

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ ТА ОХОРОНИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ
ЧЕРКАСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ДЕРЖАВНОЇ АДМІНІСТРАЦІЇ
ЧЕРКАСЬКИЙ ОБЛАСНИЙ ХУДОЖНІЙ МУЗЕЙ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРКАСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО
ЧЕРКАСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ТЕХНОЛОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

СОЦІОЛОГІЧНА АСОЦІАЦІЯ УКРАЇНИ
ЧЕРКАСЬКЕ РЕГІОНАЛЬНЕ ВІДДІЛЕННЯ САУ

СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО: КОНЦЕПТИ, СТРАТЕГІЇ, ВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ

збірник матеріалів VII Всеукраїнської науково-практичної конференції



ЧЕРКАСЬКИЙ
ХУДОЖНІЙ
МУЗЕЙ

*присвячується 30-річчю створення
Черкаського обласного художнього музею*

11-12 листопада
Черкаси 2021

**Сучасне українське мистецтво: концепти, стратегії, візуальні практики.
Збірник матеріалів VII Всеукраїнської науково-практичної конференції
(11-12 листопада 2021 року). Черкаси: [ФОН Гордієнко], 2021. – 120 с.**

Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції «Сучасне українське мистецтво: концепти, стратегії, візуальні практики» включає доповіді учасників конференції, які публікуються в авторській редакції. В матеріалах збірника висвітлено особливості розвитку сучасного українського мистецтва крізь призму актуальних питань сучасної медіафілософії, візуальної антропології, візуальної соціології, теорії та практики художньої творчості, теорії дизайну. Міждисциплінарність уможливило полілог філософів, соціологів, мистецтвознавців, художників, наукових співробітників музеїв щодо теоретичного осмислення образного тезаурусу сучасної культури, символічних тенденцій у візуальному мистецтві України, естетичних основ і перспектив розвитку дизайну. Звернулися до культурної місії сучасного художника та особливостей образотворення тих українських митців, які у своїй творчості виражають ідентичність сьогодення. Розглянули сучасні візуальні практики у контексті проблеми збереження культурної спадщини та музейних інноваційних іміджевих проєктів.

Редакційна колегія:

Гладун Ольга Дмитрівна, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, директор Черкаського обласного художнього музею, доцент кафедри гуманітарно-мистецьких дисциплін та технологій легкої промисловості Київського національного університету технологій та дизайну

Пушок Олена Анатоліївна, голова Оргкомітету конференції, кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії та релігієзнавства Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького, вчений секретар Черкаського обласного художнього музею, член Черкаського регіонального відділення Соціологічної асоціації України (ЧРВСАУ)

Яковець Ірина Олександрівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету

Поліщук Олена Петрівна, доктор філософських наук, професор кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Житомирського державного університету імені Івана Франка, директор Центру естетичної антропології та етнокультурології ЖДО імені Івана Франка

Панченко Валентина Іванівна, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики, естетики та культурології філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Земзюліна Наталія Іванівна, доктор історичних наук, професор, директор інституту ННІ міжнародних відносин, історії та філософії Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Марченко Олексій Васильович, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії та релігієзнавства ННІ міжнародних відносин, історії і філософії Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Усов Дмитро Володимирович, доктор філософських наук, професор кафедри суспільних наук Черкаського інституту пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля Національного університету цивільного захисту України

Дудко Людмила Андріївна, кандидат соціологічних наук, голова Черкаського регіонального відділення Соціологічної асоціації України (ЧРВСАУ)

старший науковий співробітник відділу науково-освітньої роботи Черкаського обласного художнього музею

Конференцію проведено у спільному форматі з Міжнародною виставкою-конкурсом ідей/проєктів/макетів для людей з особливими потребами: «Інклюзія: дизайн ідей» («Inclusion: design of ideas»)

Організатори: Черкаський державний технологічний університет (кафедра дизайну);

Черкаський обласний художній музей; ГО УТС «Три крапки»

РОЗДІЛ 1. ВІЗУАЛЬНІСТЬ ЯК ПРЕДМЕТ ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ

ДЖЕРЕЛА ОБРАЗНОГО ТЕЗАУРУСУ НОСІЯ СУЧАСНОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

А. О. Калашнікова

канд.соціол.наук,

бак. мистецтвознавства

ХНУ імені В. Н. Каразіна

Навряд чи у ряді понять, які виникли або популяризувалися наприкінці ХХ століття, знайдеться багато настільки ж навантажених і суперечливих, як «візуальна культура». Її описують як етап на прогресивному шляху звільнення візуальних образів, як кінцеву фазу цього прогресу, як «кладовище образів», де нібито має спочити «старе» мистецтво, тощо. І, ніби підкреслюючи винятковість, прагнуть не просто вивчати, аналізувати чи досліджувати – ні, візуальну культуру потрібно саме студіювати. *Visual culture studies* – окремий напрям сучасного пізнання, що виник на межі мистецтвознавчих розвідок, філософії медіа й узагальнень дизайнерського та художнього досвіду, а відтак, і саме запозичення слова «студія» виглядає логічним, бо воно передбачає кропітке спостереження і – в рамках образотворчого мистецтва – прагнення зафіксувати жест, характерні деталі постаті.

Те саме імпресіоністське прагнення вхопити ефемерність сьогодення зберігає і сама галузь студій візуального, яка стверджує існування візуальної культури, але принципово не обмежує це поняття до термінологічної ясності. Справді, якщо брати до уваги кумулятивний характер культури взагалі і розглядати візуальну культуру як специфічний відносно каналу сприйняття спосіб її втілення й існування, то, відповідно, й обмеження візуальної культури певними географічними рамками (як-от, наприклад, виділення української візуальної культури) виглядає доволі штучним.

Тим не менш, можна спробувати аналітично й рефлексивно виділити специфічність досвіду засвоєння візуальних образів. А. Л. Бойлен пише: «Жоден візуальний об'єкт не існує сам по собі. Коли ми бачимо щось, то бачимо і те, що докола нього, те, про що воно нагадує нам, інші спогади про речі, які ми бачили або про які чули. Усі ці осколки бачення, всі ці уламки зору збираються до купи й утворюють цілісний досвід, тому ми ніколи не можемо дивитися і бачити щось ізольовано від решти» [1, с. 46]. Відповідно, можна передбачити, що кожен із носіїв візуальної культури є власником певного «образного тезаурусу», який дозволяє нам розуміти і формулювати візуальні образи в соціальній комунікації. Спробуємо створити типологію візуальних образів за хронологією набуття суб'єктом соціальної комунікації досвіду оперування ними.

Стартовою точкою нашого роздуму тут є суб'єкт, що пізнає світ спочатку за допомогою власної тілесності. Розрізняючи себе, інших людей і решту світу, ми усвідомлюємо власну приналежність до певного виду – як до біологічного виду, так і в плані зовнішності. Цей образ є матеріальним: у ньому міститься наша ідентифікація. Отже, ми сприймаємо один одного, запам'ятовуємо зовнішній вигляд людини, і це стає для нас настільки звичним, що цю «людськість» ми майже автоматично намагаємося

віднайти всюди навколо себе. Відповідно, перший шар візуального досвіду суб'єкта пов'язаний з образом тіла, що дозволяє відрізнити потенційного носія культури від предметів і явищ.

Однак візуальні образи конкретних людей не є однаковими протягом усього життя. Образ, який змінився або був свідомо змінений, функціонує в рамках візуальної культури як акт висловлювання – претензія на досвід, статус, приналежність до певної групи, тощо. Один із найдавніших способів продукування таких візуальних образів – татуювання у рамках традиційних суспільств. Практика втручання у візуальний образ власного тіла, інкорпорації візуального образу, так само становить другий шар візуального досвіду суб'єкта.

На наступному етапі можна вже говорити про зображення, яке замінює тривимірність тіла рефлексією з приводу цієї тривимірності. Портрет уже не має безпосереднього зв'язку ані з суб'єктом, який бачить, ані з об'єктом, який зображено, однак усе ще містить візуальний образ об'єкта, пропущений крізь своєрідність суб'єкта. Художник, модель, глядач – усі ці ролі центруються навколо рефлексивних візуальних образів, якими сповнене класичне образотворче мистецтво і сучасні соціальні мережі.

Сучасне мистецтво, однак, заходить ще далі, створюючи візуальні образи, які принципово не є фігуративними. Вихід за рамки наслідування реальності для суб'єкта означає свободу створювати автономні візуальні образи, цінність яких базується на конвенціях і визначається певним соціальним договором. Тут власне-образність поступається місцем концепту, а матеріальність полотна є лише черговим приводом для циркуляції ідей.

Позбуваючись обмежень такої «роботи в матеріалі», сучасні технології дали можливість візуальним образам утворити власний простір, рівно дистанційований і від колишнього матеріального субстрату, і від тілесності суб'єкта, і від закріплених ролей. Такими образами є меми, логотипи брендів або кнопка «закрити». Вони віртуальні, однак пронизують нашу соціальну комунікацію, і, відповідно, їхній вплив на індивідуальну візуальну культуру (чи навіть візуальну культурність) сучасного суб'єкта у кількісному вимірі є набагато більш об'ємним, ніж вплив більш ранніх джерел досвіду візуального.

Однак чи є цей вплив так само значущим у якісному плані? Здавалося б, сучасна візуальна культура існує саме завдяки їй у процесі циркуляції у першу чергу автономних і дистанційованих образів, а не матеріальних чи хоча б рефлексивних. З іншого боку, жодні історичні, культурні, технологічні чинники (включно із розвитком технологій створення і трансляції зображень) не змінили природи кінцевого суб'єкта візуального сприйняття. Якщо тільки візуальний досвід людини організується за тими самими принципами, що й людське пізнання загалом, можна стверджувати, що для носія сучасної візуальної культури усі описані нами джерела візуального досвіду залишаються актуальними. І, незважаючи на різноманітність візуальних образів в сучасності, їхнім незмінним субстратом залишається соціальна комунікація, у якій суб'єкт візуального сприйняття маніфестує себе як глядач і як автор.

Література:

1. Бойлен, Алексіс Л. Візуальна культура / пер. з англ. Г. Левіа. Київ, ArtHuss, 2021. 208 с.

ПУБЛІЧНІСТЬ ХУДОЖНИКА У ДИСКУРСІ ЕСТЕТИЧНОГО СУДЖЕННЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ МИСТЕЦТВА ЯК «ДЗЕРКАЛА» У СИТУАЦІЇ ПОСТМОДЕРНУ

Н. В. Кондрашова,

аспірантка

Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

Візуальний поворот постмодерну вимагає кардинального переосмислення категорій *творчості та публічного статусу* митця. У глобальному світі відбувається *роздавання понять мистецтва як культурної цінності та естетичного судження*: навіть у класичній культурі останнє носило не лише універсальний об'єктивний характер, відштовхуючись від реального ґрунту твору та його художньої цінності, але й суб'єктивний релятивний характер орієнтації на моду, тренд та особистий смак. Нині зазначений суб'єктивізм посилюється: естетичне судження існує окремо і незалежно від присутності твору в арсеналі культурної пам'яті людської цивілізації. Навіть визнаний культурний твір, що має високу художню цінність, потрапляючи в дискурс, стає текстом – предметом естетичного обговорення, – і судження про нього як продукт індивідуальної або колективної естетичної перцепції може відрізнятись від його реальних якостей, що ніяким чином не знімає останні.

Дискусії щодо покоління «ЯЯЯ» (міленіали, покоління Y) змушують нас пригадати парадигму *символічного інтеракціонізму*, рівною мірою притаманну як *постструктуральній культурній антропології*, так і *деконструктивізму та постлаканівському психоаналізові XXI століття*. Відповідно до зазначених концептів інтерсуб'єктивності, людина будує свою ідентичність у контексті статусу публічності, не є винятком і митець. Саме публічність як момент визнання мене Іншим, що надає *«пристібку» (означник)*, визначає нашу уявну ідентичність як ефект погляду з боку об'єкту бажання (фантазм). Формується так зване *«дзеркальне Я» («Looking Glass Self»)*, яке включає наші уявлення про себе в очах інших, наші уявлення про уявлення інших щодо нас і них самих, наші взаємні почуття і бажання, утворені на перехресті зазначених уявлень [1, с. 20-35]. «Дзеркальне Я» повністю входить в *вуйєристську парадигму відповіді на виклик Іншого* і ідентифікує себе лише під його пильним оком. *«Стадія дзеркала»* Ж. Лакана [3] як механізм формування уявної ідентичності поширюється на усі царини культури, надаючи їм екранного характеру, від кіно до Інтернету, навіть на ті, що не відносяться власне до banner тегову – інтерполяційного «вікна» екрану як входу у портал символічного порядку культури через кліпове мислення споживача. Митець як *вічний суб'єкт «дзеркала»* продукує постійні *представлення про представлення*, інтерпретації чужих інтерпретацій. «Дзеркало» залежить виключно від соціального оточення та його естетичного судження: символічний інтеракціонізм свідомо ігнорує есенціалістські характеристики онтологічного начала існування, як-от, об'єктивну сутнісну цінність твору. Статус митця, його публічність, є символічним капіталом, набутим у результаті віддзеркалювання плюральних і релятивних думок інших. Вроджене начало таланту поступається набутому началу успіху, самість – соціалізації та інкультурації, сконструйована ідентичність – приписаній.

Завдяки ефекту «дзеркала» суб'єкт творчості з біологічної істоти перетворюється на

суто соціальну. Втрачений онтологічний виток залишається у надлишку і за дужками символічних інтеракцій, що вибудовують ланцюги означників. Особистість митця постає як *результат прийняття соціальної ролі* через уяву, що формується внаслідок перетину індивідуальної ролі та колективної ролі, однаково імітованих: *play stage & game stage*. Символічний інтеракціонізм як глобалістичний постмодерний проект чистої репрезентації не враховує не лише позитивної онтології присутності, але й негативної онтології: так, за межами розгляду опиняються стани не лише буття, сутності, мислення ц мови, але й стани травми, зяяння, розриву, абсурду.

Традиційні культурні цінності у постмодерні починають сприйматися як задані, примусові, репресивні: оскільки індивід не бере участь у їх створенні, а лише сприймає їх як ідеали людяності через книги, кіно, картини, комунікацію, міленіал піддає їх деконструктивістський критиці. Стандартизація, уніфікація, пригнічення творчого поривання академічним каноном негативно сприймалися екзистенціально наповненою індивідуальністю творця з його непокірною суб'єктністю навіть у період авангарду ХХ ст., про що і писав М.О. Бердяєв як про «*трагедію творчості*» [2]. Але у постмодерні посилюється момент аналітичного розкладу цілісності світу митця на частини, починаючи це з концептуалізму, так що шляхетне і цілком зрозуміле романтичне прагнення вийняти автора з лабет патрональної структури мімезису обертається не торжеством індивідуального поетичного міфу, а повним видаленням суб'єкта, який, будучи позбавленим ціннісних орієнтацій, оголюється, переживає шок кризи ідентичності та розчиняється у мозаїці уявних сценаріїв естетичних суджень про нього («смерть автора»).

