотворчих мистецтв у Відні (1772 р.), також внесли значний внесок у поширення академічних принципів та «академізацію» мистецтва в європейській художній культурі. Ці установи вперше стали виробляти єдину методику професійної мистецької освіти та встановлювати стандарти для художніх форм і конкретних історичних напрямків. [1,2,3] Проте, у сучасному світі актуальність умов академічної школи в галузі мистецтва та дизайну стала предметом обговорення через зміни в культурному та технологічному оточенні. Сучасні навчальні заклади змушені адаптуватися до нових викликів, враховуючи розвиток сучасного мистецтва та дизайну, а також вплив технологій на творчий процес. Можна визначити, що до 2000 р. світ жив в аналоговому світі, а після 2000 р. уже цифровому світі. Тому аналіз сучасного стану академічної підготовки студентів у цих галузях та вивчення тенденцій, які впливають на навчання та розвиток мистецьких талантів, є надзвичайно важливим. У сучасних умовах академічна школа повинна зберегти свою історичну спадщину та цінності, проте також враховувати потреби сучасного мистецтва та дизайну. Розвиток креативності, інноваційних підходів та використання новітніх технологій у навчальному процесі стають важливими завданнями для

академічних закладів, що дозволяє студентам розвивати свій творчий потенціал та адаптуватися до сучасних вимог ринку праці. Таким чином, актуальність умов академічної школи в сучасному світі полягає у її здатності поєднувати традиції минулого з інноваційними тенденціями сьогодення для надання студентам якісної та комплексної підготовки в галузі мистецтва та дизайну. Перед митцями та дизайнерами стають нові виклики, пов'язані з швидкістю сучасного життя та постійною еволюцією культурних та соціальних цінностей в цифрову епоху. Одним із центральних питань є вплив сучасних технологій на творчий процес митців та виклики, які виникають перед дизайнерами у створенні продуктів, що відповідають вимогам сучасного суспільства. Чи може мистецтво виступати як інструмент для вирішення актуальних проблем сучасності? Ці питання потребують детального аналізу та обговорення. У даній статті ми розглянемо взаємодію мистецтва та дизайну зі змінами реформи освіти в Україні, а також визначимо їх роль у формуванні сучасного культурного простору. Для цього ми звернемося до історії формування поняття та розвитку академічної школи в образотворчому мистецтві, зокрема до створення. Методика цієї школи, яка базувалася на спеціально розробленому підході до вивчення досягнень минулого, вплинула на подальший розвиток академічних принципів та «академізацію» мистецтва художній культурі. Ця стаття спрямована на розуміння важливості академічної школи сучасному світі, їх ролі у відображенні та впливі на освіту та культурні процеси.

Постановка проблеми. У сучасних умовах після реформи освіти в Україні ЗВО мистецького напрямку стикаються з численними проблемами та викликами, що виникають у контексті функціонування академічної художньої школи. Однією з головних проблем є збереження

традицій та уніфікація навчальних методик, що може дати базу знань для молодих митців та розширити їх творчі можливості. Більше того, академізм, як система, має свої переваги, він є базою для подальшого розвитку митця. Програма з академічної школи ставить перед студентами завдання засвоєння теоретичних основ та практичних навичок для ефективного навчання. Якщо до реформи освіти в Україні в мистецьких ВИШах виділялось на рисунок 2 пари на день, на скульптуру та живопис – 3 пари на день, то зараз усього 4 години на рисунок, 6 годин на скульптуру чи живопис на тиждень. Це скорочення позначилося на якості освіти. Стає важливим перегляд актуальності даної реформи, проблем та підходи до трактування цілей мистецької освіти. В сучасних умовах визначення мети мистецької освіти потребує уточнення й доповнення. Потреба у зростанні кількості годин для роботи з натурою та творчості відображає важливість розвитку креативних навичок в їхньому навчанні. Це буде сприяти розвитку у студентів здатності до самовираження, критичного мислення та розв'язання проблем. Запропоноване рішення відображає деякі важливі аспекти ролі академічної школи в освіті та суспільстві. Також потрібно розглянути, як змінилася роль викладача після реформи освіти в Україні. Якщо до реформи викладач займався викладанням, методикою, підготовкою до навчального процесу, власною творчістю для професійного розвитку, то після реформи він стає науковим співробітником і повинен займатися науковою діяльністю, суспільною роботою, власною творчістю для професійного розвитку, викладанням, методикою та підготовкою до навчального процесу. Чи ефективно це? За кордоном викладання та наукова робота роз'єднані. Всі, хто займається наукою, фінансуються за допомогою грантів або інших програм, це більш ефективно і заохочувально. У

сучасному освітньому контексті стає все більш очевидним, що реформа освіти вимагає від викладачів не лише передачі знань студентам, а й активної наукової діяльності під час викладацького процесу. Проте, навіть при таких очікуваннях, творча та професійна діяльність залишаються справою особистої ініціативи кожного викладача-митця. Це створює серйозну проблему, де відкрито відчувається нестача фізичних можливостей для ефективного поєднання обох завдань. Відповідно, необхідно детально розглянути цю проблему та запропонувати шляхи її вирішення, звертаючи увагу на необхідність системних змін у сучасній освіті. Підтримка стимулювання студентів через академізм може допомогти підвищити їхню самооцінку та самовпевненість у власних здібностях. Це особливо важливо на етапі формування особистості митця. Поняття процесу між учителем і учнем є основою навчання в академічній мистецькій школі. Основна мета загальної мистецької освіти полягає в розвитку особистісно-ціннісного ставлення до мистецтва та набутті художньо-творчих компетенцій. Зважаючи на ці аспекти, академічна мистецька школа має на меті оволодіння методикою навчання основам мистецтва з урахуванням вікових та психологічних особливостей студентів. У навчанні студенти засвоюють теоретичні основи та практичні навички, необхідні для ефективного мистецького процесу. Для подолання цих проблем важливо розробити більш гнучкі та інноваційні підходи до художньої освіти та творчості. Зокрема, потрібно активно сприяти розвитку індивідуальних творчих здібностей студентів, надаючи їм можливість експериментувати та виражати своє унікальне творче бачення. Також важливо враховувати сучасні тенденції у світі мистецтва та дизайну, забезпечуючи студентам необхідні знання та навички для успішної кар'єри в цих галузях. Крім того, можливою стратегією для

подолання цих викликів є поєднання класичних принципів академічної освіти з сучасними методами та підходами до навчання. Це може допомогти зберегти цінність традиційного мистецтва, але водночас відкрити двері для новаторських ідей та творчих експериментів. Усе це дозволить вузам мистецького напрямку ефективно відповідати на виклики сучасного світу та готувати своїх студентів до успішної кар'єри у сфері мистецтва та дизайну.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Стаття «Становлення і розвиток мистецької освіти в Україні» авторства Т.І. Сідлецької [5] пропонує аналіз сучасного стану мистецької освіти в контексті її інтеграції в європейський освітній простір та впливу Болонського процесу. Основні висновки та пропозиції автора включають цілу низку аспектів. Автор вказує на неефективність реформування мистецької освіти, яке відбулося в 90-і рр. ХХ ст., а також порівнює його з аналогічними експериментами у минулому. Водночас, підкреслюється життєздатність академічної системи мистецької освіти та її відповідність європейським стандартам. Автор підтримує ідею урахування українського досвіду при реформуванні вищої освіти з урахуванням європейських стандартів, щоб запобігти втраті конкурентоспроможності українських митців та навчальних закладів. Дослідниця вказує на необхідність внесення змін до законодавства щодо вищої мистецької освіти, зокрема у Законі України «Про вищу освіту», щоб врахувати специфіку діяльності вищих мистецьких навчальних закладів та забезпечити їхню адаптацію до сучасних вимог. Головною метою вищих мистецьких навчальних закладів є забезпечення освітньої діяльності, що базується на навчальній, виховній, науковій, культурно-просвітницькій та методичній роботі. Теоретичне підґрунтя навчальних предметів у всіх мистецьких закладах становить академічне мистецтво.

Аналіз програм дисциплін підтверджує, що виховання митців відбувається на основі зразків європейської класики, використовуючи методика великих митців. Така освітня вертикаль, що включає школу естетичного виховання, училище та вищий навчальний заклад, створює умови для послідовного формування особистості професійного митця. Суспільна практика свідчить про безумовну життєздатність академічної системи мистецької освіти в Україні. Випускники, а також учні та студенти вітчизняних мистецьких навчальних закладів, регулярно стають володарями високих нагород на міжнародних конкурсах, фестивалях і виставках, демонструючи високий рівень українського мистецтва.

Під час реформування вищої освіти в контексті Болонського процесу важливо враховувати власний конкурентоздатний досвід. Зауваження колишнього ректора Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, професора В. І. Рожка щодо необхідності врахування власного досвіду визначається ймовірністю втрати працевлаштування випускників в Європі та інтернаціональних студентів на ринку мистецько-освітніх послуг при загальному пристосуванні до Болонського процесу [3].

Багаторічний досвід виховання творчих особистостей свідчить про ефективність сучасної системи мистецької освіти в Україні. Академічна школа дійсно створює міцну основу для художників, наголошуючи на реалістичності та технічній майстерності. Це допомагає виховати у художника навички, які є важливими не лише для створення реалістичних робіт, але й для розвитку у різних галузях мистецтва. Стаття аналізує ключові проблеми та виклики, що стоять перед мистецькою освітою в Україні, та пропонує конкретні шляхи подолання цих проблем через урахування національного досвіду та

внесення відповідних законодавчих змін [8]. Стаття «Мистецька академічна освіта в умовах воєнного стану» авторства Олександра Цугорки присвячена аналізу особливостей розвитку мистецької освіти в період воєнного стану [9]. Основні висновки та пропозиції автора включають актуальні аспекти, як, наприклад, проблеми освітнього процесу в умовах війни: стаття виявляє ключові проблеми, які виникають під час підготовки митців під час воєнного стану. Це може включати складнощі доступу до навчальних закладів, психологічний стрес студентів та педагогів, зміни в програмах та методиках навчання тощо. Висквітлені шляхи підвищення якості освіти. Автор пропонує конкретні шляхи підвищення якості та модернізації процесу фахової підготовки студентів мистецьких спеціальностей. Це може включати впровадження нових методик навчання, використання інноваційних педагогічних та інформаційних технологій, а також активну підтримку студентів у складних умовах. Автор обговорює суперечності між впровадженням інноваційних підходів та збереженням традиційних форм підготовки митців. Це може стосуватися конфлікту між новими методиками та традиційними цінностями мистецтва та освіти. Охарактеризовано й необхідність оновлення освітніх стандартів: автор вказує на важливість оновлення та модернізації освітніх стандартів мистецької педагогіки, що може сприяти вирішенню проблем, пов'язаних із затребуваністю молодих митців та їхньою самореалізацією. Отже, стаття розглядає важливі аспекти розвитку мистецької освіти в умовах воєнного стану та пропонує конкретні заходи для покращення якості навчання та підготовки митців [9]. **Мета** даного дослідження – акцентувати проблему збереження традицій мистецької освіти в Україні, синтезувавши їх із новаціями.

Виклад основного матеріалу. Академічна школа в образотворчому мистецтві – це система навчання, яка розвиває творче мислення та практичні навички студентів у процесі виконання практичних завдань і проєктів. Особлива увага приділяється творчому, нестереотипному мисленню, активності, самостійності та захопленості студентів. Метод мозкового штурму використовується для розвитку творчого підходу студентів, стимулює вільне накопичення ідей та емоційне вираження відношення до художніх творів. Тривалість навчання у вищих мистецьких навчальних закладах становить 4-6 років із урахуванням попередньої мистецької підготовки на рівні середньої спеціалізованої мистецької школи. Це обумовлено складністю змісту навчальних планів вищих закладів освіти. Кожен з цих навчальних закладів має власні творчі школи, різноманітні за змістом, але з об'єднаною методикою та формою навчання, що враховує традиції, сформовані педагогічною практикою України. Також важливо відзначити, що академічні навички не обмежують художника у творчості. Вони стають базовою платформою, на якій можна будувати власний стиль та вираження. Вивчення академічних принципів може служити відмінним фундаментом для подальшого розвитку індивідуального мистецького підходу.

Академічна школа в образотворчому мистецтві в сучасному світі активно впроваджує інноваційні методи, спрямовані на розвиток творчого потенціалу студентів. Зокрема, велика увага приділяється інтерактивним методам, які враховують індивідуальні особливості та реалії сучасного суспільства. Метою цього підходу є формування висококваліфікованих митців, здатних ефективно використовувати свої знання та творчий підхід у сучасному мистецтві та дизайні. Слід відзначити, що багато великих майстрів мистецтва, які вже досягли визначеного рівня

власної творчості, вивчали академічні школи. Це вказує на те, що навчання в рамках академічної школи може бути важливим етапом для будь-якого художника, навіть якщо їх творчість пізніше розвивається в інші стилі чи напрямки. В даному тексті розглянемо кількох визначних українських художників і їхній шлях у світі мистецтва, відзначаючи важливість базової академічної освіти для їхнього творчого успіху. Видатний митець, художник-графік Георгій Якутович – це приклад успішного випускника академічної школи, чий внесок у українське мистецтво є величезним. Якутович, навчаючись у мистецькій школі, зрозумів важливість освоєння базових технік та підходів до мистецтва. Він відомий своїми графічними роботами та книжковими ілюстраціями, які відтворюють епічний настрій та народні мотиви. Працюючи над ілюстраціями до книг та фільмів, Якутович виявив свою здатність до художнього мислення і творчості. Його внесок у фільм «Тіні забутих предків» та інші проекти підкреслив його талант та вміння привести своє бачення до вже існуючих творів. Ця здатність до творчого переосмислення та інтерпретації є результатом не лише природних здібностей, але й систематичної підготовки в академічній школі. Важливо зазначити, що Якутович не обмежувався лише одним видом мистецтва. Він був готовий використовувати свої навички і здібності в різних галузях мистецтва, включаючи кіно. Це є ще однією важливою рисою академічної освіти – вона дає змогу митцям розвивати свій творчий потенціал у різних напрямках та виявляти себе у різних мистецьких середовищах. Історія Георгія Якутовича є відмінним прикладом того, як академічна школа може стати основою для успішної творчої кар'єри та розвитку митця у різних сферах мистецтва. Прикладом успішного художника є Микола Стороженко, який отримав базову освіту в академічній школі та досяг

значних успіхів у своїй творчості та педагогічній діяльності. Його освіта в Київському художньому інституті, де він навчався у видатних майстрів своєї галузі, надала йому міцні знання та вміння у станковому та монументально-декоративному живописі, а також книжковій графіці. Важливою частиною його творчого шляху стало втілення образів видатних діячів науки і культури, які раніше були маловідомі або замовчані. Це свідчить про глибоке розуміння та осмислення культурної спадщини, що є результатом якогось ступеня академічної освіти. Крім того, роль Миколи Стороженка як педагога в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури свідчить про його здатність передавати свої знання та досвід молодому поколінню художників. Його підхід до мистецтва, який базувався на розумінні та підтримці майстерності, також відображає традиції академічної школи. Все це підкреслює важливість академічної освіти як базового фундаменту для успішної творчої та педагогічної діяльності в галузі мистецтва.

Ще один з відомих українських художників, Анатолій Криволап, служить яскравим прикладом того, як базова освіта в академічній школі може стати підґрунтям для творчого успіху. Він отримав класичну професійну освіту в Київському державному художньому інституті (нині – НАОМА), спеціалізуючись на живописі в майстерні В. Пузиркова. Проте, його шлях у мистецтві виявився неординарним, оскільки він упереджав унікальне уявлення про колір та відтінки. Після закінчення інституту протягом 15 років він вів непублічний спосіб життя, розшукуючи себе в мистецтві та уникаючи творчості в рамках соцреалізму. Цей період, хоча й важкий, виявився вирішальним у формуванні його художньої ідентичності. Відмовившись від традиційних стандартів, він розвинув власний стиль, який вражає оригінальністю та експресією. Таким чином,

Анатолій Криволап є прикладом того, як базова освіта в академічній школі може надати художнику не лише технічні навички, але й стимулювати розвиток власної творчої особистості. Його шлях від випускника інституту до визнаного майстра свідчить про те, що відступ від конвенцій може принести неймовірні результати в мистецтві.

Василь Корчовий, відомий як український Мікеланджело, є яскравим прикладом успішного випускника академічної школи, чий талант і майстерність викликають захоплення. Він закінчив Академію образотворчого мистецтва та архітектури (нині – НАОМА), спеціалізуючись на скульптурному мистецтві під керівництвом відомого майстра Макара Вронського та пройшовши асистентуру. Його творчість, значення якої відчутне в національному та міжнародному мистецькому середовищі, віддзеркалює широкий спектр впливів та джерел натхнення. Василь Корчовий відзначає, що для нього прикладом та натхненням є не лише великі митці минулого, такі як Мікеланджело, але і статуї античної кікладської цивілізації та шедеври Відродження. Для Корчового, як і для багатьох скульпторів, важливими референсами виступають роботи великих майстрів минулих епох. Він зазначає, що для нього прикладами служать роботи майстрів різних епох, починаючи від стародавньої кікладської цивілізації та закінчуючи скульптурами ХІХ ст. Для нього важливо вивчати етюди та копії, а також вчитися у природи та у майстрів. Важливим елементом для Корчового є також майстерність та професійні вміння скульптора. Він підкреслює, що слово «художник» походить від слова «рука», що підкреслює важливість ремесла та професійних умінь. Без цих навичок творчість не може бути повноцінною. Його власний творчий шлях демонструє значення академічної майстерності, яку він

здобував під час дев'ятирічної освіти в академії, де він вивчав етюди та робив копії відомих творів. Крім того, Корчовий підкреслює важливість навчання у природи та від майстрів, а також необхідність розуміння академізму для розвитку творчого потенціалу. Василь Корчовий став прикладом успішного використання базової освіти отриманої в академічній школі для досягнення виняткових вершин у скульптурному мистецтві. Його творчість надихає молодих митців та підкреслює значення традиційних академічної школи у сучасному мистецтві.

Данило Лідер, відомий український сценограф ХХ ст., теж дійсно був видатним митцем, чиї твори донині залишаються важливими вкладками в українське мистецтво. Його академічні навички та висока професійність у рисунку і композиції суттєво вплинули на його творчість, зокрема на сценографію. В ескізах сценографії та макетах до вистав Данила Лідера прослідковується велика увага до деталей та глибоке розуміння композиції. Його роботи були не лише художньо вишуканими, а й функціональною частиною театрального вистави, яка чудово передавала сутність та ідею п'єси. Професійність Данила Лідера яскраво відображалася в його здатності втілювати концепції та ідеї сцени в мистецьких формах. Він майстерно володів технікою рисунку, відтворюючи образи персонажів і деталі з високою точністю, експресією і виразністю. Такий підхід робив його творчість доступною та зрозумілою для глядачів, допомагаючи їм краще розуміти ідею та суть вистави. Академічні навички Данила Лідера в галузі рисунку та композиції суттєво вплинули на його професійну діяльність, перетворюючи його на одного з найвидатніших представників української сценографії ХХ ст.

Максим Шкіндер – відмінний приклад успішності в дизайні, чиї досягнення нерозривно пов'язані з академічною

школою. Підготовку, отриману в Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, відіграла ключову роль в його кар'єрі та успішному виконанні різноманітних завдань у сфері дизайну. Протягом своєї кар'єри Максим Шкіндер працював на кількох провідних європейських виробництвах, включаючи «ArtLebedev Studio», «Scholz&Friends», «Skoda» та «McLaren Automotive». Його робота в цих компаніях відображає високий рівень професійної майстерності та таланту в царині автомобільного дизайну. Нині він є дизайнером екстер'єрів «McLaren» (Велика Британія). В інтерв'ю Максим Шкіндер казав: «Живопису та малюнку там навчали з академічним ухилом – ми вивчали людську анатомію та композицію. Я серйозно ставився до художки. Академічні основи рано увійшли до мого життя, пізніше це зіграло свою роль: я вигідно виділявся на тлі студентів за кордоном». Ці цінності допомогли йому не лише досягти успіху у власній професійній діяльності, але й встановити себе як видатного представника автомобільного дизайну в Європі. Крім того, важливо зазначити, що у вільний від роботи час Максим Шкіндер продовжує займатися живописом, що свідчить про його постійний інтерес до мистецтва та бажання розвивати свої художні здібності. Цей аспект також відображає вплив академічної підготовки на формування та розвиток творчої особистості. І Максим Шкіндер виступає відмінним прикладом успішності в дизайні, чий досягнення були зумовлені не лише талантом, але й глибокими академічними знаннями та постійним прагненням до самовдосконалення.

Можна навести ще приклади таких відомих художників, як Казимир Малевич і Пабло Пікассо, які ілюструють важливість базової освіти в академічних школах для успіху у мистецтві.

Казимир Малевич отримав основи своєї художньої освіти в Київській мистецькій школі під керівництвом відомого українського художника Миколи Пимоненка. Пізніше Малевич вдосконалював свою майстерність в училищі живопису, скульптури й архітектури в Москві. Ця базова освіта стала фундаментом для його подальших творчих досягнень та розвитку унікального стилю, відомого як супрематизм.

Пабло Пікассо – визначний художник, він почав своє навчання в Мадридській Академії мистецтв, де отримав традиційне академічне виховання. Хоча в подальшому він відступив від академічного стилю та віддав перевагу відмінним живописним течіям ХХ ст., таким як кубізм, Пікассо завдячує своєму базовому академічному навчанню за розвиток та розширення своєї художньої майстерності. Ці приклади показують, як базове навчання в академічних школах може стати підвалинами для подальшого успіху у мистецтві та розвитку власного унікального стилю.

Насправді важливу роль у розвитку та відродженні академічної школи відіграють закордонні академії, такі як Королівська академія мистецтв у Великобританії та Школа витончених мистецтв у Франції. Вони зберігають традиції та сприяють академічному підходу до мистецтва, що включає в себе основи техніки, малюнку, перспективи та інших важливих аспектів мистецтва. Крім того, академії також працюють над популяризацією та оцінкою творів мистецтва шляхом організації виставок, проведення навчальних програм та сприяння громадським дискусіям. Вони також надають студентам можливість розвивати свої творчі здібності та самовираження, що допомагає їм стати успішними художниками. Обидві цитати відображають важливість академічних установ для розвитку мистецтва та збереження його культурної спадщини. Як вказано у цитатах, академії, такі як Королівська академія мистецтв у

Великобританії, Королівська Академія вільних мистецтв у Швеції, Школа витончених мистецтв у Парижі, відіграють ключову роль у розвитку та підтримці академічної школи мистецтва. Ці установи пропонують навчальні програми, спрямовані на оволодіння техніками мистецтва та розвиток творчих здібностей студентів. Вони також організують виставки та громадські ініціативи для популяризації мистецтва та сприяння культурному обміну. Крім того, академії сприяють розвитку національної образотворчої традиції та культурної спадщини. Важливою є також їхня роль у підтримці та відродженні академічного підходу до мистецтва, що включає в себе основи техніки та інші важливі аспекти мистецтва. Ці установи допомагають студентам розвивати свої творчі здібності та стати успішними художниками, що вносять свій внесок у світову культуру.

Академії мистецтв відіграють важливу роль у розвитку та підтримці мистецтва як у національних, так і в міжнародних контекстах. Вони сприяють розквіту академічної школи мистецтва та відродженню її цінностей у сучасному світі. Таким чином, академії мистецтв у Великобританії, Франції та інших країнах не лише підтримують академічну школу, а й активно сприяють її розвитку та відродженню шляхом різноманітних заходів і програм.

Важливо зазначити потребу у змінах у законодавстві щодо вищої мистецької освіти. Зокрема, варто врахувати специфіку діяльності вищих мистецьких навчальних закладів у Законі України «Про вищу освіту». Необхідні зміни до «Нормативів чисельності студентів» на одну штатну посаду науково-педагогічного працівника у вищих навчальних закладах III-IV рівнів акредитації з напрямів «Культура» та «Мистецтво». Також важливі зміни до «Порядку присвоєння вчених звань професора і доцента» з

урахуванням специфіки вищих мистецьких навчальних закладів.

Висновки. Зазначені зміни спрямовані на врахування особливостей мистецької освіти та її впливу на культурний розвиток суспільства. Реформування законодавства може сприяти підвищенню якості освіти у цій галузі, забезпечити оптимальні умови для розвитку талановитих молодих митців і визначити прозорі критерії оцінки роботи вищих мистецьких навчальних закладів. Важливо збільшити час, який студенти проводять із викладачами у практичних заняттях і натурних постановках. Це може допомогти покращити рівень навчання та підготувати майбутніх митців до викликів сучасного мистецтва та дизайну. Повернення до основ академізму може стати цінним інструментом для забезпечення якості вищої мистецької освіти та розвитку талантів у сучасному світі. Творча діяльність викладачів мистецтва є невід'ємною частиною їхньої професійної підготовки та набуття вмінь, яке триває протягом усього їхнього життя як художників. Як активно діючі митці-викладачі, вони мають забезпечувати студентів практичною професійною освітою, включаючи елементарні навички з рисунку, композиції та інші, які в даний момент можуть бути на критичному рівні і які важко опанувати студентам самостійно в рамках сучасної реформи освіти. Підвищення професійної кваліфікації митців-викладачів важливе для забезпечення якісної освіти та розвитку мистецької спільноти. Оскільки професійні навички найкраще набуваються через практичний досвід, тому практична діяльність митця-викладача має перевагу над теоретичною роботою. Це також стосується рівня викладання та сприйняття навичок студентами, які здобувають освіту.

Важливо враховувати не лише практичний аспект дослідження, а й спрямувати увагу на підтримку та розвиток мистецької освіти як ключового елементу культурного та інтелектуального потенціалу нації.

Список використаної літератури:

1. Богуцький Ю., Андрущенко В., Безвершук Ж., Новохатько Л. Українська культура в європейському контексті. Київ: Знання, 2007. 679 с.
2. Волков С. Система мистецької освіти в культурі України 90-х років ХХ століття: традиції, реформи, перспективи: дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2003. 209 с.
3. Рожок В. Мистецька освіта і Болонський процес. Урядовий кур'єр. 2005. 4 серпня.
4. Рудницька О. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. пос. Тернопіль: Навч. книга-Богдан, 2005. 360 с.
5. Сідлецька Т. Становлення і розвиток мистецької освіти в Україні. Знання. Освіта. Освіченість : зб. матеріалів І Міжнар. наук.-практ. конф., 25-27 вересня 2012 р. Вінниця: ВНТУ, 2012. Сс. 112-114.
6. Цугорка О. Artistic academic education in times of war. Українська академія мистецтва. 2022. Вип. 32. Сс. 161-167.
7. Art and the Academy in the Nineteenth Century. Denis, Rafael Cordoso & Trodd, Colin (Eds). Manchester: Rutgers University Press, 2000. 207 p.
8. L'Art-Pompier. Lécharny, Louis-Marie, Que sais-je? Paris: Presses Universitaires de France. 1998. 16 p.
9. L'Art Pompier Immagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese (1860-1890). Pocket Library of Studies in Art. Vol. 31. 1997. 196 pp.

Serhii V. BRYLOV,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: s.brylov@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-0158-2359

Valentyna S. KUZMICHOVA,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: v.kuzmichova@kubg.edu.ua,
ORCID: 0009-0001-3496-6503

Volodymyr V. KOLESNYKOV,

National Academy of Fine Arts and Architecture,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: volodymyr.kolesnykov@naoma.edu.ua,
ORCID: 0009-0003-6720-979X

CHALLENGES AND PROBLEMS OF THE MODERN ACADEMIC ART SCHOOL AFTER THE EDUCATION REFORM IN UKRAINIAN ART HIGH SCHOOLS

Abstract. The academic school in fine arts and design has played a significant role in the development of these fields by establishing strict standards of beauty and professionalism based on antiquity and the Renaissance era. However, in the modern world, considering cultural and technological changes, the relevance of such standards has become a subject of discussion. Therefore, following educational reforms in Ukraine, it needs to adapt to new challenges, combining past traditions with innovative trends to provide students with quality training. With the reform, reviewing the relevance, problems, and approaches to interpreting the goals of art education becomes important. In contemporary conditions, defining the

purpose of art education requires clarification and supplementation. The concept of the process from teacher to student is the foundation of learning in the academic art school. The research methodology is based on cultural-historical analysis, which allows for an in-depth study of contemporary artistic processes and experimentation in art, contributing to the further development of artistic creativity. The article examines the value of traditional and innovative approaches to art education in Ukraine and their impact on shaping a new generation of artists in the digital era. The creative activity of teachers, as actively practicing artists, is an important source of personal experience they can pass on to their students. This helps students gain practical knowledge and skills necessary for their professional development and creativity. An objective assessment of historical realities and the study of artistic-pedagogical trends will assist in improving scientific-pedagogical research and ensure the prospects for the development of Ukrainian higher artistic-pedagogical education in the European educational space. It emphasizes that academic skills serve as a basis for further development of an artist, and also highlights the importance of considering the competitiveness of graduates in the international art space in the context of higher education reform in Ukraine. Such an article is important for understanding the impact of reform on Ukrainian art education and for determining ways to further develop this direction.

Key words: academicism, sculpture, painting, academic school, visual arts, design, contemporary conditions, technologies, education.

Reference:

1. Bohutskyi, Yu Andrushchenko, V., Bezvershuk, Zh., Novokhatko, L. (2007). Ukrayinska kultura v

yevropeiskomu konteksti [Ukrainian culture in the European context]. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

2. Volkov, S. (2006). *Mystetska osvita v kul'turi Ukrainy 90-kh rokiv XX stolittia* [Art education in the culture of Ukraine in the 90s of the XX century]. Kyiv [in Ukrainian].

3. Rozhok, V. (2005, August 4). *Mystetska osvita i Bolonskyi protses* [Art education and the Bologna process]. *Uryadovyi kur'ier* [in Ukrainian].

4. Rudnytska, O. (2005). *Pedahohika: zahalna ta mystetska* [Pedagogy: general and art]. Ternopil: Navch. knyha-Bogdan, [in Ukrainian].

5. Sidletska, T. (2012). *Stanovlennia i rozvytok mystetskoï osvity v Ukraini* [Formation and development of art education in Ukraine]. *Znannia. Osvita. Osvichennist: zbir materialiv I Mizhnar. nauk.-prakt. konf., Vinnytsia: VNTU, 112-114* [in Ukrainian].

6. Tshorka, O. (2022). *Mystetska akademichna osvita v umovakh voyennoho stanu* [Artistic academic education in times of war]. *Ukrayinska akademiia mystetstva, (32), 161-167* [in English].

7. *Art and the Academy in the Nineteenth Century* (2000). Denis, Rafael Cordoso & Trodd, Colin (Eds). Manchester: Rutgers University Press [in English].

8. *L'Art-Pompier. Lécharny, Louis-Marie, Que sais-je?* (1998). Paris: Presses Universitaires de France [in French].