Естетичне судження претендує на універсальність, яка може ніколи не бути здійснена: класичні культурні цінності не залежать від індивідуальних смаків і залишаються ними сутнісно та онтологічно: «Сікстинська Мадонна» Рафаеля є ціннісним шедевром, незалежно від того, чи подобається вона вам на поточний момент, оскільки у структурі традиційної символічної комунікації *семантика як синтагма референції* (онтологічних адекватів, відповідників буттю, речей, денотатів, об'єктів), що утворює горизонтальну вісь смислових інваріантів пам'яті про істинну подію, виявляється важливішою за *прагматику* (судження *інтерпретантів* твору) та *синтактику* – *парадигму репрезентації* (знаків, означників відповідних об'єктів).

Сучасне мистецтво повністю змінило структуру символічної комунікації щодо нього, трансформувавши значення з області синхронії (статики) в область діахронії (динаміки). Віднині значення, смисли, що визначають цінність твору, залежать не від його об'єктивного буття, а від інтерактивного та інтердискурсивного дискурсу: дискурс як попередній символічний контекст інтерпретації народжує сам текст мистецтва, контекст обговорення, що складається з відповідних естетичних суджень, визначає його цінність, що сприймається як уявний товарний знак (бренд, тренд). Мистецтво, яке піддалося тотальному захопленню з боку естетичних суджень, перетворюється на ринкову артосферу. Сучасне мистецтво як сукупність об'єктів, які багатом не подобаються, викликає необхідність додаткових зусиль маркетологів з розробки імен: *номінація* формує відповідне предметне поле, оскільки об'єктивні критерії оцінки тут віднайти дуже важко. Універсальна *репрезентаційна сила* знаку робить статус митця менш хитким і більш гнучким для утворення різноманітних дзеркальних іміджів.

У дискурсі естетичного судження все стає крихким і прозорим. Артефакт (твір) стає проектом консолідованого рішення мистецької спільноти, яка відповідним чином називає його, підводячи під нього відповідну «історію» (story telling). Якщо класичне мистецтво, зорієнтоване на форму (мімезис), або романтичне, зорієнтоване на індивідуальність митця (поезис), трималося ще академічними законами творчості, то артосфера – це продукт перформативної влади дискурсу як суспільного спектаклю. Митці як актори в символічній

інтеракції повинні *вміти мінятися ролями*, заступаючи позицію кожного з численних інших по законах толерантності, прийнятої в неоліберальному дискурсі, як пасивної, так і репресивної. Усі ролі мають у якості репрезентантів розгортатися в індивідуальній свідомості, розширюючи її символічний капітал у бік моделювання нових смислів.

Відтак, попередні знання варіюються, доповнюються, змінюють зміст і абриси під впливом нових маневрів та ініціатив у ризомі. Нерідко суб'єкти творчості, критики та митці, конфліктують у символічній інтеракції не від власного імені, а *від уявних імен своїх дискурсів і ролей*, що формуються відповідні *непроникні цілісні символічні ідентичності-компенсатори*, що заміщають утворене внаслідок кризи метафізичної ідентичності зяяння і використовуються владними елітами глобального мультикультурного світу з метою здійснення нішевого маркетингу. Тут діє *прагматичний критерій істини* – її користь: якщо уявна ситуація є реальною в уяві інтерпретанта, вона є реальною за своїми наслідками в дійсності. Репрезентація визначає референцію, синтактика – семантику, знак – значення, дискурс – буття, естетичне судження формує культурну цінність твору як тексту. Принцип «реді-мейд» показав повну залежність мистецтва від рішень, які приймають люди. Дискусії навколо «незрозумілого» сучасного мистецтва позначаються на культурній ідентичності суб'єкта творчості, яка синтезує якості постмодерніста (*релятивізм, плюралізм, велику лояльність, «ліберальну іронію», незалежність від метанаративу, номадизм, трансестетику*) з класичним модерним тяжінням до *етики, розуміння, сакрального досвіду, діалогу*. Суб'єкт творчості, місце якого окупують продюсери, куратори, менеджери, що відповідають за створення «історії» навколо твору незалежно від його цінності, відчуває перевтому від репресивної естетики судження й тугу за метафізичною повнотою натхнення, альтруїзму, оригінальності. Для підтримки публічності митець має стати власним культуртрегером. Культуртрегер є героєм суспільства насолод, який ризикує перетнути межу між слухняним виконавцем постмодерних бажань і зухвалим діагностом постмодерних хвороб, улюбленцем та маргіналом.

Література:

1. Cooley Ch. H. *On Self and Social Organization* / Charles Horton Cooley. – Chicago: University of Chicago Press, 1998. – 268 p.
2. Бердяев Н.А. *Философия свободы. Смысл творчества* / Николай Бердяев. – М.: Правда, 1989. – 608 с.
3. Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55) / Жак Лакан ; пер с франц. А. Черноглазова. – М.: Издательство «Гнозис», Издательство “Логос”. 1999. - 520 с.

СУЧАСНИЙ ХУДОЖНИК: ЦІННОСТІ І ПРИНЦИПИ

В. А. Гончаренко,

аспірантка

каф. філософії та релігієзнавства

ЧНУ ім.Б.Хмельницького

Сучасне мистецтво скасувало позірні настанови на претензійність, академізм і високу естетичну цінність. Над мистецтвом більше не тяжіє диктат ідеалу, втім розуміти його стає дедалі складніше, адже будь-яка мистецька робота (живопис, перформанс, фотографія, тощо) піднімає безліч соціальних питань і поєднує в собі множинні контексти. Мистецтво сьогодні вимагає реакцій: воно може шокувати, викликати огиду, когось образити особисто, занурити в піднесений чи пригнічений стан, відтак чим більше ми намагаємось його собі пояснити, тим більше все видається профанацією, не вартої уваги, оскільки «чимало інсталяцій сучасного мистецтва вже й не відрізниш від полиць супермаркету» [1, с. 120].

Сучасні митці змагаються в ексцентричності, втім це притаманно не всім, адже « істеричного ексгібіціонізму не досить, щоб створити мистецький момент» [1, 118]. Митець своїми роботами радше спонукає до запитування чи діалогу, прагне викликати щось у людських головах чи збурити емоції тому, що більше немає монополії на спосіб тлумачення – інтерпретація чи уприсутнення, оскільки «сьогодні царина естетичного досвіду має бути значно ширшою за сукупність об'єктів, які з ним асоціюють» [2, с. 100]. Міркуючи над ідентичністю сучасного художника, варто зазначити, що митець сьогодні – це, насамперед, вільна людина. Проблематично дискутувати про стан сучасного мистецтва у тоталітарних державах на кшталт КНР, КНДР, Ірану чи Російської Федерації, оскільки справжній художник не має там свободи самовираження, саме того, що у демократичних країнах ми сприймаємо як даність і проговорюємо з відвертою нудьгою. У країні, де обмежена свобода слова і громадянські права, немає місця для митця, який буде артикулювати соціальні проблеми чи критикувати злочинний режим. Знаковою у цьому контексті є творчість Ай Вейвєя, чії роботи демонструють ставлення до відсутності громадянських свобод в економічно успішному Китаї. Його серію робіт «Study of Perspectives» (Tiananmen, 1995-2010) відмовились експонувати на урочистому відкритті музею сучасного мистецтва у Гонконзі тому, що робота нібито порушує закон про національну безпеку, прийняття якого відбулося на фоні протестів у Гонконзі і викликало обурення у цивілізованому світі. Демонстрування середнього пальця на фоні кількох державних інституцій світу на фото Ай Вейвєя підриває національну безпеку Китаю?! Це питання риторичне, втім наочно демонструє неспроможність тривалої дискусії про розмежування етики та естетики, мистецтва та політики, мистецтва та моралі, мовляв, не варто шукати у мистецьких роботах прихований етичний посил, мистецтво варто сприймати виключно у межах естетичних категорій без виходу на моральну площину. Саме тому Ай Вейвєй стверджує, що «протягом останнього десятиліття не мистецтво, а, точніше, ринок мистецтва процвітає у Китаї» [3]. Доречно також згадати знаменитий перформанс «Балканське бароко» Марини Абрамович, який мав представляти Сербію та Чорногорію на Венеційській бієнале 1997 року, але який, попри новаторське бачення мисткині, що таким чином хотіла передати жахіття югославського конфлікту і феномену війни загалом, був несприйнятий і відкинтий Міністерством культури тому, що це – не мистецтво, а просто купа смердючих кісток,

про що заявив сам міністр Горан Ракоцевич у статті «Чорногорія – це не культурна колонія». Зрештою отримавши Золотого лева як найкращий митець на біенале, Марина Абрамович наголосила у своїй промові, що «я зацікавлена винятково в мистецтві, що здатне змінювати ідеологію суспільства...Мистецтво, що промовляє винятково про естетику, є неповноцінним» [4, с. 249].

Відкритість є примордіальною настановою як у створенні, так і у сприйнятті мистецьких практик. Втім, творчість, що відображає особисті переконання митця, є радше виключенням, аніж правилом. Жага багатства, слави, присутність і правила гри в арт-індустрії часто спонукає митців вдаватися до компромісів із власним сумлінням, але цілком можливо, що деякі з них просто відмовляють собі у свободі мати переконання і публічно слідувати їм, і не лише тому, що будь-який неполіткоректний коментар може призвести до сучасної форми остракізму «cancel culture», а отже – суттєвих репутаційних і фінансових втрат. Загалом, здається, принципів ніколи не була в тренді і XXI століття не є винятком. «Нинішнє мистецтво здебільшого минає гострі політичні кути, окрім хіба поодиноких виступів, коли дехто намагається поспіхом стрибнути в останній вагон. Тепер нас розважають, а не переконують» [5, с. 466]. Попри нігілістичні тенденції сучасності, художник може транслювати своє бачення, будучи гранично відвертим з аудиторією, якщо зробив екзистенційний вибір на користь бажання суспільних змін, які можуть не відбутися, а може скористатися перевагами покращення життя вже сьогодні, не рефлексуючи над викликами сьогодення, адже оцінку їм дадуть люди, що оцінюватимуть арт-об'єкти кризь світоглядні орієнтири, які їм краще імпонують, внутрішньо вирішуючи для себе, що важливіше – мати чи бути.

Література:

1. *Онфре М. Сила життя. Гедоністичний маніфест / Мішель Онфре; пер. з фр. А. Рена. – К.: Ніка-Центр, 2016. – 192 с.*
2. *Ганс Ульрих Гумбрехт. Продукування присутності. Що значення не може передати [пер. з англ. Іван Іващенко] – Харків: IST Publishing, 2020. – 192 с.*
3. *Вейвей А. Я не той, хто має пояснювати свої роботи / Ай Вейвей [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.arthuss.com.ua/books-blog/171003>*
4. *Абрамович Марина. Пройти кризь стіни / Пер. з англ. О.Мухеда. Київ: ArtHuss, 2018. 384 с. Серія UkrainianArtBook.*
5. *Гомперц В. Що це взагалі таке? 150 років сучасного мистецтва в одній пілюлі / Гомперц Вілл; пер. з англ. Л.Белея, І.Зайцевої, А.Корягіної. – Київ: ArtHuss, 2017. – 528 с. – (UkrainianArtBook)*

СИМВОЛІЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

А. Е. Валєєва

аспірантка

кафедри етики, естетики і культурології

КНУ ім.Т. Шевченка

У контексті тенденцій розвитку сучасного суспільства слід розглядати візуальну культуру як невід'ємну частину життя будь-якої людини, що постійно занурена в сучасний аудіо-візуальний простір. Людина існує у великому полі візуальності, сприймаючи зорові образи в процесі своєї професійної діяльності та повсякденному житті як свідомо, так і несвідомо. В умовах сучасної дійсності, все більш прискореного темпу розвитку, наукового прогресу, а також кардинальних соціокультурних трансформацій, ми можемо спостерігати все більш стрімкий темп виникнення нових візуальних практик, обумовлених новими формами візуальних комунікацій, виникненням безлічі візуальних кодів та режимів бачення. У процесі сприйняття інформації на перший план виходить вже не текстовий знак, а зоровий образ. Звісно, що діапазон сприйняття залежить від багатьох факторів, в тому числі, від можливостей перцептивного сприйняття фізичними органами почуттів, від ступеня соціалізації людини і адаптації у властивому їй культурному середовищі, від рівня особистісного розвитку, освіченості, комунікативності, гнучкості мислення, готовності сприймати нове, від уміння вибудовувати зв'язки між речами і явищами, здатності до метафоричного мислення та ін.

В рамках візуальної культури виникає новий термін – візуальне мистецтво, яке включає в себе як традиційне образотворче мистецтво (живопис, скульптура, графіка, монументальне мистецтво, художня фотографія), так і сучасне: медіа-арт, перформанси, інсталяції, стріт-арт та ленд-арт, геліографіті тощо.

Здобуття Україною незалежності призвело до корінних змін як в політико-економічній структурі держави, так і в соціокультурному просторі. В цей період для мистецтва головним було питання переорієнтації творчого потенціалу і консолідації митців у процесі духовного відродження національної культури й формування нової, сучасної художньої «мови», що мала принципово відрізнятися від радянських принципів. Мистецтво почало звільнятися від ідеологічного тиску, де головним мистецьким напрямом був соціалістичний реалізм, який вимагав зображення «глибоко правдивого» і «конкретно-історичного» відображення дійсності та відтворення типових характеристик у типових обставинах з орієнтацією на цілком визначену систему духовних цінностей, що безумовно звужувало творчі можливості митців.

Таким чином, в новій соціокультурній реальності в мистецькій сфері відбуваються потужні трансформаційні процеси, які створюють умови для всебічного розвитку, творчих експериментів та вільного самовиявлення митців, для появи нових художніх тенденцій та напрямів в українському візуальному мистецтві.

У просторі українського візуального мистецтва кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст., з одного боку, спостерігається тенденція звернення до концептуальних, нетрадиційних, а іноді й

спагажних візуальних принципів, що давно бурхливо розвивалися в західноєвропейському мистецтві й були, із зрозумілих причин, заборонені в радянському просторі, а з іншого, активізується цікавість до символічних пластів як вітчизняної, так і європейської культури, що завдяки сучасній, інноваційній мові народжує унікальний феномен в українському візуальному мистецтві. Сучасні українські митці намагаються інтерпретувати й переосмислювати символи та архетипічні образи, які пронизують всі форми культури. Також спостерігається тяжіння до синтезу образно-символічних форм європейської культурної традиції та використання символічних кодів, що закладені в етнонаціональній та релігійній сферах української культури.

Слід зазначити, що характеру символізації в візуальному мистецтві властиві: багатозначність, оскільки символу може бути притаманне інформаційне, емоційне та експресивне смислове навантаження, а також складний характер його сприйняття через: раціональне пізнання, інтуїтивне розуміння, асоціативне поєднання, естетичне відчуття тощо.

Одним із першопочтовків, що сприяв актуалізації символічної проблематики в лоні українського мистецтва кінця ХХ століття, була творчість Миколи Стороженка, що заснував школу сакрального живопису, у межах якої сформувалося таке явище, яке дослідниця символізму в мистецтві С. Стоян визначає як «необароковий символізм». Саме М. Стороженко починає формувати у своїх учнів прагнення до відходу від буквального, міметичного відображення реальної дійсності на користь глибокої умовності й символічності.

Один із його учнів – Олексій Анд – засновує власне спрямування у творчості, яке він називає «асоціативний символізм», в основі якого лежить принцип недовимовленості й натяку, а також свідоме прагнення спровокувати глядача на народження власних асоціацій на тему зображених символічних образів.

Прадавня історія українських земель, її спорідненість із трипільською культурою, стає благодатним підґрунтям для народження символічних образів у творах Олексія Малиха, Миколи Журавля, Олексія Володимирова, що осучаснюють і трансформують архетипові образи у своїх роботах, але при цьому зберігають їх глибинні, багатогарові сенси.

Зв'язок із античною культурою, що безпосередньо пов'язана з Україною завдяки унікальному давньогрецькому полісу – Ольвії, яка знаходилась на території теперішньої Миколаївської області, максимально потужно візуалізується у творах Володимира і Тетяни Бахтових, в їх сакральні-символічних реконструкціях і багатьох інших творах, насичених глибинними символічними сенсами, що відображають зв'язок української та європейської культури.

Символічні мотиви творчості Петра Бевзи, Андрія Блудова, справляють велике враження на одного з титанів української філософсько-культурологічної думки – Сергія Кримського, який пише про цих авторів окремі статті, де робить акцент на символічній складовій їх творчості, завдяки чому відбувається свого роду «взаємоопилення» різних пластів української культури, творча взаємодія, діалог між сферою теорії та мистецької практики. Дослідження цих взаємопроникнень є надзвичайно важливим в контексті даної роботи.

Подібного роду теоретико-мистецький культурний діалог і співтворчість виникає між філософом, культурологом Володимиром Личковахом і художником Анатолієм Фурлетом, якому Личковах присвячує свої статті, в яких відзначає стрижневі символічні мотиви творчості автора. Подібне виникнення обопільного інтересу як з боку як науковців, так і

митців, свідчить про те, що в сучасній Україні складається ситуація, в якій тема символізму викликає не аби який інтерес, породжуючи ґрунтовні теоретичні розвідки з даної проблематики, а також відповідні мистецькі твори.

Також, надзвичайно важливим вектором даного дослідження є встановлення взаємозв'язків символізму у візуальному мистецтві сучасної України та європейською традицією, що, з одного боку, стала певним базисом і зразком для формування вітчизняних символічних тенденцій, а з іншого, не змогла повністю витіснити своєрідні, етнонаціональні символічні коди, що присутні в багатьох візуальних образах митців.

Окрім цього, розглядається можливість знаходження символічних сенсів у багатьох творах медіа-арту, що тривалий час таврувалися дослідниками на кшталт Ж. Бодрієра як симулякри. Сучасні медіа постають лише інструментами, посередниками, в які так само, як і в традиційні твори, можуть закладатися символічні сенси, прикладом чого можуть слугувати певні твори Оксани Чепелик, Анастасії Лойко тощо.

Отже, новітній період розвитку сучасної України, починаючи із проголошення незалежності, стає певним рубіконом, що запускає процеси пошуку власних символічних кодів, які визначають стрижень нашої своєрідності, стрижень, що візуалізується у творчості митців завдяки багатошаровим, багатозначним образам, в яких фіксуються індивідуальні художні пошуки кожної креативної особистості.

КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ СУЧАСНИХ ВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИК В ДИСКУРСІ АРХАЇЗАЦІЇ

О. А. Пушонкова,

канд.філос. нук,

ЧНУ ім.Б.Хмельницького

Нова філософія візуального потребує вивчення не лише образного поля культури, а й передумов бачення та тих візуальних практик, що мали у давнину синкретичний характер, візуального досвіду поза репрезентативними схемами, звернення до базових констант чуттєвості, тілесності, комунікації.

В умовах кризи окулярцентризму та лінгвоцентризму концептами візуальної теорії стають «візуальне мислення», «візуальна семантика», «візуальна мова», що актуалізує дослідження візуальності не через застигли схеми геометричної оптики, а через вихідні «перцептивні поняття» та кінестезичні відчуття. Проте значна частина мистецтвознавців і культурологів, навіть протягом ХХ століття, методологічно спиралися на принципи окулярцентризму і саме тому не зовсім вірно розуміли роль практики у формуванні режимів бачення в конкретному соціокультурному контексті. Це відбувалося внаслідок ціннісної домінанти бачення для культури, становлення якої розумілося передусім через модус зору. Тому ідея «повернення» до архаїчних форм бачення не є випадковою в тому сенсі, що воно актуалізує роль практики та змушує більш послідовно здійснювати критичну рефлексію рекреаційних механізмів масової культури, мистецтва і повсякденності.

Практики формування чуттєвої культури людини здавна розгорталися від

фізіогномічних властивостей світу до складних абстрактних ідей, проте зі збереженням «безпосередності» сприймання, що є однією з ознак «живої» культурної форми. Багато естетичних практик сьогодення, так або інакше, повторюють ті древні механізми освоєння людиною світу, які стають актуальними в освоєнні незнайомих медійних енвіайроментів так само, як давня людина освоювала в цілому незнайомий і повний несподіванок простір свого перебування. Якщо європейська класика сформувала і задала алгоритм слідування усталеному Ідеалу, то сучасну добу, (за висловом Я. Пастернака – добу «розпорошення» Ідеалів), можна означити словом – непередбачуваність. В якомусь розумінні ми просто змушені змінювати способи освоєння світу та самопрезентацію, адже образи, в які можна було просто вірити та світ усталених координат залишилися у минулому.

У полімедійному просторі сучасної культури, для якого є характерними гібридизація образів, поєднання предметності та примарності, що межує з сугестивністю візуального, фасцинацією, зачаруванням (С. Леш, У. Тернер, А. Джелл, Д. Преціозі, М. Еліаде та ін.), посилено увагу до трансово-афективних станів та спроб за репрезентацією побачити те, що раніше було непроникним для погляду. Уявлення про світ-як-картину з необхідністю призводить до бажання «зазирнути за», побачити, а що власне знаходиться за картиною. Це розкриває нове розуміння візуального як палімпсестного нашарування образів сприймання, які завжди обумовлені різними культурними та психологічними чинниками та мають відносну достовірність.

Основою, «точкою відліку» достовірності візуального досвіду все частіше стає, як не парадоксально, – невидиме. Наприкінці ХХ–поч. ХХІ століття відбувається «занурення» культурного ока на мікрорівень сприймання, з'являється потреба бачити невидимий мікросвіт – зокрема світ, сповнений невидимих загроз (віруси, радіація, космічні випромінювання тощо). Так, експериментальні майданчики сучасного нано-арту (Р. Фуллер, Ч. Остан та ін.) візуалізують квантові ефекти і ефекти міжмолекулярних взаємодій. Внаслідок паралельного функціонування різних режимів бачення утворюється змішана реальність, в якій переплетено справжнє і симуляційне, дискретне і пластичне, видиме і невидиме.

Традиційно бачення в культурі обумовлено скопічними режимами, які його і обмежують і спрямовують. У ХХ столітті домінує принцип візуального переструктурування, у зв'язку з чим звичне розуміння візуального і візуальності потребує переосмислення. Якщо раніше більшою вагомістю характеризувалося поле видимого, «обширне поле зримого, спостереженого, оче-видного» [1, с. 41], що обумовлено світоглядом та міфо-ритуальними практиками з системою заборон і дозволів, то нині – «конкретно-історичні заломлення візуального, його специфічні модифікації» [1, с. 41], які формують унікальні для кожної епохи режими бачення. Так, у ХХ столітті вони поступово стають центром уваги дослідників, актуалізується поняття «візуальний досвід», посилюється інтерес до нерепрезентативних теорій.

Ідея готового візуального образу, що транслюється через минуле у теперішнє, замінюється симуляційною ерзацністю псевдообразів, які не мають проєкцій у минуле. У презентизмі теперішнього вони існують лише як стереотипи, втрачаючи архетипну глибину та історичну осмисленість. При цьому формується нове ставлення до симулякрів, які не лише розуміються виключно у контексті нетворчого завершення віджилого та невпинного повторення. У значенні архетипів майбутнього – кенотипів (М. Епштейн), вони уможливаються як початки принципово нового. Це стає основою нового гуманістичного розуміння культури, яка починає в архаїчному розумінні «з нуля» у творенні нової образної системи, вибудовуючи себе з постмодерністського синкретизму креолізованих текстів, фрагментарності, гібридності, процесів напіврозпаду

і розпаду. Як творяться абсолютно нові світи найкраще знає доба постсучасності.

Переорієнтування з культури споглядання на культуру співпричетності, з культури споживання, з її спрощеними візуальними схемами площинної повсякденності, на культуру творення, спонукає до вивчення архаїчних за своєю природою елементів нових режимів бачення, що «мерехтять» у стратегіях арт-терапії, в мистецькій практиці, у вимірах повсякденності.

Вивчення потребують такі характеристики бачення, що обумовлюють постсучасне образотворення – процесуальність бачення, амбівалентність бачення, амодальність бачення, одночасне бачення, «бачення зсередини» («утробне», «палімпсестне», «утривалене»), асимптоматичне бачення (кругове, бокове, непряме, відгалужене) тощо. Уваги потребують практики співучасті та співпричетності, які дають можливість вивчення механізмів не лише індивідуальних, але й колективних фантазій і марень.

Архаїзація культури через міфологізацію й відродження цінності території, тіла, оргії, видовища і насолоди конституює соціальність як повсякденність, як простір інфантильної регресії. Проте сучасна архаїзація відбувається у десакаралізованому просторі культури й актуалізує пошук сакрального центру й Позачася в світі, позбавленому нумінозного впливу древніх архетипів. Сакралізація повсякдення задіює схожі механізми візуальної fascinaції як «зачарування», в термінах сучасної інформаційної війни – «зомбування». Свавільне конструювання часової перспективи і більша незалежність від реального часу міфу масової культури актуалізує дослідження його зв'язку з архаїчним міфом. На рівні візуальних практик це, наприклад, необхідність розмежування «короткозорого» сприймання за Е. Тоффлером з новітніми формами зародків візуальних ідей майбутнього.

Архаїка широко репрезентована в постсучасній культурі через актуалізацію несвідомого та метафорику травм: «зупинений час», трансово-афективні стани, «вимушене повторення», сучасні форми пріапізму у селфі-культурі та веб-зображеннях. Отже, архаїзація, з одного боку, пов'язана з глибоким регресом та «відмовою від історії», обумовленим «застряганням» на контурі біовиживання та втратою довіри до світу, але є водночас імпульсом до переходу суспільства з усіма його культурними практиками на новий рівень складності. Освоєння конструктивного потенціалу цих практик відбувається через спонтанну імпровізацію та творчість, як пошуку нових або давно забутих шляхів синергії людини зі світом як на індивідуальному рівні, так і на колективному. Через актуалізацію спрощених архаїчних форм відбувається урівноваження складності моделі культури і ідентичності.

Постсучасність оприявнює себе у певній «первозданності», адже розширення медіаформатів і різноманіття візуальних режимів створюють загальну атмосферу тотальної невизначеності, а отож – і поле можливостей для нової моделі культуротворчості. Проте не так проблема вибору, як «коливання» між різними режимами бачення стає ознакою нових естетичних практик доби Постсучасності. Формуються не лише нові ідентифікаційні стандарти, а й нові стратегієми естетизації світу в естетиці випадковості, естетиці фрагмента, естетиці спонтанності, естетиці відсутності (як переосмислення «ніщо»), естетиці симулякру, естетиці енвайроменту, етно- та екоестетиці. Естетизація процесу творення відроджує експресивний принцип творчості та відновлює втрачену постмодернізмом ідею репрезентації. Ідеї самоцінності фрагмента в естетиці фрагмента виникають в умовах відцентрових тенденцій в культурі та зниження інтегративної функції зору. Відбувається акцентування на досвіді «навпамацки», асимптоматичному русі до власної істини, від психічного образу до художнього. На початку XXI століття тактильність, закладена в зоровій перцепції, перетворюється на самоцінний принцип в умовах занепаду

«аури» (В. Беньямін). Подальшого дослідження потребує визначення екзистенційної ролі бачення в умовах дистанціювання від реальності та водночас – наближення до неї упритул. Новітній енвайромент може бути збудовано за принципом гармонізації уламків і фрагментів культури, що їхню цілісність ми відтворюємо в уяві, або ж може постати поки що невизначеним континуумом пластичних модуляцій, рухів, образів, звуків. Постсучасний енвайромент характеризують цілковита відсутність кліше, радикальна суб'єктивність, у можливостях виразу він стає рухливішим і динамічнішим, часто є пластичним переплетенням кенотипічних образів. Саме тому сучасна естетика фрагмента рефлексує не лише спосіб фрагментації, а й її площинні й темпоральні характеристики.

Поглиблюється розмивання меж між мистецтвом і дійсністю та поширюються креолізовані тексти, компромісні мімікрійні моделі, гібридні утворення медіа. Ціле у процесі становлення видозмінюється, а суб'єкт стає неоднозначним і як спостерігач, і як «свідок», учасник, що перебуває всередині ситуації. Його способом освоєння світу стає «блукаючий» погляд і поліцентричність уваги. Інтерес викликають межові феномени злиття образів, бокове та паралельне бачення різних ракурсів водночас.

Ми маємо звернутися до первинного досвіду не лише задля відтворення процесів, характерних для початку та зміни циклу, а й як до проблеми асиміляції архаїчних цінностей, оновлених і перетворених, у новий контекст культури.

Література:

1. Батаєва К. В. *Феномен медіа-визуальності: опыт социокультурного анализа // дис ... д-ра. филол. наук: 09.00.04. – Харьков, 2014. – 465 с.*

«НЕМИНУЧА МОДАЛЬНІСТЬ ЗРИМОГО»: ВПЛИВ ОПТИЧНИХ МЕДІА НА ТРАНСФОРМАЦІЮ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК МОДЕРНУ

О. Ю. Павлова,
докт. філос. наук,
КНУ ім. Т. Шевченка

Виникнення оптичних медіа у XIX ст. (фотографії та кіно) та їх вдосконалення у XX ст. змінило не лише базові параметри певних культурних практик, але й їх ієрархію в цілому.

Найбільш наочна трансформація візуальних медіа високого Модерну відбулася в кінематографії. Виникнення звукового супроводу дозволило відтворити інший вимір реальності та створювати більш цілісну її модель, але не похитнуло «неминучу модальність зримого» (Ineluctable modality of the visible) (Дж. Джойс). Адже порядок сприйняття корелює з оком, особливо після виникнення «галактики Гутенбергу», де навіть мовні практики стали остаточно підкорені диктату граматики.

Також новим результатом кінематографії стала динаміка зображень, яка не лише посилила цілісність сприйняття, але уможливила цілу низку нових технічних прийомів, зокрема зміщення фокусу зйомки та, відповідно, уваги, швидкість зміни

кадрів та монтаж (інструменти конструювання сюжету), трансформації композиції зображення (поза-суб'єктність). У процесі споживання рухомої картинки вже не потребувалася воля та розуміння суб'єкта споглядання як вихідна умова.

В фокус оптичних медіа потрапляла в першу чергу екзотика, тематика якої намагалася вийти за межі диктату повсякденного та раціонального. Тому поряд з кіно атракціонів та художніми спробами кінематографу самостійною областю сфери застосування оптичних медіа стала етнографічна кінематографія. Цікавість до предметів та тем не-європейських культур вже сформувалася в Західній цивілізації за попередні два століття в приватних колекціях артефактів та живопису, а також була значно доповнена засобами фотографії.