9. *L'Art Pompier Immagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese (1860-1890)*. Pocket Library of Studies in Art (1997), 31 [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.304-223>
УДК: 7.012:655.3.066.11].021.2:378.4(477-25)КСУБГ

Наталія Миколаївна БАЛАБУХА,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: n.balabukha@kubg.edu.ua,
ORCID: 0009-0001-7050-2626

Оксана Григорівна ЗДОР,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: o.zdor@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-9914-5506

Катерина Володимирівна РАДЬКО,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: k.radko@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-5021-2827

**ДИЗАЙН КНИГИ ЯК ПРОЄКТНА РОБОТА
СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «ГРАФІЧНИЙ
ДИЗАЙН» УНІВЕРСИТЕТУ ГРІНЧЕНКА**

Анотація. Статтю присвячено огляду студентських проєктів кафедри дизайну Університету Грінченка, що їх було виконано протягом 2019-2023 рр. і представлено на виставці «Відкриваємо книгу», яка тривала в Музеї книги і друкарства України у березні-квітні 2024 р. Досліджено приклади виконання навчальних завдань студентів третього курсу зі створення цілісного художнього образу книги з врахуванням впливу історичного та мистецького контексту, а також стилістичні, формальні і концептуальні рішення

простору книги. Розглянуто і проаналізовано досвід аналогічних виставок в Україні в контексті формування сучасної культури мистецтва книги, тенденції розвитку книжкової графіки, літерації та шрифту в книзі. Метою розвідки є аналіз найкращих книжкових студентських проєктів і висвітлення методики викладання дисципліни «Дизайн книги художньої літератури» за освітньо-професійною програмою 022.00.01 «Графічний дизайн» першого (бакалаврського) рівня кафедри дизайну Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. Акцентовано систематизацію досвіду співавторів у викладанні означеної дисципліни та окреслено спільне бачення напрямків реалізації оформлення книги у професійній освіті графічного дизайну. В основу дослідження покладено методи спостереження, експерименту та систематизації, які дали змогу структурувати методику викладання дисципліни «Дизайн книги художньої літератури» та застосування її у проєктній діяльності студентів. Визначено мистецтвознавчий контекст студентських проєктів.

Ключові слова: графічний дизайн, дизайн книги, виставка, студентський проєкт, книжкова графіка, ілюстрація, каліграфія, рукописний шрифт, шрифт, графічна техніка.

Вступ. З початком ХХІ ст. в Україні поступово відновлюється традиція проведення великих книжкових виставок і фестивалів. Та передвісником поживлення ринку книговидавництва в Україні, стало проведення Першого «Форуму видавців у Львові» у Національному музеї у Львові імені митрополита Андрея Шептицького ще у вересні 1994 р. Олександра Коваль, майбутній президент «Форуму видавців», а тоді директор видавничої спілки

«Просвіта», зазначала, що форум «був відповіддю на кризу 1992-1993 рр., яка перетворила книготорговельну мережу України на пустелю, і «мав стати платформою для ділового спілкування учасників книжкового ринку, насамперед видавців із книгарями, а також для залучення до дискусії ширшого культурного кола: авторів, перекладачів, редакторів, художників, музикантів» [11].

У 2002 р. за ініціативою Об'єднання художників графічного мистецтва Київської організації Національної спілки художників України починає проводитися виставка-конкурс імені Георгія Якутовича. Організатори події підкреслюють, що «традиція проведення виставки-конкурсу імені Якутовича надає новий імпульс відродженню і розвитку українського графічного мистецтва, є стимулом у прагненні творчої молоді творити красу і добро» [1]. Згодом, виставка стає всеукраїнською, а для відзначення здобутків молоді було запроваджено спеціальну номінацію у конкурсній програмі.

Міжнародний фестиваль дизайну «Корова» («COW International Design Festival», англ. «COW» апелює до «Center of the World», тобто «центр світу») – це дизайнерський фестиваль, що проводиться у місті Дніпро, починаючи з 2004 р. Вперше відбувся як виставка робіт найкращих дніпровських дизайнерів, поступово суттєво розширює свою географію і залучає учасників з майже 30 країн світу і є надзвичайно популярним серед студентів-дизайнерів з країн Європи, Азії, Австралії та Америки. Профілем події є ілюстрація, книжковий та графічний дизайн тощо [5]. Метою фестивалю «Корова» є промоція дизайнерського фаху, підтримка талановитої молоді, створення можливостей для спраглих навчання, обміну знаннями та набуття зв'язків у професійному дизайнерському середовищі.

Інституційними подіями сучасності стають також фестиваль дитячої книги «Азбукове Королівство Магів і Янголів», що проводиться у Музеї книги і друкарства України, починаючи з 2010 р. [13] та міжнародний фестиваль «Книжковий Арсенал», надзвичайно успішний і популярний захід, що його було започатковано 2011 р. [10].

Спираючись на сталий попит та інтерес як художників і дизайнерів, учасників виставок, так і видавців, які знаходять нові імена для видавничих проєктів, Національна спілка художників України започатковує 2010 р. Всеукраїнську виставку книжкової графіки. Слід зазначити, що експонентами першої трієнале були переважно курсові та дипломні роботи випускників НАОМА. Враховуючи інтерес до виставки і успіх вернісажу, було затверджено проводити Всеукраїнську виставку книжкової графіки як трієнале [8].

Постановка проблеми. Активними учасниками і рушійною силою вищезгаданих мистецьких подій традиційно виступають випускники і студенти старших курсів художніх вишів нашої країни, для яких ці виставки стали чудовою можливістю професійного старту, платформою для експонування своїх творів та знайомства з майбутніми роботодавцями.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оскільки предметом наукового інтересу даної розвідки є матеріал, що створюється безпосередньо зараз, висвітлення в літературі цього феномену бути не може. Відповідно, спиратися при створенні даної розвідки можемо на джерела, присвячені мистецтву сучасної вітчизняної графіки, дизайну книги, зокрема – студентським розробкам, а це праці Ю. Белічка, О. Лагутенко [6], О. Ламонової, В. Мітченка [7], Ю. Пшеничного [8], А. Шпакова [12].

Метою розвідки є огляд виставки найкращих книжкових студентських проєктів 2019-2023 рр. та

висвітлення методики викладання дисципліни «Дизайн книги художньої літератури» за освітньо-професійною програмою 022.00.01 «Графічний дизайн» першого (бакалаврського) рівня кафедри дизайну Факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. На виставці «Відкриваємо книгу», яка тривала в Музеї книги і друкарства України у березні-квітні 2024 р., представлено кращі роботи студентів третього курсу за 2019-2023 рр.

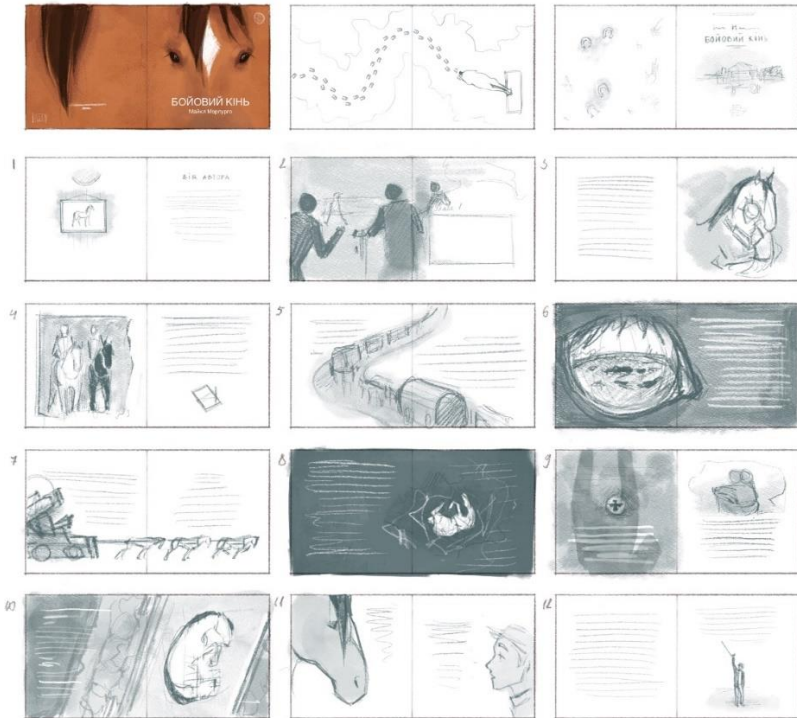
Виклад основного матеріалу. Робоча програма дисципліни «Дизайн книги художньої літератури» містить завдання, послідовне й успішне виконання яких дозволяє студентам пройти всі етапи роботи дизайнера та ілюстратора над книгою, в результаті мати уявлення про книгу як цілісну систему усіх елементів. Робота з архітектонікою видання, з образом книги й образністю ілюстрацій, окремих персонажів, оздоблювальна графіка, конструктивні особливості макету – все це спонукає знайомитись як з новими рішеннями і можливостями для митця, так і, безумовно, звертатись до досвіду авторитетних імен в мистецтві і книги зокрема. «Для Нарбута взірцем синтезу мистецтв була книжка... Синтез – ідеал розквіту. Він мислився як подолання суперечностей часу, кризової ситуації» [6, с.32]. Тому особливо значимим стало для студентів представити свої книжкові проєкти на виставці «Відкриваємо книгу» в просторі Музею книги і друкарства України, а викладачам певною мірою підсумувати досвід роботи зі студентами.

Серед задач дисципліни «Дизайн книги художньої літератури» – створення зовнішнього оформлення: палітурки, суперобкладинки або футляру, форзацу та нахзацу; а також блоку книги, розробка типового розвороту та особливих сторінок: авантитулу, титулу, контртитулу або фронтиспису, шмуцтитулу, спускової шпальти, кінцевої

шпальти. У процесі навчання студенти знайомляться з конструктивними елементами книги, досліджують можливі засоби виразності в мистецтві книги та створюють образно-смыслову, конструктивну й просторову композицію книги, прослідковують зв'язок дизайнерського рішення і змісту, характеру та призначення тексту.

Під час роботи над завданнями курсу студенти вчаться бачити книгу цілісним і функціональним художнім об'єктом з усією її багатшаровістю організації та сприйняття. Формують художній образ книги, в якому взаємодіють текст і зображення, враховують вплив історичного і мистецького контексту на дизайн книги. Досліджують можливості книжкової форми, структурних елементів книги та взаємовплив і важливість просторово-часового, структурного, ілюстративно-образного та шрифтового рішень книги. В дизайні книги всі без виключення її елементи: текст, ілюстрації, службова графіка, система рубрикації, є важливими складовими книжкового дизайну для формування цілісного композиційного образу книги в організації обкладинки, форзацу, особливих сторінок, книжкового блоку, додаткових елементів зовнішнього оформлення. [4]

Після вибору теми для семестрової роботи студенти опрацюють історичний матеріал та аналоги по обраній темі, відбувається вивчення матеріальної культури часу обраного літературного твору. Розробляється принциповий макет видання, в якому закладаються пропорції розвороту, основні маси тексту та рубрикації, схематично намічених ілюстрацій (рис.1).



*Рис.1. Демченко А. Розкадровка до книжки М. Морпурго
«Бойовий кінь». 2023 р.*

*Джерело: фонди кафедри дизайну ФОМД Університету
Грінченка*

Паралельно відбувається пошук персонажів, створюються ескізи ілюстрацій із урахуванням образного рішення чи буквального підходу до літературного тексту (рис. 2). Вже на цьому етапі роботи необхідно врахувати єдність замислу книги, стилістики майбутніх ілюстрацій (рис. 3) і їхньої графічної техніки та характеру літературного тексту; прослідкувати зв'язок ілюстрацій із композиційними і предметно-декоративними засобами виразності видання. «Всі композиційні рішення в книзі

мають на меті гармонійне поєднання змісту і форми, образно-сюжетний та структурний аспекти в книзі не розділені» [4, с.279].

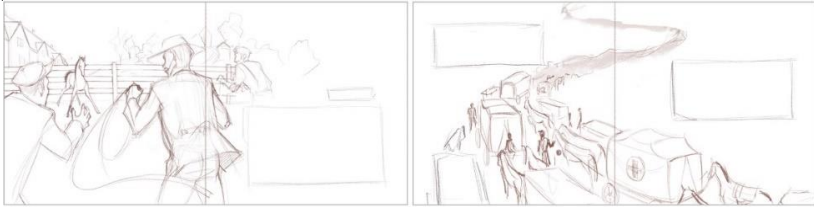


Рис. 2. Демченко А. Ескізи ілюстрацій до книжки М. Морпурго «Бойовий кінь». 2023 р. Джерело: Фонди кафедри дизайну ФОМД Університету Грінченка



Рис. 3. Демченко А. Пошук графічної техніки для ілюстрацій до книжки М. Морпурго «Бойовий кінь». 2023 р. Джерело: Фонди кафедри дизайну ФОМД Університету Грінченка

Ще на етапі розкадровки, задумуючи елементи зовнішнього оформлення, вирішуючи суперобкладинку чи футляр, обкладинку книги, форзаци, студенти використовують композиційні принципи та художні елементи спільні для книги, прагнучи створити її в стилістичній та архітектонічній цілісності. Справедливим буде зазначити, «що архітектоніка книги є основою спільного існування усіх її складових, презентує книгу як унікальний синтетичний об'єкт, що поєднує різні види

мистецтв: літературу, образотворче мистецтво та абстрактні знакові системи (шрифт та орнамент)» [7, с.15].

Ілюстрування книги – це також спосіб прочитання літературного тексту й одна з найцікавіших та найочікуваніших задач для студентів у роботі над книгою. У залежності від обраної літературної основи студенти обирають і графічну мову для своїх проєктів. Гармонійне поєднання ілюстрації зі структурою видання становить окрему цінність у мистецтві книги. Книжкова ілюстрація як важливий компонент книги на пряму взаємодіє з текстом та формує у книзі окремий просторовий і смисловий ряд, хоч і свідчить про певні протиріччя. З одного боку, ілюстрація та усі різноманітні елементи, які створюють зображальний простір книги, – візуальна інтерпретація літературного тексту, тобто щось підпорядковане, другорядне, що слідує за текстом. З іншого, ілюстрація – повноцінний жанр образотворчого мистецтва. У кожний час, у кожного покоління авторів і художників книги – своя літературна і візуальна мова, свої образні і художні рішення книги. Студенти прагнуть максимально використати творчі можливості у створенні своїх книжкових проєктів, спираючись на досвід класичних зразків з історії мистецтва книги, або надихаючись знахідками в сучасній книзі сучасних їм митців.

Працюючи над ілюстративним рядом до книги, студенти часто звертаються до традиції національної визначеності форми українського книжкового графічного мистецтва II пол. XX ст., надихаються творами Георгія Якутовича, Василя Касіяна, Михайла Дерегуса, Володимира Юрчишина та ін. [12] Навчаючись на другому курсі, студенти займаються друкованою графікою і вже мають досвід і можливість виконати ілюстративну частину книги, надаючи увагу проблемам форми і техніки. Для ілюстрацій у книзі використовується увесь арсенал

графічних технік, від дуже популярної серед студентів цифрової графіки (рис. 4) до традиційних доступних студентам технік друкованої графіки – гравюри на картоні, ліногравюри (рис. 5) та техніки сухої голки, а також монотипії та технік рисунку тушшю, олівцями, маркерами, акварелі, гуаші, аплікації чи колажу (рис. 6) тощо.



Рис. 4. Гринь А. Обкладинка та ілюстрація до книжки К.С. Льюїс «Хроніки Нарнії. Лев, Чаклунка і стара шафа». Цифрова графіка. 2022 р. Джерело: Фонди кафедри дизайну ФОМД Університету Грінченка



Рис. 5. Бочкарьова К. Ілюстрації та заставки до книжки Террі Пратчетта «Морт». Ліногравюра. 2019 р. Джерело: Фонди кафедри дизайну ФОМД Університету Грінченка

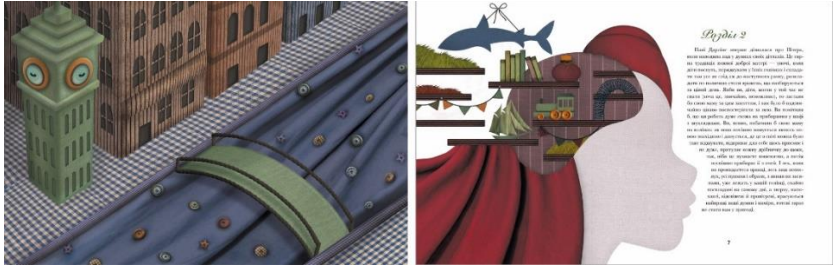


Рис. 6. Мазніченко А. Форзац та ілюстрація до книжки Дж. Баррі «Пітер Пен». Колаж. 2023 р. Джерело: Фонди кафедри дизайну ФОМД Університету Грінченка

Після створення графічного ряду студенти оцифровують і готують ілюстрації та інші оздоблювальні елементи книги до друку відповідно актуальних вимог поліграфії. Маючи підготовлену до друку ілюстративну частину, студенти створюють макет книги в програмі верстки, вивчаючи основні інструменти для роботи над макетом багатосторінкового видання і роботи з текстовими блоками. Окремо створюються шрифтові блоки для обкладинки і групи вхідних сторінок, які містять автора і назву книжки та усі необхідні елементи. Це може бути поєднання блоків рукописного і наборного шрифту.

В сучасній книзі приділяється особлива увага шрифтовому оформленню. Врахування пропорцій, масштабу, форми шрифтових блоків у книзі дуже важливо, вміння доречно використовувати типографію мають бути базовими навичками графічного дизайнера. На першому курсі студенти кафедри дизайну вивчають дисципліну «Рукописний шрифт і графічна техніка в дизайні», на третьому – «Проектування рекламно-графічних комплексів», що готує їх до створення шрифтових груп обкладинки, титулу та усієї рубрикації книги, літерацій, використання рукописного письма в дизайні книги.

Розробка студентами мальованої шрифтової композиції (літерації) для вирішення конкретних задач – оформлення обкладинки, заголовків, стає виразним візуальним акцентом книги, додає емоційного забарвлення і в цілому підвищує якість дизайну книжкового проєкту. Поєднання набірного шрифту та рукописного напису створює ефектний контраст, що робить їх ідеальними партнерами в оформленні книги (рис. 7).

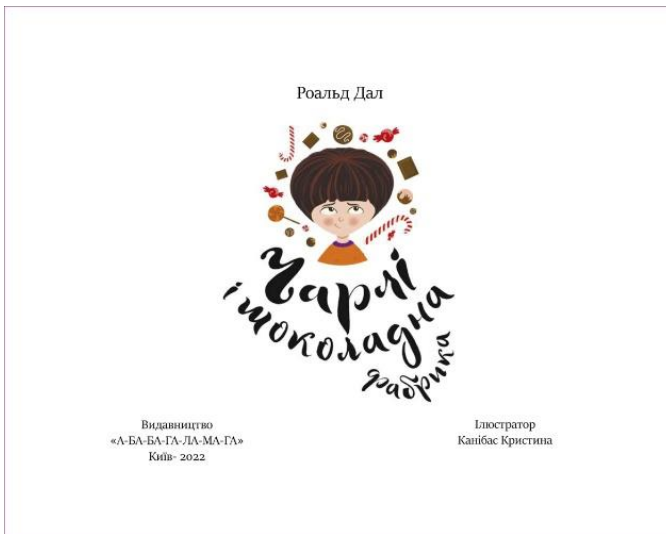
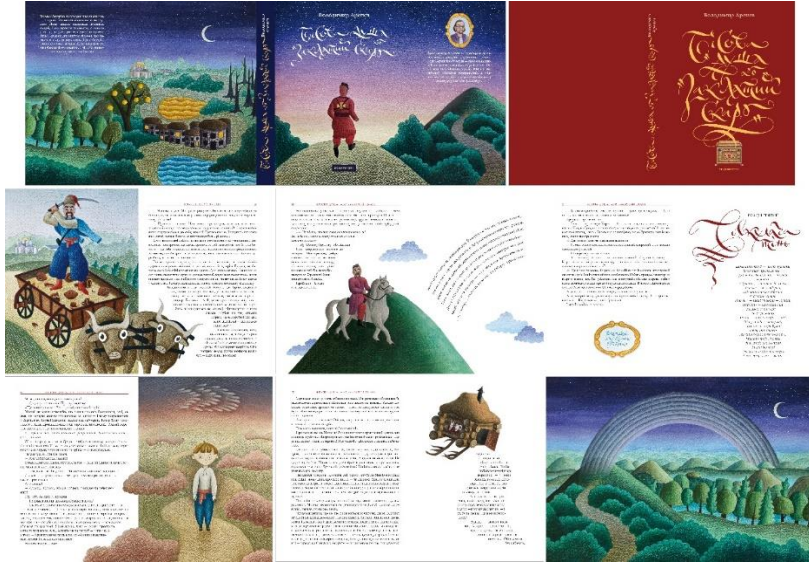


Рис. 7. Канібас К. Титул до книжки Р. Дала «Чарлі і шоколадна фабрика». Цифрова графіка. 2022 р. Джерело: Фонди кафедри дизайну ФОМД Університету Грінченка

Крім цього, студенти використовують способи набору тексту за складною траєкторією або складної форми, відмінної від звичного прямокутника полоси набору, створюючи таким чином додаткові виразні елементи книжкового простору (рис. 8).



*Рис. 8. Яковенко К. Фрагменти оригінал-макету до книжки В. Аренєва «Бісова душа або Заклятий скарб». 2022 р.
Джерело: Фонди кафедри дизайну ФОМД
Університету Грінченка*

У представлених на виставці проєктах студенти використовували як стилізовані, доопрацьовані у векторних програмах літерації на основі рукописних шрифтів, так і безпосередньо каліграфічні написи, написані на папері, відскановані і вставлені у макет.

Мальовані написи та каліграфія широко використовувалися в оформленні української книги протягом ХХ ст., зокрема Георгієм Нарбутом, який як «...справжній майстер книжкового оформлення ...не лише володів чудовим умінням створення малюнків, а й тонким відчуттям шрифтових рішень. Пошук власних інтерпретацій традиційних шрифтів тривав протягом усього його творчого життя» [9, с.28]. Г. Нарбут проявив себе не тільки як уважний та вдумливий дослідник української

рукописної спадщини, але став вчителем та натхненником цілої плеяди графіків, майстрів шрифтової композиції, які долучилися до становлення українського шрифтарства.

Дослідженню історії шрифту багато уваги приділяв і Володимир Юрчишин: «...мистецтво шрифту було тим захопленням Володимира Юрчишина, в якому найяскравіше проявився талант художника» [2, с.10]. Окрім майстерно виконаних каліграфічних шрифтових блоків у оформленні книги, художник часто використовував для створення написів лінорит та цинкографію, що теж можна позначити як літерацію.

Мало досліджена шрифтова спадщина Якова Гніздовського, саме як шрифтового дизайнера, який «завжди підкреслював важливість каліграфії, як основи друкарського шрифту» [3] та втілював багато цікавих дизайнерських рішень у книжкових обкладинках.

Вплив мистецтва літерації та каліграфії майстрів ХХ-ХХІ ст. помітний у творчості сучасних графічних та шрифтових дизайнерів, таких як Віталій Мітченко, Олексій Чекаль, Дмитро Растворцев.

Таким чином, українську графічну школу ХХ – поч. ХХІ ст., зокрема її шрифтову галузь, можна розглядати як фундаментальне підґрунтя для спрямування творчих пошуків студентів у проєктування книги, що дозволить молодим дизайнерам продовжувати традиції та одночасно інтегруватися в сучасний мистецький простір.

Висновки. На виставці «Відкриваємо книгу», було представлено 31 книжковий проєкт. Проаналізувавши експоновані твори, було відстежено шлях найважливіших складових для успішного виконання дизайнерського проєкту. Результати дослідження акумулюють багаторічний досвід співавторів, набутий у процесі викладання книжкової композиції, графічних технік, рукописного шрифту, каліграфії та окреслюють спільне

бачення напрямків реалізації синтезу цих дисциплін у професійній освіті графічного дизайнера.

Розвиток видавничої справи у нашій країні потребує постійного залучення висококласних фахівців у галузі дизайну і художнього оформлення книги. Велике значення приділяється питанню підвищення якості художнього оформлення, ілюстрування та додрукарської підготовки книжкових видань. Особливо важливим для нашого часу є наслідування та розвиток національної школи книжкової графіки. Саме тому в оформленні видань художньої літератури актуальним залишається володіння і вміння синтезувати традиційні і цифрові графічні техніки, а також культура роботи зі шрифтом – одним з найнеобхідніших інструментів графічного дизайнера. Творчі рішення, оригінальність трактування обраних студентами тем, образна мова демонструють неординарність мислення і творчий рівень студентів. Набуті вміння є важливими і цінними для подальшої роботи в галузі дизайну книги. Комплекс завдань курсу сприяє покращенню фахової підготовки, дає змогу успішно втілювати творчі замисли майбутнього фахівця у царині графічного дизайну.

Список використаної літератури:

1. XI Виставка-конкурс імені Георгія Якутовича. URL: <http://dvnshu.com/archiv/532-vistavka-konkurs.html>.
2. Володимир Юрчишин. Мистецтво книги: Вибране з колекції Музею книги і друкарства України. Каталог. Упорядкув. В. Белиба, Н. Глоба, А. Довбуш, Г. Ємець, Г. Сокиріна. Київ: Музей книги і друкарства України, 2015. 92 с.
3. Дудник І. Гніздовський (5 майстрів українського шрифтового стилю). Кирилівські читання. URL: <https://cyreading.blogspot.com/2015/08/5.html>.

4. Здор О. Дизайн книги. Синтез змісту і форми: мистецькі та наукові аспекти. Ерделівські читання. Матеріали 25-ї Міжнародної науково-практичної конференції. Ужгород, 11-13 жовтня 2020 р. Сс. 267-281.
5. Конкурс для дизайнерів та ілюстраторів «Корова». Простір української дитячої книги. URL: <https://www.barabooka.com.ua/konkurs-dlya-dizajneriv-ta-ilyustratoriv-korova-2/>.
6. Лагутенко О. Графіки. Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2007. 168 с.
7. Мітченко В. Про майбутнє паперової книги. Художник і книга: зб. тез доповідей наук.-практ. конф., Київ, 07 травня 2019 р. Київ, 2019. Сс.14-16.
8. Пшеничний Ю. Студентські книжкові проекти – переможці на конкурсі «Мистецтва книги». Технологія і техніка друкарства. 2011. Вип. 3(33). Сс. 151-154.
9. Українська абетка. Малюнки Георгія Нарбути. Харків: Вид. Олександр Савчук, 2022. 64 с.
10. Фестиваль 2024 – Книжковий Арсенал. Книжковий Арсенал. URL: <https://book.artarsenal.in.ua/festyval-2024/>.
11. Форум видавців у Львові. Форум видавців. Універсальний словник-енциклопедія. 4-те вид. Київ: Тека, 2006. URL: <http://surl.li/uxmbxk/>.
12. Шпаков А. Станкова і книжкова графіка. Історія українського мистецтва: у 6 т. Київ, 1967. Т. 5. Сс. 302-323.
13. Щорічний фестиваль дитячої книги «Азбукове Королівство Магів і Янголів». URL: <http://surl.li/yknyeq/>.

Nataliia M. BALABUKHA,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: n.balabukha@kubg.edu.ua,
ORCID: 0009-0001-7050-2626

Oksana G. ZDOR,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: o.zdor@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-9914-5506

Kateryna V. RADKO,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
Kyiv, Ukraine,
e-mail: k.radko@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-5021-2827

**BOOK DESIGN AS A PROJECT STUDENTS' WORK
OF "GRAPHIC DESIGN" SPECIALIZATION
OF GRINCHENKO UNIVERSITY**

Abstract. The article is dedicated to the review of student projects of the Department of Design of Borys Grinchenko University, which were carried out during 2019-2023. The exhibition "Opening a Book", which lasted in the Museum of Books and Printing of Ukraine in March-April 2024, presented the works of the third-year students. The examples of implementation of educational tasks on creation of a holistic artistic image of a book, taking into account the influence of historical and artistic context, as well as stylistic, formal and conceptual solutions of the book's space, are studied. The experience of similar exhibitions in Ukraine is analyzed in the

context of formation of the modern culture of book art, the trends of development of book graphics, lettering and font in the book. Objective of the study is to analyze the best students' book projects and to highlight the methodology of teaching the discipline "Fiction Book Design" under the educational and professional program 022.00.01 "Graphic Design" of the first (bachelor's) level at the Department of Design, Faculty of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko University; to systematize the experience of co-authors in teaching the specified discipline and to outline a common vision of directions for implementation of book design in the graphic design professional education. The research is based on the methods of observation, experiment and systematization, which made it possible to structure the methodology of teaching the discipline "Fiction Book Design" and its application in the project activities of students. The art history context of the student projects is defined. Having analyzed the works that were presented at the exhibition "Opening the Book", we traced the way of the most important components for successful implementation of a specific design project. The results of the study accumulate many years of experience of the co-authors, acquired in the process of teaching book composition, graphic techniques, handwritten font, calligraphy and outline a common vision of directions for the synthesis of these disciplines in the professional education of a graphic designer.

The development of publishing business in our country requires the constant involvement of high-class specialists in the field of design and artistic design of books. The great importance is attached to the issue of improving the quality of artistic design, illustration and pre-print preparation of book editions. Inheritance and development of the national school of book graphics is especially important for our time. That is why proficiency and ability to synthesize the traditional and digital graphic techniques, as well as the culture of working with

typefaces - one of the most necessary tools of a graphic designer remain relevant in the design of fiction publications. The creative solutions, originality of interpretation of topics chosen by the students, figurative language, demonstrate the extraordinary thinking and creative level of the students. The acquired skills are important and valuable for further work in the field of book design. The set of tasks of the course contributes to improvement of professional training, makes it possible to successfully realize the creative ideas of a future specialist in the field of graphic design.

Key words: graphic design, book design, exhibition, student project, book graphics, illustration, calligraphy, handwritten font, font, graphic technique.