Артефакти первинних культур вражали своєю незвичністю, екстравагантністю. Їх накопичення в межах приватних колекцій сприяло виникненню нових дизайнерських стилів та формуванню вже професійних колекцій, які виходили за межі оптики кунсткамер.

Надзвичайний прорив ці уламки екзотичних світів здійснили в європейському живописі. Наприклад, в українському мистецтві назавжди залишився досвід Аральської експедиції Тараса Шевченка. Також змінилася не лише тематика, але й техніка зображень окремих майстрів (наприклад, африканській період Пабло Пікасо) та європейського авангарду в цілому під натиском незвичних форм архаїчного мистецтва, зокрема ритуальних масок. Змінилося також розуміння витоків самого європейського мистецтва, зокрема його премодерних корінь.

Саме кінематографія значно розширила серію технічних прийомів та засобів подачі матеріалу, а отже створила передумови для розширення кола публіки. Вироблення споживачів продукції оптичних медіа завдяки можливості управління параметрами сприйняття стало важливим етапом в становленні та саморефлексії поля візуальної антропології.

Новим виміром інтересу до індустрії розваг став комерційний успіх її продукції. Проривом в цьому зрушенні став етнографічний Джона Гаррісона фільм 1922 року «Нанук Півночі». Автором фільму (сценаристом, оператором та режисером) став канадський аматор, який завдяки роботі в Канаді познайомився та зачарувався аутентичним стилем життя народів півночі, зокрема ескімосів та вирішив представити його широкій публіці. Не з першої спроби, але цей фільм мав настільки шалений успіх, що ціла купа товарів широкого вжитку отримала назву завдяки асоціативному ряду цього фільму. Нащадком цього спалаху до наших днів залишився і досі популярний вид морозива ескімо, який подолав не лише часові межі, але й національні.

Виникнення та популяризація декількох візуальних медіумів (артефактів первинних культур, живопис, текст), а також конкуренція до них оптичних медіумів, поставило в центр уваги не що зображено, а як зображено. Підвалини підсвідомості геніального митця як єдине джерело образотворчої креативності були поставлені під сумнів. Візуальні ефекти стали розумітися не лише як ілюстрація до друкованої продукції (як це було в контексті текстоцентризму), але й не як похідна свідомості/підсвідомості, а в як продукт певних технічних параметрів різноманітних медіа.

Іншим наслідком могутнього впливу кінематографу стала зачарованість суворой культури архаїчних народів, яка сприяла не лише переосмисленню їх місця в історії культури, але й підриву тієї зверхності колонізаторських управлінських настанов та расистських теорій. Важливу роль в трансформації ціннісних суджень відіграла завдяки кінематографу не раціональна критика, а потужна емпатична залученість глядачів у потік нової продукції оптичних медіа, яка могла підірвати навіть застиглість власних забобонів.

Зазначені потужні зсуви закріпилися в становленні документалістики як окремого виду самого кінематографу, а також етнографічного кіно як жанру документалістики. Також це сприяло трансформації мови художнього кіно. Були значно підірвані основи як театральної умовності, яка панувала в кіно-просторі, так і нової достатньо жорстко регламентованої стилістики, що формувалася на ті часи в таких фабриках мрій як Голівуд і радянській кіноіндустрії.

Під тиском та спокусою кіно-достовірності сформувалися такі течії як «нова французька хвиля» та «італійський неореалізм», які ставили собі за мету напрацювати нову кінематографічну мову, позбавлену умовності та декоративності гігантів даної індустрії, а відповідно, позбавитися їх ідеологічної заангажованості.

Домінанта технічних параметрів зйомки та похідна від них настанов нібито безпосередності сприйняття була зафіксована в практиках модерного кінематографу та сформульована як базовий принцип «кіно спостереження» (термін С. Янга – «Observational Cinema»). Люзорність безпосередності сприйняття стала підставою непомітного «переписування аудиторії в процесі історії етнографічного фільму», за влучним формулюванням Маркуса Бенкса та Джея Рубі. Саме оптичні медіа зробили видимим не лише автентичку первісних народів, але й умови та умовність виробництва європейської публіки.

Експериментування з технічними можливостями оптичних медіа (в першу чергу кінематографією) у ХХ століття зумовило трансформацію культурних практик Модерну, зокрема її художнього поля (виробництва і споживання образу як його базового культурного продукту), виробництва та навіть перевиробництва спільноти як аудиторії. Ієрархія культурних практик візуальних медіа високого Модерну (художній образ та текст) зазнала реорганізації в логіці де-диференціації рухомої картинки, що в першу чергу, позначилося на виробництві базової антропологічної моделі, оминути яку вже не було можливості.

КОНЦЕПЦІЯ «ТЕМНОГО ЛІСУ» ЛЮ ЦІСИНЯ ТА ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ПЕРШОГО КОНТАКТУ В ДИСКУРСІ СУЧАСНОЇ ФАНТАСТИКИ

П. В. Кретов,

канд. філос. наук;

О. І. Кретова,

канд. пед. наук

ЧНУ ім.Б. Хмельницького

Стрімкий розвиток сучасної китайської цивілізації є безсумнівним, і до нього прикуто пильну увагу всього світу – як на рівні геополітичних, економічних, соціальних, технологічних його аспектів, так і на рівні тих викликів, які він продукує для сучасної футурології. Не викликає також сумнівів і те, що цей розвиток є цілком амбівалентним у всіх згаданих площинах, що, на нашу думку, визначається фундаментальною суперечністю чи то парадоксом, пов'язаним з формами асиміляції тезаурусу

концептуальних смислів умовного Заходу умовним Сходом (Китай) та когнітивними й ментальними деформаціями, цим обумовленими.

Так чи інакше, розгляд філософського й ідеологічного змісту трилогії «Пам'ять про минуле Землі» (2006–2010) найпопулярнішого в Китаї та на Заході китайського автора видається актуальним, оскільки його творчість формує громадську opiniю [1]. Апокаліптична космоопера, якою є третя частина трилогії, змальовує загибель не те що культур і цивілізацій, галактик і кластерів, але і всесвітів, і навіть вимірів. Премії «Х'юго», «Неб'юла», «Локус», «Синь'юнь» отримані автором, засвідчують популярність творчості письменника і водночас інструменталізм його мислення, який робить цю творчість такою, що легко вбудовується в ідеологічні конструкції як набори соціальних імперативів, типових ціннісних орієнтацій, мотиваційних та поведінкових моделей.

Ідеться про так звану «теорію темного лісу», яку зазвичай пов'язують з трилогією Лю Цисіня. «Жах вічної ночі» (назва одного з розділів третьої частини трилогії), який фантаст пов'язує з тим, що «космос, неначе криве дзеркало, в багато разів підсилює темний бік людства», анітрохи не корелює з геометричним «холодом безкінечних просторів» Паскаля, який у західній традиції обумовив протоекзистенціалізм С. К'єркегора та певною мірою феноменологію, філософську антропологію XX ст. і фундаментальну онтологію М. Гайдеггера. Наголошуємо, що у варіанті Лю Цисіня йдеться про колективні, родові страхи людства як спільноти, вперше відрефлексовані в міфології, коли хаосу навколо людина спробувала протиставити впорядковані структури ритуалістики, з яких постали культура та цивілізація. Паскалівський жах, сказати б, «вертикальний», онтологізований екзистенційно в системі «Я – універсум», що характеризує західну традицію, на відміну від «горизонтального», «плаского» остраху «чужих» як ворогів у китайській. Класика західної science fiction у різних піджанрах (А. Азімов «Академія», Г. Герберт «Дюна», К. Саймак «Місто», С. Лем «Сума технологій», «Соляріс», «Голем XIV», тощо), кіберпанку (Б. Стерлінг, В. Гібсон, Ф. Дік та ін.) відпочатку спираються на окремість реценції, опису й переживання реальності людиною, за якої специфічно людська точка зору не може бути розчинена в будь-яких соціально-групових чи техногенно-цивілізаційних альтернативах. Сама по собі метафора темного лісу, як і парадокс Е. Фермі, інваріантом-ілюстрацією якого вона є, свідчить лише про антропогенну інтерпретацію «становища людини в космосі» (М. Шелер) як воно тлумачиться наприкінці першої чверті ХХІ ст. унаслідок розвитку інформаційно-комунікативних технологій та глобальної кризи наукової експертизи як підстави наукової картини світу. Можна сказати, що цей острах присутності небезпеки, більш потужних агресивних цивілізацій, апріорно ворожих людству, укорінений у соціальних емоціях, які є еволюційним інструментом виживання виду, що демонструють, наприклад, сучасні рефлексії щодо медіапростору. Неважко помітити деяку суголосність таких побоювань конспірологічно-параноїдальним мотивам в сучасних масових культурі та свідомості. Сам письменник в полеміці з відомим канадським фантастом Р. Соїєром заперечує етнокультурну укоріненість подібних страхів (пов'язану, на думку Соїєра, з історичним досвідом Китаю) і наголошує на тому, що його узагальнення претендують на статус загальнолюдських. Автор стверджує, що він описав «найгіршу з можливих цивілізацій», сподіваючись «зробити Землю настільки прекрасною, наскільки це можливо» [1]. Бачимо, що алюзія на одне з гордовитих гасел Просвітництва, наскрізь раціоналістично-логічну за змістом максимуму Лейбніца про краший зі світів, створений Богом, виглядає як гірка іронія, причому принципово відмінна від вольтерівської з того ж приводу – Лю Цисінь створює опис знелюдненого світу як елемент мотивації до дії для великих груп, практично як соціальний стимул. Констатації того, що в межах жанрової та ідеологічної специфіки трилогія Лю істотно

відрізняється від західної наукової фантастики способами використання традиційних літературних прийомів жанру і структурних модулів тексту на фабульно-сюжетному та загальнонаративному рівнях, є вже загальником. Йдеться насамперед про те, що китайський автор не інтерпретує власну історію як частину месіанської чи есхатологічної доктрин, пов'язаних з християнством, що притаманно західній традиції. Тим більше його наратив на структурному, текстовому рівні не передбачає подібних конотацій. У трилогії Лю Цзіня цивілізації (земна та міжзоряна) не обов'язково «просуваються лінійно або навіть піднімаються і падають за передбачуваною схемою. Епохи вражаючих технологій слідує за іншими пасторальної простоти, тоді як цивілізації на межі золотого віку раптово зводяться нанівець або повертаються до елементарних станів виживання» [2]. Відповідно до міфологічних (наприклад, циклічної) нелінійних моделей часу, присутність і перебування людини й людської цивілізації у масштабах космосу тлумачаться як спорадичні та підвладні трансцендентній людям стохастичності універсуму. Можна навіть припустити, що подібне світопереживання, подібний *lebenswelt* з необхідністю передбачає нонантропоцентричну онтологію та етику, позаяк ближче до настанов трансгуманізму, ніж до античного гуманізму з його репрезентацією космосу як порядку та прекрасної оживленої статуї (О. Ф. Лосєв), і «квантові» уявлення про людину та соціальні стосунки як такі, що є контрадикторними традиційним, умовно «ньютонівським». Сакраментальне сподівання Ейнштейна щодо того, що «Бог не грає в кості» (стосовно емоційно і світоглядно неприйнятної для нього квантової механіки) під цим кутом зору є символом віри західної моделі смислогенерації, укоріненої в єврейському монотеїзмі й античному індивідуалізмі, пізніше – в системі цінностей Просвітництва, які структурують атропоморфну й антропоцентричну реальність. Китайський новітній фантастичний дискурс, що претендує на статус мови новітньої гуманітарної науки, легко відкидає цю традицію як невластиву підставам як національної історико-культурної традиції, так і настановам новітнього наукового образу світу. Новітня наука, втрачаючи опертя на емпірично-фактуальну предметність об'єктів дослідження, через принцип антропності переходить до математичних моделей, репрезентованих чи то в теоретичних побудовах (які можуть набувати позірно метафізичного характеру для буденної свідомості – наприклад, космологічні об'єкти великого атрактора, горизонту подій, Ланіакєї тощо) у фантастичному наративі.

Таким чином, дискурс наукової фантастики має легітимізувати і наповнити соціальними меседжами та регулятивами колективні уяву і свідомість, інсталюючи їх у символічний смислогенеративний ландшафт людей і спільнот, зокрема й ідеологічний.

Образ майбутнього, який формує новітня китайська фантастика може бути розглянутий як елемент маніпулятивних технологій у сфері масової свідомості, тобто як ідеологічний тригер.

(Тези доповіді на основі статті, підготованої для журналу «Китаєзнавчі дослідження»)

Література:

1. Cixin Liu. *The Worst of All Possible Universes and the Best of All Possible Earths : Three Body and Chinese Science Fiction*. Tor-Com. Oct. 30, 2014. URL: <https://bit.ly/3l6GlPU> (accept 03.10.2021).
2. Keane James T. *The otherworldly science fiction of China's Cixin Liu*. America, August 20, 2018. URL: <https://bit.ly/3B4dzEg> (accept 22.10.2021).

ГЕНДЕРНА ЕКСПРЕСІЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ МНОЖИННОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У СУЧАСНІЙ ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

З. В. Шевченко

канд. філос. наук

ЧНУ ім.Б. Хмельницького

Якщо у традиційному суспільстві ідентичність людини була швидше субстанційною (незмінною) за своєю природою (наприклад, про людину говорили: жінка, українка, православна – причому ще від народження до самої смерті), то у суспільстві «модерну» ці субстанційні характеристики втратили свою непорушність і самоочевидність, і тепер навпаки, намагання їх субстанційно приписувати викликають питання та сприймаються як утиск прав особистості [1].

Концепт множинної ідентичності (концепція численних / множинних модернів) у другій половині 20-го століття у соціальній теорії був запропонований ізраїльським соціологом Шмуелем Ейзенштадтом (Shmuel Noah Eisenstad) та німецьким ученим Вольфгангом Шлюхтером (Wolfgang Schluchter) для пояснення множинних сценаріїв реалізації єдиного проєкту модерну у різних країнах [2]. Множинна ідентичність, застосована як модель впорядкування складної соціальної ідентичності, створює можливості для пояснення, як людина може бути одночасно учасницею кількох соціальних ідентичностей – причому ці ідентичності не змішуються між собою, не заперечують одна одну, а людина звертається до них у режимі переключення з однієї ідентичності на іншу [1]. До речі, означений концепт досить сильно перегукується із драматургічним інтеракціонізмом Ірвінга Гоффмана (Erving Goffman).

Гендерна експресія є невід'ємною складовою частиною множинної ідентичності кожної особистості без виключення, зокрема її гендерної ідентичності.

Гендерна експресія (гендерна репрезентація або гендерна саморепрезентація) – це соціокультурне представлення індивідом його гендерної ідентичності, що виражається у поведінці, манері спілкування, одязі, спеціальних практиках, що змінюють зовнішність (наприклад, контроль ваги, виражена мускулатура), тощо. Гендерна експресія є важливим соціокультурним явищем, оскільки робить можливою категоризацію індивідів за статтю та виступає засновком комунікативної довіри [3].

Гендерну експресію або засоби вираження приналежності до статі І. Гоффман називає формальними конвенційними актами. Це своєрідні моделі чоловічої та жіночої поведінки прийнятні у конкретному культурному середовищі та у конкретній ситуації, які сприяють збереженню та відтворенню норм повсякденної взаємодії (різного роду ситуативна поведінка – завжди є гендеризованою). Виконавцями та виконавицями конвенційних актів є соціально компетентні діючі особи, що є включеними у соціальний порядок. Соціальний порядок, у свою чергу, гарантує їм захист від неадекватних індивідів. Бути чоловіком або жінкою та виявляти це – означає бути, за І. Гоффманом, соціально компетентною особою, що викликає комунікативну довіру [4].

Важливо відмітити, що гендерна репрезентація представляє саме гендерну ідентичність індивіда, тобто його соціокультурне переживання своєї статі, а не саму стать. Тому стать, яка презентується, демонструється, і біологічна стать індивіда можуть не співпадати.

Серед основних елементів гендерної експресії варто виділити:

- відповідність або, навпаки, невідповідність соціокультурним стандартам жіночої та чоловічої зовнішності й моделям поведінки. Наприклад, яким чином змінювалась візуальна гендерна культура ми можемо простежити від традиційного народного вбрання до сучасного дрес-коду;

- гендерні експектації – очікування чоловічих або жіночих стандартів, зразків поведінки, що випливають з понять «гендерний ідеал» і «гендерний стереотип». Гендерні очікування, як і будь-які інші експектації, роблять поведінку людини передбачуваною та формують комунікативну довіру;

- оцінка іншими людьми наскільки спосіб гендерного самовираження індивіда відповідає загально прийнятим гендерним стандартам конкретного культурного середовища. Важливо зазначити, що від таких суб'єктивних оцінок залежить репутація та авторитет особистості;

- позитивні та негативні санкції з боку соціуму за наслідки діяльності у рамках означених культурою гендерних стандартів. Варто відмітити, що чим традиційнішим, архаїчнішим є суспільство, тим жорсткішими та репресивнішими будуть санкції.

Література:

1. Шевченко З. В. *Плинна ідентичність і множинна ідентичність: спільне і відмінне у сучасні соціальній ідентифікації* // *Evropský filozofický a historický diskurz*. – 2019. – 5(4). – С. 130–134.

2. Eisenstadt S. N. *Revolution and the Transformation of Societies: A Comparative Study of Civilizations*. By. New York: Free Press, 1978. Pp. 348.

3. *Словник гендерних термінів* / Укладач Шевченко З. В. – Черкаси: видавець Чабаненко Ю., 2016. – 336 с.

4. Здравомыслова Е. А., Темкина, А. А. (2002). *Гендерный дисплей* // *Словарь гендерных терминов* / Под ред. А. А. Денисовой / Региональная общественная организация “Восток-Запад: Женские Инновационные Проекты”. М.: Информация XXI век, 2002. – 256 с.

ЧОГО ХОЧЕ КАРТИНКА: ВІЗУАЛЬНИЙ ПОВОРОТ ЗА ДОБИ ЦИФРОВИХ МЕДІА

О. М. Кожем'якіна,

докт.філос.наук

ЧДТУ

Візуальний поворот ХХ ст., що прийшов на зміну лінгвістичному повороту, ініціював проблему вивчення тенденцій розвитку та переважання візуальних засобів представлення дійсності, породжуючи безліч наративів візуальної культури у нових викликах, загрозах та можливостях. Актуалізуються питання специфічних властивостей візуальних образів, які починають значно переважати в сучасній культурі, стаючи подібними, за висловом Н. Брайсона, до нескінченного потоку води з крану чи електрики з розетки [1].

Варто також звернути увагу на те, що візуальні образи не потребують перекладу, оскільки базуються на універсальних інтерпретативних схемах, які водночас мають

специфічні соціокультурні особливості та залежать від дискурсивних детермінацій. Проблема візуальної комунікації насамперед стосується питань інтерпретації, символічного та знакового наповнення, а також ефектів та маркерів прихованого впливу. Візуальні засоби масових комунікацій, до яких слід віднести фотографію, кіно, телебачення, образотворче мистецтво, в сучасних цифрових медіа доповнюються трансмедійними платформами, соцмережами, блогами, мемами, брендами, цифровими образами тощо, являючи собою потужний пласт для візуальних студій. Зазначені аспекти зумовлюють формування нового дисциплінарного поля досліджень численних феноменів, які стають частиною сучасної візуальної культури. Постають питання внутрішньої структури образів, співвідношення мови та образів, а також інтерпретативних стратегій та відкриття нового концептуального простору риторичної образності.

Про візуальний поворот почали активно дискутувати, зокрема, і шляхом активних наукових розвідок у сфері візуальних студій, в кінці ХХ століття. Так званий «іконічний» та «пикторіальний» повороти розглядаються дослідниками Г. Бьомом, Х. Белтінгом, В.Дж.Т. Мітчелом та ін. в контексті парадигмальних зрушень у форматах створення значень та інтерпретації, співвідношення (та аналізу редуکتивних спрямованостей) лінгвістичного та візуального, культурної обумовленості візуальних практик, а також в аспекті зміни західного філософського мислення у напрямку постлінгвістичного та постсеміотичного перевідкриття. Візуальне певним чином співвідноситься з інтелектуальним, лінгвістичним, ідеологічним аспектами, але не редукується до них.

Простежуючи історичну трансформацію портретної техніки в ракурсі аналізу нових можливостей візуального образу, німецький дослідник мистецтва Готфрід Бьом розкриває сутність «іконічного повороту» в контексті становлення нової науки про образи. Вчений звертає увагу на випереджальні спроможності візуальних практик доби Відродження у портретному зображенні автономного суб'єкта, який вже почав активно проявлятися. Натомість концептуально, із закріпленням у текстах, подібні зміни відсутні, що свідчить про специфічну сутність влучності візуального представлення дійсності. На думку Г. Бьома, цифрова революція викликала справжній бум візуальності - як потоку зображень, що мають значний вплив на всі сфери життя. Провідним питанням для Г. Бьома є те, як змінюються межі символічної системи мови, як образи породжують значення та як вибудовують тільки їм властиву логіку (не предикативну, а через сприйняття, в сенсі динаміки виробництва сенсу за рахунок образних засобів) [2, s. 34].

Доволі важливими в контексті досліджуваної теми є праці Р. Барта, зокрема його «Camera lucida», де розкриваються способи прочитання візуальних образів у фотографії та виявляються взаємоперетини предметного та індивідуально-особистісного, а відомий вислів Р. Барта про те, що ніщо написане не в змозі зрівнятися по достовірності з фото, актуалізує такі властивості фото-образів, як автентичність та достовірність [3].

«Пикторіальний поворот» американського дослідника візуальної культури та творця візуальної теорії Вільяма Дж. Томаса Мітчела відкриває нові перспективи у пошуку підходів до аналізу світу візуального, зокрема, в аспекті співвідношення іконічного та ідеологічного, демонструючи численні тенденції перевідкриття зображення в результаті складних взаємодій нових технічних засобів, різних проявів візуального, дискурсів, тілесності та образності тощо [4]. В концепції Т. Мітчела слово і образ представляють різні способи репрезентацій та конотацій, відмінність між якими значно глибша, ніж просто формальні чи структурні відмінності. Зокрема, культура читання та культура перегляду мають безліч взаємоперетинів, які неначе «перетікають» одне в одне, а

сучасні цифрові медіа являють собою взаємодію зображень і текстів, демонструючи появу нових способів взаємопроникнення візуального та вербального. Відмінність між зображенням та мовою для Т. Мітчела скоріше полягає в комунікативному співвідношенні суб'єктивного та об'єктивного, розрізненні мовлення (власного) та бачення (іншого), між подіями/предметами (побаченими) та словами (почутими). Але в кінцевому підсумку порівняльний аналіз словесної та візуальної репрезентації приводить Т. Мітчела до роздумів про «владу» картинок, досліджуючи силу ілюзій, пропаганди та масової реклами.

У праці «Чого насправді хочуть картинки?» Т. Мітчел наполягає на первинності візуального в сучасній культурі. Оригінальною є і сама постановка питання, яка при всій своїй метафоричності має давні корені у практиках анімізму, тотемізму та фетишизму, суб'єктивуючи об'єкти та наділяючи індивідуальністю предмети. Відтак деякі образи володіють особливою силою інтелектуального чи соціального впливу, захоплюючи владу над думками і світоглядами багатьох людей та починаючи жити власним життям, провокуючи науковий дискурс діалектики влади та бажання, панування та підпорядкування [5]. Таким чином, питання щодо бажання картинки є насамперед герменевтичним та семіотичним, фіксуючи відтінки зміщення об'єктів інтерпретації та ледь відчутні зміни в уявленнях про картинку. Відтак формується свого роду візуально-герменевтичний трикутник суб'єктності, що складається з бажань художника, бажань глядача та бажань самої картинки (з множинністю суб'єктних позицій та ідентичностей), по суті спрямовуючи візуальну теорію у напрямку візуальних комунікацій суб'єктності.

Література:

1. Bryson N. Responses to Mieke Bal's. «Visual Essentialism and the Object of Visual Culture»: *Visual Culture and the Dearth of Images // Journal of Visual Culture*. 2003. Iss. 2. P. 229–232.
2. Böhm G. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press, 2007. 284 s.
3. Барт П. *Camera lucida. Коментарій к фотозображенню*. М.: Ad Marginem, 2011. 272 с.
4. Mitchell W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, 1994. 445 p.
5. Mitchell W. J. T. *What Do Pictures Really Want?* // *October*, 1996, №77. P. 71–82.

ВИДОВИЩЕ ЯК ТЕАТРАЛІЗОВАНЕ ДІЙСТВО: ТРАГЕДІЯ ПЕРЕДСТАВЛЕННЯ

Д. В. Кухарчук,

магістрант

каф. філософії та релігієзнавства

ЧНУ ім.Б. Хмельницького

(наук.кер.О. А. Пушонкова)

Історія розвитку цивілізації наочно свідчить про те, що видовище завжди було своєрідним дзеркалом своєї епохи. По створюваних святкових формах можна судити про політичне, історичне і духовне життя суспільно-економічної формації, визначити ідеї, інтереси і прагнення найрізноманітніших її соціальних шарів.

Видовище фіксує і кризові явища в культурі цієї групи. Вони виражаються у відході від давніх цінностей або їх відкиданні, коли видовище перетворюється лише на скупчення застарілих, архаїчних звичаїв, порожніх умовностей, нікому не потрібних ритуалів. В період кризи центр тяжіння видовища зрушується у бік розважальних, художніх та інших елементів, що заповнюють дозвілля, які починають трактуватися як автономна культурна цінність.

Античний театр зростає з видовища, яке є домінантою відношення античної людини до світу. Власне, до настання часів, коли світ став «видовищем», не було ще і самого «відношення» як такого. Участь у ритуальних дійствах не є представленням. Представлення народжується як форма абстрагування від світу, як практика розділення світу на те, що представляється (об'єкт) і хто представляє (суб'єкт). Однією з найважливіших позицій філософії Анаксагора є те, що «сукупним кругообертанням світу править Розум так, що завдяки ньому це кругообертання взагалі почалося» [1, с. 64]. Отже якщо світ управляється Розумом, він сам визначає шляхи і методи свого владарювання, він відокремився від світу, що став після цього йому «іншим» і «чужим». Природним наслідком такого відособлення Розуму від світу і виявляється можливість «побачити світ з боку», «ззовні», розташувавшись «з усіх боків» «навколо» світу, так, щоб світ опинився в «фокусі». Народжується епоха «спостереження». У світ приходять «споглядач» і «глядач» [1, с. 73]. Отже з'являється у добу Перикла «новий товар», якщо говорити сучасними термінами, це – представлення. Перикл засновує щорічні субсидії для громадян для відвідування театру. Тобто громадянам Афин ставиться бути «глядачами», що розташувалися «навколо» світу.

В технічному відношенні театр є спеціальною сценічною конструкцією, що «виносить» свідомість людини за межі його голови на сцену, істота дійства є присутньою і у свідомості, і на майданчику. З історії театру відомі дві найбільш поширені форми його організації – старогрецький «амфітеатр» і новочасовий «театр-коробка». Усі інші «форми» театру розглядаються в переважній більшості випадків як різновид двох названих, їх комбінація або результат підсумовування [2]. Механізм амфітеатру влаштований так, щоб глядач (спостерігач) був включений в дійство в тому сенсі, коли процесу дійства нічого не заважає.

Насправді, античний театр за своїм принципом (механізмом) напрочуд нагадує дію лінзи в телескопі-рефлекторі. Фокус є фактичним місцем концентрації дійства. У театрі театральний фокус досягається або підсумовуванням глядацьких поглядів, кожен з яких представляє своєрідний «глядацький промінь». Об'єднання таких променів дає «цілісне

зображення». Якщо в телескопі цілісне зображення досягається підсумовуванням світлових променів у фокусі і подальше спрямування цього цілісного зображення прямо на око спостерігача, то в театрі фокус досягається не оптичними прийомами – хоча і при їх участі теж – а розсудливо-психологічними. Тим оком, яке спостерігає цілісне зображення в телескопі, в театрі опиняється око самого глядача, який стає, таким чином, стороннім самому процесу реального життя.

Відмінність античного театру від телескопа полягає в тому, що глядач в театрі є одночасно і «фокусуною глядацькою лінзою», і «глядацьким оком». Більше того, самою умовою здійсненності античного театру є необхідність приміщення, а також збіг ока з тим, що приймає зображення лінзою. Лінза-амфітеатр як саме технічний механізм вже спочатку існує, незалежно від того, зайняли глядачі на ній свої місця або ні. Але працювати як механізм така театральна лінза починає тільки після того, як здійсниться з'єднання. Ефект «театральності» досягається якраз за рахунок такого об'єднання «відбивача» і «спостерігача». Глядач зобов'язаний фокусувати «промені дійства» того, що відбувається на сцені, бо інакше «театральне дійство» не буде побачено. Важливим є те, що дійство мімікріює під «справжнє життя», під «реальність» за рахунок відбиваючої здатності глядача. Проте грецький театр був ще органічний. Органічний в тому сенсі, що не лише усе життя, що оточує античну людину, природа, світ розумілися як живі істоти, і самі перші «хитрощі» і «механізми» було розраховано на органічне сприймання. По своїй тілесній організації амфітеатр напрочуд подібний до органу спостереження – ока, яке теж за принципом своєї дії є ніщо інше, як вже відомий нам телескоп-рефлектор. А. Павленко показує, що «новочасні «теорія» і «театр» народжуються, як і античні, з вмирання релігійного дійства» [2, с.8], і це є початком доби раціоналізованого бачення.

Якщо ми уважно придивимося до театру-коробки, то вона нагадує камеру-обскуру. З тією, може бути різницею, що об'єкт, на який спрямована камера, знаходиться не за об'єктивом, а перед ним. Вона підготувала появу кінематографу, тобто «зображень, що рухаються». Новочасовий театр пропонував повністю виключити глядача із спектаклю, залишаючи йому пасивну роль стороннього спостерігача.

Що робить сучасний театр? Він штучно вводить глядача-людину в театральну виставу в якості учасника. Але єдність зі Світом було зруйновано саме представленням. Коли людина «відсторонилася» від релігійного дійства і подивилася на нього «з боку», і народилося видовище. пізніше видовище починає асоціюватися з «шоу» і істинне життя відходить на другий план, воно не допускається до присутності. У театрі все навпаки: саме представлення є життям. Представлення як «самий аполонійський витвір європейської свідомості» [2, с.42] є підміною істинного життя, грою в життя, і лише в цьому відношенні воно є життям.