References:

1. XI Vystavka-konkurs imeni Heorhiia Yakutovycha [Exhibition-competition named after Heorhiy Yakutovych]. Available at: <http://surl.li/ftfine> [in Ukrainian].
2. Volodymyr Yurchyshyn. Mystetstvo knyhy: Vybrane z koleksii Muzeiu knyhy i drakarstva Ukrainy. Kataloh (2015) [The art of the book: Selected from the collection of the Museum of Books and Printing of Ukraine. Catalogue]. Kyiv: Muzei knyhy i drakarstva Ukrainy [in Ukrainian].
3. Dudnyk, I. Hnizdovskyi (5 maistriv ukrainskoho shryftovoho styliu) [Hnizdovskyi (5 masters of Ukrainian font style)]. Kyrylivski chytannia. Available at: <http://surl.li/pueqrv> [in Ukrainian].
4. Zdor, O. (2020). Dyzain knyhy. Syntez zmistu i formy: mystetski ta naukovi aspekty [Book design. Synthesis of content and form: artistic and scientific aspects]. Erdelivski chytannia. Materialy 25-yi Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii. Uzhhorod, 11-13, 2020, 267-281 [in Ukrainian].
5. Konkurs dlia dyzaineriv ta iliustratoriv "Korova". Prostir ukrainskoi dytiachoi knyhy [Competition for designers and

- illustrators “Cow”]. Available at: <http://surl.li/efscab> [in Ukrainian].
6. Lahutenko, O. (2007). Hrafiyky. Narysy z istorii ukrainskoi hrafiyky KhKh stolittia [Graphs. Essays on the history of Ukrainian graphics of the 20th century]. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].
7. Mitchenko, V. (2019). Pro maibutnie paperovoi knyhy [About the future of the paper book]. Khudozhnyk i knyha: zb. tez dopovidei nauk.- prakt. konf., Kyiv, 07 travnia 2019 r. Kyiv, 2019, 14-16 [in Ukrainian].
8. Pshenychnyi, Yu. (2011). Studentski knyzhkovi proekty – peremozhtsi na konkursi “Mystetstva knyhy” [Student book projects are winners of the “Book Art” competition]. Tekhnolohiia i tekhnika drukarstva: zbirnyk naukovykh prats.3(3), 151-154 [in Ukrainian].
9. Ukrainska abetka. Maliunky Heorhiiia Narbuta [Ukrainian alphabet. Drawings by George Narbut] (2022). Kharkiv: Vyd. Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].
10. Festyval 2024 – Knyzhkovyi Arsenal. Knyzhkovyi Arsenal [Festival 2024 – Book Arsenal. Book Arsenal]. Available at: <http://surl.li/gwvuka> [in Ukrainian].
11. Forum vydavtsiv u Lvovi (2006) [Forum of publishers in Lviv]. Forum vydavtsiv Universalnyi slovnyk-entsyklopediia. 4-e vyd. Kyiv: Teka. Available at: <http://surl.li/kaewq> [in Ukrainian].
12. Shpakov, A. (1967). Stankova i knyzhkova hrafiyka [Easel and book graphic art]. Istoriiia ukrainskoho mystetstva: u 6 t. Kyiv, 5, 302-323 [in Ukrainian].
13. Shchorichnyi festyval dytiachoi knyhy “Azbukove Korolivstvo Mahiv i Yanholiv” [Annual children's book festival “Alphabet Kingdom of Magi and Angels”]. Available at: <http://surl.li/jtqqev> [in Ukrainian].

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.324-349>

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,

e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-8846-4939

**PAINTING IN THE VISUAL CULTURE OF
AUTHOR'S FILM**

Abstract. The purpose of the article is to reveal the specifics of the use of painting tools in the creation of a modern author's film by a director, painter, cameraman. The author analyzes the scientific works of domestic and foreign scientists who investigate the problems of modern visual culture. The researcher chooses Ukrainian author's films as the object of her research and tries to determine the specifics of the use of painting tools in the production of a screen work, creating its visual imagery. The article shows that in the initial period of cinema, artists were involved in the production of films, and cinematographic plots were sometimes screen adaptations of paintings. It is indicated that early cinematographers were fascinated by various directions and currents in the visual arts and transferred their achievements to the screen. The author focuses special attention on the work of the theater artist and director J. Melies, who used screen graphics, combined shooting, frame design and made a significant contribution to the development of the visual culture of cinema. The article examines and analyzes the theoretical and practical works of the

Ukrainian cameraman and director-author Yu. Ilyenko. It is shown that the master's films present a high level of culture of composition, perspective, color and color, light and shadow. The author's directorial work is examined in the context of the visual culture of the film and is the subject of a special scientific study for the first time. The symbolism and semantic significance of color in the author's cinematography is considered on the example of the films of O. Sanin, V. Chabanyuk, and Z. Buadze. The essence of the directors' subjective attitude to the use of color gamut in screen arts through the prism of national identity is revealed. It is shown that color in the works of these directors performs the function of a substitute for the verbal component of the narrative and is a means of author identification. A figurative and stylistic analysis is carried out and the peculiarities of the production of a screen work by means of visual arts, in particular painting, are revealed. The examples of the films “Mamay”, “Povodyr”, “Dovbush”, “Black Cossack”, “My Carpathian Grandfather” show the ability of directors-authors to convey a wide palette of colors and reveal the semantic significance of color in screen arts. A complex methodological approach was used in the study of the means of painting in the visual culture of author's films, in particular, the method of analysis and synthesis, systematization and generalization, the method of comparison, the comparative method was used. The results of the study expand the arsenal of knowledge regarding the specifics of the visual culture of the director's screen language in the author's worldview models.

Key words: visual culture, phenomenon of creative personality, screen arts, director-author, visual arts, painter, painting, color, television, circus, subject of creativity, identification, national identity.

Introduction. Cinematography arose in an extremely favorable social and cultural-artistic environment, and the

expressive means of visual arts, in particular painting, formed the basis of its synthetic nature. Of course, there is a distinction between fine art, painting and screen art. It consists in the fact that fine art is focused on extracting moments of time in space, while cinema transforms a fixed length into time. This is due to the ability to move and project the action onto a stationary screen. Cinematography overcomes certain limitations of fine art. It gives the viewer the opportunity to perceive a changing length and see a long-lasting action on the screen.

Fine art still has a powerful influence on the development of modern audiovisual art. Modern directors often study works of art, look for inspiration in them, try to quote or reconstruct the context of the creation of famous paintings in their films, and try to model the objective world of the frame in an original way.

Problem statement. Today, many films are appearing on the world screens, which have a bright pictorial series. The painting of frames in many films demonstrably dominates the content, and character images are often inferior to the picturesque subject-plastic filling of the frame. Sometimes it is the plasticity of the frame that captivates the audience more than its content. At the same time, the vivid pictorial series of the film provides fodder for rather critical reflections of both practitioners and theoreticians of screen and visual arts, cultural experts. The trend, which shows the desire of screen masters to present vivid visual images, is not new, but what is new are those digital technologies, thanks to which screen reality is rapidly losing priority.

Analysis of recent research and publications. Such researchers as Z. Alferova, L. Bryukhovetska, J. Butler, O. Dobroskok, G. Cherkov, G. Chmyl, K. Holden, V. Horpenko, Ya. Gazda, Zh. Epshtein, I. Zubavina, V. Kondrashov, Z. Krakauer, V. Krylova, O. Lebedev, U. Lidwell, H. Lutzeler, S. Marchenko, O. Musienko, A. Pashchenko, O. Priadko, M. Puchkov, O. Rabenchuk, P. Ryazantseva and others devoted

their articles and monographs to the problems of the visual culture of cinematographic works.

I. Zubavina examines the problems of modern visual culture in the article “New screen technologies: the specifics of communicative action. Virtualization of the world as a “zero distance” strategy”. She points out that if we consider “film art as a specific art of the 20th century, then at the beginning of the 21st century, the specificity of the spiritual directions of society is influenced, first of all, by television, video, the Internet, new media (electronic, digital technologies), which have not yet developed their own visual system and use the property inherited from the art of cinema” [23]. M. Puchkov in the article “The concept of “artistic system” in visual culture and the movie poster as a phenomenon of socio-cultural communication (To the statement of the problem)” states that “the flow of visual information (“art street”) within a short time gains popularity, attracts attention, able to influence the formation of certain features of a person's everyday and artistic outlook”. The researcher is convinced that “personified mainly in the form of a poster, which with the help of digital technologies acquires new features of visual impact, this information attracts a certain audience with intriguing images, witty messages and raw visual ideas” [17]. O. Rabenchuk in the article “To the question of the visual as a source of historical research” notes that visual images record the smallest details of everyday life, accumulate in large volumes in physical or virtual form and allow the researcher who interprets and analyzes their language to draw conclusions regarding various aspects of human life”. The researcher focuses on the fact that “the greatest curiosity among scientists is caused by the problems of constructing reality with the help of visual images and creating meanings and meanings with them, based on the fact that visuality belongs to those gauges of social reality that set the main trajectories of its (re) construction and representation” [18]. O. Priadko, O. Mozhenko in the article

“Virtualization of the image in the technology of screen painting” believe that “today's cinematographers have the opportunity to work with a virtual image, creating a visual series of a film using new technologies of screen painting” [16].

The purpose of the article is to determine the specifics of the use of visual art tools in the production of a modern screen work, the creation of its visual culture by the director-author in close collaboration with the cameraman and the painter.

Presentation of the main research material. From the first steps, the cinematography as a technogenic product of artistic culture, using first of all the experience of fine art, in some ways naively and directly, but actively and productively sought to prove its specificity to the audience by using various names, so to speak, “ancestors” of film cameras. The French artist and inventor Emile Reynaud designed a film camera (“praxinoscope”) in 1887, even before the official appearance of film art. In the following year, he founded his own optical “painted theater” and for a long time held public sessions at the Grevin Museum in Paris. As a subject of creativity and technical activity, he projected color moving short story pictures on the screen (“Poor Pierrot”, “Musical Monkey”, “Clown and his dogs”, “A nice mug of beer”, “Around the cabin” and others). These pictures gained considerable popularity among the public. Already at that time, the artist used technical techniques characteristic of modern animation. The master drew moving characters and scenery separately, used transparent paper, applied numerous phases and cyclical movements of the characters, various optical tricks, color saturation, etc.). Already in the first screen plots, cinematographers with the help of a film camera tried to decisively draw a kind of “watershed” between the plastic arts existing at that time (from painting with its static to theatrical art with relative spatial closure). With the help of a film camera, the masters of the screen demonstrated their essentially unlimited potential for reflecting reality, their

unprecedented freedom in reproducing the past, present and even the future, their unique ability to capture the vastness of the world down to its smallest microparticles. However, this path was covered rather slowly. At the end of the 19th and the beginning of the 20th century, the first cinematographers were fascinated by various directions and currents in the visual arts (such as symbolism, impressionism, expressionism, surrealism, dadaism, cubism, abstractionism, modernism). They tried to “revive” the paintings of famous artists in an original way, to identify them with screen means. At the same time, numerous screen adaptations of Paul Cezanne's “Card Players”, “Potato Eaters” by Vincent Van Gogh, etc. appear on the screen.

The emergence and development of montage made it possible to produce secular film reports dedicated, in particular, to the lives of crowned persons, where the visual culture of painting was actively used. Cinematographers borrowed, for example, the principles and techniques of drawing in order to convey the most vivid moments of official ceremonies. It is interesting that according to ancient engravings of the 17th century the masters of the screen managed to restore the plot of “The Burial of the Dukes of Lorraine”.

Based on the fact that the basis of fine and screen arts is “the artistic reflection of reality in visual images, the reproduction of objectively existing properties of the real world, and a characteristic feature is the visible similarity, the similarity of the image and reality” [22], it is not accidental that the fact that the artist and theater decorator Georges Melies became almost the first outstanding master of the screen. The artist possessed a rich imagination and fantasy and not only produced the plots of his extravaganza films, but also created numerous mechanisms for filming, developed special combined types of filming, drew scenery, made sketches of costumes, props, etc. It was G.Melies who, for the first time in the world, boldly tried to saturate his unique screen works with color, and suggested that

cinematographers abandon only black and white images. Georges Melies used the technique of hand painting ribbons with a brush. The outstanding artist successfully presented color films to the audience, the colors of which (blue, green, yellow, red) have been preserved to this day.

It is known that the aesthetic is a key category of fine and screen arts. According to I. Maiboroda, “artistic and aesthetic influences of mass communication media (press, radio, television, cinema) are also an important subsystem” [8]. The close relationship and mutual enrichment of the indicated types of art can be clearly seen in the formation of brilliant creative tandems of directors and artists, directors and cameramen in the audiovisual field, presenting the visual culture of both the film as a whole and a separate frame, using a wide palette of fine art tools.

Prominent Ukrainian director, cinematographer and theoretician of screen arts Yu. Illenko was convinced that “images are the dramaturgy of cinema” [6, p.4]. And indeed, it was the visual-plastic concept of the artist's works that was his artistic toolkit in search of screen truth, and the design of each frame of the artist's tapes became a separate plastic composition. The unique integrity of the frames – “pictures” of each of his films (regardless of the form of the master's participation – as a cameraman or director, as a director-cameraman) merged into a skillfully drawn screen mural. We can only theoretically isolate individual expressive means of fine art from the real film image for their relatively isolated study. A talented screen work always appears as a single conglomerate, for which any division into constituent components is a kind of artistic death. After all, for the viewer, the film frame should not be divided into separate visual and expressive means, when it is easy to determine where the perspective “ends” and a sound-musical, noisy image is born, where the word works at full power, and where the pause is actualized, where the eloquence of color and color, light and

shadow and enters the true expressiveness of the mise-en-scene. According to Yu. Illenko, the screen mise-en-scene “crucified on the plane of the frame is the syntax of the film language and at the same time the force field of the frame, which is formed by the director's will” [7, p.333]. The artistic elements of the visual culture of the author's screen work, such as: composition, color, color, dynamics of the motion of the film camera, perspective, editing, light, etc. acquire emotional and expressive power precisely in the system of the artistic image, when they appear - in the color of the landscape, montage of spatial zones, depth mise-en-scène, chiaroscuro interior, portrait. While “lighting is a phenomenon of cinema in general, the main miracle in cinema... Light is a divine verb (predicate) of cinema language, borrowed by cinematography from the Lord God himself,” wrote Yu. Illenko [7, p. 222].

So, in a real film image, all the expressive means of the visual culture of the screen work constantly and purposefully interact, pass into each other, exchange imagery and act as that “free, unstoppable flow of associations that combines the seemingly incongruous, creates a world of colorful mosaics, when it is impossible, an impossible combination becomes natural, the only real one” [10, p.196]. Y. Illenko, burst onto the screens of the 1960s “with a downpour of cinematic colors” [1, p.14] as a director and operator. He worked in close collaboration with such talented camera men as V. Illenko, V. Kalyuta, V. Davydov, A. Vladimirov, painters S. Yakutovych, O. Danylenko, A. Mamontov, V. Bezкровnyi, V. Brzhestovskiyi, P. Maksimenko, V. Novikov, V. Leventhal, V. Safonov. The director always “strategically predicted and at the level of the script was able to produce the technique of “oversaturation”, “holographic” of a special montage, when in the absence of some frame or episode, the integrity of the perception of the entire picture must remain” [9, p.239].

Color (in all the master's films: from “The Well for the Thirsty” to “Prayer for Hetman Mazepa”) became one of the key means of authorial self-expression of Yu. Illienka, expression of his attitude to the reflected reality, a means of active intervention in reality, an effective means of influencing the viewer. It is clear that “the more fully the viewer is provided with a complex of sensations caused by a screen spectacle capable of conveying a wide palette of colors, the richer the perception of the film. This proves that color in the film can exist as a direct natural given and objective reality, but color can also be used as one of the symbolic-poetic categories” [20, p.254]. In addition, it is much easier for the artist to achieve the necessary color in the scenery, “where you can control the lighting, play with props, but it is much more difficult to work with color during live filming” [2, p.52].

Let us remind you that of all stimuli, color has the strongest effect on human senses. Color did not immediately “gain a strong position in the world film industry, but went from coloring each frame by hand to the now generally accepted three-color method of fixing and reproducing colors on film” [19, p.255]. The effect of color in the darkness of a movie theater excites the consciousness of any recipient of a screen work much more strongly than the colors perceived in reality.

Artistic creativity (and screen creativity in particular) is symbolic in nature, “it operates with images, allusions, metaphors and symbols that cause intuitive understanding, empathy, specific spiritual work of the viewer (listener) related to unraveling the author's message” [19, p. 254]. An artist who represents any kind of art always strives to make his personal contribution to the process of enriching the author's symbolic artistic space. In the history of aesthetics, there are many concepts that explain the essence of artistic creativity only from the point of view of its being determined by the personality of the artist, his individual aesthetic experience. A characteristic

feature of such concepts is consideration of the aesthetic attitude of the creator to reality, firstly, from the side of the subject of this attitude; secondly, in isolation from the socio-political, moral, scientific and cognitive and other positions of the artist in his attitude to the world, in the aggregate of which the artist's personality is formed. It is important that the color image created by the artist deciphers and at the same time encodes the surrounding world, because “any communication system is based on a certain code, and a certain method of coding determines the possibilities of the structure” [7, p. 341], carries has its own special meaning and symbolic function. The word (and especially in the screen arts) sometimes loses in comparison with color, it is the least important among the various irritant of human consciousness. Yu. Illenko recalled how he strove to create a special visual environment for the characters in the film “Shadows of Forgotten Ancestors”. He (as a cameraman) sought the necessary color, stronger than the verbal content of the frame. The artist recalled that he “convinced to bring down from the highest peaks of the Carpathians to the place the shoot is an old, dead forest. The trees that died just seemed to be made of silver. The color was just fantastic. Dragging the dead silver trees down to the set. It was hellish, hard work. And to some it might seem like a whim, by the insanity of the cameraman. But even now I am convinced that a hundred sweats were not wasted then. The dizzying preparatory work helped to find a unique color solution for the episode” [13, p. 91].

The success of the author's films “Mamai”, “Povodyr”, “Dovbush” by the Ukrainian director Oles Sanin shows how important it is for the director, his constant cameraman Serhiy Mikhalchuk and painters (S. Yakutovych, V. Odudenko, O. Drobot, Yu. Hryhorovych and others) is a deep knowledge of the mechanism of color perception by the human eye. The director demonstrates the ability to convey a wide palette of

colors using screen means. This enables the viewer to get a rich complex of sensations caused by a cinematic spectacle. In the article "Guide, the path to enlightenment" Ya. Pidgora-Gvyazdovsky notes with regret that behind the skillfully created film form of presenting a story based on real events, behind the truly fantastic cinematography of the world-famous Serhiy Mikhhalchuk, impressive panoramas, artistic perfection of the visions in the frame the fundamental problems of Ukrainian cinema are also hidden, which are manifested through such "details" - careless dramaturgy, insufficient direction, and a lack of authenticity in portrayal by both professional and non-professional performers [12]. It should be added that the participation in the film project of S. Mikhhalchuk (winner of the "Silver Bear" prize of the Berlin International Film Festival for outstanding contribution to the world cinema) Ukrainian cameraman, who has produced a number of films filmed in different countries, distinguished by high visual culture ("Mamai", "Parajanov", "Las Meninas", "Illusion of Fear", "Povodyr", "Wild Field", "Ex", "Anna of Kyiv", etc.), is a good reason for special national pride. The artistic talent of the cameraman is clearly distinguished by an individual high-tech creative handwriting, which is based on photographic accuracy. We will remind you that the photos of the master, who traveled all over the world for a long time and is currently in the ranks of the Armed Forces of Ukraine, are not only of great artistic and aesthetic interest, but also occupy a special place in the chronicle of the planet. The artist's work is characterized by dynamism and deep visuality, imagery, and exquisite composition. Each frame presented by S. Myhalchuk corresponds to the content invested in it, always arouses considerable interest of both specialists and viewers. The international recognition of S. Mikhhalchuk is evidence that there are film artists in Ukraine who should be especially valued, supported and created film projects just for

them. And in this way, first of all, cherish your national assets [15, p. 390].

Colors, as you know, are not invented by artists, but are borrowed by them from the inexhaustible treasury of the multifaceted colors of reality. At the same time, color schemes are mostly perceived by artists as already endowed with certain aesthetic and symbolic meanings. Color, which has a symbolic load, has long been used by mankind. In addition, in “primitive cultures, the tricolor symbolism of white, red and black is often found. White was associated with water, purity, peace and happiness. Black - with earth, evil nothingness. Red occupied an intermediate place, because fire and the sun can be both good and evil. At certain times, the main colors were white, gold, purple and red. Each of the colors gradually acquired a special associative and symbolic meaning” [5, p. 39]. In the film “Mamai”, white and silver, used by O. Sanin, mean “the desire for freedom and an attempt to overcome all prohibitions, symbolize the combination of soul and body, and at the same time, in an inactive aspect, are interpreted as duplicity, lying and madness” [19, p. 257]. In all his films, O. Sanin demonstrates the phenomenon of a creative personality and, together with a permanent cameraman and artists, actively demonstrates the search for plastic language. He is looking for such a screen language that would organically flow from the national tradition, from the depths of folk culture and at the same time be as close as possible to the psyche and consciousness of a modern person.

The problem of the use of symbols in visual culture was relevant even at the time of the birth of symbolism, and it is still relevant today. Artists endowed with an active emotional and sensory perception of the world always sought to give a new, special meaning to the colors they used. According to V. Horpenko, “plastic means of expression create new meanings (both semantic and emotional-sensual) and bring a subjective moment to the depicted, aesthetically transform the object. The

content of the frame is then formed as a unity of objective and subjective values, and gradually acquires the corresponding ideological and semantic direction” [4, p. 52].

In our opinion, the color gamut of Oles Sanin's feature films is of particular interest in the context of the above, in particular, the attitude of the artist as a subject of creativity to the problem of using color in screen art. The director's creation of screen language is connected with a peculiar “symphony” of colors, which the director, his painters and the constant cameraman tend to turn into a powerful dramatic element of the drama. We believe that O. Sanin considers color as one of the most important visual and expressive means. Therefore, the first and main condition for the participation of the element of color in the film is that it should be included in the work as a dramatic and dramaturgical factor. And it is the richness and storminess of the multidimensional color range that allows you to convey the feelings of the heroes without resorting to the classic plot structure and dialogues, without putting the plot on the shelves, so to speak. We can assert that the polyphonic fusion of various color themes in the director's feature films, which at the appropriate moments work as semantic accents, actually form the end-to-end color dramaturgy of the pictorial series of his movies. Color in the films of Oles Sanin makes you think, because it is considered by the artist first of all as a “linguistic” element of a figurative whole, as an element of the structure of the author's message that appears in the design of each frame of his author's works. At the same time, it should be noted that the color in the films “Mamai”, “Povodyr”, “Dovbush” usually appears in the unbroken unity of complementary principles. We will try to characterize these principles as: the author's means of expression (dictated by the author's attitude to the image) and as an attribute of the reproduced objective reality. In the series of transformations of colors in the director's films, the movement

of a number of storylines takes place, each of which has its own compositional course [14, p. 111].

Sometimes the visual drama of O. Sanin's feature films is based only on the conflict of two colors, white (as the personification of the characters' enlightenment) and black, which is interpreted in cultural history as a symbol of chaos, secret otherworldly forces that encroach on human life. In the film "Momai", such work with color required subtle nuances. The director, artists and cinematographer strove to give the necessary atmosphere to the screen action (especially when the border between dream and reality blurs) with lighting solutions and the contrast of white and black. Whereas the general emotional and figurative mode, the figurative intonation is achieved by the tension of the black and white gamut – a graphic juxtaposition of black and white.

The red color in O. Sanin's feature films, which has long symbolized joy, love, optimism, will, can serve as an expressive image of youth, love, beauty, happiness, and at the same time - hatred, death, loss, cruelty, destruction. Thus, it is important to suggest that for the filmmaker, the meaning of red usually goes beyond the visual. At the same time, in the film "Dovbush" the red color and its purple shade are mainly used by the director as symbols of leadership, power, will, stubbornness, struggle for one's rights.

It is important that the black color, which has long symbolized evil, dark forces, the secret, the unknown, nothingness, was not always used by the director to negatively characterize both the characters and the circumstances in which they acted. After all, it is on a dark night that the mad passions of love of Oleksa and Marichka from the movie "Dovbush" flare up.

The analysis of the color solution in O. Sanin's films suggests that it is the various colors of the image that force the viewer to think deeply. The colors of the image are considered

by the director himself as an important element of the screen language, an element of the figurative whole, as an element of the structure of the “expression” that appears in the construction of each frame of his game pictures. In the context of what has been said, let us point out that the color solution (interiors, exteriors, costumes) in the films “Mamai”, “Povodyr”, “Dovbush” usually exists in a stable combination of such complementary principles, which can be recognized as: the author's visual and expressive means and as the main a sign of reflected reality.

It is worth adding that the color of the landscapes and various locations in O. Sanin's films does not carry the powerful informational content of the pictorial series. And that's why the episodes shot primarily on location in the artist's films strangely contain the concept of inseparability of human existence from natural existence. They inextricably combine the inner secret connection between a person and his environment, the commonality and inseparability of their emotions. This is actively facilitated by the wide geographical map of the filming locations, for example, in the film “Dovbush”. The filming of this film took place on the territory of the historical and architectural monument “Kyiv Fortress”, the National Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine in the village of Pyrogovo, in the village of Derevyane near Obukhov, the outskirts of the village of Mykulychyn in the Ivano-Frankivsk region, the city of Zbarazh in the Ternopil region, and others. The colorful locations in Oles Sanin's films always eloquently pulsate with human suffering and hopes, and the depicted person is always a part of the eternal and completely unknown essence of natural existence. In O. Sanin's game tapes, we can observe the successive alternation of the seasons. Such a deliberate change, originally laid by the author in the plot of the tapes (which, in fact, corresponds to the principles of the mosaic rondo composition, which was discussed above), exists not only for the

author-director's opportunity to "paint" truly unique landscapes in terms of their cinematic imagery. After all, color in cinematography is such a special phenomenon that it requires the artist to have deep knowledge of the laws of painting, professional mastery of its tools. This enables the film director to recognize the main essence and to interpret and use any colors and their shades in his works.

Immersion of the characters in the colorful natural environment is always for Oles Sanin an area of exquisite artistic and aesthetic perfection and gave examples of true harmony of images. So, for example, the color visual imagery of the Hutsul region in the film "Dovbush" is not only an extremely important component of imagery, but also appears as a source of meaningfulness and high artistic tension. At the same time, in the tape "Povodyr", the painter embeds in the external picturesqueness of the image complex life vicissitudes that are not immediately recognizable. While the tension and persuasiveness of dramaturgical collisions is achieved by the artist with the help of a detailed depiction of the very struggle of positive and negative characters (in particular, the kobzar Ivan Kocherga and the employee of the OGPU Volodymyr) or psychological nuances. The subtle logic of the director's concept unfolds through the semantic diversity of color, the inner ambiguity of visual plasticity, which leads to the main content of the film. It should be said that O. Sanin as a director-author can be identified by his sensitivity to the sound of each frame and their combination. The director consciously gives the role of a decisive factor in his films to color plastic. The viewer sometimes even loses the sense of reality on the screen, and the characters appear as picturesque elements of action next to nature (as, for example, in the movie "Mamai"). At first glance, it seems that the director completely relies on his artistic and aesthetic sense and presents such an improvisation of film colors that does not require any preliminary tests. Hence, the

spontaneity of expression, the fluidity of the image is characteristic of his feature films, behind which lies the master's refined perfection and sensitivity to the finest shades of color, which become the most important components of the dramatic action.

A peculiar pictorial solution is also presented in Vladyslav Chabanyuk's film "The Black Cossack" (painter Borys Denisyevich), which was created based on the fairy tale by Sashko Lyrnyk "About the Black Cossack, the widow Anna Shulyachka and the terrible spell". This film is an original, truly national screen work. The plot and structure of the film are neat, logical, consistent, although the film develops the traditions of Ukrainian poetic cinema with its tendency to kaleidoscopic narrative, mosaic composition and depression. The long production period and the repeated replacement of both cameramen (and, therefore, filming equipment of different quality) and the general composition of the film crew had a bad effect on the visual culture of the film [15, pp. 184-185]. Sometimes certain stylistic inhomogeneities and incompetence are noticeable. Unbalance of color, chiaroscuro, defocusing of the image in the frame is noticeable, the inaccuracies of lip-synching are significant. Sometimes in the film, the staging of mass scenes, which are recreated by members of historical reenactment clubs (Cossack jingling, saber fights, rapid movements on horses, invasion of Tatars (or Polovtsians), capture of young men and women, etc.) looks inadequate. A positive aspect of the film is that the director's change in the color of the landscape or interior is usually polar in nature. For example, white (or silver) can be presented by the master as a semantic equivalent of hope, faith, joy, perfection, awakening and ... sleep, sadness, disappointment, alienation, isolation, finitude of earthly existence. The film "Black Cossack" has some shortcomings in visual culture, but the amateur director is a person with a unique innate sense of screen language. He,

together with friends who are well-known in the Ukrainian cultural environment and who are specialists in the field of domestic film production and television [3, p. 28] is boldly realizing his long-cherished dream. The director creates live, authentic cinema. In this film, the analysis of the color decision also prompts us to talk about the coloristic symbols that express the features of the worldview of the director, painters, and cameramen. The metaphorical nature of V.Chabanyuk's vivid, truly picturesque images in the film is impressive, it provides rich ground for the thoughts of the viewer who seeks to reason [15, p. 205].

Zaza Buadze's tragicomedy "My Carpathian Grandfather" is a touching and sad story about the forgotten by the public circus clown Bobo (B.Beniuk) and his Italian grandson Michele (S. Costa). The director presents a sad and at the same time funny story about "misunderstanding, loneliness, inability to tolerate even the closest relatives" [20]. Different colors freely coexist on the picturesque screen palette of the screen: white, green and red (ceremonial wedding attire of the characters, arrangement of interiors and exteriors, etc.); only black and white (the color of mourning); blue and orange (circus costume and wig of the main character); yellow and purple, gray and purple (bright landscape sketches of the Carpathians and gloomy urban landscapes of Genoa). The director, painter (I. Filipov) and cameraman (O. Zemlyaniy) borrow the meaning of colors from classical examples of fine art. For example, green is the color of the earth, which in world symbolism has always represented hope, love, happiness, and awakening. On icons, this is the color of the Holy Spirit. The blue color symbolizes sadness, loneliness, and at the same time, it is a symbol of mystery, heaven, and divine wisdom. In icon painting, this color symbolizes the boundary between two worlds. We see this interpretation of colors in every frame of the film, in which the authors present the incredible beauty, expressiveness and deep

meaning of circus shows, landscapes and folk rituals. They pulsate with human suffering, dreams and hopes. The visual culture of a circus performance and a wedding ceremony is presented on the screen in bright colors. Ascetic colors are characteristic of memorial rites. The work of the director and artist with color very well illustrates how “the hero Michele should get closer to his Ukrainian roots, get to know the traditions of his mother and himself better” [21]. In our opinion, it is no coincidence that one of the colorful characters of the picture is a local native - a painter, icon painter and musician Yurko, who in a naive artistic technique reproduces a person on canvas as a part of the eternal and completely unknown essence of natural existence.

Conclusions. The article summarized the achievements of such directors as: Yu. Illenko, O. Sanin, V. Chabanyuk, Z. Buadze and analyzed the visual culture of their films. It was found that the foundations of the visual culture of the films of these directors are the effective use of visual arts and painting in order to reveal the spiritual essence of man – the main object of artistic research. It is proven that the logic of the director's concept in the presented screen works is formed and unfolds through the semantic capacity of color, the internal ambiguity of visual plastic, which carries the main meaning, while “the cosmos of the works is built around the figures of the heroes: their internal state determines the color range, the landscape” [11, p. 11]. The researcher shows that the reproduction of the national color by the means of fine arts and painting helps to reveal the national identity of the film, the specificity of its language, represented by the ideological and thematic and plastic content, the presence of a national hero, and the technological level of visual culture.