Саме тому «вистава за участю глядача» не являється представленням, адже представлення, в якому немає глядача (що представляє), – це те, чого не може бути за визначенням. Сучасна людина намагається «вдихнути» у представлення нове життя, але воно з самого початку вже є абстрагованою формою, і в цьому полягає трагедія представлення.

Література:

1. Павленко А. Н. *Физика и театр: трагедия представления / Человек. 1999. № 4. – С. 62-85*
2. Павленко А. *Теория и театр – СПб, Изд-во С-Петербургского университета, 2006 – 234 с.*

ЦИФРОВЕ МИСТЕЦТВО: ТЕХНОЛОГІЇ ТА ЕСТЕТИЧНІ ПРАКТИКИ

В. В. Король,

магістрант

кафедри філософії та релігієзнавства

ЧНУ імені Богдана Хмельницького

(наук.кер.О. А. Пушонкова)

Сучасні технічні медіа динамічно розвиваються. Внаслідок цього змінюється не лише суспільство, але й духовна сфера. З поширенням комп'ютерних технологій виникають не лише нові практики повсякдення, але й нове мистецтво, яке ми називаємо цифровим. Це мистецтво поєднує нову медійну платформу («медіа» тут розуміємо у гранично широкому значення цього слова) з особливостями творчого мислення сучасних митців.

Цифрове мистецтво є новим проблемним полем не лише сучасної науки, але й мистецтвознавства, філософії мистецтва та візуальних досліджень. Осмислення цифрового мистецтва відбувається на міждисциплінарній основі та використовує потенціал естетики, філософії, мистецтвознавства, новітніх комп'ютерних технологій. Багато уваги цьому приділяють зарубіжні та вітчизняні дослідники Д. Лопес, К. Чан, Н. Чепмен і Дж. Чепмен, О. Кириченко та ін. Як зазначає українська дослідниця Л. Сухорукова, посиляючись на концепцію Н. Чепмена, «у науковій думці цифрове мистецтво має кілька назв: цифрове мистецтво, мистецтво медіа, комп'ютерне мистецтво, мультимедійне мистецтво, інтерактивне мистецтво та ін. Останнім часом використовується термін «мистецтво нових медіа», що підкреслює процес постійного оновлення в цьому виді творчості» [1, с. 18-19].

Отже поняття цифрового мистецтва є невіддільним від поняття медіа, мультимедіа, і в цілому – медійної культури. Чому? Тому, що медіа-посередники змінюються не поступово, як раніше, а тотально. Останнім часом з'являється поняття «мультимедіа» та «трансмедіа». Мультимедіа (від латинського *multy* – множинний і *media* – середовище, засіб) дослівно означає «багато середовищ» або «безліч засобів». До «мультимедіа» існував термін «мультиплікація» – вид кіномистецтва. Мультимедіа є не лише продуктом технологічної революції, а також цифровим втіленням ідей, що розвивало людство протягом історії. Ці ідеї репрезентовано у різних видах мистецтва: кіно, телебаченні, театрі, музиці, образотворчому мистецтві та інших сферах творчої діяльності. З цієї точки зору цифрове мистецтво більше про форму, ніж про зміст. Найбільш доцільним визначенням цифрового мистецтва може бути те, що воно є результатом багатогранної творчості людини, яка використовує комп'ютер як основний інструмент, так само як художник використовує пензель і фарби.

Отже комп'ютерне мистецтво (або *Digital art*) це – творча діяльність, яка може бути презентована лише «у цифрі». Це є її обмеженням, але, разом з тим, і простором свободи. Варто зауважити, що цифрові технології не лише створюють нові візуальні форми, але й перетворюють традиційні види творчої діяльності, такі як живопис, малюнок і скульптуру, у нові форми (наприклад, «цифрові інсталяції»).

Комп'ютерне мистецтво поєднує як вже існуючі твори, перенесені на цифрову основу, так і принципово нові види художніх творів, первинним середовищем виникнення яких є комп'ютерне середовище. До цифрового мистецтва належать

різнопланові напрямки: цифровий живопис, комп'ютерна графіка, комп'ютерна музика, література, поезія тощо. Комп'ютерне мистецтво швидко еволюціонує й залежить від новачій інформаційних технологій і програмних забезпечень. Ці технології відкривають нову візуальну естетику та інтерактивний характер взаємодії людини з комп'ютером. На основі цифрового мистецтва виникають нові види творчості, нові комунікативні практики та водночас нові твори виступають творцями нових практик. Грань між спостереженням і участю, між мистецтвом і технологією стає все більш непомітною.

Для митців відкриваються нові творчі перспективи, такі як поєднання уявлень про реальний світ з фантастичними образами, наприклад в анімації, яка останнім часом системно використовується як спосіб презентації проєктованої ситуації в певному смисловому контексті. Використання комп'ютерної графіки стає все більш керованим для здолання викликів сучасності. Але сучасна людина має вчитися розуміти нові образи та їх зв'язок з сьогоденням. Сьогодні проблема медійної грамотності вирішується за допомогою медійної освіти.

Приміром, Академія ШАГ у Черкасах започаткувала ІТ-курс графічного дизайну. Кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького пропонує студентам онлайн ресурси для додаткового навчання графічного й моушн дизайнів, відео- й фото графіки, проєктування інтерфейсів, інші курси творення цифрового мистецтва.

У свою чергу художники також реагують на зміни середовища перебування сучасної людини, яка рухається у напрямі більш глибокого освоєння мультимедійних технологій. Так, на міжнародній виставці «DIALOGUES 10» черкаського художника Володимира Яковця, арт-куратором якої він є вже багато років, увагу привернули твори цифрового мистецтва зокрема М. Каго (Швеція), С. Rothman (Німеччина), J. Inigo (Франція), Kai Sawabe (Японія) та ін. У цих роботах суттєво змінюється лексика образотворення, у яку включено різні цифрові спецефекти, зокрема глітч-арт, одиницею побудови візуального образу в якому є піксель. Художники починають креативно включати піксельні технології в нову естетичну традицію. Разом з тим, актуалізується проблема бачення цифрового мистецтва у музейному просторі за посередництвом медіа-носіїв, саме через які ми можемо спостерігати усі естетичні ефекти, закладені художником у творчий задум. Це – завтрашній день нових форм візуальної комунікації у музеї і, очевидно, у такого мистецтва велике майбутнє.

Література:

1. Сухорукова Л. А. Основні визначення у галузі цифрового мистецтва. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://docplayer.net/89299139-Osnovni-viznachennya-u-galuzi-cifrovogo-mistectva.html>

ХУДОЖНЯ СВІДОМІСТЬ У ВИМІРІ ПАРАКАТЕГОРІЙ НЕКЛАСИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

А. Ю. Чорниш,

аспірантка

*каф. філософії та релігієзнавства
ЧНУ ім. Богдана Хмельницького*

Аналіз формування та розвитку художньої свідомості відіграє суттєву роль у вивченні історичної динаміки чуттєвої культури. Насущність таких досліджень критично загострюється у перехідні, переломні епохи, коли чуттєва культура здійснює докорінну перебудову своїх основоположних настанов і принципів та відповідно їм наочного духовно-практичного, тобто мистецького виразу. Разом з тим, художня свідомість перехідних епох переконливо засвідчує глибинну причетність мистецтва до основоположних смислових засад людського буття, його здатність не лише виражати, фіксувати у властивих йому формах наявне, але й прокреслювати горизонти майбутнього.

XX ст. характеризувалося процесами, які знищували віру в духовну реальність. Керуючись задоволенням своїх бажань, люди не помітили як з'явилося «масове суспільство» та «масова людина». Все це відтворилося у мистецтві та призвело до відмови від традицій та появи неklasичної естетики.

Даний період відзначався тим, що виникло безліч мистецьких напрямів, які затвердили парадигмальні зміни у художній свідомості та сформували неklasичну естетичну свідомість. Якщо класична естетика активно користувалася категоріями, то неklasична послуговувалася паракатегоріями (за класифікацією В. Бичкова) [1]. Було проголошено нові фундаментальні принципи сучасного світовідношення, якому властиві переоцінка цінностей та нігілізм. До основних паракатегорій неklasичної естетичної свідомості відносяться: лабіринт, тілесність, симулякр, інтертекст, гіпертекст тощо. Їх поява окреслює нові характеристики художньої свідомості.

Зважаючи на випереджаючу роль філософської естетики щодо виникнення сучасного мистецтва, пізнавальна цінність дослідження паракатегорій зростає. Паракатегорії неklasичної естетики належить розглядати як промовисту маніфестацію сучасного світовідношення, якому властиві переоцінка або ж відкидання цінностей, небувалий динамізм, суперечливість і телеологічний нігілізм. У цих зрушеннях виражається сучасна культурна криза, спроби людського самовизначення і самоусвідомлення.

Наприклад, досвід модерного та постмодерного мистецтва другої половини XX ст., внесли в художньо-естетичному свідомості поняття тілесності. Дана паракатегорія є наслідком загальної сексуалізації теоретичної і естетичної свідомості Заходу і служить одним з обґрунтувань деперсоналізації суб'єкта. В неklasичній естетичній категорії тілесності постає, як вираження певної матеріальної самостійності, заміною собою духовне начало, як протиставлення духу, і відповідно тим самим витісняє останнє зі сфери художньої практики. По суті, світоглядною основою неklasичної є вульгарний матеріалізм. Методологічно передумовою даного перевороту послужив свого часу психоаналіз. З точки зору З. Фрейда, все духовне – це вторинний феномен тілесного, а сполучною ланкою між ними є лібідо – сфера несвідомих людських бажань, головними серед яких є бажання сексуальні. В основі принципу задоволення, який і мотивує всі людські прагнення, розглядаються інстинктивні за своєю природою еротичні потяги. Духовне виявилось, згідно з цією теорією, всього лише сферою сублимованих

символів тілесного. Фрейдизм привів до постмодерністського розуміння тілесності як фундаментальної категорії філософії та естетики.

Одним з найдавніших символів людської культури, який отримав в ХХ ст. актуальність був лабіринт. Буквально слово «лабіринт» означає складну систему заплутаних ходів з тупиковими відгалуженнями, яка має один вірний маршрут до якогось центру або виходу. Маючи давню історію, адже зустрічається навіть в давньогрецьких міфах, лабіринт стає символом заплутаності, складності, багатоаспектності культури і людського існування, полісемії культурно-буттєвих станів у ХХ ст. У цьому сенсі образ лабіринту виникає в постмодерністській літературі (у Х.-Л. Борхеса, У. Еко та ін.) і мистецтві (у Ф. Хундертвассера, П. Грінуея). Лабіринт як структурний принцип організації Бібліотеки займає центральне місце в романі Еко «Ім'я троянди»; за принципом лабіринту організована і жанрово-тематична структура цього роману (шляху прочитання: детектив, історичний роман, космологічна притча, постмодерністська філософія). Історія культури і особливо її сучасний етап представляються постмодерністській свідомості складним лабіринтом, в якому можливі будь-які блукання, нескінченні непередбачувані перипетії і події [2, с. 471].

Симулякр – це подія, яка просякнута іронією семантичної гри, в якій відмовляються від референційності і захоплюються самими ігровими фігурами і їх ходами. Симулякр не відсилає реципієнта ні до чого іншого, крім себе самого, він лише імітує ситуацію трансляції сенсу, тоді як, класична естетика ґрунтувалася на таких основних принципах, як міметизм, зображення, символізм, вираз, а її основними категоріями були зображення, символ, а деколи – знак, тобто тут було обов'язковим те, що реципієнта відсилали до іншої реальності. Симулякр є видимістю, імітацією образу, знаку, який виявляє відсутності реальності [2, с. 492].

Постструктуралізм висунув на рівень паракатегорій нонкласики ще дві паракатегорії, без яких сьогодні не обходяться науки, які займаються описом арт-об'єктів, насамперед спираються на вербальні тексти. Це інтертекст і гіпертекст. Суть інтертексту як специфічного прийому створення сучасного арт-твору полягає в свідомому використанні його автором цитат з інших текстів чи смислових посилань до них. Маються на увазі не тільки вербальні тексти, а й тексти будь-яких мистецтв [2, с. 503-504].

Визначення гіпертексту прийшло в нонкласику з комп'ютерного досвіду організації текстового простору, який виявився співзвучним структуралістській культурології, філософії, естетиці. Його сенс в тому, що культура в цілому, як і всі її фрагменти, розглядаються, як єдина структура, яка складається із сукупності текстів, які певним чином співвідносяться між собою [2, с. 505-506].

Естетика в пост-культурі переміщається на принципово новий рівень. В мистецтві ХХ-ХХІ ст. відслідковується тенденція до відмови від традицій та цінностей, а також логіки та розуму. Натомість відбувається абсолютизація абсурду, парадоксу, алогізму. Некласична естетична свідомість відмовилася від головних категорій та принципів класичного естетичного досвіду, це і від прекрасного, піднесеного, трагічного, міметизму тощо і зосередила свою увагу на маргінальних для класичної естетики принципах іронізму, лабіринту, повторного, тілесного, поклавши їх в основу арт-свідомості сучасності. Нонкласика зосередила в своєму категоріальному полі нові поняття, які і репрезентують всю некласичну естетичну свідомість.

Література:

1. Бычков В. В. *Феномен неклассического эстетического сознания* / В. В. Бычков // *Вопросы философии.* – 2003. – №10. – С. 61–71.
2. Бычков В. В. *Эстетика* / В. В. Бычков. – М.: *Гардарика.* – 2004. – 556 с.

ВПЛИВ ХРИСТІЯНСТВА НА МИСТЕЦТВО І ОБРАЗОТВОРЕННЯ ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

В. С. Моїсеєнко,

магістрант

каф. філос. та релігієзнавства

ЧНУ ім. Б. Хмельницького

(наук. кер. О. А. Пушонкова)

В Середні Віки за умов абсолютного піднесення релігії, цілком природно, що мистецтво носило переважно церковний характер і було спрямовано на уславлення Бога: «робота вищого художника перевершує будь-яке людське мистецтво» [1, с. 134]. Довгий час воно розвивалося головним чином в храмах і монастирях. В переважній більшості художніх творів цього часу, треба визнати, чи не головне втілення середньовічного ідеалу людини – це «божа людина», праведник, відлюдник, беззавітно відданий Господу, який відмовився від земних благ і спокус.

У початковий період поширення християнства живопис зберігав античні традиції, він створювався загальним образотворчим методом, набором технік і прийомів. Поступово відходять в минуле підвищена натуралістичність і інтерес до зображення глибокого простору. Виникає нова образотворча мова, більш лаконічна і виразна, байдужа до суворого дотримання будь-якої перспективної системи. З'являється додаткове «почуття свободи», яке дозволяло середньовічному майстру змінювати просторові побудови і видимі форми предметів.

У мистецтві Стародавньої Греції вперше відбувається роз'єднання пластичних мистецтв, які отримали свої формальні прийоми і закони, в результаті чого «греки чітко відокремлюють тектоніку від образу, але і те й інше узгоджено між собою гармонійно. І ця гармонія – основа синтезу греків» [2, с. 24]

Християнство починає розвивати мистецьку парадигму, яка не відсилає до світу ідей і залишається симулякром. Мистецтво неодмінно відсилає до Творця. В. Н. Лосський зазначає, що «без Присутнього, до Якого має бути звернений будь-який культ, мистецтво залишається порожнім образом, позбавленим подібності» [3, с. 383]. Як Платон ділить мистецтво на два види: «мистецтво творити образи» і «мистецтво створювати примарні подоби» [4, с. 30], апелюючи в мистецтві до образів ідеального змісту і форми речей, які б відповідали своєму єйдосу в реальному, а не ідеальному світі, так для середньовічного митця важливим стає вже інше: створити такий образ, що вказує не на явища, не на канонічні форми і лінії, а доходить до суті, тобто орієнтується як «примарна подоба», яка має спонукати людину до віри в Бога.