References:

1. Bazhan, M. (1968). Try filmy dovzhenkivtsiv [Cinematography by Yuriy Illenko]. Novyny kinoekrana. 9, 13-15 [in Ukrainian].
2. Briukhovetska, L. (2006). Operatorske mystetstvo Yurii Illienka [Cinematography by Yuriy Illenko]. 1 (63), 50-54 [in Ukrainian].
3. Hodovanets, O. (2012). Banda Chornoho Kozaka [The Black Cossack Gang]. Ukrainskyi zhurnal. 1-2, 28 [in Ukrainian].
4. Horpenko, V. (1984). Plastyka filmu [The plastic of the film]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Horpenko, V. (2000). Arkhitektonika filmu [v 4-kh t.]. [Film architecture] Kyiv: DITM. 4 [in Ukrainian].
6. Zubavina, I. (2004). Novi ekranni tekhnolohii: spetsyfika komunikatyvnoi dii [New screen technologies: specifics of communicative action. Virtualization of the world as a “zero distance” strategy. Suchasne mystetstvo. 1, 243-246 [in Ukrainian].
7. Illienko, Yu. (1973). Narodnyi karnaval [National carnival]. Novyny kinoekranu. 5, 4 [in Ukrainian].
8. Illienko, Yu. (1999). Paradyhma kino [The paradigm of cinema]. Kyiv: Abrys [in Ukrainian].
9. Maiboroda, I. (2014). Estetychne vykhovannia maibutnikh vchyteliv pochatkovoii shkoly v protsesi vyvchennia obrazotvorchoho mystetstva [Aesthetic education of future primary school teachers in the process of studying fine arts]. Naukovyi visnyk Mukachivskoho derzhavnogo universytetu. Zhurnal naukovykh prats. 17(12), 78-83 [in Ukrainian].
10. Marchenko, S. (2011). Yurii Illienko – Pratseliub ukrainskoho kino [Yuriy Illenko – Worker of Ukrainian cinema]. Naukovyi visnyk KNUTKiT imeni I.K. Karpenka-Karoho. 9, 36-243 [in Ukrainian].

11. Musiienko, O. (2003). Mytets i vlada. Paradzhanov: zmina doli [Artist and power. Paradzhanov: change of fate]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*. 3, 194-201 [in Ukrainian].
12. Pashchenko, A. (2004). Mifolohichniy vymir illienkovykh filmiv [Mythological dimension of Illenkov films]. *Kino-Teatr*. 2, 8-11 [in Ukrainian].
13. Pidhora-Hviadzovskyi, Ya. "Povodyr", shliakh do prozrinnia ["Guide", the path to enlightenment]. Available at: <http://surl.li/rpyyhx> [in Ukrainian].
14. Poetychne kino: zaboronena shkola (1995) [Poetic cinema: forbidden school]. *Zb. statei i materialiv*. Kyiv: ArtEk [in Ukrainian].
15. Pohrebniak, H. (2012). Avtorskyi kinematohraf kriz pryzmu mystetskoï osobystosti [Author's cinematography through the prism of artistic personality]: monohrafiia. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
16. Pohrebniak, H. (2020). Avtorskyi kinematohraf u kulturnomu prostori druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Author's cinematography in the cultural space of the second half of the 20th – beginning of the 21st century]: monohrafiia. Kyiv: NAKKKiM. 448 s. [in Ukrainian].
17. Priadko, O., Mozhenko, O. (2019). Virtualizatsiia zobrazhennia v tekhnolohii ekrannoho zhyvopysu [Image virtualization in screen painting technology]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo. 2 (1), 99-107 [in Ukrainian].
18. Puchkov, M. (2022). Poniattia "khudozhnia systema" u vizualnii kulturi ta kinoplakat yak fenomen suspilno-kulturnoi komunikatsii (Do postanovky problemy) [The concept of "artistic system" in visual culture and the movie poster as a phenomenon of social and cultural communication (To the statement of the problem)]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*. 18, 106-113 [in Ukrainian].

19. Rabenchuk, O. (2012). Do pytannia pro vizualne yak dzhereło istorychnykh doslidzhen [To the question of the visual as a source of historical research]. *Ukraina XX stolittia: kultura, ideolohiia, polityka*. 17, 29-39 [in Ukrainian].
20. Riazantseva, P. (2011). Symvolika koloru u filmi [Color symbolism in the film]. *Kultura i suchasnist*. 2, 253257 [in Ukrainian].
21. Slipchenko, K. U prokat vyishla trahikomediiia “Mii karpatskyi didus” [The tragicomedy “My Carpathian grandfather” was released]. Available at: <http://surl.li/wauvnf> [in Ukrainian].
22. Sotska, H. (2012). Obrazotvorche mystetstvo yak zasib formuvannia estetychnoi kultury maibutnykh uchyteliv obrazotvorchoho mystetstva [Fine art as a means of forming the aesthetic culture of future fine art teachers]. *Visnyk Chernihivskoho natsionalnoho universytetu imeni T.H.Shevchenka (97)*, 480-483 [in Ukrainian].
23. Shylova, A. Maizhe «Ruka Boha» po-ukrainsky: retsenziiia na film “Mii karpatskyi didus” [Almost “Hand of God” in Ukrainian: review of the film “My Carpathian Grandfather”]. Available at: <http://surl.li/khhdmc> [in Ukrainian].

Галина Петрівна ПОГРЕБНЯК,
доктор мистецтвознавства, доцент,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-8846-4939

ЖИВОПИС У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ АВТОРСЬКОГО ФІЛЬМУ

Анотація. Авторка аналізує наукові праці вітчизняних та зарубіжних вчених, які досліджують проблеми сучасної візуальної культури. Дослідниця обирає об'єктом свого дослідження українські авторські фільми та намагається визначити специфіку використання засобів живопису в продукуванні екранного твору, творенні його візуальної образності. У статті показано, що в початковий період кіно до виробництва фільмів долучались художники, а кінематографічні сюжети іноді були екранізаціями живописних полотен. Вказується, що ранні кінематографісти захоплювалися різними напрямками і течіями в образотворчому мистецтві і переносили їх здобутки на екран. Особливу увагу авторка зосереджує на творчості театрального художника і режисера Ж. Мельєса, який використовував екранну графіку, комбіновані зйомки, дизайн кадру та вніс значний вклад у розвиток візуальної культури кіно. У статті розглядаються та аналізуються теоретичні і практичні праці українського оператора і режисера-автора Ю. Ілленка. Показано, що у фільмах майстра презентовано високий рівень культури композиції, ракурсу, кольору й колориту, світла і тіні. Авторська режисерська творчість досліджується в контексті візуальної культури фільму і вперше є предметом спеціального

наукового дослідження. Символіка та смислова значимість кольору в авторському кінематографі розглядається на прикладі фільмів О. Саніна, В. Чабанюка, З. Буадзе. Розкривається сутність суб'єктивного ставлення режисерів до використання кольорової гами в екранних мистецтвах крізь призму національної ідентичності. Показано, що колір у творчості цих режисерів виконує функцію замітника вербальної складової наративу є засобом авторської ідентифікації. Здійснюється образно-стилістичний аналіз та виявляються особливості продукування екранного твору засобами образотворчого мистецтва, зокрема живопису. На прикладі фільмів «Мамай», «Поводир», «Довбуш», «Чорний козак», «Мій карпатський дідусь» показано здатність режисерів-авторів екранними засобами передавати широку палітру барв та розкривати семантичну значимість кольору в екранних мистецтвах. У вивченні засобів живопису у візуальній культурі авторських фільмів було застосовано комплексний методологічний підхід, зокрема, використано метод аналізу та синтезу, систематизації та узагальнення, метод порівняння, компаративний метод. Результати дослідження розширюють арсенал знань щодо специфіки візуальної культури режисерської екранної мови в авторських світоглядних моделях.

Ключові слова: візуальна культура, феномен творчої особистості, екранні мистецтва, режисер-автор, образотворче мистецтво, художник, живопис, колір, телебачення, цирк, суб'єкт творчості, ідентифікація, національна ідентичність.

Список використаної літератури:

1. Бажан М. Три фільми довженківців. Новини кіноекрана. 1968. №9. Сс.13-15.

2. Брюховецька Л. Операторське мистецтво Юрія Ілленка. Кіно-Театр. 2003. Сс.24-27.
3. Годованець О. Банда Чорного Козака. Український журнал. 2012. № 1-2. С. 28.
4. Горпенко В. Пластика фільму. Київ: Мистецтво, 1984. 99 с.
5. Горпенко В. Архітектоніка фільму: [в 4-х т.]. Київ: ДІТМ, 2000. Т.4. 138 с.
6. Зубавіна І. Нові екранні технології: специфіка комунікативної дії. Віртуалізація світу як стратегія «нуль дистанції». Сучасне мистецтво. 2004. Вип. 1. Сс. 243-246.
7. Ілленко Ю. Народний карнавал. Новини кіноекрану. 1973. №5. С.4.
8. Ілленко Ю. Парадигма кіно. Київ: Абрис, 1999. 416 с.
9. Майборода І. Естетичне виховання майбутніх вчителів початкової школи в процесі вивчення образотворчого мистецтва. Науковий вісник Мукачівського державного університету. 2014. №17(12). Сс. 78-83.
10. Марченко С. Юрій Ілленко – Працелюб українського кіно. Науковий вісник КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого: зб.ст. 2011. Вип. 9. Сс. 236-243.
11. Мусієнко О. Митець і влада. Параджанов: зміна долі/ Мистецтвознавство України. 2003. Вип.3. Сс.194-201.
12. Пашенко А. Міфологічний вимір ілленкових фільмів. Кіно-Театр. 2004. №2. Сс.8-11.
13. Підгора-Гвядзовський Я. «Поводир», шлях до прозріння. URL: <https://zn.ua/ukr/ART/povodir-shlyah-do-prozrinnya-.html#>
14. Погребняк Г. Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості: монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 128с.

15. Погребняк Г. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 448 с.
16. Поетичне кіно: заборонена школа. Зб. статей і матеріалів. Київ: АртЕк, 1995. 650 с.
17. Прядко О., Моженко О. Віртуалізація зображення в технології екранного живопису. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2019. Том 2. № 1. Сс.99-107.
18. Пучков М. Поняття “художня система” у візуальній культурі та кіноплакат як феномен суспільно-культурної комунікації (До постановки проблеми). МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2022. Вип. 18. Сс. 106-113.
19. Рабенчук О. До питання про візуальне як джерело історичних досліджень. Україна ХХ століття: культура, ідеологія, політика. 2012. Вип. 17. Сс. 29-39.
20. Рязанцева П. Символіка кольору у фільмі. Культура і сучасність:науковий альманах. 2011. №2. Сс. 253-257.
21. Сліпченко К. У прокат вийшла трагікомедія «Мій карпатський дідусь». URL: <http://surl.li/wauvnf>
22. Сотська Г. Образотворче мистецтво як засіб формування естетичної культури майбутніх учителів образотворчого мистецтва. Вісник Чернігівського національного університету імені Т.Г. Шевченка (97). 2012. Сс. 480-483.
23. Шилова А. Майже «Рука Бога» по-українськи: рецензія на фільм «Мій карпатський дідусь». URL: <http://surl.li/khhdmc>

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.350-366>

УДК: 792 / 796.4

Людмила Олексіївна ШЕВЧЕНКО,

Народна артистка України,

Народна артистка СРСР,

Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: shevchenko@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-1161-5951

ПОЯВА ЦИРКОВИХ МЕХАНІЧНИХ АТРАКЦІОНІВ ТА ІНШІ «СЕНСАЦІЙНІ СМЕРТЕЛЬНІ НОМЕРИ» В КОНЕКТІ ЦИРКОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ

Анотація. У статті проведено художній аналіз обраних явищ у контексті циркології: викладено історичну складову виникнення циркових механічних атракціонів та інших «Сенсаційних смертельних номерів». Аналізується та надається чітка характеристика багатьом цікавим цирковим механічним атракціонам, де застосовувалась демонстрація складних циркових апаратів та приладів підвищеної небезпеки, які дійсно можна вважати сенсаційними та в певній мірі «смертельними».

Проблематика цієї статті майже не досліджувалась у сучасній арт-критиці циркологічної галузі. Тема дуже вузька, хоча й досить цікава, але найчастіше подавалася узагальнено, лише окремі аспекти фрагментарно описані в історичному контексті. Не так багато циркових виконавців, які б працювали у такому цирковому жанрі, що могли б ще й описати та розповісти про різні формати та специфіку механічних атракціонів у сучасному цирку.

Тематика та особливості циркових механічних атракціонів та інші смертельні номери в історії сучасної циркології має мінімальний рівень репрезентації серед розважальних видовищ кінця XIX та всього XX ст. Зараз активно реалізуються циркові шоу та перформативні видовища, де мають місце циркові номери даного жанру. Мета статті – дати системний аналіз особливостей циркового жанру, який стосується механічних атракціонів, циркових номерів і програм, які є досить небезпечним, але цікавим неперевершеним видовищем. Важливо відзначити, що окремі публікації, анонси, програми циркових окремих популярних статей із сучасних журналів у пресі кінця XX та початку XXI століть, безумовно, мали місце. Варто згадати і роль таких циркових номерів в атракціонах, як «політ на норвезьких санях», «гонки автомобілів у повітрі», «політ із шармати», «подвійне сальто на велосипеді», а також «лапендула чи колесо смерті». Важливим пріоритетом у сучасній арт-критиці з питань циркології вкрай важливі дослідження з оригінальних циркових видовищ, які цікаві завдяки унікальним інноваційно-технічним приладам, але недостатньо висвітлюються в сучасних дослідженнях. Також форми циркового реквізиту у складних перформативних видовищах, т.зв. «механічних атракціонах», «небезпечних трюкових номерах» потребують глибокого аналізу для вивчення характеристик особливостей розважальних дійств сьогодення.

Ключові слова: лапендула, механічні атракціони, перформативні видовища, смертельні номери, сучасне циркове мистецтво, циркологія, циркові жанри.

Вступ. Сучасна циркова арт-критика має небагато досліджень у галузі циркології. Аналіз циркових механічних атракціонів і циркових смертельних номерів чи шоу з підвищеним ризиком для життя рідко мав місце у

мистецтвознавстві України та зарубіжжя. Є лише невеликі фрагменти, описові характеристики специфічних ефектних трюків у механічних атракціонах: «політ на норвезьких санях», «гонки автомобілів у повітрі», «політ із гармати», «подвійне сальто на велосипеді».

Постановка проблеми. Циркові механічні атракціони та номери підвищеної небезпеки мають вкрай недостатній рівень дослідження в історії сучасної циркології серед розважальних видовищ кінця XIX та всього XX ст. Сьогодні активно реалізуються сучасні циркові шоу та перформативні видовища, де мають використання циркові номери даного жанру по всьому цирковому простору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні дуже мало досліджень обраного для висвітлення феномену. Можемо зазначити лише окремі роботи: Б. Брамсон [4], О. Ільницька [1], Х. Кері [5], Ст. Кедвіл [6]. М. Малихіна [2], К. Станіславська [3]. Ці автори стисло описували чи фрагментарно згадували про циркові розважальні видовища щодо механічних атракціонів та номерів підвищеної небезпеки.

Мета статті – спроба систематизувати особливості циркового жанру, який стосується механічних атракціонів, циркових номерів та програм, які є досить небезпечним, але цікавим, неперевершеним видовищем.

Виклад основного матеріалу. Цирк завжди прагне у креативній демонстрації репрезентувати художніми засобами дійсність, застосовуючи технічні та трюкові чинники. На зламі століть новітнього часу, з подальшим розвитком промисловості, інновацій у техніці та сенсаційних відкриттів, цирк не стояв осторонь, але, як завжди, все переробляв по-своєму. Створювались паркові атракціони, атракціони для ярмаркових заходів, виставок на відкритому повітрі. Найвідоміші та найефектніші серед них

– «політ на норвезьких санях», «гонки автомобілів в повітрі», «політ із гармати», «подвійне сальто на велосипеді» та багато інших. Як сенсаційний подавався номер «Люди-мухи», що був заснований на застосуванні спеціальних присосів, що дозволяли людям ходити донизу головою по скляній стелі. В демонстрацію цих атракціонів намагалися ввести деяку драматургію, щоб наблизити технічні новинки до художньо-образної мистецької форми циркового трюку та привнести сучасність у циркові вистави.

У цирковому мистецтві починають шукати прийоми побудови номерів «нового типу», щоб уникнути примітивної демонстрації «атракціон-акту». З перших хвилин такі, побудовані на технічних розрахунках, «атракціони-акти» подаються як навмисна гра зі смертю, створюється атмосфера тривожної гри, глядача ніби запрошують на неврастенічну мелодраму. Більша частина номеру витрачалась на інсценовану підготовку загострення напруги в залі [1, с. 41].

На початку шпрыхтальмейстер здавленим голосом звертався до глядачів із проханням дотримуватись тиші. Потім упродовж декількох хвилин йшла перевірка апаратури, зміна дистанції; далі виконавець, одягнений у шкіряний костюм пілота, довго тиснув руку ведучому, піднімався на вершину скату, в трагічній атмосфері кидав хустинку своєї асистентки. Глядачі були в істеричному стані, готові до того, щоб після вдалого виконання трюку голосно вибухнути зітханням полегшення. Прийоми створення такої атмосфери були різні: прощання з коханою, батьками, родиною та маленькими дітьми. Так «продавались» ці номери – і такими їх «купував» глядач. Саме таке вони хотіли бачити. Таким чином народились «смертельні» номери та атракціони [5, р. 55].

У Європі наприкінці ХІХ ст. була відома мадам Д'Зізі, яка з'їхала на велосипеді вниз по схилу, перестрибнула через шість слонів і приземлилася на другу доріжку, по якій продовжувала рух. Преса привітно ставилась до виступів та писала про роботу цих артистів, акцентуючи, що, незважаючи на розрахунок апаратури, люди, які виконують ці трюки, повинні мати не тільки холоднокровність, а й блискучу майстерність. Вони вважали, що в цих атракціонах апаратура грала допоміжну роль. Дійсно, з розвитком різних апаратів артисти цирку стали демонструвати небачені можливості людей як у фізичному стані, так і в психологічному сенсі сміливості та ризику. Ставка на сенсацію та смертельний ризик почала панувати в цирку.

Ще до 1893 р. у циркух усі повітряні польоти працювали без страхувальної сітки. Коли, за розпорядженням поліції, в цілях безпеки глядачів у цирку Ренца заборонили працювати сестрам Гофман без страховки повітряний політ, артисти не були в захваті від такої заборони. Вважалось, що смертельний ризик – це основний напрям та сенс циркової справи [4, р. 107].

«Асортимент» «смертельних» та сенсаційних номерів поширювався. З'явилися обертові диски, на яких їздили велосипедисти, велосипедні сітчасті кошики, відкриті знизу. Творцем першого механічного атракціону вважається бельгійський механік-конструктор Шарль Нуазет. Він сконструював величезну корзину з дерев'яних рейок без дна, по внутрішніх стінках якої на великих швидкостях мчали велосипедисти. Артисти виконували класичні трюки: піруети на задньому колесі, стрибки через скакалку, розбирання велосипеда під час руху, потім четвірка виконавців розпочинала шалений ривок на рейковому кільці шириною два метри, тим часом цю дерев'яну конструкцію піднімали на 5 метрів.

У цирку Гагенбека Якоб Буш демонстрував свою групу левів, над якими кружляла група велосипедистів. До сенсаційних механічних атракціонів належать також різні смертельні стрибки з великої висоти в маленький басейн (розміром з бочку), куди сміливці пірнали вниз головою, іноді робили з себе «живі факели», підпалюючи воду. Один з екстремалів пірнав із великої висоти в бочку з тигром, поки тигр його не розтерзав. Ці стрибки часто поєднувались з їздою на велосипедах. По крутому дерев'яному жолобу, на висоті 30 метрів, довжиною 70 метрів, під кутом 25° мчав велосипедист, злітав наприкінці в повітря, відштовхував велосипед та приземлявся в невеликий басейн із водою. Дуже популярним стає й механічного атракціону – «людина-снаряд» [1, с. 43].

Наприкінці ХІХ ст. Вільям Фаріні розробляє пружинний механізм, який використовували для викиду повітря з труби. Постріл із гармати, «живий снаряд», уперше демонструє в США Джорж Лоял. Англійська артистка Зазель вилітала з гармати, робила сальто та приземлялась у сітку на відстані 7,5 метрів. Барнум перевдягнув її у генеральську форму, зробив на ній сенсаційну рекламу та тріумфально об'їхав із гастролями всю Європу. Серед найвідоміших «людських гармат» була сім'я Заккіні з 14 гарматами та 5 партнерами. Довгий час вони гастролювали по США. Зараз в атракціонах «живий снаряд» використовують стисле повітря. Рекордна дистанція, встановлена Девідом Смітом у 1998 р., становить 61 м. Він зробив гармату довжиною 5,5 метрів [3, сс. 105-110].

У 1926 р. у журналі «Цирк» з'явилась замітка, у якій була інформація про те, що дирекція цирку в Філадельфії назначила велику премію в 2000 доларів за винахід абсолютно нового трюку (механічного перельоту тощо), який би справляв на публіку враження колосального

ризик, але водночас був би безпечним і простим у виконанні. Таким чином, стимулюється розвиток винаходів «смертельних», сенсаційних атракціонів. Невідомо, чи хтось отримав цю премію, але все більше номерів із екстремальним характером з'являються в циркових програмах. У цьому ж році в американському цирку «Ринглін-Барнум» демонструється номер «Дзига смерті». Це апарат у вигляді величезної дитячої дзиги, який пускається в хід за допомогою мотору на вузькому майданчику на висоті 70 футів над цирковим манежем. На цій «дзизі смерті» працюють два брати-акробати Марлетта, в той час, коли дзига обертається зі швидкістю 500 обертів на хвилину [5, р. 99].

Атракціон «Колесо смерті, або Лапендула», який зберігся до наших днів, уперше був показаний в Америці у цирку Барнума у 1930 р. Це був апарат з одним великим кільцем із противагою. Мав назву – «la pendulum», що означає з іспанської – маятник. Ніякого південноамериканського артиста Лапендолоса в історії не існувало, як часто пишуть некомпетентні псевдофахівці циркової справи (що прикро – наші співвітчизники), маючи дуже опосередковане відношення до цирку, його історії та теорії циркових апаратів та механічних приладів (іноді в соціальних мережах можна знайти таке пояснення назви апарату).

Сьогоднішня назва циркового апарату «Лапендула» зараз ніде не використовується, бо це слово в цирковій спільноті вважається сленгом і не відповідає зовнішньому вигляду сучасних «коліс мужності», «коліс смерті» тощо. Найбільш подібним до першого американського «маятника» є апарат під назвою «Семафор», який створив у 1936 р. російський акробат та гімнаст Кухарж-Кох. Обертювий апарат нагадував залізничний семафор висотою до 10 метрів, який постійно обертася. Замість великого

колеса-бочки, він мав вузьке еліпсоподібне колесо-ребро та противагу. Три сестри, Клара, Марта та Зоя, робили дуже складні трюки на вузькому ребрі апарата-еліпса. Вони носили «колону» – потрійну піраміду, їздили на велосипеді, виконували багато парних акробатичних трюків, які зараз не повторюються [3, с. 84].

Сьогодні у світі є один апарат «Гігантський семафор» у циркового артиста з Угорщини Лацио Шиміта. Апаратів «Колесо смерті» існує дуже багато: по 2, 3 колеса на одному блоку, є апарати з 4, навіть із 6 колесами. Принцип роботи один: колесо крутиться, і треба встигати на великій швидкості зробити трюки; найнебезпечнішими вважаються трюки зверху кільця.

Артисти виконують чимало циркових складних трюків, а саме: жонглюють предметами, стрибають через скакалку, роблять акробатичні стрибки, наприклад, сальто-мортале. Робота дійсно дуже ризикована та травматична, акробати на цих апаратах повинні володіти почуттям балансу, акробатикою, мати сильну волю та відсутність страху. На цих «колесах мужності» неможливо застосовувати засоби страхування.

У II пол. XX ст. американець Клей Бекет запатентував цей апарат, і він, разом із мотоциклетним шаром, стає найпопулярнішим атракціоном тих часів. Ця поширеність залишається і в наші часи. «Прародичів» механічних видовищних апаратів дуже багато. У США на народних гуляннях, ще до появи багатьох механічних засобів, з'являються великі дерев'яні циліндри з відкритим верхом, у яких по вертикальній стіні їздять мотоциклісти і навіть машини [1, сс. 44-45].

Американці «Три Ебелінги» та Ернст Джексон боролись за право першості у винаході «вертикальної стіни», але, можливо, це був паралельний розвиток. Ці мотогонки по вертикальній стіні стрімко розвивались та

множились, поки не стали популярними по всьому світу, були відомі вони і в Україні. Як правило, вони стояли біля великих ринків. Велика драбина вела глядачів на галерею, яка оперізувала дерев'яну бочку. Глядачі зверху оглядали мотоцикли, які з гуркотом їздили різними маневрами по внутрішній стіні. Сеанси були недовгі, але, в залежності від кількості глядачів, було їх багато. В Україні ці атракціони були державними, відносились до компанії «Український цирк на сцені» [5, р. 39].

У Києві була відома сім'я Терентьєвих, у яких по вертикальній стіні їздили на мотоциклах ведмеді. Зникли ці атракціони вже в наші часи, десь у 70-х рр. ХХ ст. В Індії відомий атракціон «Стіна смерті» для перегонів по вертикальній стіні автомобілів також проіснував до 70-х рр. ХХ ст. Саме ці примітивні мотобочки були прародичами так званих «Глобусів смерті», «Глобусів швидкості», заснованих на принципі відцентрованої сили, та виникли одночасно з усіма цими атракціонами. Перша мотокуля, за непідтвердженими даними, була продемонстрована Чарльзом Рером у 1910 р. знову ж в Америці. Другим був Кліф Ерос, директор цирку в Німеччині, що сам виконував трюк «людина-снаряд», їздив у мотокулі, де знаходились декілька левів та тигрів. Мотоцикли в той час були ще важко доступні, але з часом їх ставало все більше. В той же час у світі починає розвиватись мотоспорт.

Атракціони з мотоциклами стають популярними, і ця популярність залишилася й у наші дні. Глобуси мають різні діаметри. Кількість виконавців коригується діаметром цього мотошару: діаметр шару + 1 метр (у такому шарі можна демонструвати не більше 4 мотоциклістів). Але сьогодні у циркух Європи демонструється куля, діаметром 6,5 метрів, у якій група «Pinillomotos» використовує до 10 мотоциклів. Це вважається рекордом сьогодні [6, р. 27.].

В Україні «Мотошар» багато років демонстрував керівник та творець Першого українського національного колективу (створеного в 1956 р.) Петро Маяцький. Він працював із Надією Маяцькою, потім до них приєдналась донька – Марія Маяцька. Рекордний трюк – їзда на мотоциклі у верхній частині шару, коли нижня половина опускалась донизу, це виконувала Надія Маяцька.

Ще одна група сенсаційних номерів з'являється під назвою «Таємнича куля». Вона виглядала містично та відповідала течіям спиритизму та іншим окультним модним практикам того часу. Це шарнірна куля, діаметром приблизно 1 м, яка рухається во великій вертикальній спіралі без жодного приводу. Цей номер уперше виконав французький артист Ж. Лепер наприкінці ХІХ ст. За іншою версією, це відбулось у румунському цирку «Сідолі» на декілька років раніше. Але цей номер існував багато років і мав безліч послідовників. У 1924 р. дочка Леперта (одного з перших виконавців), демонструвала у європейських цирках цей номер, який виконувався за рахунок переміщення власної ваги, але виглядав і подавався він як містичний, спиритичний трюк. Куля з листової сталі, діаметром 60 см, рухалась по двоколінійній спіралі на висоту 6,80 м та поверталась униз. Із часом містичний стиль втрачає своє значення, і циркові артисти починають використовувати цей трюк навіть у дресурі: в такому шарі піднімались та спускались дресировані собачки [7].

Відомим феноменом того часу, який не піддавався ніяким поясненням, був семирічний Володя Зубрицький. На квадраті, розділеному на 25 клітинок, з цифрами в кожній, він називав усі цифри: по діагоналі, праворуч, ліворуч, у будь-якому порядку, складав, віднімав, при цьому жодного разу не дивився на дошку. Він називав будь-який день названого йому року, місяця, числа. Знатні професори запрошували його на різні комісії, але він всіх ставив у

глухий кут. Таких номерів було багато. Але до циркового мистецтва це ніякого відношення не мало.

Нові віяння мали іноді парадоксальний характер. Наприклад, рекламовану «інтенсивність розвитку мозкової діяльності» без використання давно відомої в цирку «мнемотехніки». Новоявлені артисти не використовували алгоритми, на яких будувалось «читання думок» на відстані. Саму структуру цих номерів вони демонстрували як своєрідну телепатію.

Артисти Бертроф (Берестецький та Трофімов), створили небувале амплуа-соло мнемотехніки (можна назвати хибною мнемотехнікою). Один з артистів стояв посеред манежу з зав'язаними очима, він відгадував сорти цукерок, які виймав із коробок його партнер, цитував абзаци з книжок, які були роздані глядачам, називав телефони абонентів, які були в телефонних довідниках багатьох міст країни. Вони досягали видатних показників за рахунок оригінальних засобів. За кулісами знаходився спеціальний передавальний пристрій, дроти якого закінчувались прихованими контактами на підлозі, який був покладений у центрі манежу, також на сходах між глядацькими рядами. Під одягом та на підозві знаходились клеми, які були з'єднані з навушниками, які ховались під перукою партнера. Як тільки артист ставав на конкретне місце, контакти замикались і по дротам інформація надходила іншому партнеру [6, pp. 20-23.].

Ефект був неймовірний! Артисти пропонували глядачам зателефонувати прямо з манежу додому, для цього треба було назвати тільки номер телефону. Одразу з-під купола цирку звучав голос дівчини з комутатора, яка з'єднувала абонента, або казала, що він зайнятий. Крім репродуктору, якій трансливав розмову на весь цирк, був ще один, який був з'єднаний із мікрофоном. Він був прикріплений під манжет рукава артиста, на руці, яку він

підносив до глядача. Після двох чи трьох дзвінків Бертроф пропонував глядачеві поговорити не в трубку, а в будь-який предмет: сумочку, парасольку, калошу; у фіналі переговорною трубкою була запропонована пляшка горілки. Глядачу артист радив так і сказати, що він розмовляє через пляшку [2, сс. 105-110].