Середньовічний художник своє зображення мислив не як естетичне враження, а як ідею, Божественне Одкровення, яке спрямовано на людину, мислив такий простір, який «висловлює» прихований зміст або символ, а простір і час не диференційовані, адже вони розумілися як якийсь одномірний потік. Не існувало поняття простору як такого: були відомі «протяжність» або «проміжок» (spatium) і «місце» (locus). Зображення простору було своєрідним. Звідси радикальна відмінність середньовічних принципів композиції в живописі, вітражі, рельєфі від античних.

В основі скульптурної і живописної декорації середньовічних соборів і храмів лежить певна догматична програма, яку майстер вибудовував відповідно до вказівок церковних замовників. Храм – не тільки місце для моління, не тільки предметно-архітектурний

еквівалент. Храм розглядається як сфера проникнення Божественного світла в земний світ. Це парадигма всього християнсько-середньовічного космосу, наочний образ зв'язку земного і небесного порядків, кінця і нескінченності, часу і вічності, людини і Бога. Своїми стінами і опорами собор тримає на собі грандіозну ієрархію середньовічного Космосу, що будувалася за образом і подобою Христа. Богослужіння для Середньовіччя – це синтез мистецтв; тут все – архітектура, живопис, спів, проповідь, наочні дії – використовуються для створення образу, перетвореного світу, в якому панує Храм – образ Бога і свого роду модель світу. «Ставши «носієм ідеї», простір готичного собору було дематеріалізовано і «спірітуалізовано», він нескінченний, але, разом з тим, організований, піддається ритмічному розчленуванню» [5, с. 84]. Рукотворний храм є відображенням нерукотворного, тобто космосу, світобудови, де все пов'язано і діє в єдності, і людина як «вінець» створеного, за задумом Божим, повинна була найбільш яскраво промовляти собою цю єдність.

Сама концепція міста і процес урбанізації в Середньовіччі також пов'язані з біблійними мотивами. У Біблії, з одного боку, є місто Небесний Єрусалим, з іншого – місто-блудниця, вмістилище всіх вад, – Вавилон. Цей дуалізм образу міста розвивається протягом всього біблійного оповідання. Середньовічне місто на Заході, – місто християнське, виростає в цій антиномічній парадигмі, і як результат цього – «місто поєднує в собі риси міста ідеального і гріховного, Єрусалима і Вавилона» [6, с. 287-291].

В цей час, урбанізм, по суті, переміг, адже «творча культурна міць міста була настільки велика, що починаючи з XIII ст. культура, мистецтво, релігія мають вже, перш за все, міський вигляд» [7, с. 227]. В античності на той час лише закладалися основи такої організації, як поліс. Слово «поліс» на класичній грецькій мові означає і «місто», і «державу». Зазначимо, що у гомерівську добу поліс взагалі часто не мав ознак міста.

На відміну від міста античності, головні координати середньовічного міста – не право і ліво, а верх і низ (а також внутрішнє і зовнішнє: місто і передмістя). Вежі й шпилі вперше в архітектурі стають головними формально-символічними елементами. При цьому урбанізація збігається за часом зі зведенням найбільших готичних соборів, наприклад, у Франції. За часом, «процес експансії міст збігається зі зведенням основних готичних соборів, чия велич так і залишилася неперевершеною в наступні епохи» [8, с. 66].

Картина світу, створена християнською догматикою, суворо ієрархічна. Наприклад, храмові розписи являють собою образ світу, символічно передають ієрархію світу. На її вершині – Бог, першопричина всього сущого, внизу – земля, зверху – «Град Божий». Земне життя людини недосконале і гріховне, його сенс – в прагненні до ідеального прообразу. Все будується на протиставленні. Картина світу статична і всеосяжна, а видима краса осмислюється як символ невидимого.

Однак, в якій мірі, і людина Середньовіччя, і сучасного світу, так чи інакше користується благами античної цивілізації. Причини цього непересічного значення античної традиції пояснив Ф. Енгельс, який вказав на те, що «в різноманітних формах грецької філософії вже є в зародку, в процесі виникнення, майже всі пізніші типи світоглядів» [9, с. 369].

Отже, все, що оточує людину, все її життєве середовище, і природне і соціальне – все було частинами грандіозного світу символів середньовічного світогляду. Мистецтво сприймалося не як ціль, а як засіб отримання певного релігійного досвіду для досягнення людиною Божественної істини. Будь-який мистецький твір був оповитий біблійними оповіданнями, зображенням святих, символами і знаками, що неодмінно ведуть до релігійного сприйняття Бога. Не дивно, що храми і собори набувають значення не просто архітектурних побудов, сприймаються не тільки як місце, де сповіді і молитви були б почуті, але й виступали місцем, де з'єднуються світ земний і небесний, фізичним

втіленням Царства Господа на землі. Тому саме храми, отримавши статус осередку духовності людини, зосереджують в собі абсолютно всі функції культурного життя, починають об'єднувати усі існуючі мистецтва, і, крім того, створювати і нові.

Література:

1. Camille Michael. Gothic art / Michael Camille. – London: Calmann and King Ltd, 1996. – 192 p.
2. Аркин Д. Е. Архитектура и проблема синтеза искусств // Вопросы синтеза искусств: Материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев / Д. Е. Аркин. – М.: ОГИЗИЗОГИЗ, 1936. – 148 с.
3. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие / В. Н. Лосский [пер. с фр. В. А. Рециковой]. – СТСЛ, 2010. – 448 с.
4. Платон. Государство / Платон [пер. с др.-греч. В.Н. Карпова]. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 352 с.
5. Гуревич А. Избранные труды. Средневековый мир / А. Гуревич. – СПб., 2007. – 560 с.
6. Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого / Ж. Ле Гофф. – М.: Прогресс, 2001. – 440 с.
7. Ястребицкая А. Л. Средневековая культура и город в новой исторической науке / А. Л. Ястребицкая. – М.: Интерпракс, 1995. – 416 с.
8. Сванидзе А. А. Город в средневековой цивилизации Западной Европы. Феномен средневекового урбанизма / А. А. Сванидзе [т. 1]. – М.: Наука, 1999. – 390 с.
9. Энгельс Ф. Анти-Дюринг. Диалектика природы (сборник) / Ф. Энгельс; [пер. с нем. Юлий Айхенвальд]. – М.: Издательство «Э», 2017. – 832 с.

ВЕКТОР МИСТЕЦТВА У РИЗОМАТИЧНОМУ СВІТІ

Є. К. Яремчук,

студент бакалаврату

каф. філософії та релігієзнавства

ЧНУ ім. Богдана Хмельницького

(наук. кер. О. А. Пушонкова)

Сучасне українське мистецтво формується у несприятливому соціальному контексті. Однак, загалом, це не є суто українська проблема. На початку 2000-х років по всьому світу постала проблема неможливості людства перейти до іншого етапу – «як пройти скрізь століття, коли нас утримує нескінченна жалоба за подіями, ідеологіями, насильством, якими відзначено це століття» [1, с.2]. Серед ризоматичного хаосу та еkleктизму, в еру транспарентного, трансполітичного, транссексуального та трансестетичного світу, прекрасне мистецтво, говорячи словами І. Канта (прекрасне, як те, що «закликає до згоди кожного») – перестає бути прекрасним. Втрата трансцендентального стала причиною неможливості організувати світ відповідно до нашого сприйняття. «Речі знайшли спосіб запобігти діалектиці смислу, котра їм докучала» [2, с. 7]. Весь рух в області живопису відвернене від майбутнього, та звернене у минуле. «Цитування, симуляція, реапропріація – все це не просто терміни сучасного мистецтва, але його сутність» [3, с.1]. Вибух мистецтва не був випадковим – він став результатом штучно загальмованого розвитку і без того застарілої культури. Причиною

«загальмування» стало рішення Леніна, що полягало у поверненні до грецького тлумачення витонченого мистецтва («до твору як до дзеркала») – таке втручання порушило етимонічний хід розвитку. Наразі, обмеження радянської системи знято, маргінальне претендує на статус «нової класики», а класика «відходить на маргінес».

Саме у такі часи, коли тільки знято «кайдани» і немає сил нічого робити, Україна, що невпинно опрацьовується від афекту, потребує побудови своєї культури у сучасному світі, де адикція замінює дихання, а мистецтво майже втрачає останні «несучі стіни». «У більшості випадків, сучасний живопис прямує зовсім не до того, щоб його споглядали, а до того, щоб його споживали, до динамічної циркуляції, що не полишає і сліда» [4, с.3], проте не все так гладко – на виході ми отримуємо масовий продукт для не-масової публіки.

Сучасне мистецтво для спілкування з ним потребує перебування у тисячолітніх контекстах, чого неможливо вимагати від звичайного міщанина, але й інтелігенції таке мистецтво теж може не сподобатися. За такого розкладу митці можуть претендувати лише на камерну публіку. Що ж до інших людей, які «не претендують на витончений смак», класу звичайних робітників, котрий складає більшість населення України, таке мистецтво, особливо – якщо воно епатажне, викличе у обивателя подив, чи ще гірше – відразу. Наприклад PinchukArtCentre дуже здивує пересічного громадянина.

Сучасне мистецтво припинило робити те, що потрібно – мореплавець більше не наказує корабельнику, що робити. Зараз мистецтво претендує на те, щоб бути територією свободи, але на це ми можемо подивитись і з іншого боку. Якщо у XIX столітті «великі художники стали відчувати – хто більшою, хто меншою мірою – свою безпритульність у суспільстві – їх богомна доля нагадує життя бродячих комедіантів» [5, с. 270], то у XXI столітті «безпритульність» досягає свого апогею.

Однак, не можна не відмітити інший бік змін у мистецтві, а саме –розширення полів осмислення твору, розгортання інтерпретацій. У традиційному мистецтві, щоб взаємодіяти з картиною, потрібно було вміти змінюватися самому. Щодо сучасного мистецтва, то мов, якими розмовляє художник у десятки разів більше, а, відтак, і для смислів, які він закладає, з'являється більше простору. Розширення смислового простору робить мистецтво більш загальним, а оскільки загальне – справа філософії, то й більш філософським.

Отже, якщо розглянути вектор розвитку сучасного мистецтва, то, я вважаю, що ми лише дещо відхилилися від звичного курсу та йдемо місцевістю змінного рельєфу. Нам перешкоджає недолугість та комерційність художніх проєктів, але не можна говорити про ентропію культури, коли вона ще дихає – можна лише діагностувати зміну, нехай і у незвичний для нас бік. Хоча багато творів зараз нагадують пародію, пейоративне ставлення не є виправданим, бо ми часто нехтуємо тими самими витворами, які будуть через віки характеризувати нашу епоху.

Література:

1. Бодрійяр Жан. В Тіні Тисячоліття, чи Призування Року 2000. Париж Sens & Tonka. 1998 7с.
2. Бодрійяр Жан. Фатальні стратегії. Рипол Класик. 2016. 238с. – С.7 – 33. Переклад з французької Б. Юлдашходжаєва
3. Бодрійяр Жан. Естетика втрати ілюзій // Елементи. №9. М. 2000 10с. Переклад з французької А. Д. – журнал “KRISIS”
4. Бодрійяр Жан. Мистецтво відточеність ілюзій // Елементи. №9. М. 2000 10с. Переклад з французької А. Д. – журнал “KRISIS”
5. Гадамер Г.-Г. Актуальність прекрасного / Історія естетики у пам'ятках і документах. Москва: Мистецтво, 1991. – 368с.

РОЗДІЛ 2. ВІЗУАЛЬНО-ПЛАСТИЧНА МОВА СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ

СТАНОВЛЕННЯ І ПЕРСПЕКТИВИ МУЛЬТИМЕДІЙНОГО ДИЗАЙНУ В УКРАЇНІ

Я. М. Вискварка,

старший викладач кафедри дизайну ЧДТУ

А. Р. Манн,

студентка кафедри дизайну

ЧДТУ

З точки зору користувача різних засобів передачі інформації – векторна графіка, растрові зображення, текст, анімація, звук, відео сприймаються по-різному. Ці види сприйняття називаються модальностями. Множинні засоби передачі інформації вимагають послідовного переходу від однієї модальності в іншу. Наприклад, спочатку сприймається звук, потім зображення, потім текст тощо. У мультимедіа, наприклад, у відео кліпі, модальності поєднуються і сприйняття відбувається за кількома сенсорним каналам одночасно. Полісенсорне сприйняття, як правило, дозволяє впливати на емоції людини комбіновано, тобто набагато глибше, ніж при сприйнятті однієї модальності. Таким чином, мультимедіа розглядається як будь-яка комбінація двох або більше засобів передачі інформації, представленої в цифровому вигляді, досить ефективно інтегрованих для того, щоб її можна було представляти за допомогою одного інтерфейсу. Мультимедійний дизайн – комплексне використання інтерактивних мультимедійних технологій в проєктній культурі дизайну. Низка основоположних термінів з області мультимедіа тільки проходить своє становлення, багато з них вимагають уточнення і конкретизації. Така ситуація говорить про незрілість самої області, про період її становлення. Але, з іншого боку, швидка динаміка розвитку мультимедійних технологій і її важливість у розвитку промислових технологій, науки, освіти спонукає до більш активних досліджень феномена мультимедіа [1].

Особливості мультимедійного дизайну в Україні:

1. розташування елементів навігації – традиційна для Європи й Америки;
2. наявність етнічних мотивів, національної символіки не має широкого поширення (не враховуючи сайтів, що спеціалізуються на даній тематиці);
3. послуга професійного дизайну відносно молода в Україні в порівнянні із заходом;
4. мотивація багатьох українських замовників послуг чітко не окреслена;
5. замовники українського мультимедійного дизайну віддають перевагу послугам майстрів-одинаків або невеликих студій.

У зв'язку з розвитком комп'ютерної техніки і програмного забезпечення дизайн, як вид творчої діяльності, перестає бути статичним мистецтвом. Комп'ютерна графіка міцно увійшла в середині ХХ ст. в масову культуру, привнесла корективи, змінила саме ставлення до дизайну. Під масовою культурою в даному випадку мається на увазі кіно, телебачення та інші види візуально-технологічної творчості. Таким чином, в гонитві за утриманням уваги глядача, використовуються анімовані зображення, що сформували власний вид дизайнерської діяльності – motion design (надалі – Моушн-

дизайн). Однак дана термінологія не в повній мірі визначає особливості поняття і, таким чином, є некоректною стосовно даному виду дизайну. Варто відзначити, що поняття Моушн-дизайну досить недавно закріпилося у вітчизняному професійному середовищі. Термін «Motion Graphics» увійшов в світ разом з появою компанії Motion Graphics Inc, яку заснував Джон Вітні. А ось застосовувати в широкій практиці термін почали після виходу книги «Creating Motion Graphics» (автор Chris Meyer), де докладно розповідалося про використання Adobe After Effects. Motion Design – це абревіатура від «Motion Graphics Design» або дослівно «Графічний дизайн в русі», але він ближче до теле- і кіномистецтва. При його створенні ведеться робота з відеоматеріалами, 2D і 3D графікою. Моушн-дизайн можна порівняти з мультиплікацією і анімацією.