Комутатор у цей час відключали, а говорила спеціально запрошена жінка. Цей трюк та репризні репліки викликав таке захоплення та реакцію в залі, що через двадцять років цей психологічно-репризний хід був відновлений в ілюзійному атракціоні «Чудеса без чудес» артиста Сокола (Содоха), правда, вже побудованому на новітніх у той час технологіях електроніки. Були моменти, коли щось не спрацьовувало, щось ставалося з контактами, головний артист падав без свідомості, його відносили за лаштунки і пояснювали, що він втратив свідомість через велику мозкову напругу. В той же час «новітню технологію» демонстрували інші артисти.

Німець «капітан Джефрісом» виходив у манеж із «радіокораблем». Півтораметрова модель корабля по команді капітана, який стояв у форгангу за пультом та в мікрофон віддавав команди, пересувалась по манежу, змінювала напрямки, піднімала вітрила, стріляла з гармати, запалювала бортові вогні. Правда, очевидці казали, що кораблем управляв ліліпут, який сидів захований у корпусі судна. Таким чином, трюк, фокус видавався за технічний винахід майбутнього [6, р. 130].

Цирк закликав глядача вгрізатися в науку, у вивчення радіотехніки, вдосконалювати не тільки свій фізичний стан, а й власні розумові можливості. Деякий час багато з цих номерів працювали на манежах цирку, але поступово зникали з арени, як чуже, не притаманне мистецтву цирку. Але все, що відповідало часу та

будувалось на цирковій трюковій основі, прижилось та мало свій розвиток.

Перший механічний атракціон у державному цирку в 20-і рр. ХХ ст. створили та показали Б. Едер та О. Беретто. Це був атракціон на обертаючому апараті «Політ на аероплані навколо Ейфелевої вежі». На манежі будувалась 12-метрова модель Ейфелевої вежі, на вершині якої була штанга. На одному кінці кріпився «аероплан» із мотором, а на другому – трапеція. Штанга оберталась по колу, а артисти виконували вправи на трапеції [7].

Для вистави «Під куполом цирку» (1933 р., І Мюзик-хол) був підготований повітряний атракціон «Літаюча торпеда». Номер виконувався на металевому бамбуку, який був підвішений до хвостової частини торпеди та обертався навколо своєї осі. Це був один із перших у цирку повітряних номерів, де використовувалась металева конструкція для кругового обертання гімнастичного снаряду, прикріпленого до купола. Артисти Валентина та Михайло Волгіни вважались кращими повітряними гімнастами того часу (Валентина трагічно загинула під час виконання трюку: «кидок із трапеції на штрабатах»). Пізніше з'являється «вертушка» у вигляді невеликого сріблястого літачка, який спіралью кружляв під куполом. Керувала ним артистка, а під фюзеляжем були винахідники апарату – артисти Бараненко та Тряпцін, в одязі пілотів вони виконували складні гімнастичні вправи. Так почалась ера повітряних апаратних номерів.

Висновки. Можна констатувати, що пріоритетним у сучасній циркології є також дослідження складних циркових та перформативних видовищ, механічних атракціонів, небезпечних трюкових номерів. Вони потребують детального вивчення циркових жанрів, апаратів, структури їх побудови, а також особливих

характеристик специфіки у подібних розважальних дійств сьогодення у цирковому просторі України та світу.

Список використаної літератури:

1. Ільницька О. Розвиток циркових жанрів в естрадному мистецтві на сучасному етапі. Вісник КНУКІМ. 2019. № 40. Сс. 39-45.
2. Малихіна М. Циркове мистецтво в Україні (20-30-ті роки ХХ ст.). Київ: НАККіМ, 2016. 154 с.
3. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАККіМ, 2016. 353 с.
4. Bramson B. Artistengepaeck und andere baggage. Berlin: Pro BUSINESS, 2011. 146 s.
5. Carrie H. Aerial Circus Training and Safety Manual Spiral-bound – Teacher's Edition. London. Writers Press, 2005. 344 p.
6. Cadwell St.J. Falling together: an examination of trust-building in youth and social circus training. Theatre, Dance and Performance Training, USA, 2018. № 19. Pp. 19-35.
7. Circus and Cultural Spaces ni-muenster. URL: <http://surl.li/kvswvy>

Lyudmyla O. SHEVCHENKO,
People's Artist of Ukraine,
People's Artist of USSR,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: shevchenko@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-1161-5951

**THE EMERGENCE OF CIRCUS MECHANICAL
ATTRACTIONS
AND OTHER “SENSATIONAL DEATH ACTS” IN THE
CONTEXT OF CIRCOLOGICAL ANALYSIS**

Abstract. The article provides an artistic analysis of selected phenomena in the context of circology: the historical component of the emergence of circus mechanical attractions and other “Sensational Death Acts” is outlined. Many interesting circus mechanical attractions are analyzed and given a clear description, where the demonstration of complex circus apparatuses and devices of increased danger, which can really be considered sensational and to a certain extent “deadly”.

The issues of this article have hardly been investigated in modern art criticism of the circological field. The topic is very narrow, although it is quite interesting, but most often it was presented in a general way, only certain aspects are described fragmentarily in the historical context. There are not so many circus performers who would work in such a circus genre that could also describe and talk about the different formats and specifics of mechanical attractions in the modern circus.

Themes and features of circus mechanical attractions and other deadly acts in the history of modern circusology have a minimal level of representation among the entertainment spectacles of the end of the 19th and the entire 20th century. Currently, circus shows and performative spectacles, where

circus numbers of this genre take place, are actively being implemented. The purpose of the article is to provide a systematic analysis of the features of the circus genre, which refers to mechanical attractions, circus numbers and programs, which are a rather dangerous, but interesting, unsurpassed spectacle. It is important to note that individual publications, announcements, programs of circus individual popular articles from modern magazines in the press of the late 20th and early 21st centuries certainly took place. It is also worth mentioning the role of such circus numbers in attractions as “flight on a Norwegian sleigh”, “car races in the air”, “flight from a charmata”, “double somersault on a bicycle”, as well as “lapendula or wheel of death”. An important priority in modern art criticism on circusology is extremely important research on original circus spectacles, which are interesting due to unique innovative and technical devices, but are not sufficiently covered in modern research. Also forms of circus props in complex performative spectacles, the so-called “mechanical attractions”, “dangerous trick numbers” need a deep analysis to study the characteristics of the features of today's entertainment activities.

Key words: contemporary circus art, deadly acts, lapendula, mechanical attractions, performative spectacles, performing arts, circusology, circus genres.

References

1. Ilnytska, O. (2019). Rozvytok tsyrkovykh zhanriv v estradnomu mystetstvi na suchasnomu etapi [Development of circus genres in pop art at the present stage]. *Visnik KNUKIM*. 40, 39-45 [in Ukrainian].
2. Malykhina, M. (2016). Tsyrkove mystetstvo v Ukraini (20-30 roky XX st.) [Circus art in Ukraine (20-30s of the XX century)]. Kyiv: NALPCA [in Ukrainian].

3. Stanislavska, K. (2016). *Mystetsko-vydovyshechni formy suchasnoi kultury: monohrafiia* [Artistic and entertainment forms of modern culture]. Kyiv: NALPCA [in Ukrainian].
4. Bramson, B. (2011). *Artistengepaeck und andere baggage*. Berlin: Pro BUSINESS [in German].
5. Carrie, H. (2005). *Aerial Circus Training and Safety Manual Spiral-bound – Teacher's Edition*. London: Writers Press [in English].
6. Cadwell, St.J. (2018). *Falling together: an examination of trust-building in youth and social circus training*. *Theatre, Dance and Performance Training*, 19, 19-35 [in English].
8. *Circus and Cultural Spaces ni-muenster*. Available at: <http://surl.li/kvswyv>

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.367-381>

УДК: 792 / 796.4

Денис Ігорович ШАРИКОВ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Київська муніципальна академія

циркового та сценічного мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: d.sharikov@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-3757-5559

МУЛЬТИЖАНРОВІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ АРТИСТІВ СЬОГОДЕННЯ ЯК ОЗНАКА УНІКАЛЬНОСТІ ВІТЧИЗНЯНОГО ЦИРКОВОГО ПРОСТОРУ

Анотація. У статті проведено аналіз творчості сучасних вітчизняних представників циркового мистецтва сьогодення різних жанрів. Дана характеристика персоналій сьогодення в різних циркових жанрах, а саме: килимного (клоун), ексцентрики, еквілібристи та жонглювання – на прикладах творчості клоуна Костянтина Герасименка; повітряного гімнаста, акробату та жонглер Олександра Амподистову; еквілібриста першами, вольтижера Віктора Ярова. Значимість цих сучасних представників вітчизняного циркового мистецтва в тому, що вони є мультижанровими артистами. Кожний із них, відпрацьовуючи власні циркові номери та демонструючи свою творчість у циркових виставах та шоу-програмах, володів декількома цирковими жанрами, що надавало їм унікальності та неповторності.

Ця тематика майже не досліджувалась у сучасній арт-критиці в циркологічній галузі. Ця тема є дуже персоніфікована. В Україні відсутні якісні системні наукові дослідження у галузі циркології, особливо сучасного стану

та творчості представників сьогодення вітчизняного циркового простору. Тематика та специфіка творчості циркових номерів у галузі вольтижної акробатики, повітряної гімнастики, еквілібристики, жонглювання та клоунади, на жаль, недостатньо висвітлена в сучасній арт-критиці, але потребує вивчення в силу унікальності та неповторності художньої творчості циркових різножанрових артистів сьогодення. Мета статті – дати характеристику та акцентувати унікальність мультижанрової творчості циркових артистів сьогодення за жанрами, на прикладах творчості Костянтина Герасименка, Олександра Амподистова, Віктора Ярова. Важливим пріоритетом у циркології є системні дослідження творчості сучасних вітчизняних циркових артистів сьогодення, особливо тих, хто працює у мультижанровому форматі, детальне вивчення специфіки їх роботи, що є важливим чинником у формуванні вітчизняного надбання та фонду унікальних і цікавих зразків у галузі циркового мистецтва за жанрами.

Ключові слова: акробатичний вольтиж, повітряна гімнастика, жонглювання, клоунада, перформативні видовища, трюкові елементи, трюкографія, циркологія, циркові артисти, циркові жанри, еквілібристика.

Вступ. У сучасній циркології тематику сучасних мультижанрових артистів цирку мало висвітлено у вітчизняній та зарубіжній критиці. Є лише певні узагальнення та фрагментарні згадки про певні циркові номери вітчизняних артистів, а також циркові програми, які стосуються саме мультижанровості. Циркологічний аналіз творчості вітчизняних артистів, специфіка їх демонстрації власних номерів на манежі та в шоу-програмах на сьогодні, на жаль, залишається майже не дослідженою та не висвітленою. А творчість цих виконавців, поряд з іншими

видатними представниками вітчизняного та світового циркового мистецтва, є «золотим фондом сценічної культури України».

Постановка проблеми. Стаття є цеглинкою у справу аналізу мультижанровості вітчизняних артистів сьогодення, що здійснено на прикладі творчості Костянтина Герасименка, Олександра Амподистова, Віктора Ярова. Важливим є детальний огляд їх творчості, власних циркових номерів, поєднання декількох жанрів у демонстрації трюкологічної частини, архітектоніка та режисура, пластика й танцювальні форми, художнє оформлення костюмів, акторська майстерність та унікальний реквізит. Усе це стає вагомим чинником у науковому дослідженні, сучасній вітчизняній циркології загалом та висвітленні циркового мистецтва України зокрема, серед циркових, перформативних і розважальних видовищ кінця ХХ та першого двадцятиріччя ХХІ ст. Також важливим є висвітлити погляд сучасних саме вітчизняних циркових артистів, виходячи з їх творчого досвіду, якому майже понад чверть століття, а саме: на естетику циркового мистецтва та видовища, циркову трюкографію, архітектоніку та режисуру циркового номеру, специфіку та унікальність реквізиту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема на сьогодні є майже не висвітленою у сучасному мистецтвознавстві. Окремі фрагментарні дані про значення мультижанровості, про роль реквізиту у цирковому шоу можна знайти у працях Х. Кері [6], М. Малихіної [2; 3], О. Пожарської [5], Д. Сигмунд [9], Кр. Стимебьєрг [10]. Переважно це стислий опис, побіжні згадки про циркові розважальні видовища.

Мета статті – висвітлити важливі чинники творчості мультижанрових циркових артистів сьогодення – Костянтина Герасименка, Олександра Амподистова,

Віктора Ярова, визначити їх художньо-образну специфіку номерів, поєднання у трюкографії різних циркових жанрів, вказати особливості та складності «циркового трюку», описати унікальність архітекτονіки та режисури циркового номеру в залежності від жанру, пластичного рішення та хореографії, сценічне оформлення костюму та авторський реквізит, а також власний погляд та думку на певні особливості сучасного вітчизняного артиста цирку та специфіку підготовки вищевказаних виконавців.

Виклад основного матеріалу. Важливо зауважити, що обрані для аналізу циркові артисти належать до видатних представників артистичної циркової спільноти сьогодення, а саме – наших співвітчизників, які працюють у різних циркових жанрах, деякі з них викладають у Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв (КМАЕЦМ). Зараз, через певні структурно-адміністративні зміни, пандемію та війну в країні, циркове мистецтво не розвивається належним чином. Причинами можна бачити як специфіку діяльності державних циркових структур, так і принципи підготовки професійних виконавців. Не створюються масові циркові номери, режисерські постановки найчастіше низького рівня, де переважає принцип вар'єте; підготовка професійних кадрів уповільнюється через небажання керівників сучасно креативно розвиватись. У статті викладено особливість художньої творчості, охарактеризовано специфіку і синтез циркових жанрів, трюкографію та режисуру, художнє оформлення і реквізит, власний погляд на циркове мистецтво вітчизняних циркових виконавців сьогодення на прикладі роботи Костянтина Герасименка, Олександра Амподистова, Віктора Ярова.

Костянтин Герасименко – старший викладач кафедри циркових жанрів факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ, заслужений артист України, призер

міжнародних та всеукраїнських циркових фестивалів-конкурсів, клоун (килимний), випускник КНУТКіТ ім. Івана Карпенко-Карого (2013 р. режисер цирку). Працює на кафедрі з 2022 р [1].

Артист почав свою творчу діяльність ще у юнацькі роки у професійній цирковій студії при Центрі культури і мистецтв у м. Кременчук Полтавської області, де засвоїв навички акробатики, жонгливання та еквілібристики, а також комедійних реприз. Під час гастролювання у Кременчузі циркової програми (під керівництвом Бориса Тезікова) шапіто «Бім-бом», яке знаходилось поблизу циркової студії, де займався та вдосконалював професійні циркові навички Костянтин із братом Олегом, директор Цирку-шапіто Борис Тезіков завітав до циркової студії, терміново шукаючи клоунів у зв'язку з відсутністю таких у власній програмі, яка ще тривала у місті. Програма Цирку-шапіто «Бім-бом» Бориса Тезікова на той час мала певні переваги: 13 метрів манежа, власний оркестр, атракціон зі слонами Юрія Дурова; атракціон Ольги Денисової з білими тиграми; грузинські трупи акробатики на батуті та повітряний політ; ілюзійний атракціон Ігоря Кіо. Сам Борис Тезіков – артист цирку, жонглер, син Бориса Тезікова (старшого), директора Симферопольського цирку.

Саме він звернувся до Костянтина з Олегом, які вже мали невеликий досвід килимних, відпрацьовуючи власні нескладні репризи. Хлопці з задоволенням відгукнулись на пропозицію директора Цирку-шапіто «Бім-бом». Через декілька репетицій «клоунський дует братів Герасименків», допрацював частину гастролей у Кременчузі циркової програми шапіто «Бім-бом», а також продовжив працювати у репрезентації програми у м. Полтава. Робота у складі Цирку-шапіто «Бім-бом» Бориса Тезікова була серйозним етапом вдосконалення професійної творчості як «клоунського дуету братів Герасименків» взагалі, так і

особисто для Костянтина Герасименка зокрема. Працюючи з видатними майстрами манежу, вони отримували цікаві та слушні поради про те, як гримуватись, тримати увагу глядачів, про вдалі та цікаві знахідки у клоунських репризах, що можна презентувати глядачеві, значно переробивши певні стереотипи та форми тощо.

Видатні циркові майстри, Тезіков, Кіо, Дуров і Денисова, регулярно переглядали виступи дуету братів Герасименків та надавали цінні професійні поради, користуючись своїм величезним цирковим досвідом. Вони працювали з видатними клоунами світу, тому могли підказати, як покращити виступи, зробити репризи більш цікавими та ефективно взаємодіяти з глядачами. Крім того, брати Герасименки постійно імпровізували, оскільки імпровізація особливо важлива для клоуна-килимного. Вона залежить від глядачів і конкретної ситуації. Брати Герасименки робили все, щоб на них звертали увагу ці досвідчені майстри, постійно придумували щось нове та креативили.

У 90-ті рр. ХХ ст. «клоунський дует братів Герасименків» почав працювати у ДП «Циркова компанія України», пізніше – у складі ілюзійного атракціону Ігоря Кіо у Німеччині, потім – у ДП «Національний цирк України», цирках Дніпра, Запоріжжя, Кривого Рогу, Львова, а також у цирках Британії, Китаю, Латвії, Латинської Америки, Литви, Португалії, Румунії. Самостійно Костянтин Герасименко брав участь у міжнародному цирковому фестивалі в м. Латина (Італія).

Звернемо увагу на окремі репризи клоунського дуету братів Герасименків. «Павук» – реприза достатньо відома та розповсюджена, але Костянтин та Олег дали їй свою індивідуальну трактовку. По-перше, під час роботи реприз циркового відділення килимні «зав'язували стосунки» з уніформістами, які найчастіше в певній мірі брали участь у

вибудові драматургії реприз. За словами Костянтина Герасименка, вони разом з Олегом постійно драгували глядача, жартували з уніформістів, а також брали їх на кпини; і саме в репризі «Павук» раптом уніформістам спало на думку поквитатися з хлопцями-килимними – у вигляді жарту їх полякати. Отже, Костянтин нібито грає на бутафорський гітарі, а Олег робить танцювальні чудернацькі смішні рухи, показуючи, що він «великий танцівник», один з уніформістів, користуючись вудкою, опускає перед очима Костянтина великого павука. Костянтин починає кричати, павука швидко прибирають. Вони з братом починають разом його шукати. І здається, що Костянтин злякався даремно, нічого страшного немає. Вони знов починають грати й танцювати. І тут уніформіст саджає на голову Костянтина великого павука. Коли Олег побачив це, то почав бити брата по голові: від удару в Костянтина паморочиться в голові...

Реприза «Капелюхи» (клоунада з жонгливанням) теж мала неабияке зерно інтересу. Цікавий вихід виконавців: Костянтин вибігає через вальсет, рондат три фляки, Олег виконує «складний» кульбіт, далі починають жонгливати капелюхами, перекидаючи з голови на голову. Основний трюк – кидання капелюха на голову через увесь манеж, а потім з висоти сходів через увесь манеж, заповнюючи простір глядацької зали. Олег кидає, а Костянтин ловить капелюх головою.

Реприза «Котушки» – це клоунада з еквілібристикою на ролах). Основним трюком у репризі є балансування Костянтина на п'яти катушках, а Олег робить кульбіт між його ніг під час балансування Костянтина. Обидві репризи комедійно та жартівливо обіграються достатньо креативними знахідками виконавців.

Важливо відзначити, що сучасній клоунаді цирковий виконавець-килимний (клоун) повинен досконало володіти

цирковими жанрами – акробатикою, жонглюванням, еквілібристикою, а також бути актором, танцівником, вміти відчувати глядача, миттєво орієнтуватись на місці у будь-якій ситуації, і найголовніше – постійно імпровізувати й креативити, придумувати щось нове й цікаве, як можна частіше «обкатувати» власний творчий матеріал – виступ, репризи – на глядачеві. Бо глядач буває різний, у залежності від віку, цирку, країни, міста тощо. Якщо люди сміються і розуміють клоунську репризу, знаходяться у тісному спілкуванні з виконавцем, то це і є успіх.

Олександр Амподистов – повітряний гімнаст, акробат та жонглер, сценічний оригінальник (трансформер, факір, кристал-баланс), випускник ЛДАКіМ (2015 р.), режисер масових видовищ, представник циркової династії Амподистових. Для нього обрання циркової професії відбулось практично одразу: батьки працювали та гастролювали, таким чином, професія була зумовлена з самого початку і пов'язана з цирковим мистецтвом.

Батько та мати Олександра працювали у цирковій трупі Арнаутових. Їх «родзинка» – це «Стояча рамка» (повітряний політ). Батько починав за тим самим жанром ще в трупі Зверевих. Олександр почав працювати разом з батьками з 15 років, спочатку учнем у трупі, потім – артистом цирку. Слід зауважити, що сім'я Амподистових працювала в атракціоні Емілія Кіо. Почавши професійно працювати, Олександр разом з матір'ю створив цирковий номер «Повітряна рамка (ловиторка)» – повітряний «Doct-Adagio». Складною була перша частина номеру – виконання технічної статики, далі йшла трюкова гойдальна частина, яка була цікава та здебільшого простіша. Важливо зазначити, що, на відміну від повітряного польоту, працювати Олександру було легше, але динамічний темпоритм, чітке розподілення фізичних сил та дихання було складнішим. У польоті було складніше, по-перше,

працювали без страховки; по-друге, від актора постійно залежало життя виконавця, що достатньо сильно психологічно впливало. У рамці навпаки – більше сил віднімало фізичне навантаження, важливість правильно та якісно відпрацювати трюкову частину. Тому здебільшого іноді не помічав глядача, звуків, того, що відбувалося навколо, важливим було чітко та якісно відпрацювати власний номер. Паралельно Олександр, окрім цирку, працював у приватних вар'єте (нічні клуби 1990-х рр). Він самостійно зробив сценічні номери «Діаболо», «Факір-Йог-шоу», «Трансформер».

«Діаболо» (сольним жонглюванням) Олександр зацікавився, коли батьки працювали в цирковому колективі «Цирк Ревю – атракціон велосипедів». Там працювала балетно-циркова багатожанрова трупа дівчат «ансамблеве жонглювання діаболо», «ансамблевий корд-де-парель», «ансамблеві барабани». Також важливо згадати його «Факір-Йог-шоу» (сольний показ оригінальних ілюзійних трюків та фокусів), «Трансформер» (сольна трансформація об'єкта завдяки спеціальному костюму). Працюючи вже в дуеті з дружиною Ольгою, Амподистов мав такі номери: «Статична дуетна трапеція», «Діаболо», «Steampunk douet ОАР» (повітряний жанр, статична трапеція у комедійно-національному стилі). Балетмейстер-режисер був із Харкова, Віталій Логвіненко, який, до речі, ставив «Steampunk douet ОАР» (акробатично-танцювальний дует на роликах, що чудово сприймався різним глядачем та на будь-якій сцені й манежі, циркових програм та шоу).

Дружина Олександра, Ольга Папе, – спортивна акробатка та циркова артистка, акробатка на роликах. Вона виконувала окремих сольний номер «Свіча» – ручна еквілібристика зі свічкою на п'єдесталі, що обертався.

Олександр та Ольга Амподистови працювали в різних цирках України: в Дніпрі, Донецьку, Запоріжжі,

Києві, Львові, Сімферополі, Харкові, а також за кордоном – Єгипті, Іспанії, Колумбії, Кореї, Макао (Китай), Польщі, Перу, США, Чілі, Швейцарії. Також брали участь в українському телевізійному проєкті «Битва талантів».

На думку Олександра, мультижанровість у цирковому мистецтві сьогодення вкрай важлива, але є певний нюанс. Він з дитинства та юності опанував базові технічні складові декількох жанрів, тому, наприклад, виконуючи «Статичну дуетну трапецію», він працював також «Діаболо» та ще підпрацьовував у вар'єте «Факір-Йог-шоу», «Трансформер». Хоча якщо якісно відпрацювати, наприклад, акробатичну пару, то опанувати та виконувати ще інший цирковий жанр достатньо складно, адже якість може бути слабкою. За його словами, сьогодні сучасний цирковий артист повинен володіти багатьма цирковими жанрами та мати в репертуарі не один цирковий номер, а два-три. Це унікальність та універсальність, що створює певну конкурентоспроможність на цирковому ринку та забезпечує запрошення від керівників сценічних та циркових компаній і шоу.

Важливо додати, що син Олександра та Ольги Амподистових, Андрій, продовжує творчу діяльність династії, працює в акробатично-танцювальному дуеті на роликах. Він закінчив фаховий коледж КМАЄЦМ, за кваліфікацією – артист жонглер, зараз опановує циркове мистецтво на факультеті сценічного мистецтва КМАЄЦМ за спеціалізацією – акробатика.

Віктор Яров – еквілібрист, вольтижер («літаючі перші»), представник циркової династії Ярових-Стеценків, випускник КНУТКиТ ім. Івана Карпенко-Карого (2018 р., менеджер-керівник театральної справи). Батьки Віктора працювали в цирку, батько – інженер-конструктор в ілюзійному атракціоні, створював реквізит для фокусів, механізми та технічні складові; мати була артисткою балету

в кордебалеті. Багато циркових навичок Віктор набув ще з дитинства: заняття акробатикою, балансом, жонгливанням. З двадцяти років брав участь із батьками у сімейному номері «Люзія з дресурою кішок». Самостійно почав працювати у дуєті зі своєю дружиною Юлею Стеценко, дочки Анатолія Стеценка, керівника циркової трупи «Літаючі перші» першого українського колективу під керівництвом Володимира Шевченка.

Віктор працював з Юлією «Еквілібристику з першами», він тримав перший (перший – на голові, другий – на плечі), Юлія демонструвала трюкографію під музичний супровід на перші. Потім вони створили номер «Акробатичне фехтування» у «Steampunk стилі», режисером-хореографом був Віталій Логвіненко.

Під впливом Анатолія Стеценка Віктор відновив цирковий номер «Літаючі перші» (еквіліристика з літаючими першами, хенд-вольтиж). Віктор казав, що класична постановка відновлена під керівництвом Анатолія Стеценка. Процес відновлення був працемістким і тривалим, було зроблено безліч репетицій. У номері виконується хенд-вольтиж, першем, який перелітає з «решітки в решітку», при цьому, на перші знаходиться виконавець. У Анатолія Стеценка було задіяно 5 циркових виконавців, еквілібристів-вольтижерів: 4 хлопці та 1 дівчина. У Віктора Ярова 6 циркових виконавців, еквілібристів-вольтижерів: 5 хлопців та 1 дівчина.

Реквізит складався з кількох першів та ходуль, із якими працював Віктор у фіналі номера. Сучасна версія «Літаючі перші» була поставлена режисером-постановником Національного цирку України – Марією Ремньовою. Віктор та Юлія працювали та гастролювали українськими цирками – Запоріжжя, Київ, Львів, Харків, а також за кордоном – Іспанія, Польща, США.

Продовжувач династії Ярові-Стеценки – Діана Ярова, дочка Віктора та Юлії, циркова артистка, повітряна гімнастка на трапеції. Дівчина закінчила Фаховий коледж КМАЕЦМ, а також бакалаврат факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ (2020, 2022 рр.).

Висновки. Отже, підбиваючи підсумок, важливо зауважити, що для сучасного циркового артиста сьогодення вкрай важлива мультижанрове амплуа, володіння різними цирковими жанрами й техніками: стрибковою та вольтижною акробатикою, парною акробатикою, ексцентрикою; жонгливання різними предметами (кільця, булави, м'ячі); пластикою тіла та пантомімою; яскравим акторською майстерністю, евричмією і музичністю; танцювальними техніками (джаз, модерн, неокласик, контемпорарі, фольк модерн, стріт); якісно володіти технікою гриму та візажу; розуміти стилістику і манеру виконання. Також дуже важливим для артиста цирку сьогодення є мати певну індивідуальність та багато терпіння у репетиційному процесі, бо через кількість певних повторень трюкографічна композиція циркового номеру зростає у якості виконання. Важливим є демонстрація циркового номеру для глядача, бо саме глядач є головним цензором, коли дивиться циркову програму та номери виконавців.

Список використаної літератури:

1. Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв. URL: <https://kmaesm.edu.ua/>.
2. Малихіна М. Професійна циркова освіта в Україні. Культура і сучасність. 2012. №. 1. Сс. 174-179.
3. Малихіна М. Проблема створення манежного образу. Культурно-мистецькі обрії. Частина I. Київ, 2016. Сс. 57-59.

4. Обовязкова класифікаційна програма зі спортивної акробатики. Львів: ЛДУФК, 2018. 140 с.
5. Пожарська О. Зміст та функції циркового видовища. URL: <http://surl.li/xgnoqf>
6. Carrie H. Aerial Circus Training and Safety Manual Spiral-bound – Teacher's Edition. National. GB. Writers Press, 2005. 344 p.
7. Circus. URL: <http://surl.li/fdbrih>
8. Circus and Cultural Spaces ni-muenster. URL: <http://surl.li/gnlsig>
9. Siegmund D. History of Hoopnotising: 130 years of hoop juggling from the western world. Rotterdam: Codarts, 2014. 10 p.
10. Stjernebjerg Ch. K. When contrasts joined the circus: how defying & obeying gravity revitalized a suffering art form called circus. Master Thesis. Nordic Master of Dance Studies. Stockholm: Stockholm University, 2017. 80 p.

Denys I. SHARYKOV,

PhD in Arts, Associate Professor,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: d.sharikov@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-3757-5559

**THE MULTIGENRES OF UKRAINIAN ARTISTS OF
NOWADAYS AS A FEATURE OF THE UNIQUENESS
OF THE DOMESTIC CIRCUS SPACE**

Abstract. The article provides an art analysis of the creativity of modern domestic representatives of contemporary circus art of various genres. This is a description of today's personalities in various circus genres, namely: carpet (clown), eccentrics, equilibrists and juggling – on the examples of the

work of the clown Kostyantyn Gerasimenko; aerial gymnast, acrobat and juggler Oleksandr Ampodistov; equilibrist first, vaulter Viktor Yarov. The significance of these modern representatives of domestic circus art is that they are multi-genre artists. Each of them, practicing their own circus numbers and demonstrating their creativity in circus performances and show programs, possessed several circus genres, which gave them uniqueness and inimitability.

This topic has hardly been explored in modern art criticism in the field of circology. This topic is very personalized. In Ukraine, there is a lack of high-quality systematic scientific research in the field of circus, especially the current state and creativity of representatives of the domestic circus space. The topics and specifics of the work of circus acts in the field of acrobatics, aerial gymnastics, balancing, juggling and clowning, unfortunately, are not sufficiently covered in modern art criticism, but they need to be studied due to the uniqueness and uniqueness of the artistic work of today's circus multi-genre artists. The purpose of the article is to characterize and emphasize the uniqueness of the multi-genre creativity of today's circus artists by genre, using the examples of the creativity of Kostyantyn Gerasimenko, Oleksandr Ampodistov, Viktor Yarov. An important priority in circusology is the systematic research of the creativity of modern domestic circus artists today, especially those who work in a multi-genre format, a detailed study of the specifics of their work, which is an important factor in the formation of the national heritage and the fund of unique and interesting samples in the field of circus art by genre.

Key words: acrobatic vaulting, aerial gymnastics, juggling, clowning, performative spectacles, trick elements, trickography, circus, circus artists, circus genres, equilibristics.

References:

1. Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts. URL: <https://kmaesm.edu.ua/> [in Ukrainian].
2. Malykhina, M. (2012). Profesiina tsyrkova osvita v Ukraini [Professional circus education in Ukraine]. Culture and reality, 1, 174-179 [in Ukrainian].
3. Malykhina М. (2016). Problema stvorennia manezhnoho obrazu [Проблема створення манежного образу]. Cultural and artistic horizons, 1, 57-59 [in Ukrainian].
4. Oboviazkova klasyfikatsiina prohrama zi sportyvnoi akrobatyky (2018). [Mandatory classification program for sports acrobatics]. Lviv: LDUFK [in Ukrainian].
5. Pozharska, O. Zmist ta funktsii tsyrkovoho vydovyshcha [Contents and functions of a circus spectacle]. Available at: <http://surl.li/xgnoqf> [in Ukrainian].
6. Carrie, H. (2005). Aerial Circus Training and Safety Manual Spiral-bound – Teacher's Edition. National. London: Writers Press [in English].
7. Circus. Available at: <http://surl.li/fdbri> [in English]. Circus and Cultural Spaces ni-muenster. Available at: <http://surl.li/gnlsig> [in German].
8. Siegmund, D. (2014). History of Hoopnotising: 130 years of hoop juggling from the western world. Rotterdam: Codarts [in English].
9. Stjernebjerg Ch. K. (2017). When contrasts joined the circus: how defying & obeying gravity revitalized a suffering art form called 'circus'. Master Thesis. Nordic Master of Dance Studies. Stockholm: Stockholm University [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.382-402>
UDC 339.977

Svyatoslav V. GALYUK,

Postgraduate Student,

National Academy of Management of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: dkr3123.sgalyuk@dakkkim.edu.ua,

ORCID <http://orcid.org/0009-0000-7357-8573>

CULTURAL SPACE OF CREATIVE INDUSTRIES

Abstract. The purpose of the work is to justify scientific approaches to defining the essence of creative industries, identifying ways of their functioning, and outlining specific ways of development in the context of the television and film industry. The author reveals the specified topic, relying on the legislation of Ukraine and scientific works of Ukrainian and foreign researchers. The researcher emphasizes that today's creative industries provide a chance to realize the intellectual potential of the individual, to reveal creative talents and to have a powerful influence on the cultural and artistic processes in the modern globalized world. It is shown that creative industries appeared in the economy and culture of Ukraine at the end of the 20th and the beginning of the 21st century and began to develop quite quickly. This phenomenon is explained by the fact that the foundation of creative industries is intellectual and creative capital. This factor contributed to the interest in the development of creative industries in the Ukrainian society, which had a high level of unemployment. The focus of creative industries on small businesses contributed to their rapid development in Ukraine. The high level of interest of television in the development of creative industries through the creation of intellectual shows and quizzes for different age categories and with different topics is shown. The phenomenon of modern television as a perfect

communication system of culture, which has a wide audience, is analyzed. It was determined that television production of such entertainment products as intellectual shows, quizzes and quizzes gives participants and viewers the opportunity to win various prizes, including monetary prizes. It is clarified how participation and victory in intellectual games has a positive effect on the further fate of the heroes of television projects. The specifics of promoting creative industries by means of cinematography are covered. It is indicated that the production of a film related to the popularization of intellectual games gave an opportunity to enrich not only the producers of the film, but also the performers.

The researcher used an interdisciplinary approach in revealing the topic. During the research, historical and cultural, generalizing and systemic methods were applied. This made it possible to highlight the essence of creative industries and consider their functioning in the context of the television and film industries. The author established that the development of creative industries in Ukraine requires state protectionism, consistent adaptation of foreign experience, in particular, in the field of production and distribution of screen products.

Key words: culture, creative industries, directing, creative product, cinematography, television, intellectual games, quizzes, creative potential.

Introduction. In today's globalized world, a special place belongs to creative industries. Today, the problem, at least in Ukraine, of defining the essence of creative industries, their ways of functioning and specific development paths is extremely important. Recently, our country successfully entered the promising program "Creative Europe". This gives new and profitable vectors of development both in the field of economy and in the field of culture and art. In our opinion, the development of creative industries in the field of cultural and

artistic space, in which cultural, creative and creative industries should freely coexist, is particularly important.

Problem statement. Modern creative industries are both an environment and a specific type of economic activity, its specific segment. This segment is “based on intangible assets that are difficult to measure, predict, and evaluate” [1]. Article 1 of the Law of Ukraine “On Culture” states that the purpose of creative industries is “the creation of added value and jobs through cultural (artistic) and/or creative expression”, in particular the production of the “creative product” itself – such goods and services, which are “created/provided as a result of cultural (artistic) and/or creative expression and have a high added value” [12].

We believe that today’s creative industries can provide a chance to realize the creative abilities of artists, implement creative projects and actively influence cultural processes in modern society. This fact proves the relevance of our research, which is related to the study and definition of scientific approaches to the controversial concept of “creative industries”.

Analysis of recent research and publications. The works of the following foreign and domestic scientists are devoted to the problems of studying the concept of “creative industries”, its content and forms: O. Doroshenko, T. Galakhova, D. Hartley, D. Hawkins, A. Kholodnytska, T. Kovaleva, P. Kuk, Ya. Levytska, O. Melnychuk, N. Podolchak, M. Proskurina, I. Turskyi, I. Vakhovich, O. Zasyadvovk, and others.

M. Proskurina in the article “Creative industries as an environment of economic activity” writes that “the question of defining the essence of the creative industry today, in the context of Ukraine’s signing of the agreement on joining the Creative Europe program, has become not only relevant, but even hot” [10, p. 242]. T.Kovalyova believes that the analysis of the essence of creative industries should be carried out taking into

account all aspects of the connections between culture, art and business. The author points out that “creative industries include television and radio, theater and cinema, music and print publications, advertising and computer games, architecture and design, fashion and cultural tourism” [4, p. 40]. In the article “Cultural and creative industries in the development of society's culture”, the researcher writes that the final definition of the concept “creative industries” has not yet been formed in modern science. Avtot adds that the creative industries include “activities of an applied nature, which are related to the creation of objects and products (craft, design, media, television and cinema)” [4, p. 40].

N. Podolchak and Ya. Levytska in the article “Concept and structure of creative industries in state administration” add interactive leisure and software to the above list of creative industries; performing and performative arts; software and computer services [7]. O. Zasyadvovk in the article “Cultural creativity of event practitioners in the context of the development of creative industries” expresses the conviction that “creative industries are the result of the interaction of the creative class with the social environment, economy, management, the sphere of cultural, artistic, leisure, etc.” [13, p. 39].

In our opinion, the growth of scientific interest in creative industries in Ukraine indicates the need to “study international experience and the possibilities of its implementation in domestic practice” [3, p. 152], in particular, by means of television and cinematography.

The purpose of the article. Determination of scientific approaches to the study of creative industries in Ukraine through the analysis of the production of a cultural and artistic product by means of screen arts.

Presentation of the main research material. It is known that creative industries began to enter the economy and culture of Ukraine at the turn of the 20th century and the beginning of the 21st century. Creative industries are based on “creative and intellectual capital” [2, p. 9]. They are specific activities based on intelligence and knowledge. This activity, in particular, is aimed at the field of art, but it is not localized only in it. In addition, creative activity is aimed at obtaining “profit from trade and intellectual property rights; tangible products and intangible intellectual or artistic services with creative content and economic value” [2, p. 10].

At the legislative level in Ukraine, the definition of the term “creative industries” was recorded only in 2018. This fact did not prevent the active development of this segment of the economy and culture in our country. We would like to make an assumption that in Ukraine (at the beginning of the 20th century) creative industries began to actively develop because they contributed to reducing the number of unemployed people in the post-Soviet society. Creative industries contributed to the self-employment of the population. The key value of creative industries has become author's ideas and initiatives that were able to bring income and ensure a decent standard of living. So, for example, “green tourism” made it possible for the rural population of Ukraine to live well.

At the beginning of the 20th century, creative industries in Ukraine were mainly aimed not at large, but at small businesses. People who entered the sphere of creative industries developed international cooperation (organization and holding of various festivals and clusters). People who were included in the sphere of creative industries could overcome the borders between states, use the geographical and ethnic uniqueness of towns and cities. Creative industries improved the standard of living of the population. This was done by strengthening the “economic, tourist, social, humanitarian and spiritual potential”

[3, p. 152]. Even today, creative industries provide an opportunity to closely connect artistic assets and scientific developments, using high creative potential and digital technologies, to expand communication channels, in particular, by means of modern television.

Today, television is a powerful source of various forms and genres of audiovisual information. It has the ability to spread quickly and reach very large audiences. Viewers have a very high level of trust in television. At the same time, television is a powerful tool for influencing mass consciousness. It is a universal means of transformation of the traditional system of spiritual production, which is connected with the promotion of value attitudes, worldview stereotypes and behavior models.

The development of creative industries since the beginning of the 2000^s has had an active impact on world (especially Ukrainian) television. Television is a kind of screen art. It is not only a means of mass information, but also a unique type of creativity. Television can broadcast at a distance a wide range of the artist's impressions of life. These life impressions are presented to the audience in various genres, they are aesthetically transformed by artists. The specific structure of the television product organizes all its components into a system that creates a unique, integrated image of the world – a kind of carrier of a certain aesthetic concept of reality.

We will remind that today television is a powerful producer of artistic and informational content in the system of creative industries. It is not only a means of mass video information, but also a specific type of art that can transmit screen works at great speed over a considerable distance. These works are the director's impressions of life, which have been aesthetically transformed many times [8].

O. Zernetska points out that television is “a perfect communication system of culture with a potentially unlimited audience and the possibility of unforced penetration into any

social microstructure”. The author is convinced that “this communication system without obstacles overcomes state borders, avoids ethnic conflict barriers and intended for the transmission of a huge array of important cultural information - socio-political, scientific, artistic.” The researcher concludes that television takes an active part in encouraging the mass audience to “total aesthetic experience and creative assimilation of the phenomena of the displayed reality” [14, p. 21] .

A. Novak and A. Medvedeva investigate the problems of development and functioning of creative industries in the modern television space. In the article “Factors of the popularity of entertainment shows on television”, these researchers note that the management of TV channels mainly focuses on entertainment programs with a fairly high rating. It is in such projects that the largest funds are invested. The authors write that managers of television channels “take into account the air time of a certain audience, after 18:00 the channels put in the program those programs that reach the largest audience”. Researchers indicate that television channels prefer the production of family shows, which are intended for viewing by an adult and youth audience. The researchers believe that “when children are at school, pensioners and housewives stay at home, so shows about everyday life, cooking, dramas, etc. are shown for them. In the morning, families cook and eat, so the airwaves at that time are busy with cooking shows”. Scientists add that, in addition to the broadcast time, the topic of a particular program is an important factor. Television managers take into account that different viewers are interested in different topics. After all, “teenagers will not watch cooking shows, and pensioners watch programs about modern music”. In the course of scientific research, scientists single out the following most popular entertainment television programs: “talk shows, cooking shows, reincarnation shows, secular chronicles, music programs, humorous programs, game shows”. In conclusion, the authors indicate that “all types

of entertainment shows are created to satisfy a certain category of viewers; cooking shows created for housewives and cooking lovers; game shows – for teenagers; comedy shows – for all generations; secular chronicles mainly for lovers of fashion and social life; reincarnation show for young people”.

Today, the rapid development of creative industries in the television sphere shows that a special place in this process belongs to specific entertainment programs.

These programs produce intellectual games, quizzes and shows. Let’s call this entertainment television production. This is an intellectual game “The First Million”. This is a domestic analogue of the world-popular television game “Who Wants to Be a Millionaire?”. Today it has been removed from Ukrainian airwaves. This is a youth intellectual show “LG-Eureka”. This show became the winner of the prestigious national award “Teletriumph”. This is an intellectual children’s show “The Smartest”. This show is a Ukrainian adaptation of the British television project “Britain’s Brainiest Kid”. This is the Ukrainian television version of the team intellectual show “What? Where? When?”. At one time, this show was produced by the TV channels “Inter”, “Ukraine”, “K1”, “ICTV”, “UA: First”, “1+1” (all three intelligence shows have been removed from Ukrainian airwaves today).

Today, the New Channel of Ukrainian Television produces the quiz show “Who’s on Top”, which is an original adaptation of the show “Battle of the Sexes” of the television company “Talpa”. The quiz show “Who’s on top” includes a variety of contests, quizzes and competitive games. The long-term production of the listed intellectual games and quizzes on Ukrainian television confirms the effectiveness of coexistence and “the relationship between creative and cultural industries” and reveals the interrelationships of “art, culture and economy” [10, p. 242].

It will be recalled that already in the middle of the 20th century, both in the European and American cultural space, the ideas of creating such popular television projects as quizzes and intellectual games were borrowed from radio and adapted to the consumer cultural and artistic market by managers and producers of the television industry. Television directors adapted the experience of radio directors by applying screen means of expression. At the same time, we would like to point out that the idea of a quiz comes from the word “quiz” and translated from English means a short knowledge test, test questions, survey, quiz, etc. The concept of quizzes in business, marketing, entertainment, and education began to gain popularity in Great Britain and the United States in the 1920^s, rapidly spreading throughout the world.

In the early 2000^s, the specificity of European-style television quizzes was introduced into Ukrainian television content. To this day, such quizzes have a distinctive feature – this is their certain specialization and specific focus on areas of knowledge, subject matter, target audience. The subject of such quizzes is clearly outlined. Sometimes such shows are built on the principle of an intellectual duel. These shows touch upon various vectors of scientific research, in particular, cultural ones. They are distinguished by their interest in the searches of modern scientists, in the latest technologies in education and science, and try to cover a wide range of knowledge about numerous events, dates, facts, etc. Children’s intellectual quizzes attract mainly highly erudite schoolchildren, to whom, usually, they try to offer rather simplified programs, but rich in cognitive material.

Senior and middle-aged people are also actively involved in quizzes by television managers. These programs present a wide body of knowledge of the players, which is directly related to the degree of intellectual development, worldview factors, and the ability to think paradoxically both of the participants of

the game and of the audience. This important factor undoubtedly raises the rating of such peculiar forms of entertainment (which take place as if in “real time”) and requires the implementation of a state protectionist policy in relation to domestic creative industries [10, p. 244].

We will remind that at first the managers of the domestic TV channels carefully studied the significant foreign evidence of the production of quiz shows and intellectual games. Later, such a variety of cultural and artistic products were presented in the national screen space. Thus, the Italian experience of creating such quizzes and intelligence shows for teenagers as “Who knows, who knows it”, “Horizons” was involved in the search field of applied research of practitioners of the television and film industries; the German experience of creating TV shows for a children’s audience with the participation of the comic group “Schobert and Black” – “7 questions and an umbrella”.

Ukrainian TV presenters also deeply studied the British experience of producing the student quiz show “University Challenge”. It is interesting that both professors and students of higher education institutions were invited to work on the jury of this show. This show also attracted the audience with a large number of sketches. The French and American experience of releasing the youth intellectual games “Adventure Game” and, accordingly, “The Winner Takes All” were also useful for Ukrainian television broadcasters.

Ukrainian TV producers also actively analyzed the experience and adapted the best achievements of creating TV quizzes with the participation of celebrities to the peculiarities of the national cultural landscape. American television had high ratings of such programs as “Hollywood Squares”, “What Do You Do?”, “Masquerade Night”, “Name This Tune”, “Sing Again”, “Words and Music”. At one time, the “Red Phone” quiz was extremely popular in Germany, in which the country’s

media personalities tried to answer TV viewers' telephone questions.

French television offered the audience a quiz "Chess to the King". In this quiz, the stars of the theater, cinema, and variety show moved around the studio on a giant chess board, demonstrated their level of intelligence, and answered tricky questions. In another French television quiz, "Three Masks," "stars" appeared before the audience in different guises and gave the audience the opportunity to guess their names. French celebrities have also been involved in original television drama productions, such as the show, Every Day a Mystery Is Revealed.

It is interesting that TV games, which included answers and questions, were shown on European television every week. In addition, the audience had to send the answers to the questions by mail. The experience of the British television quiz "Don't say a word" is interesting. In this intellectual show, TV presenters from Great Britain united famous artists, directors, and painter into two teams. Quiz participants engaged in an intellectual duel with rivals, answered questions, and during the broadcast, sang, recited, danced.

Ukrainian television broadcasters also paid attention to the study of foreign experience in producing the image of a presenter endowed with certain qualities and characteristics. This, in the end, gave its positive results in national television programs. A. Borsyuk, D. Yanevskyi, O. Stupka, I. Kondratyuk, S. Prytula became the hosts of intellectual TV games and quiz shows on Ukrainian television, which undoubtedly influenced the high ratings of television projects.

In the fundamental study "Cinema, television and radio in stage art", H. Pogrebnyak defines the above types of television programs as those that are essentially relatively intellectual, built on questions and answers of varying degrees of complexity, mainly from one participant of the show. The

author points out that such television projects seem to be aimed at the idea of revealing the capabilities and level of intelligence of the players, but in reality this is not the case. Spectators are offered a kind of “theatrical spectacles played out in front of the television audience, which contain elements of a wide variety of genres: they have dramatic skits, sketches, musical numbers, quizzes, etc.” [9, p. 261]. The researcher is convinced that the more different components the director brings to such entertainment programs, the more interesting they are for consumers of the television product. The author clarifies that in such entertainment programs as TV quizzes, televised intellectual games, there should always be permanent heroes - TV presenters. The scientist points out that “the roles of television giants are performed by popular actors, persons related to show business, “media personalities” or heroes of a certain program who have become winners and have already won prizes” [9, p. 262].

Important is the fact that the opportunity to win a cash prize for answering questions is an extremely attractive temptation for participants of interactive games and quizzes. However, sometimes television channels do not even inform participants and viewers that the so-called “interactivity” of the screen game can cost money and exist in the video recording. According to A. Shevchenko (former host of one of the Ukrainian TV channels), the participants of television interactive quizzes are “on the phone” with a certain channel for a long time and, for example, while listening to the melody, they remember the title of a very popular song for a long time, while the screen flashes with numbers of cash prizes for extremely easy tasks. It should be noted that the relative cheapness of a game TV show only applies to production costs, and the profitability for channels and providers (with whom they make deals) is significant. It is important that the representatives of TV channels always keep the exact figures of income secret, but the

targeting of “such programs on most Ukrainian channels will confirm this profitability” [5].

However, this does not prevent television quizzes and intellectual shows from maintaining a steady interest in them among a wide television audience, actively influencing the development of creative industries in the television space. We find confirmation of our reasoning in the article by A. Yusyovych “Types of Ukrainian entertainment television programs”. The author expresses his belief that “such projects are popular because they are interesting to an audience of any age, and the social status of the viewer does not matter, all these aspects are important among the audience of secular chronicles” [11]. The author of the text proves that, demonstrating his level of knowledge and skillful mastery of the art of oratory, “in intellectual and entertaining programs, the viewer joins the game process. He guesses together with the participant words, concepts, shows his competence and gets pleasure from it” [11]. This confirms the “expediency of using a systemic approach” [10, p. 243] in studying the role and place of intelligence shows, TV quizzes in the development of the television industry (as a kind of model of modern creative industries), in particular, in Ukraine. And in addition, it demonstrates the positive influence of such television projects on the personal destinies of the participants.

An example of this can be the remarkable participation and victory in the final game (winning a cash prize of \$32,000) in one of the “LG-Eureka” intelligence shows of Timur Bedernychek, a former student of Ivan Franko Lviv National University. We remind you that this participant clearly fulfilled the conditions of the sponsors of the television intellectual project. The winner of the quiz had to spend money on getting an education at any educational institution around the world. It is interesting that the young scientist spent the winnings not only on studying at a prestigious foreign university, but also became

a highly educated environmentalist. In addition, Timur Bedernychek also “purchased the necessary equipment, reagents and engaged in practical research aimed at improving the environmental situation in Ukraine.” Thus, the victory in the intellectual show completely changed the life of the former student, who even obtained a scientific degree and defended his thesis at the Institute of Agroecology and Nature Management of the National Academy of Sciences of Ukraine [6].

Modern cinema should also be considered as a component of the creative economy and an environment for the development of creative industries. It should be noted that filmmakers are also not aloof from the visualization on the screen of the specifics and wide possibilities of the quiz industry. In 2008, the adventure drama “Slumdog Millionaire” by British and Indian filmmakers, directed by Danny Boyle and Lovely Tandan, was released worldwide. This film was awarded eight of the most prestigious awards of the American film academy – “Oscar”, four “Golden Globe” prizes and became a nominee of the annual television show MTV Movie Awards, which awards awards to masters and their creative products in the field of American cinema and television.

The authors of the named film tell the story of the young hero Jamal Malik insightfully through screen means. He grew up in one of the largest slums in India, Dharavi. The hero unexpectedly (for a representative of the poorest sections of India’s population) found himself on the popular television quiz show “Kaun Banega Crorepati”. This is the Indian version of Who Wants to Be a Millionaire? . He reached the finals of the intellectual game, had every chance to win a cash prize of 20 million rupees.

The main idea of the creators of the film that you can get rich with the help of intelligence became popular among moviegoers. The main character did not show a particular desire to get rich, but by chance he became a participant in a television

quiz and presented his high intelligence, communication skills, and creativity to a wide range of viewers. The behavior, actions, and high intelligence of the hero found their admirers in the audience. This, in particular, testifies to the close relationship and mutual influence of the film and television industry.

We will remind that the worldwide distribution of the film project was very successful. The film had a budget of only 15 million dollars, and the box office of the film reached 378 million dollars. Such success was evidence that the film project, thanks to the high box office, not only paid off in full, but also brought significant profits to film producers. In addition, the young actors (Rubina Ali, Azharuddin Mohammed Ismail, Tanai Chheda, Tanvi Ganesh Lonkar) who played the main roles in the coming-of-age film received high fees from funds placed by the project's producers in trust funds. This positive fact is a confirmation of the need to develop creative industries by means of cinematography and television.

Conclusions. The article clarified the definition of “creative industries” and developed scientific approaches to its study. The problem of the development and functioning of creative industries in the Ukrainian and foreign cultural space was analyzed in the context of the use of television and cinematography. It was shown that the further development of creative industries in Ukraine should be based on careful study, gradual borrowing and adaptation (according to national factors, political, economic and cultural and artistic conditions) of positive foreign experience. The basis for the successful functioning of creative industries in the Ukrainian cultural space is proposed to consider the stimulation of the production and distribution of television and film content and the active functioning of the consumer market of audiovisual products.

References:

1. Furman, O. Anastasiia Obraztsova: yak kreatyvni industrii mozhut staty zmistom i sensom novykh peretvoren u derzhavi [Anastasia Obraztsova: how creative industries can become a substitute and a source of new changes in the state]. Available at: <https://bit.ly/2F9Vj59> [in Ukrainian].
2. Halakhova, T. (2014). Kreatyvni industrii: teoretychno-metodolohichni pidkhody vyvchennia [Creative industries: theoretical and methodological approaches to study]. Naukovyi visnyk Khersonskoho derzhavnoho universytetu. Ekonomichni nauky. 9 (4), 9-13 [in Ukrainian].
3. Kholodnytska, A. (2018). Aktualni tendentsii rozvytku kreatyvnykh industrii v Ukraini v umovakh hlobalizatsii [Current trends in the development of creative industries in Ukraine in the minds of globalization]. Ekonomika i suspilstvo. 14, 151-157 [in Ukrainian].
4. Kovalyova, T. (2023). Kulturni ta kreatyvni industrii v rozvytku kultury suspilstva [Cultural and creative industries in the development of society's culture]. Kultura i mystetstvo: suchasnyi naukovyi vymir: materialy VII Vseukr. nauk. konf. molod. vch., asp. ta mahistran. (Kyiv, 02 lystopada 2023 r.). Kyiv: NAKKKiM, 40-41 [in Ukrainian].
5. Lashchenko, O., Naboka, M. (2010). "Teleoshukanstvo". Interaktyvni ihry z telehliadachamy mozhut zaboronyty ["Teleo-scanning". Interactive games with TV viewers may be banned]. Available at: <http://surl.li/fmbdmx> [in Ukrainian].
6. Novak, A., Miedviedieva, A. (2021). Chynnyky populiarnosti rozvazhalnykh shou na telebachenni [Officials of the popularity of exciting shows on TV]. Materialy VI kruhloho stolu "Dovzhenkivski chytannia", 13 veresnia 2021 r., m. Kyiv. Kyiv: Vydav. tsentr KNUKiM, 14-18. [in Ukrainian].
7. Podolchak, N., Levytska, Ya. (2021). Poniattia ta struktura kreatyvnykh industrii v derzhavnomu upravlinni

[Understanding the structure of creative industries in government management]. Derzhavne upravlinnia, udoskonalennia ta rozvytok. 10. Available at: <http://surl.li/veomb> [in Ukrainian].

8. Pohrebniak, H. (2009). Estetychne pole telebachennia v suchasnomu sotsialno-kulturnomu prostori [An aesthetic field of television in the current social and cultural space]. Visnyk DAKKKiM. 2, 58-61 [in Ukrainian].

9. Pohrebniak, H. (2017). Kino, telebachennia i radio v stsenichnomu mystetstvi [Cinema, TV and radio in the stage mystique]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

10. Proskurina M. (2015). Kreatyvni industrii yak seredovyshche ekonomichnoi diialnosti [Creative industries are the center of economic activity]. Hlobalni ta natsionalni problemy ekonomiky. 8, 242-245 [in Ukrainian].

11. Yusypovych, A. Typy prohram rozvazhalnogo telebachennia Ukrainy [Type of program for the distribution of television in Ukraine]. Available at: <http://surl.li/xxzxou> [in Ukrainian].

12. Zakon Ukrainy Pro kulturu [Law of Ukraine On Culture]. Available at: <http://surl.li/wwjmft> [in Ukrainian].

13. Zasiadvok, O. (2023). Kulturotvorchist ivent-praktyk u konteksti rozvytku kreatyvnykh industrii [Cultural creativity of event practitioners in the context of the development of creative industries]. Kultura i mystetstvo: suchasnyi naukovyi vymir: materialy VII Vseukr. nauk. konf. molod. vch., asp. ta mahistran (Kyiv, 02 lystopada 2023 r.). Kyi: NAKKKiM, 38-41 [in Ukrainian].

14. Zernetska, O. (1993). Novi zasoby masovoi komunikatsii (sotsiokulturnyi aspekt) [New means of mass communication (socio-cultural aspect)]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

Святослав Вікторович ГАЛЮК,
аспірант,
Національна академія
керівних кадрів культури і мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: dkr3123.sgalyuk@dakkkim.edu.ua,
ORCID: 0009-0000-7357-8573

КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ

Анотація. Метою роботи є обґрунтування наукових підходів до визначення сутності креативних індустрій, виявлення способів їх функціонування та окреслення специфічних шляхів розвитку в контексті теле- і кіноіндустрії. Автор розкриває зазначену тему, спираючись на законодавство України та наукові праці українських і зарубіжних дослідників. Дослідник наголошує на тому, що сьогодні креативні індустрії дають шанс реалізовувати інтелектуальні можливості особистості, розкривати творчі таланти і потужно впливати на культурно-мистецькі процеси в сучасному глобалізованому світі. Показано, що креативні індустрії з'явилися в економіці та культурі України наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. і почали доволі швидко розвиватись. Такий феномен пояснюється тим, що підґрунтям креативних індустрій є інтелектуальний та творчий капітал. Цей фактор сприяв зацікавленості розвитком креативних індустрій в українському суспільстві, в якому був високий рівень безробіття. Скерованість креативних індустрій на малий бізнес сприяла їх швидкому розвитку в Україні. Показано високий рівень зацікавленості телебачення у розвитку креативних індустрій через створення інтелектуальних шоу та квізів – для різних вікових категорій та з різною тематикою. Проаналізовано феномен сучасного телебачення як

досконалої комунікаційної системи культури, яка має широку аудиторію. Визначено, що виробництво телебаченням такої розважальної продукції, як інтелектуальні шоу, квізи, вікторини дає можливість учасникам і глядачам стати володарем різноманітних призів, зокрема і грошових. З'ясовано як участь та перемога в інтелектуальних іграх позитивно впливає на подальшу долю героїв телевізійних проєктів. Рокрита специфіка пропагування креативних індустрій засобами кінематографа. Вказано, що продукування фільму, пов'язаного з популяризацією інтелектуальних ігор дав можливість збагатитись не тільки продюсерам кінострічки, а й виконавцям.

У розкритті теми дослідником було використано міждисциплінарний підхід. У ході дослідження були застосовані історико-культурний, узагальнюючий та системний методи. Це дозволило висвітлити сутність креативних індустрій та розглянути їх функціонування в контексті телевізійної та кіноіндустрії. Автором було встановлено, що розвиток креативних індустрій в Україні потребує державного протекціонізму, послідовної адаптації зарубіжного досвіду, зокрема, в галузі виробництва та дистрибуції екранної продукції.

Ключові слова: культура, креативні індустрії, режисура, креативний продукт, кінематограф, телебачення, інтелектуальні ігри, квізи, творчий потенціал.

Список використаної літератури:

1. Фурман О. Анастасія Образцова: як креативні індустрії можуть стати змістом і сенсом нових перетворень у державі. <https://bit.ly/2F9Vj59>
2. Галахова Т. Креативні індустрії: теоретично-методологічні підходи вивчення. Науковий вісник

Херсонського державного університету. Економічні науки. 2014. № 9 (4). Сс. 9-13.

3. Холодницька А. Актуальні тенденції розвитку креативних індустрійв Україні в умовах глобалізації. Економіка і суспільство. 2018. Вип. 14 Сс. 151-157.

4. Ковальова Т. Культурні та креативні індустрії в розвитку культури суспільства. Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. (Київ, 02 листопада 2023 р.). Київ: НАКККіМ, 2023. Сс. 40-41.

5. Лашенко О., Набока М. «Телеошуканство». Інтерактивні ігри з телеглядачами можуть заборонити. URL: <http://surl.li/fmbdmx>.

6. Новак А., Медведєва А. Чинники популярності розважальних шоу на телебаченні. Матеріали VI круглого столу «Довженківські читання», 13 вересня 2021 р., м. Київ. Київ: Видав. центр КНУКіМ, 2021. Сс. 14–18.

7. Подольчак Н., Левицька Я. Поняття та структура креативних індустрій в державному управлінні. Державне управління.удосконалення та розвиток. 2021. N10. <http://surl.li/veomb>

8. Погребняк Г. Естетичне поле телебачення в сучасному соціально-культурному просторі. Вісник ДАКККіМ. Київ: Міленіум, 2009. №2. Сс. 58-61.

9. Погребняк Г. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві/ Київ, НАКККіМ, 2017. 392 с.

10. Проскуріна М. Креативні індустрії як середовище економічної діяльності. Глобальні та національні проблеми економіки. 2015. Вип.8. Сс. 242-245.

11. Юсипович А. Типи програм розважального телебачення України. URL: <http://surl.li/xxzjou>

12. Закон України Про культуру.

URL: <http://surl.li/wwjmft>

13. Засядьвовк О. Культуротворчість івент-практик у контексті розвитку креативних індустрій. Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. (Київ, 02 листопада 2023 р.). Київ: НАКККиМ, 2023. Сс. 38-41.

14. Зернецька О. Нові засоби масової комунікації (соціокультурний аспект). Київ: Наукова думка, 1993. 131 с.

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.403-427>
УДК 378.6.147:81'243:316.77(045)

Ірина Геннадіївна ЛИСЕНКО,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
e-mail: ir.lysenko@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0009-0003-3420-0107

**НАБУТТЯ ЛІНГВОСОЦІОКУЛЬТУРНОЇ
КОМПЕТЕНТНОСТІ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ
ІНОЗЕМНИХ МОВ ЯК НЕВІД'ЄМНИЙ ЕЛЕМЕНТ
ЕФЕКТИВНОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ МИТЦЯ У
РЕАЛІЯХ СУЧАСНОСТІ**

Анотація. Стаття присвячена питанню важливості опанування знань і набуття навичок іншомовного міжкультурного спілкування у процесі вивчення іноземних мов студентами і фахівцями мистецьких спеціальностей, підкреслюється необхідність приділення уваги аспекту набуття лінгвосоціокультурної компетентності у процесі навчання з метою оптимізації здійснення фахової діяльності та мінімізації ризиків відмов роботодавців у процесі відбору до участі у заходах, підвищення конкурентоспроможності, розкриваються елементи специфіки міжкультурного спілкування рівня перемовин про співпрацю у мистецькій сфері.

Дослідження спирається на сутність такого явища, як культурний інтелект. Йдеться про ширший діапазон значення понять «міжкультурна комунікація» та «соціокультурна компетенція». Концепція, що позначається терміном «культурний інтелект», розвивається з ідеї про вплив когнітивних здібностей і стосунків, що здатна формувати людина, на фактори, які виступають як

внутрішніми, так і зовнішніми стосовно характеристик особистості індивіда, у більш складному міжкультурному середовищі, де панує неочікувана невизначеність у поведінці партнерів по спілкуванню та стосунках із ними. При цьому саме взаємовідношення між індивідуальними відмінностями учасників комунікації і ситуативними факторами комунікації є особливо важливими для вирішення проблем взаємодії у сучасному міжкультурному середовищі. Саме через те, що формування соціокультурної компетентності неефективно покладати виключно на власний комунікативний досвід окремої особистості, застосування попередньої контекстної культурної та специфічної мовної підготовки у вигляді спеціалізованих курсів аналогічних лінгвокраїнознавству чи елементам теорії перекладу є одним з варіантів вирішення проблеми.

Питання формування і практичного використання навичок іншомовного міжкультурного спілкування у студентів непрофільних факультетів і навчальних закладів, де відсутній напрямок підготовки фахівців філологічного напрямку, досі знаходиться у стадії розвитку. Завдяки відкритості інформаційного простору, посиленню культурних зв'язків нашої країни, слідуванню міжнародним стандартам і вимогам до рівня освіти, приведенню у відповідність навчальних програм, це питання розкривається і демонструє свої нові грані. Зокрема, швидкість процесів міжнародного, міжетнічного, культурного обміну спонукає до вироблення більшої гнучкості, кращої адаптивності до нових реалій, а у сфері мистецтва і мистецької освіти елементи міжкультурного спілкування є невід'ємною частиною професійної діяльності.

Дослідження торкається питання динаміки процесу вивчення іноземної мови, звертається увага на те, що швидкість і якість навчання залежить великою мірою від

підходу викладача, а також структури освітньої програми, що використовуються під час навчального процесу. Зазначається, що заклади освіти є вільними як у виборі, так і у створенні освітніх програм.

Привернення уваги до питання набуття лінгвосоціокультурної компетентності студентами непрофільних факультетів і фахівцями у сфері мистецтва у процесі вивчення іноземних мов, а також підкреслення важливості опанування знань і набуття навичок іншомовного міжкультурного спілкування у процесі вивчення іноземних мов студентами і фахівцями мистецьких спеціальностей є нагальною необхідністю у теперішній час, коли такі виклики сьогодення, як мобільність, полікультурність, толерантність, особливі вимоги до рівня освіти й загальної освіченості, виникнення яких зумовлено рівнем розвитку інформаційних технологій, безпосереднім чином впливають на професійну діяльність фахівця, можливості кар'єрного шляху студента, підвищення рівня успішності розвитку сфери мистецтва.

Ключові слова: лінгвосоціокультурна компетентність, культурний інтелект, міжкультурна комунікація, вивчення іноземних мов, полікультурність.

Вступ. Такі явища сучасності, як мобільність, у тому числі, соціальна, полікультурність, високі вимоги до рівня освіти й загальної освіченості спонукають сучасних студентів і фахівців мистецьких спеціальностей до вивчення іноземних мов, набуття соціокультурної компетенції для ефективної самореалізації, представлення свого навчального закладу або роботодавця на високому рівні на міжнародній арені, продуктивного управління власною справою, менеджменту групи. Оскільки формування соціокультурної компетенції є процесом когнітивним та емоційним і вимагає застосування таких

навичок, що дають можливість особистості прийняти іншомовне соціокультурне середовище, слід зазначити, що процес цей тонкий і складний як щодо аналітичного розуму, так і у тому, що стосується емоційної компоненти особистості. То ж, якщо йдеться про представлення свого творчого доробку, виступи або роботу за кордоном, фахівцю мистецької спеціальності, крім володіння знаннями і навичками за фахом, доведеться познайомитися з іншомовними реаліями та особливостями культурного середовища, отже, фактично, опанувати додатковий фах. У сьогоденні це вже вважається нормою сучасної освіти, а багатофункціональність і багатозадачність – закономірною необхідністю.

Постановка проблеми. Важливість набуття лінгвосоціокультурної компетентності у процесі вивчення іноземних мов зумовлена, перш за все, тими змінами у бік мобільності, полікультурності та толерантності, що виникли у сучасному суспільстві, необхідністю прийняття мультикультурної компоненти розвитку суспільства, а також встановленими правилами і негласними вимогами до рівня володіння навичками міжкультурного спілкування.

На відміну від звичного для періоду кінця ХХ ст. типу спілкування, коли сам факт володіння іноземною мовою сприймався учасниками діалогу-іноземцями як прояв поваги до їхньої культури, до них особисто, у сучасний період часу, у ХХІ ст., наприклад, англофони або представники культури іншої мови, очікують від іноземного учасника діалогу зворотнього зв'язку, що включає у себе більше елементів, аніж коректне та зрозуміле застосування мовних одиниць, граматичних та лексичних конструкцій. Такий зсув сприйняття комунікативного процесу зумовлений, звісно, рівнем розвитку інформаційних технологій і доступності інформації у мережі, як наслідок – очікуванням до рівня

культурної обізнаності, готовності до спілкування з урахуванням міжкультурного контексту.

Враховуючи світову динаміку розвитку подій у сфері освіти, науки та мистецтва, а також позицію українських можновладців і заходи, вжиті Міністерством освіти і науки України стосовно вивчення англійської мови, що підкреслює важливість опанування відповідних знань, необхідно звернути особливу увагу на процес вивчення, зокрема, швидкість і якість, специфіку предметних знань, набуття лінгвосоціокультурної компетентності у процесі вивчення іноземних мов, що стосується студентів та фахівців непрофільних спеціальностей. Важливим науковим і практичним завданням у цьому напрямку є постійне оновлення і вдосконалення навчальних програм, розробка і застосування навчальних посібників на основі них, розробка систем і оновлення методик розвитку міжкультурної компетентності у процесі вивчення іноземних мов у випадку, коли мовні дисципліни не є профільними, та забезпечення їхньої доступності засобами сучасних інформаційних технологій. Також, забезпечення достатнього обсягу мовної практики студентам і фахівцям, надання можливості застосування і розвитку навичок міжкультурної комунікації під час заходів у рамках міжкультурних зв'язків, та, безперечно, розумне застосування засобів забезпечення позитивної психоемоційної компоненти, пов'язаної з комунікативним процесом, що здійснюється іноземною мовою та у іншомовному середовищі, у процесі навчання, практики та здійснення трудової діяльності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розглядаючи питання важливості набуття лінгвосоціокультурної компетентності, слід зазначити, що вивченню проблеми її формування присвятили свої праці вчені й дослідники Н.Бориско, В. Владимірова, М. Дука,

П. Ерлі Кристофер, М. Ішакова, В. Костомаров, В. Краснопольський, В. Манакін, Д. Л. Отт, Л. Рудакова, Л. Тишакова, Л. Щетініна, американський психолог К.Р. Томас. Проте, й досі «проблема навчання розуміння невербальних засобів комунікації у процесі формування лінгвосоціокультурної компетентності, залишається невирішеною» [3, с. 40].

Поняття лінгвосоціокультурної компетенції у вітчизняних і західних джерелах тісно пов'язують із такими навичками, як спроможність до міжкультурної комунікації, адаптивність, толерантність [1]. Необхідність соціокультурної компетенції витікає з культурних відмінностей у системі цінностей, що складають фундаментальну картину світу певної культури. До неї входять ставлення до часу, навколишнього середовища, різних форм людської діяльності, шкала цінностей міжособистісних стосунків, характерних для даної культури тощо [17].

Сучасні дослідження у розвинених країнах концентруються на специфічному явищі, яке термінологічно визначається як «cultural intelligence» (культурний інтелект). Це поняття є дещо ширшим за «міжкультурна комунікація» та «соціокультурна компетенція». Воно походить із фактичного визнання того, що переважно урбаністичне соціальне оточення в розвинених країнах являє собою диверсифікований мозаїчний соціальний простір, що включає багато етнічних, релігійних, соціальних та ситуативних груп. Тому навичка жити та ефективно діяти у такому мозаїчному просторі вимагає особливого виду ментальної спроможності, аналогічної до раціонального чи емоційного інтелекту, яка і отримала назву «cultural intelligence» [19].

Позначувана цим терміном концепція розвивається з ідеї про те, що в більш складному міжкультурному

середовищі, де панує неочікувана невизначеність у поведінці партнерів по спілкуванню та стосунках з ними, когнітивні здібності та стосунки, що здатна формувати людина, впливають на фактори, що виступають як внутрішніми, так і зовнішніми стосовно характеристик особистості індивіда. При цьому, саме взаємовідношення між індивідуальними відмінностями учасників комунікації та ситуативними факторами комунікації (місцевим історично-географічним контекстом, емоційним наповненням тощо) є особливо важливими для вирішення існуючих проблем взаємодії у міжкультурному середовищі [14].

На думку іноземних дослідників, формування соціокультурної компетентності вкрай неефективно покладати виключно на власний комунікативний досвід окремої особистості. Практичні дослідження показують, що застосування попередньої контекстної культурної та специфічної мовної підготовки у вигляді спеціалізованих курсів аналогічних лінгвокраїнознавству чи елементам теорії перекладу є значно ефективнішим. За результатами експериментального дослідження за участі 189 студентів із різних країн, де переважали студенти з країн Європи (74,9% вибірки), було встановлено, що проживання в різних країнах, досвід міжкультурного спілкування зменшують акультураційний стрес. Європейські студенти, що переважно пройшли відповідну підготовку, значно більш свідомі та легше сприймають відмінності в образі життя різних країн. Збільшення академічної мобільності за різними відповідними програмами як от, наприклад, Erasmus, супроводжується також наявністю відповідних мовних курсів та підготовки спрямованої на соціокультурну компетентність [16].

У роботах сучасних дослідників по всьому світу культурний інтелект як визначальний чинник ефективної

міжкультурної комунікації розглядається в контексті стосунків між учасниками культурно диверсифікованих робочих колективів. При чому, завдання формування ефективної комунікації в таких колективах стає визначальним не лише в розвинених країнах Заходу, але і в більшості країн, що розвиваються. Експериментальне дослідження, у якому взяли участь 152 іноземних співробітники крупних компаній Саудівської Аравії, продемонструвало прямий зв'язок між здатністю до розділення спільних знань між співробітниками і особистою та командною креативністю [12]. Дослідники доводять, що в основі спроможності до обміну знаннями і формування креативних ефективних команд лежить саме фактор високого культурного інтелекту в колективі. Тому питання його розвитку в межах освітньої підготовки стає надважливим для подальшого працевлаштування та успішної кар'єри.

Метою дослідження є привернення уваги до питання набуття лінгвосоціокультурної компетентності студентами непрофільних факультетів і фахівцями у сфері мистецтва у процесі навчання, зокрема, вивчення іноземних мов, з метою оптимізації здійснення фахової діяльності, а також підкреслення важливості опанування знань і набуття навичок іншомовного міжкультурного спілкування у процесі вивчення іноземних мов студентами і фахівцями мистецьких спеціальностей, з використанням прикладів, які наводять сучасні дослідники.

Виклад основного матеріалу. Такі виклики сьогодення, як мобільність, у тому числі соціальна, полікультурність, високі вимоги до рівня освіти й загальної освіченості, що зумовлено розвитком інформаційних технологій і доступністю розмаїття інформації користувачам мережі Інтернет, з одного боку, спрощують життя, з іншого – ускладнюють, адже створюють на шляху

студента, фахівця-початківця мистецької спеціальності, або ж професіонала, який навчався десять або двадцять років тому, більше труднощів і випробувань, що стосуються володіння обсягом необхідних знань і навичок, відповідності вимогам сучасного роботодавця і глядача, накладають набагато більше відповідальності за реалізацію своєї кар'єри, адже вважається, що за наявності вільного доступу до інформації людина може, так би мовити, закрити всі прогалини, знайти відповіді на всі питання у мережі. Складно не погодитися з цим. Проте, є деякі різновиди знань, для перетворення у навички яких необхідне активне практичне застосування, тренування, живе виконання. Власне, йдеться про типи активностей, найбільш притаманні мистецькій сфері. Окрім фахових дисциплін безпосередньо мистецького напрямку студентам і фахівцям доводиться вивчати також іноземну мову, подекуди і не одну.

Вивчення іноземних мов є невід'ємною та важливою частиною сучасної системи освіти в Україні, основною метою якого є формування у студентів іншомовної комунікативної компетентності, що включає оволодіння мовою як засобом міжкультурного спілкування. Сам зміст мети вивчення іноземних мов включає кілька різних аспектів, зокрема, соціально-прагматичний, психологічний. У процесі навчання відбувається розвиток готовності студента до міжкультурної комунікації. Важливим завданням студента у процесі навчання є розвиток навичок використання іноземної мови в якості інструмента комунікації враховуючи особливості культури країни перебування, походження учасника комунікативного процесу-іноземця, той факт, чи є іноземець носієм мови, чи мова спілкування для нього також не є рідною.

22.11.2023 р. за поданням Президента України Верховною Радою України прийнято за основу Проект

Закону про застосування англійської мови в Україні. У своєму коментарі Міністр освіти і науки Оксен Лісовий підкреслив, що Міністерство підтримує таку ініціативу Президента та створюватиме усі можливості для вивчення українцями англійської мови на всіх рівнях освіти.

У тому, що стосується невирішених раніше частин загальної проблеми, якій присвячена ця стаття, варто звернути увагу на наступне: питання формування і практичного використання навичок іншомовного міжкультурного спілкування у студентів непрофільних факультетів і навчальних закладів, де відсутній напрямок підготовки фахівців філологічного напрямку, досі знаходиться у стадії розвитку. Завдяки відкритості інформаційного простору, посиленню культурних зв'язків нашої країни за останні кілька десятків років слідування міжнародним стандартам і вимогам до рівня освіти, приведення у відповідність навчальних програм, вирішення цієї проблеми зрушило з місця, питання розкривається і демонструє свої нові грані. Зокрема, швидкість процесів міжнародного, міжетнічного, культурного обміну спонукає до вироблення більшої гнучкості, кращої адаптивності до нових реалій.

Окреслена проблема доволі типова, адже навчальні програми непрофільних факультетів зазвичай не включають таких дисциплін як лінгвокраїнознавство, історія культури, теорія та практика перекладу, основи теорії мовної комунікації або інших дисциплін, пов'язаних із вивченням мовних і культурних особливостей громадян інших країн. Натомість, із гуманітарних мовних дисциплін студенти вивчають таку дисципліну, як «Іноземна мова за фаховим спрямуванням», де вони опановують, наприклад, вузькоспеціалізований лексичний матеріал і вчать його практичному застосуванню у процесі мовлення, отже, фактично перекладу з або *на* іноземну мову, що, по суті,

спонукає до вивчення основ перекладу, а для цього потрібні додаткові заняття з викладом теорії та практики перекладу, експрес-методика викладання, адже дисципліни спеціалізації студентів – мистецькі.

Також важливу роль у процесі вивчення іноземної мови мають такі дисципліни, як етимологія, стилістика, лінгвокраїнознавство, розуміння особливостей, та, що найважливіше, розбіжностей, письмового та усного мовлення, але у процесі навчання студентів непрофільних факультетів елементи цих дисциплін можуть бути присутніми виключно частково, що подекуди може не давати бажаного результату для досягнення мети набуття лінгвосоціокультурної компетентності.

Власне, динаміка процесу вивчення іноземної мови залежить великою мірою від підходу викладача, а також від структури освітньої програми, що використовуються під час навчального процесу. Слід зазначити, що згідно з чинним законодавством України заклади освіти є вільними як у виборі, так і у створенні освітніх програм.

Безперечно, розвиток комунікативних навичок, зокрема, навичок іншомовного міжкультурного спілкування, можливий лише у випадку наявності ситуацій спілкування, отже – набуття досвіду. Зазвичай такий досвід набувається у спілкуванні з носіями мови, зокрема, коли йдеться про студентів і фахівців мистецької сфери, у вузькоспеціалізованому середовищі, наприклад, під час відбору, виступів, гастролей у країні іншої мови та культури, тобто, за кордоном, пвід час візитів іноземних гостей і участі у комунікації з ними, підготовці до заходів. Очевидно, що наявність перекладача, менеджера артиста, тобто особи-посередника між артистом і представником компанії-організатора мистецького заходу, організатором або іншим замовником послуг артиста, є запорукою дотримання формату зустрічей, допоміжним механізмом у

процесі комунікації, є бажаною або іноді навіть необхідною.

Подекуди артисту, особливо початківцю, доводиться самому стикатися з ситуацією спілкування з представником замовника або самим замовником, у разі чого рівень володіння мовними навичками та принаймні загальною інформацією про співрозмовника може зіграти ключову роль у процесі перемовин, викликати або, навпаки, загасити зацікавленість у початку або продовженні співпраці. Саме на цьому етапі набуті раніше знання мови і культурних особливостей інших народів, розвинені навички міжкультурного спілкування можуть йому/їй знадобитися.

Проте, тип спілкування, з яким самотійно стикається вузькопрофільний фахівець, якщо мається на увазі комунікація з іноземцями, зазвичай зводиться до побутового рівня внаслідок складностей із усним мовленням і стресовим фактором, що виникає через відсутність достатнього рівня інформованості фахівця про особливості міжособистісного спілкування, притаманні людям, які росли, навчалися і працювали у країнах з іншими реаліями повсякденного життя, іншою системою освіти, умовами праці, соціального забезпечення, що у багатьох аспектах суттєво відрізняються від місцевих. Соціокультурні розбіжності проявляються і у мові: наголос та інтонація, вимова, тонкощі вживання лексичних одиниць, порядку слів у реченні, особливо, якщо він нетиповий, натяки та алюзії, які складно або іноді неможливо інтерпретувати вірно без знання підтексту, контексту, місцевих реалій. «Розбіжність у мовних картинах, різне членування і класифікація навколишньої дійсності впливають на адекватність інтерпретації послання. Неконгруентність інтерпретацій рівнів повідомлення інокомунікантами може призвести до нерозуміння і навіть культурного шоку. Знання й облік

національно-специфічної картини світу, когнітивного й афективного фонів мови, що вивчається, реалізованих соціокультурними комунікативно-поведінковими стереотипами, сприяють адекватному кодуванню і декодуванню послання в процесі інтеракції з представниками культури мови, що вивчається» [10, с.29].

Завдяки посиленню позицій України на міжнародній арені, розширенню міжнародних зв'язків, зокрема у сфері мистецтва, окультурення сфери співпраці мистецьких кіл країни з західними став можливим повноцінний культурний обмін між нашою та іншими країнами, що здійснюється за міжнародними стандартами.

Наприклад, заклад вищої освіти Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, яка на міжнародному рівні готує фахівців різних напрямків, що спеціалізуються на цирковому, сценічному та музичному мистецтві, є унікальним у Європі навчальним закладом, що охоплює більшість напрямків підготовки артистів розважальних жанрів естради, здійснює підготовку артистів цирку, шоу, стрімко розвивається у напрямку встановлення міжнародних контактів і надає можливість студентам і випускникам застосовувати на практиці набуті знання, тренуватися і виступати з міжнародними колективами, зокрема, за кордоном, брати участь в інтернаціональних заходах, уже у процесі навчання знайомитися з особливостями здійснення мистецької діяльності у змішаних та іноземних колективах, набувати навичок міжкультурного спілкування.

Захід «Мобільний цирк за мир» (англ.: Mobile Circus For Peace), що відбувався протягом літа 2023 р., та включав майстер-класи, тренінги, анімацію та циркові шоу, вартий уваги у контексті, що досліджується. Протягом підготовки до проведення заходу іноземні гості, автори ідеї архетипів для майстер-класів і структури заходу, активно

спілкувалися зі студентами академії – майбутніми учасниками, як за допомогою фахового перекладача, так і самостійно, адже формат зустрічей дозволяв такий спосіб взаємодії, а метою кількох комунікативних процесів, запропонованих і започаткованих творцями ідеї програми заходу, став прямий діалог із кожним із майбутніх учасників особисто. Іноземні гості мали на меті пояснити студентам віком від 16 до 24 років ідею заходу у деталях, розповісти, як проводити майстер-класи, відповісти на їхні запитання стосовно костюмів, обладнання, особливостей переїзду і перебування, заходів безпеки, а молоді талановиті студенти – справити враження і привернути до себе увагу, щоб пройти відбір.

У результаті ефективних підготовчих заходів містами Дрогобич, Лівів, Стебник, Стрий відбувся тур «Mobile Circus For Peace», протягом якого проводилися щотижневі шоу для дітей, у майстер-класах протягом місяця взяли участь близько двохсот дітлахів, близько п'ятисот людей завітали також і на циркові шоу. Всі охочі мали можливість спробувати себе у таких жанрах циркового мистецтва, як акробатика, повітряна гімнастика (трапеція), жонглювання, ілюзія та маніпуляція, пантоміма, клоунада, а також повчитися співати і танцювати. На завершення було проведене фінальне шоу на історичній арені Львівського державного цирку.

Учасники заходу з української сторони, а саме: студенти, хореограф, продюсер, художник-постановник, таким чином, стали учасниками міжкультурного діалогу та чудово виконали своє творче завдання. Слід зазначити, що рівень володіння іноземною мовою, у даному разі – англійською, а також рівень лінгвосціологічної компетентності дозволив усім сприйняти іншомовну інформацію таким чином, щоб коректно виконати поставлені задачі, порозумітися з творцями ідеї туру –

представниками іноземних культур. Зазначимо, що складність цього процесу обумовлена специфікою сфери, а саме – мистецької, отже, використанням вузькоспеціалізованої термінології (мовний аспект) і приналежністю учасників комунікативної ситуації-іноземців також до специфічної сфери (мистецької) та різних культур (учасники з іноземної сторони походили з різних країн, мали досвід проживання, навчання і здійснення робочої діяльності у різних країнах) (особливості комунікативної ситуації). І саме у плані рівня володіння лексичним матеріалом, зокрема, вузькоспеціалізованою термінологією, компетентність студентів-учасників переважала, а от особливості комунікативної ситуації, зокрема, потреба у розумінні контекстуальних значень мовних одиниць, алюзій, необхідність перекодування, трансдукції та інтерпретації загального теоретичного викладу ідеї проєкту до рівня цілковитого розуміння окремих практичних питань та декодування вербальних і невербальних повідомлень і неприхованого у даному разі підтексту, що мав місце у монологах іноземних мовців, і викликав неповне розуміння у іншомовних слухачів унаслідок виключно їхньої приналежності до іншого культурного шару і звички висловлюватися загальноприйнятим у сприйняттєвому контексті природного для них середовища чином. Отже, під час прямого діалогу з іноземними продюсерами була потреба в залученні фахового перекладача. Цей приклад, який не являє собою зразок або статистику, демонструє типову ситуацію комунікативного процесу, що відбувається іноземною мовою з представниками інших культур, де обидві сторони процесу не володіють знаннями з мови і навичками міжкультурного спілкування на професійному рівні, адже такі напрямки, як філологія, лінгвістика, переклад, комунікативні технології не є їхнім

безпосереднім фахом, а також проблемні питання, які зазвичай виникають у ситуації спілкування такого рівня. Перевагою у плані результативності процесу комунікації і досягнення мети діалогу у даному разі є приналежність обох сторін до сфери мистецтва, що, на відміну від ситуації спілкування, зокрема, перемовин, у багатьох інших сферах, де передбачається або навіть вимагається де факто слідування певним суворим нормам етикету та дотримання певних різких рамок культури спілкування, дозволяє більшу свободу можливостей висловлення, ширшу присутність емоційної компоненти. Зазначимо, що у цьому конкретному прикладі зустрічі відбувалися у вигляді семінарів, майстер-класів, формат не передбачав дотримання якогось певного протоколу, мовного та емоційного дистанціювання, перевага віддавалася командній роботі разом із іноземними учасниками.

Також слід зазначити, що ситуації спілкування для представників мистецьких професій, зокрема, у процесі навчання, стажування, підготовки до проведення заходів та участі у них, ділових перемовин поза межами звичного середовища, у якому студент або фахівець виріс, навчався і працював протягом багатьох років життя, а саме: в умовах і реаліях іноземної країни перебування, при чому виникають ще і додаткові стресові фактори, можуть суттєво відрізнитися. Учасники комунікативної ситуації, що відбувається з представниками інших культур, носіями іноземних мов і здійснюється іноземною мовою, можуть зіткнутися з суттєвими труднощами при необхідності сприйняти і передати необхідну інформацію, як вербальну так і невербальну. Отже, робота у напрямку ознайомлення з реаліями представників інших культур, набуття знань і навичок міжкультурної комунікації та адаптації до нових умов і вимог сучасності має здійснюватися одночасно з вивченням іноземних мов, динамічно та ефективно.

Висновки. Важливість набуття лінгвосоціокультурної компетентності у процесі вивчення іноземних мов спонукається змінами у бік мобільності, полікультурності та толерантності, які виникли в сучасному суспільстві, необхідністю прийняття мультикультурної компоненти розвитку суспільства, а також встановленими правилами і неформальними вимогами до рівня володіння навичками міжкультурного спілкування.

Відмінності мовних картин, різне сприйняття і класифікація навколишньої дійсності учасниками комунікативного процесу впливають на адекватність інтерпретації повідомлення. Невідповідність інтерпретацій повідомлень може призводити до суттєвих непорозумінь, отже, володіння знаннями стосовно картини світу співрозмовника/ці-іноземця/ки, специфіка якої залежить від середовища його/її походження, навчання, професії, мови, якою він/вона володіє, володіння і вміння користуватися інформацією стосовно поведінкових стереотипів співрозмовника/ці суттєво сприяють адекватним кодуванню і декодуванню повідомлення у процесі спілкування з представником/цею іншої культури.

Для опанування мистецтва управління, заохочення інших людей ідеєю досягнення високих результатів у роботі, що є по своїй суті менеджментом соціокультурної діяльності, необхідні, серед інших, здатність спілкуватися іноземною мовою, вміння встановлювати діалог із різними професійними суб'єктами та групами, здатність працювати у команді, мотивувати людей і рухатися до спільної мети, здатність працювати у міжнародному культурному контексті. Отже, у напрямку набуття лінгвосоціокультурної компетентності разом із вивченням іноземних мов, при тому, що це є суттєвим елементом ефективної самореалізації митця у реаліях сучасності, варто розкрити тему самого процесу вивчення іноземних мов і набуття

лінгвосоціокультурної компетентності, більш детально дослідити питання застосування у комунікативному процесі перекладу як невід'ємної частини комунікативного акту, а також використання мовних знань і навичок міжкультурної комунікації у процесі організації мистецьких заходів, особливості передумов і результатів ефективного комунікативного процесу у сфері мистецтва.

Список використаної літератури:

1. Владимирова В. Соціокультурна компетенція як основна складова міжкультурного спілкування. Матер. навч.-наук. конф. з міжнар. участю: Медична освіта за новими стандартами: виклики та інтеграція в міжнародний освітній простір. Полтава: Полтавський державний медичний університет, 2023. Сс. 27-29.
2. Державна служба якості освіти України. Як створити освітню програму, розроблену не на основі типових освітніх програм. URL: <http://surl.li/omodsx>
3. Дука М. Поняття «лінгвосоціокультурна компетентність» та аналіз методів її формування в педагогічній теорії і практиці. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2015. № 7 (51). Сс. 39-48.
4. Заболотська О. Актуальні проблеми методики викладання англійської мови. Херсон: Педагогічні науки: 2011. Вип. LVIII. Ч. 2. С. 126.
5. Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв. URL: <https://kmaesm.edu.ua/istoriya>.
6. Краснопольський В. Тишак Л. Формування лінгвосоціокультурної компетенції під час вивчення іноземної мови з використанням вебтехнологій. Закарпатські філологічні студії. 2020. № 13. Т. 2. Сс. 100-104.
7. Обов'язкова атестація з англійської мови на всіх рівнях навчання: що запропонував Президент у своєму

- законопроекті про мову міжнародного спілкування. НУШ
НОВА УКРАЇНСЬКА ШКОЛА: URL: <http://surl.li/оуcmgy>
8. Проект Закону про застосування англійської мови в
Україні: Проект Закону від 28.06.2023 № 9432.
URL: <http://surl.li/izwsxy>
9. Ханас У. Я. Толерантність як чинник формування
ціннісних систем у процесах крос-культурної комунікації.
Грані. 2015. № 3. Сс. 98 -02.
10. Холоденко О. Соціокультурна компетенція у навчанні
іноземної мови. Матер.заочної Всеукр. наук.-практ.
конференції. Донецьк: Донецький національний
університет імені Василя Стуса, 2020. Сс. 81-83.
11. Щетініна Л. Сутність крос-культурної компетентності:
від теорії до практики. Ефективна економіка. 2017. № 4.
URL: <http://surl.li/lotwmp>.
12. Ali I. et al. The role of knowledge spillovers and cultural
intelligence in enhancing expatriate employees' individual and
team creativity. Journal of Business Research. 2019. Vol. 101.
Pp. 561-573.
13. Ang S. Cultural intelligence: Individual interactions across
cultures. California: Stanford University Press, 2003. 400 p.
14. Campos J., Pinto L.H., Hippler T. The Domains of Cross-
cultural Adjustment: An Empirical Study With International
Students. Research Article. Journal of International Students.
2022. Vol. 12, Is. 2. Pp. 422-443.
15. Christopher Earley P., Mosakowski E. Cultural intelligence.
Harvard Business Review. From the Magazine (October 2004).
URL: <http://surl.li/twkdgj>
16. Go Global: Національна програма вивчення та
популяризації іноземних мов (National Foreign Language
URL: <http://surl.li/qhfabj>
17. Hu S., Liu H., Zhang S., Wang G. Proactive personality and
cross-cultural adjustment: Roles of social media usage and

cultural intelligence. International Journal of Intercultural Relations. 2020. V. 74 (11). Pp. 42-57.

18. Kluckhohn F.R., Strodtbeck F.L. Variations in value orientations. Row, Peterson. First Edition, 1961. 437 p.

19. Ott D.L., Iskhakova M. The meaning of international experience for the development of cultural intelligence: A review and critique. Critical perspectives on international business. 2019. № 4. Vol. 15. Pp. 390-407.

Iryna G. LYSENKO,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,

e-mail: ir.lysenko@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0009-0003-3420-0107

**ACQUIRING LINGVOSOCIOCULTURAL
COMPETENCY IN THE PROCESS OF FOREIGN
LANGUAGE STUDY AS AN INTEGRAL ELEMENT OF
SELF-REALIZATION OF A PERFORMER IN THE
REALITY OF CONTEMPORANEITY**

Abstract. The article is dedicated to the issue of importance of acquiring knowledge and developing skills of foreign language cross-cultural communication in the process of learning foreign languages by students and professionals who study and specialize in art, the necessity of paying attention to the aspect of acquiring linguistic and socio-cultural competency in the process of study with the aim of optimizing the process of professional work fulfilment and minimizing risks of employers` refusals during castings, increasing the level of competitiveness is emphasized, the elements of specificity of inter-cultural communication of the level of negotiations on cooperation in the sphere of art are mentioned.

The study leans on the essence of such a phenomenon as cultural intelligence, more precisely – it is about a wider range of meaning of this notion than the notions of “inter-cultural communication” and “sociocultural competence”. The concept denoted by the term “cultural intelligence” develops from the idea of influence of cognitive abilities and relationships that a person is able to form on factors that are both internal and external in relation to the characteristics of an individual's personality in a more complex inter-cultural environment where prevails an unexpected uncertainty in the behaviour of communication partners and relationships with them. At the same time, it is the relation between individual differences of communication participants and situational factors of communication that are particularly important for solving problems of interaction in the modern inter-cultural environment. It is for this reason that it is not efficient to rely formation of socio-cultural competence on individual's own communicative experience. Application of previous contextual cultural and specific language training in the form of specialized courses similar to linguistic and regional studies or elements of translation theory is one of the options for solving the problem.

The question of forming and practical use of foreign language inter-cultural communication skills among students of field-specific non-philological faculties and educational institutions, where there are no specialized directions of training in the philological field, is still in the stage of development. Due to openness of the information space, strengthening of cultural ties of our country, adherence to international standards and requirements for the level of education, adjustment of educational programs, this issue is expanded and demonstrates its new facets. In particular, the speed of international, inter-ethnic, cultural exchange processes encourages the development of greater flexibility, better adaptability to new realities, which is important to underline in view of the fact that in the field of

art and art education the elements of inter-cultural communication are an integral part of professional activity.

The study concerns the issue of dynamics of the process of learning a foreign language, attention is paid to the fact that the speed and quality depends to a large extent on teacher's approach as well as on the structure of educational program used during the educational process. It is noted that educational institutions are free to choose and create educational programs.

Drawing attention to the issue of acquisition of linguistic and socio-cultural competence by students of field-specific non-philological faculties and specialists in the field of art in the process of learning foreign languages, as well as emphasizing the importance of acquiring knowledge and skills of foreign language inter-cultural communication in the process of learning foreign languages by students and specialists of art specialities is an urgent necessity at the present time, when such modern challenges as mobility, multiculturalism, tolerance, special requirements for the level of education and general erudition, emergence of which is determined by the level of development of information technologies, directly affect the professional activity of a specialist, possibilities of a student's career path, increase of the level of success in development of the field of art.

Key words: linguistic and socio-cultural competency, cultural intelligence, cross-cultural communication, foreign language studies, multiculturalism.

References:

1. Vladymyrova, V. (2023). Sotsiokulturna kompetentsiia yak osnovna skladova mizhkulturnoho spilkuвання [Sociocultural competency as a primary element of inter-cultural communication]. Mater. Navch.-nauk. Konf. z mizhnar.uchastiu: Medychna osvita za novymy standartamy: vyklyky ta inteɦratsiia v mizhnarodnyi osvittinii prostir. Poltava:

Poltavskiy derzhavnyi medychnyi universytet. 27-29. [in Ukrainian].

2. Derzhavna sluzhba yakosti osvity Ukrainy. Yak stvoryty osvitu prohamu, rozroblenu ne na osnovi typovykh osvitnikh proham [State service of the quality of education of Ukraine. How to create educational program developed not on typical educational programs]. Available at: <http://surl.li/omodsx> [in Ukrainian].

3. Duka, M. (2015). Poniattia "lingvosotsiokulturna kompetentnist" ta analiz metodiv yii formuvannia v pedahohichnii teorii i praktytsi [Notion of "lingvosociocultural competence" and the analysis of methods of its forming in pedagogical theory and practice]. Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii. 7 (51), 39-48 [in Ukrainian].

4. Zabolotska, O. (2011). Aktualni problemy metodyky vykladannia anhliiskoi movy. [Actual problems of methodology of teaching English] Kherson : Pedahohichni nauky : Zbirnyk naukovykh prats. LVIII, 2, 126 [in Ukrainian].

5. Kyivska munitsypalna akademiia estradnoho ta tsyrkovoho mystetstv [Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts]. Available at: <https://kmaecm.edu.ua/istoriya> [in Ukrainian].

6. Krasnopolskyi V., Tyshakova, L. (2020). Formuvannia lingvosotsiokulturnoi kompetentsii pid chas vyvchennia inozemnoi movy z vykorystanniam vebtekhnolohii [Lingvosociocultural competency forming during foreign language study with web-technologies use]. Zakarpatski filologichni studii, 13 (2), 100-104 [in Ukrainian].

7. Oboviazkova atestatsiia z anhliiskoi movy na vsikh rivniakh navchannia: shcho zaproponuvav Prezydent u svoiemu zakonoproiekti pro movu mizhnarodnoho spilkuvannia [Obligatory certification in English language at all levels of studies: what was advised by the President in his draft law on language of international communication]. NUSh NOVA

UKRAINSKA ShKOLA. Available at: <http://surl.li/oycmgy> [in Ukrainian].

8. Proekt Zakonu pro zastosuvannia anhliiskoi movy v Ukraini: Proekt Zakonu vid 28.06.2023 № 9432. [Draft law on English language use in Ukraine: Draft Law of 28.06.2023 N 9432]. Available at: <http://surl.li/izwsxy> [in Ukrainian].

9. Khanas, U. (2015). Tolerantnist yak chynnyk formuvannia tsinnisnykh system u protsesakh kros-kulturnoi komunikatsii [Tolerance as a factor of forming values systems in the processes of cross-cultural communication]. Hrani. 3, 98102 [in Ukrainian].

10. Kholodenko, O. (2020). Sotsiokulturna kompetentsiia u navchanni inozemnoi movy [Sociocultural competency in foreign language study]. Mater. Zaochn. Vseukr. Nauk.-prakt. konfi. Donetsk: Donetskyi natsionalnyi universytet imeni Vasylia Stusa, 81-83 [in Ukrainian].

11. Shchetinina, L. (2017). Sutnist kros-kulturnoi kompetentnosti: vid teorii do praktyky [The essence of cross-cultural competency: from theory to practice]. Efektyvna ekonomika. 4. Available at: <http://surl.li/lotwmp> [in Ukrainian].

12. Ali I. et al. (2019). The role of knowledge spillovers and cultural intelligence in enhancing expatriate employees' individual and team creativity. Journal of Business Research.. 101, 561-573 [in English].

13. Ang, S. (2003). Cultural intelligence: Individual interactions across cultures. California: Stanford University Press [in English].

14. Campos, J., Pinto, L.H., Hippler, T. (2022). The Domains of Cross-cultural Adjustment: An Empirical Study With International Students. Research Article. Journal of International Students. 12 (2), 422-443 [in English].

15. Christopher Earley, P., Mosakowski, E. (October 2004). Cultural intelligence. Harvard Business Review. From the Magazine. Available at: <http://surl.li/twkdgj> [in English].

16. Go Global: Natsionalna programa vyvchennya ta populiaruzatsii inozemnykh mov (National Foreign Language URL: <http://surl.li/qhfabj> [in Ukrainian].
17. Hu, S., Liu, H., Zhang, S., Wang, G. (2020). Proactive personality and cross-cultural adjustment: Roles of social media usage and cultural intelligence. *International Journal of Intercultural Relations*.74 (11), 42-57 [in English].
18. Kluckhohn, F.R., Strodtbeck, F.L. (1961). Variations in value orientations. Row, Peterson. First Edition [in English].
19. Ott, D.L., Iskhakova, M. (2019). The meaning of international experience for the development of cultural intelligence: A review and critique. *Critical perspectives on international business*. 4 (15)m 390-407 [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.428-440>
UDC 7.05; 7.06(7.067)

Volodymyr I. SNIHUR,
Postgraduate Student,
Boris Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
e-mail: v.snihur.asp@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-6142-8121

DIFFERENT APPROACHES TO CREATION OF DIGITAL TWINS FOR USE IN AR/VR GALLERIES

Abstract. The article analyzes different ways and technologies that can be used to create a so-called “digital twin” (digital copy) of a physical real-life art object and assesses their suitability for AR/VR applications, based on existing examples of digitized items that are considered to be part of cultural heritage, either local or global. One of primary issues for any digitisation process is that of faithful recreation of the original, which can be achieved in multiple ways ranging by price, complexity and quality of the result. Some approaches discussed in this article, can be utilized almost universally, with little regard to the type of the object to be scanned, while others have limitations arising from equipment’s capabilities, properties of the material the art piece is made of or even considerations about possible damage to the scanning equipment. In some cases we would need to combine several different techniques to receive the result that satisfies our project’s requirements and/or goals. However, before choosing our work process, we also have to take into consideration the application or in other words - the desired use case of our digital copies. As such, the primary concern for the purpose of this article is on the analysis of the available tools and techniques, from the standpoint of balanced cost/quality ratio in relation to fairly constrained use cases of

virtual gallery spaces, both offline and online. VR/AR technologies place yet another restriction on our review, because it is highly not advised to use highest quality assets when creating experiences intended to be experienced with the aid of VR or AR and especially standalone headsets (meaning they do not need external processing equipment). This review also is limited to technologies known to be capable of producing results with consistent and repeatable quality levels as getting good results early on in the project's life cycle allows us more room for any edits.

Key words: virtual reality, augmented reality, virtual gallery, digital preservation, digital art heritage.

Introduction. Any virtual space, be it an environment used in computer game or simulated historic building usually needs to have some 2D or 3D assets as building blocks. Virtual galleries are no different than above examples but have much more straightforward requirements, which in turn leads to easier adherence to them: artworks have to be displayed in a form as close to original as possible, taking into account available resources and funding.

Problem statement. Compared to instruments and tech available just 20 years prior, we have a wide range of potential approaches to the problem of high resolution digitization of art objects. Not all of them will be suitable for a specific purpose, much less will produce material that is ready for use in a virtual environment “out of the box”. Choosing a solution relies on careful consideration of different factors and compromises: end use of the digital “duplicate”, desired detalization level, available funds, etc.

Analysis of recent research and publications. Talking strictly about sources currently available in free access, which mostly consist of scientific or commercial articles (usually published for marketing purposes) we can conclude that most of

them will come from areas fairly unconnected to artistic and cultural research, such as electronics engineering, structural engineering or material sciences. This does not diminish their usefulness for us and sometimes could lead us onto new research paths. For example a way of non-invasive defect detection in timber could help us preserve carved wood sculptures. Analysis of pavement cracks can help with detection of similar defects on cultural heritage objects made of concrete and similar materials. As useful previous papers could be for use in artistic domain, most fitting to our work would be articles, for example, providing comparative analysis of 3D-scans and photogrammetry. This one, in particular, is a much needed experimentally proven answer to a question of what would be more precise and accurate 3D digitization method (given a set of reasonably good equipment), when choosing between photogrammetry and laser or structured light scanner. However, there are little, if any, works using already established products and repositories as proofs of the level of quality, achievable using currently available digitization techniques, this approach being fairly useful as during the creation of digital copy of an object for the VR/AR gallery, primary consideration will be given to established technologies and equipment, possibly with commercial support available.

As such **the purpose of this article** is to provide a concise comparative overview of different scanning technologies, suitable for use in the art industry, with the respect to expected result quality and effort involved in achieving it. Specifically we are concerned with professional solutions suitable for use in online or offline virtual galleries.

Presentation of the main research material. *2D scanning techniques.* Digital 2D duplicate is created after a fairly straightforward process that usually falls into one of the two categories: photography or scanning. While achieving high-resolution photos by the means of film photography is very

much possible [12], the resulting analog image has yet to be transformed into digital, usually by the means of scanning developed film or source material. As such, applications of film for digitization purposes are left out of this article, in large part because, as it was just noted – film itself has to be digitized.

Digital photography is in a way the most versatile and easy to use tool at our disposal. It is also very cost-efficient as given a suitably good camera and a tripod, our images likely will look reasonably good for use in a virtual environment. By choosing this approach we can make use of DSLR, mirrorless, light field cameras or iPhone (not recommended, however in recent years they started replacing professional equipment as a more compact “on the go” alternative). Theoretical and practical sides of the question are seldom the same in creative industries, this being not the exception. There are two immediate challenges present: shape distortion and inadequate color capture of textured items. First point is well illustrated by the photo of my own graduate linocut with dimensions of 100x70 centimeters [23] that was hard to capture in one shot with a good level of detail and without introducing warping of geometry in corners, which was almost unavoidable due to lens curvature. Accurate color capture however was of no immediate concern. To demonstrate the second issue, we can use yet another work, this time a linocut print on aluminum foil [24], image used as an example was captured from a slight angle to offset lamp glare.

When we talk about scanning of flat items, we usually refer to office flatbed scanners or devices similar to WideTEK 36 ART-600 (Image Access, n.d.), with both satisfying different requirements. Examples of what such scanners are capable of are fairly easy to find as they are one of most recommended ways of DIY (“do it yourself”) digitization for any image-based product and particularly artworks. This approach is perfect for any item smaller than A3 sheet of paper, [22] with most of the

office or home equipment being limited to A4 / Letter sizes. Professional machines, like above mentioned WideTEK can work with items up to 2.2 m in length and 0.9 m in width, which opens much more possibilities for digitization of the items to be showcased. Additional improvement over photography is that we are not particularly concerned about lighting setup or medium chosen by the artist. This equipment can also offer highly textured scans, capable of capturing not only an image, but highlighting the artist's technique and brush strokes. This makes employing scanning services a highly desirable option, but one requiring fairly high upfront investment if we want to have such ability in-house.

Both outlined techniques offer us good options with acceptable price ranges and can produce materials ready for use in a virtual gallery environment, with file size being of no immediate concern as editing an image in programs like Gimp [6] or Paint.net [2] is always a possibility.

3D scanning techniques. 3D scanning is a more involved process that can result in very accurate digital copies of real-life objects. This quality comes at the cost of extra equipment that usually goes well above what regular individuals can afford or at the very least high-end precision scanners are. We can focus on two more common techniques that give us more precise results: laser triangulation and structured light.

Laser triangulation works on a principle of deriving distance to an object from angles of two sides of an imaginary triangle, formed by laser beam [8; 9; 14; 15] This distance is then being recorded as point in space relative to the scanner's position, with corrections made to account for rotation of the scanned object. Such points, collectively called “point cloud”, then become vertices of our 3D model, which in most cases needs some manual verification and simplification, however this is much less work than would be involved in making the whole model by hand from the start. One of main advantages of

this technique is its simplicity, as all that is needed (assuming simplest possible setup is used) are a camera and a laser, with any cheap items being sufficient for achieving good enough quality of results or serving as a learning setup for students.

Structured light method relies on multiple shots of an object with a light pattern projected onto it. Common patterns used are linear and sinusoidal, with linear providing coarse object position and shape data and sinusoidal – detailed. [3; 8; 9; 17]. Distortions in the pattern are used to identify surface shape of an object, which then are converted into a detailed 3D model. Main drawback of this technique however is its poor performance in shadowed areas with non-uniform lighting, which is usually the case when working in situ on large historic artifacts or works of art.

Conclusions. Viability of discussed above techniques for use in cultural heritage preservation and preparation of digital copies for virtual galleries is in a way a subjective assessment, as each author would have differing opinions about what quality of assets they prefer to be used in their work. Thankfully, we can utilize existing repositories mostly comprised from corporation-led projects such as Google Arts & Culture (*Search — Google Arts & Culture*, n.d.), museum-submitted catalogs of public domain items (AD&D 4D Association for the Documentation and Diffusion 4D, n.d.; Full Collection | Scan the World, n.d.; Nationalmuseum, n.d.; Smithsonian 3D Digitization, n.d.; SMK – Statens Museum for Kunst, n.d.) and individual contributions (Flynn, n.d.), which sometimes are directly supported by other businesses in the form of curated collections or “newly introduced” licenses, such as the case with Sketchfab’s CC0 dedication [16; 19]. These projects usually showcase best quality scans available pretty much anywhere on the Internet and, provided they stay accessible and available in the future, are a good indication of

what is achievable if we wanted to showcase works of art in ways most true to original.

Taking into account our stated use case, any optimizations specific to online content presentation are to be done later, after sufficiently good digitization is completed. The better the source material, the higher will be the quality of the result as for example retopology of a 3D model is much easier when we need to simplify the shape rather than introducing new elements. As such, from methods discussed in this article, 2D scanning by the means of an ordinary flatbed scanner provides excellent cost to quality ratio, good ease of use and versatility. When it comes to 3D objects, it would be best to utilize laser triangulation scanners, combined with photography. In this case primary shape data will be received from the scanner, with photos used as a basis for texturing work and manual shape editing.

References:

1. AD&D 4D Association for the Documentation and Diffusion 4D. (n.d.). CA | Castellón Arqueológico – A 3D model collection by AD&D 4D (@add4d). Sketchfab. Available at: <http://surl.li/epeyfp> [in English].
2. Brewster, R. & dotPDN LLC. (n.d.). Paint.NET – Free Software for Digital Photo Editing. Paint.NET - Free Software for Digital Photo Editing. Available at: <https://www.getpaint.net/> [in English].
3. Emmrich, J. F. & Medit. (n.d.). What Is Structured Light Scanning? What Is Structured Light Scanning? Available at: <http://surl.li/pvpxxu> [in English].
4. Flynn, T. (n.d.). CC0 – A 3D model collection by Thomas Flynn (@nebulouflynn). Sketchfab. Available at: <http://surl.li/gnuwix> [in English].
5. Full Collection|Scan The World. (n.d.). Full Collection|Scan the World. Available at: <http://surl.li/zchtdr> [in English].

6. GIMP. GIMP – GNU Image Manipulation Program. Available at: <https://www.gimp.org/> [in English].
7. Harwood, M. 6 Best Scanners For Artwork In 2024 (Read Before You Buy!). Dark Yellow Dot. Available at: <http://surl.li/ffioxh> [in English].
8. Hermary. (n.d.). 3D Measurement Techniques (Part 1)| Hermary. Available at: <http://surl.li/uectyc> [in English].
9. Hermary (n.d.). Principles of Laser Triangulation | Learn About Machine Vision|Hermary. Available at: <http://surl.li/ztdebs> [in English].
10. Image Access (n.d.). WideTEK®; 36ART-600 large format scanner designed to scan fine art : Image Access 2024. WideTEK®; 36ART-600 Large Format Scanner Designed to Scan Fine Art: Image Access 2024. Available at: <http://surl.li/ronkff> [in English].
11. KEYENCE (n.d.). 3D Laser Scanners vs. 2D Laser Scanners|KEYENCE America. 3D Laser Scanners Vs. 2D Laser Scanners|KEYENCE America. Available at: <http://surl.li/gvzbdp> [in English].
12. Krasnow, B. Antique 4x5 camera creates 20 micron photolithography masks: Super tiny tax form [Video]. YouTube. Available at: <http://surl.li/wcgxby> [in English].
13. Nationalmuseum (n.d.). Nationalmuseum @nationalmuseumswe – MyMiniFactory. Nationalmuseum @Nationalmuseumswe – MyMiniFactory. Available at: <http://surl.li/szevpn> [in English].
14. Pavlidis, G. (2006). Laser scanning and Triangulation. Laser Scanning and Triangulation Available at: <http://surl.li/vqtnjl> [in English].
15. Prescient Technologies (2019, February 19). Types & Benefits of 3D Scanners and 3D Scanning Technologies. Available at: <http://surl.li/sybhmu> [in English].
16. Price, G. (2020, February 29). Cultural Heritage: 1700+ 3D Scans and Models (Public Domain, CCO) Now Available

via Sketchfab. Library Journal infoDOCKET. Available at: <http://surl.li/yfsija> [in English].

17. SCANTECH (2024, February 1). What is structured light 3D scanning? – Scantech. Scantech. Available at: <http://surl.li/ikovps> [in English].

18. Search – Google Arts & Culture (n.d.). Search — Google Arts & Culture. Available at: <http://surl.li/kkvnda> [in English].

19. Sketchfab (2020, February 25). Sketchfab Launches Public Domain Dedication for 3D Cultural Heritage. Sketchfab Community Blog. Available at: <http://surl.li/sphjej> [in English].

20. Smithsonian 3D Digitization. (n.d.). Open Access|3D Digitization. Open Access | 3D Digitization. Available at: <https://3d.si.edu/cc0> [in English].

21. SMK – Statens Museum for Kunst. (n.d.). SMK – Statens Museum for Kunst @SMK – Statens Museum for Kunst – MyMiniFactory. SMK – Statens Museum for Kunst @SMK – Statens Museum for Kunst – MyMiniFactory. Available at: <http://surl.li/zcvkex> [in English].

22. Snihur, V. (2020, June 17). Infinity – VSnihur Art. Infinity – VSnihur Art. Available at: <http://surl.li/mexgnm> [in English].

23. Snihur, V. (2022, January 29). Brave New World – VSnihur Art. Brave New World – VSnihur Art. Available at: <http://surl.li/lqiczg> [in English].

24. Snihur, V. (2024, March 16). Snails in Akashi – VSnihur Art. Snails in Akashi – VSnihur Art. Available at: <http://surl.li/kkznus> [in English].

Володимир Ігорович СНИГУР,

аспірант,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,

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

ORCID: 0000-0001-6142-8121

РІЗНІ ПІДХОДИ ДО СТВОРЕННЯ ЦИФРОВИХ ДВІЙНИКІВ ДЛЯ ВИКОРИСТАННЯ В AR/VR ГАЛЕРЕЯХ

Анотація. У статті проаналізовано різні способи і технології, які можуть бути використані для створення так званого «цифрового двійника» (цифрової копії) фізичного оригіналу мистецького об'єкта, оцінено їхню придатність для застосування в AR/VR на основі існуючих прикладів оцифрованих об'єктів, які вважаються частиною культурної спадщини місцевого чи світового значення. Одним із головних завдань будь-якого процесу оцифрування є точне відтворення оригіналу, якого можна досягти різними способами, що відрізняються за ціною, складністю та якістю результату. Деякі підходи, розглянуті в цій статті, можна використовувати майже універсально, незалежно від типу об'єкта, що сканується, тоді як інші мають обмеження, пов'язані з можливостями обладнання, властивостями матеріалу, з якого виготовлено твір мистецтва, або навіть із міркуваннями про можливе пошкодження скануючого обладнання. У деяких випадках доведеться комбінувати кілька різних методів, щоб отримати результат, який задовольняє потреби та/або цілі нашого проєкту. Перед обранням того чи іншого способу виконання поставленого завдання, маємо врахувати бажаний спосіб використання цифрових копій. Таким чином, основна увага в цій статті зосереджена на аналізі доступних інструментів і технік із

точки зору збалансованого співвідношення ціни та якості стосовно досить вимогливих продуктів, таких як віртуальні галереї. Технології доповненої і віртуальної реальності накладають ще одне обмеження, на наш огляд, оскільки не рекомендується використовувати ресурси найвищої якості при створенні контенту, призначеного для сприйняття за допомогою VR або AR, а особливо автономних гарнітур (тобто таких, що не потребують додаткового обладнання для обробки зображень). Цей огляд також обмежується технологіями, які завідомо здатні створювати результати з однаковим та повторюваним рівнем якості, оскільки отримання хороших результатів на ранній стадії проєкту дає нам більше можливостей для будь-яких змін, якщо в них є потреба.

Ключові слова: віртуальна реальність, доповнена реальність, віртуальна галерея, цифрове архівування, цифрова художня спадщина.

Список використаних джерел:

1. AD&D 4D Association for the Documentation and Diffusion 4D. (n.d.). CA | Castellón Arqueológico – A 3D model collection by AD&D 4D (@add4d). Sketchfab.
URL: <http://surl.li/epeyfp>.
2. Brewster, R. & dotPDN LLC. (n.d.). Paint.NET – Free Software for Digital Photo Editing. Paint.NET – Free Software for Digital Photo Editing. URL: <https://www.getpaint.net/>
3. Emmrich, J. F. & Medit. (n.d.). What Is Structured Light Scanning? What Is Structured Light Scanning?
URL: <http://surl.li/pvpxu>.
4. Flynn, T. (n.d.). CC0 – A 3D model collection by Thomas Flynn (@nebulousoflynn). Sketchfab.
URL: <http://surl.li/gnuwix>.

5. Full Collection|Scan The World. (n.d.). Full Collection|Scan the World. URL: <http://surl.li/zchtdr>.
6. GIMP. GIMP – GNU Image Manipulation Program. URL: <https://www.gimp.org/>.
7. Harwood, M. 6 Best Scanners For Artwork In 2024 (Read Before You Buy!). Dark Yellow Dot. URL: <http://surl.li/ffiohx>.
8. Hermary. (n.d.). 3D Measurement Techniques (Part 1)|Hermary. URL: <http://surl.li/uectyc>.
9. Hermary (n.d.). Principles of Laser Triangulation | Learn About Machine Vision|Hermary. URL: <http://surl.li/ztdebs>.
10. Image Access (n.d.). WideTEK® 36ART-600 large format scanner designed to scan fine art : Image Access 2024. WideTEK&Reg; 36ART-600 Large Format Scanner Designed to Scan Fine Art : Image Access 2024. URL: <http://surl.li/ronkff>.
11. KEYENCE (n.d.). 3D Laser Scanners vs. 2D Laser Scanners|KEYENCE America. 3D Laser Scanners Vs. 2D Laser Scanners|KEYENCE America. URL: <http://surl.li/gvzbdp>.
12. Krasnow, B. Antique 4x5 camera creates 20 micron photolithography masks: Super tiny tax form [Video]. YouTube. URL: <http://surl.li/wcgxby>.
13. Nationalmuseum (n.d.). Nationalmuseum @nationalmuseumswe – MyMiniFactory. Nationalmuseum @Nationalmuseumswe – MyMiniFactory. URL: <http://surl.li/szevpn>.
14. Pavlidis G. Laser scanning and Triangulation. Laser Scanning and Triangulation. 2006. URL: <http://surl.li/vqtnjl>.
15. Prescient Technologies. Types & Benefits of 3D Scanners and 3D Scanning Technologies. URL: <http://surl.li/sybhmu>.

16. Price G. Cultural Heritage: 1700+ 3D Scans and Models (Public Domain, CCO) Now Available via Sketchfab. Library Journal infoDOCKET. URL: <http://surl.li/yfsija>.
17. SCANTECH. What is structured light 3D scanning? – Scantech. Scantech. URL: <http://surl.li/ikovps>.
18. Search – Google Arts & Culture (n.d.). Search — Google Arts & Culture. URL: <http://surl.li/kkvnda>.
19. Sketchfab. Sketchfab Launches Public Domain Dedication for 3D Cultural Heritage. Sketchfab Community Blog. URL: <http://surl.li/sphjej>.
20. Smithsonian 3D Digitization. (n.d.). Open Access|3D Digitization. Open Access|3D Digitization. URL: <https://3d.si.edu/cc0>.
21. SMK – Statens Museum for Kunst. (n.d.). SMK – Statens Museum for Kunst@SMK – Statens Museum for Kunst – MyMiniFactory. SMK – Statens Museum for Kunst @SMK – Statens Museum for Kunst – MyMiniFactory. URL: <http://surl.li/zcvkex>.
22. Snihur V. Infinity – VSnihur Art. Infinity – VSnihur Art. URL: <http://surl.li/mexgnm>.
23. Snihur V. Brave New World – VSnihur Art. Brave New World – VSnihur Art. URL: <http://surl.li/lqiczg>.
24. Snihur V. Snails in Akashi – VSnihur Art. Snails in Akashi – VSnihur Art. URL: <http://surl.li/kkznus>.

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: artplatforma88@gmail.com;
- авторська довідка містить відомості про автора українською та англійською мовами: прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада з зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, контактна інформація (номер телефону, адреса електронної пошти, поштова адреса для пересилки паперової версії альманаху);
- 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 невіршених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття;

- формулювання **мети статті**;
- **виклад основного матеріалу** дослідження;
- **висновки** з дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Список використаних джерел українською мовою оформлюється за ДТСУ 2015, references – за стилем АРА. 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 правому краю:

Ім'я та прізвище автора (ів) (укр., англ. мовами);

- Вчене звання, науковий ступінь, посада, ORCID (укр., англ. мовами);
- Місце роботи (укр., англ. мовами);

По центру:

- Назва статті (укр., англ. мовами);

По ширині:

- Анотація українською мовою;
- Анотація англійською мовою (1800 знаків без пробілів);
- Ключові слова українською мовою (7-10 слів);
- Ключові слова англійською мовою (7-10 слів);
- Текст статті;
- Література;
- References.

Цитування оформлюється за принципом [4, с.12].

Ілюстрації подаються лише в разі необхідності.

Підпис під ілюстрацією подається курсивом, розмір шрифту – 11.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Виконавчий орган Київської міської ради
(Київська міська державна адміністрація)
Департамент культури

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ

АРТ-платФОРМА

Альманах

Видається з 2020 р.

Випуск 1(9)

Київ 2024

Licensing Authority of Kyiv
(Kyiv State Administration)
Department of Culture

KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF
CIRCUS AND PERFORMING ARTS

**[ART-platFORMA]
ART-platFORM**

Almanac

Published since 2020

Volume 1(9)

Kyiv
2024