Протягом 10-ти останніх років український дизайн стрімко розвивається. З 2009 р. українські дизайнери щороку отримують престижну нагороду у сфері дизайну отримують запит бізнесів на професійні дизайнерські послуги. У найбільших містах формуються сталі дизайн-спільноти, відбуваються профільні заходи, започатковуються видання. Незважаючи на деяку песимістичність суджень про нього, мультимедійний дизайн в Україні активно розвивається, набирається досвіду, стає усе більш і більш потрібним. І, можливо, незабаром особливості саме українського дизайну стануть зразком для наслідування в усьому світі.

Говорячи про медіа-дизайн, завжди важливо розуміти, що ця сфера сильно зав'язана на технологіях і нових інструментах комунікації і просування. Ігрові 3D-движки витісняють стандартні способи візуалізації, а нейронні мережі дозволяють створювати на основі даних нові візерунки для тканин, речей або вирішують за дизайнера проблеми пошуку нової візуальної мови. Все це – фантастичні інструменти в руках дизайнерів: вони дозволяють виразно, на новому рівні, вирішувати проблеми ринку. Сьогодні медіа-дизайн відіграє ключову роль. З кожним роком на українському ринку анімації з'являється все більше спеціалістів, що створюють нові мультимедійні тенденції на світовому ринку. Також були відкриті нові спеціалізації у вищих навчальних закладах України та створена секція «Комп'ютерний дизайн» в 2000 року, на базі кафедри дизайну в Харківській державній академії дизайну і мистецтва. У 2004 р. була проведена реорганізація кафедр, і в Академії була створена кафедра Дизайну інтерактивних засобів візуальних комунікацій з функціями випускаючої і забезпечувальної. З вересня 2012 р. назва кафедри та спеціалізації змінена на «Мультимедійний дизайн». Також, розвиваються студії анімації, що розробляють низку повнометражних і серіальних анімаційних проєктів для міжнародного ринку. Одна з провідних анімаційних продакшенів в Східній Європі є студія Анімаград, заснована в 2012 р., що входить до складу FILM.UA. Портфолію включає успішні проєкти в технологіях 2D і 3D анімації. Анімаград представляє українську анімацію в міжнародному контексті на високому рівні творчих рішень і технічного виконання. Студія успішно втілює оригінальні проєкти, а також виконує творчі та технічні завдання в галузі анімаційного виробництва для партнерів і клієнтів, оперативно освоює новітні галузеві технології і ретельно вивчає міжнародний ринок анімаційного контенту. Отже, динаміка розвитку мультимедійних технологій спонукає до більш активних досліджень мультимедіа і втілення їх у життя.

Література:

1. Креативна анімація [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.creativeboom.com/features/five-predictions-for-creative-jobs-in-2021/>
2. ХДАДМ [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://ksada.org/>
3. Студія Анімаград [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://animagrad.com/>

ВИРАЗНО-ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ ІНТЕРАКТИВНОЇ КНИГИ ДЛЯ ДІТЕЙ

О. Л. Храмова-Баранова

д.і.н., проф. кафедри дизайну,

А. С. Кучумова

магістр МДЗ-71

ЧДТУ

Дитяча книга, впродовж всього свого історичного розвитку була культурною основою, засобом міжособового спілкування, емоційного і розумового дитячого розвитку, формування її особистості. Тому є дуже вагомим завданням з раннього віку привчати дітей до мистецтва читання, до книги. Однак, при залученні маленьких читачів до читання не менш важливим є розглядання книжкової ілюстрації, оскільки сприйняття та усвідомлення відбувається не тільки при перечитуванні тексту.

Завдання художника-дизайнера полягає не лише у тому, щоб створити гарну картинку, а й здійснити підхід до дитячої книги як до цілісного об'єкту, усвідомлювати взаємозв'язок ілюстрації дитячої книги і літературних текстів, чого дуже бракує сучасній дитячій літературі. Тільки в поодиноких випадках зустрічаються примірники високого естетичного рівня. Сьогодні, нажаль, дитяча книга стала лише комерційним об'єктом, який втрачає художні якості. Отже, актуальність обраної теми дослідження підтверджується необхідністю проведення аналізу сучасного книжкового ринку дитячої літератури (зокрема, основних тенденцій розвитку ілюстрування української дитячої книги) з метою визначення шляхів її вдосконалення за допомогою досвіду видавців та сучасних методів, пошуку нових яскравих ідей дизайнерів та художників.

Дитяча література – це література, спеціально призначена для дітей віком до 15–16 років, яка здійснює мовою художніх образів завдання виховання та освіти дітей. Крім цього існує поняття «дитяче читання», до сфери якого можуть входити твори, спочатку призначені авторами для дорослих, такі як казки О. Пушкіна, Шарля Перро, твори Г. Сквороди, Л. Глібова, Ганса Християна Андерсена, братів Грімм, а також «Робінзон Крузо» Данієля Дефо, «Дон Кіхот» Сервантеса, «Подорож Гуллівера» Джонатана Свіфта тощо [1].

Інтерактивна книга – передбачає вихід в альтернативну реальність з можливістю взаємодії з головними героями, реально існуючими за допомогою email, QR-кодів, сайтів тощо. Аналізуючи наведені визначення, можна виокремити головні властивості інтерактивної книги: динамічність та мультимедійність, сюжет такої книги не фіксований жорстко, а здатний змінюватися залежно від вибору читача. Отже, інтерактивна книга виникла як паперова книга з альтернативним сюжетом, а з розвитком та вдосконаленням комп'ютерів, особливо персональних, почала поширюватися у вигляді відеоігор, текстових квестів. Існує думка, що першим створив книгу з інтерактивним сюжетом аргентинський письменник Хорхе Луїс Борхес. У його оповіданні «Про творчу спадщину Герберта Квейна» (1941 р.) описується книга вигаданого письменника, у якій читачі в підсумку могли прийти до одного з дев'яти фіналів. Надалі ця техніка написання набула поширення і в 1950-х рр. почали публікувати книги з розгалуженою сюжетною лінією. Жанр інтерактивної літератури, у якому читач ніби виконує роль головного героя книги, був популярним у США наприкінці 1970-х – середині 1980-х рр. Такі книги читали, а точніше «грали» у них на персональних комп'ютерах того

часу («Дитячі інтерактивні видання»; «Інтерактивна книга»). Виникнення планшетів уможливило об'єднати функції електронних книг та платформ для ігор, що зумовило створення сучасного видавничого продукту: інтерактивної книги. У 2010 р. у світі набули поширення перші інтерактивні книги для планшетів, які презентувало видавництво Penguin.

Крім популяризації читання, завдяки особливостям інтерактивна книга розвиває креативні навички користувача. Дослідження зв'язку між технологіями та читанням, виконане Національним товариством грамотності, засвідчило, що електронні пристрої також можуть відігравати значну роль у розвитку комунікативних здібностей, мовлення та грамотності в ранньому дитинстві. Зокрема, цьому сприяють інтерактивні книги, програми для інтуїтивного доповнення історій та інші подібні додатки. Процес створення інтерактивної книги передбачає співпрацю видавництва з компанією-розробником програмного забезпечення, що є новацією у видавничій підготовці книги, оскільки координація та організація проєкту, залучення додаткових працівників (програміст, аніматор тощо) – усе це значно уповільнює та здорожує процес виробництва такої книги. Інтерактивні книги за своєю суттю можна вважати комп'ютерними [2].

Ринку інтерактивних книжок практично не існує. Більшість людей не вміє їх купувати, не знає, де їх знаходити. Щоб вона з'явилася, має пройти час, мають бути книжки такого типу. Інтерактивні книжки дають багато простору й можливостей. Сьогодні діти виростають уже з планшетами, для них гаджети – природне явище. Це шанс по-новому розкривати для малюків книжки, надихати дітей на читання. Якщо батьки люблять літературу, читають разом з малюком, то й дитя швидше за все читатиме. Звісно, це можна було б робити з державною підтримкою, скажімо, більше уваги приділяти читанню у школах, але це робиться передусім у сім'ї. Книжка формує світогляд, та й людину взагалі.

Отже, досліджено і проаналізовано виховні функції ілюстрації дитячої книги та їх вплив на розвиток дитини. Також з'ясовано, що з розвитком новітніх технологій виникає новий вид дитячої книги – інтерактивна книга, що має навчальну, розважальну та розвиваючу функції. Створення інтерактивної книги є досить перспективним напрямом видавництва, оскільки є можливість відкрити нові горизонти та розвиватися відповідно до потреб сучасності.

Література:

1. Кудрявцева Л. С. Художники детской книжки: пособие для студентов средних и высших педагогических учебных заведений / Л. С. Кудрявцева. – М.: Издательский центр "Академия", 1998. – 208 с.

2. Більшість людей не вміє купувати інтерактивних книжок [Електронний ресурс] / Електрон. Дані. © BaraBooka, 2014 – Режим доступу: <http://www.barabooka.com.ua/bil-shist-lyudej-ne-vmiye-kupivati-interaktivnih-knizhok/> (дата звернення 14.10.2021) Назва з екрана

АКЦИДЕНТНИЙ ШРИФТ ЯК КОМУНІКАЦІЙНИЙ ЗАСІБ СПІЛКУВАННЯ

Н. Г. Романенко,

д.т.н., професор кафедри дизайну.

А. М. Мусатенко,

магістрант спеціальності «Дизайн»

ЧДТУ

Функціональна значимість шрифту - передавати інформативний зміст, підсилюючи або послаблюючи психологічну здатність читача сприймати відповідний зміст тексту. Кожен шрифт є носієм двох функцій: інформаційної й естетичної. І якщо застосування «класичних» шрифтів, узагальнює читабельність тексту, якість процесу читання [1], то естетика акцидентного шрифту може викривляти своїми естетичними властивостями зміст; поєднуючи в собі знак і зображення, де буква читається, упізнається і одночасно розглядається, акцидентний шрифт служить видовищності, а не зручності читання.

Акцидентний шрифт широко використовується для виділення (акциденції) змісту у газетно-журнальній графіці, кіно, телебаченні, графічних елементах предметного середовища, промисловому дизайні, Інтернеті тощо. У деяких випадках використання акцидентного шрифту є єдино можливим прийомом дизайну. Особливість комунікаційних властивостей акцидентного шрифту – привернути увагу глядача, цільової аудиторії. Безліч творчих рішень існує для цього, але найбільш суттєве з них – віртуозність дизайнера-графіка представляти суть інформації за допомогою образної ідеї шрифту [2]. Вищенаведене надає можливість стверджувати, акцидентний шрифт, як елемент графічного дизайну, завдяки своїм естетичним властивостям завжди був і залишається актуальним засобом комунікації.

Відомо, що естетика акцидентного шрифту здатна впливати на емоційний стан людини і залежить цей вплив від багатьох чинників: форми, розміру знаків та їх виконання, відношення знаків до напису, від зв'язку між написом і самим шрифтом [3]. Відповідно до чого, образ, втілений у букві за допомогою графічних засобів є не тільки особливою формою думки, а і зображенням дійсності, яку ми уявляємо за допомогою мислення, а візуальний ряд зразків акцидентних шрифтів з їх геометричними, пластичними, кольоро-фактурними характеристиками є особливим джерелом емоційного впливу, тому що сприймається як поєднання емоцій і асоціацій, що виникають у свідомості в процесі споглядання форми шрифту. Кожна літера, маючи свою унікальну форму, унікальне емоційне забарвлення, стає красномовною і чуттєвою у тих випадках, коли елементи її створення асоціюють з відомими образами або засобами їх художньої виразності. Джерелом таких відомих і пізнаваних образів можуть бути архітектурні споруди, архітектурні пам'ятки України, зокрема – архітектурні пам'ятки нашого рідного міста Черкаси. Викликало зацікавленість дослідити окремі пізнаванні формотворчі елементи відомих архітектурних споруд і представити їх візуальні образи у вигляді літер акцидентного шрифту.

Мета дослідження - привернути увагу світової спільноти до культурного надбання українського етносу, розробивши авторську пропозицію акцидентного шрифту української абетки за мотивами художньо-виразних елементів пам'ятних архітектурних споруд м. Черкаси.

Дослідивши декілька відомих архітектурних пам'яток м. Черкаси: Палац одруження

(Будинок Щербини), будинок редакції газети «Черкаський край», будинок Верлінського (по вул. О. Дашкевича), непримітні, але досить цікаві архітектурні споруди будинків за адресою: бульвар Шевченка, 239 і 273, тощо, було запропоновано авторське бачення літер акцидентного шрифту української абетки.

Зупинимося на методології пошуку художньо-образної виразності однієї з літер розробленого акцидентного шрифту – літери «М», складові формотворення, якої, а також її акциденцію Анастасія Мусатенко підмітила в ліпнині фасаду місцевої Черкаської архітектурної перлини – Палацу одруження (РАГС), відомого також як будинок Щербини (рис. 1, рис. 2). Історія споруди, побудованої місцевим підприємцем Афанасієм (Андріаном) Щербиною як родова садиба, сягає 1892 року. Зважаючи на вишукане поєднання архітектурних деталей у їх еkleктичному сплетінні, існує думка фахівців, що архітектором будинку був славнозвісний Владислав Городецький. Статки пана Щербини дозволяли запросити відомого архітектора, але це – версія, не підтверджена документально [5].



Рис. 1. Ліпнина фасаду Палацу одруження, м. Черкаси

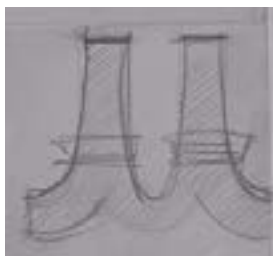


Рис. 2. Ескізна візуалізація літери «М»



Рис. 3. Прокст літери «М» акцидентного шрифту

Наступний крок - фото-пошук каркасного першоджерела літери, а потім – тривалий ескізний пошук пропорцій та її стилістики (рис. 2). Креативність створення каркасу літери узагальнювала ліпнину будівлі як багато перевернутих літер «М», акциденція (виділення) полягали в авторській графіці та кольоровій інтерпретації (рис. 3). Естетику літери обумовлює не тільки її унікальна форма, а й емоційне забарвлення – синьо-зелений, який підтілює діаметрально протилежний йому за кольорним колом І.Іттена – червоно-помаранчевий, врівноважують один одного.

Запропонована вище методика застосовувалася при створенні акцидентного шрифту української абетки.

Висновки.

1. ЦЦЦАкцидентний шрифт як комунікаційний засіб спілкування має привертати увагу до проблеми, яку вирішує автор;

2. Розроблена авторська пропозиція акцидентного шрифту української абетки за мотивами художньо-виразних елементів пам'ятних архітектурних споруд м. Черкаси здатна привертати увагу світової спільноти до культурного надбання українського етносу;

3. Наведений приклад літери «М» підтверджує, естетика акцидентного шрифту проявляється у пластичності, співвідношенні величин, логічності конструкції, асоціативності сприйняття створеного образу.

Література:

1. Іваненко Т.О. Біфункціональність акцидентного шрифту: реклама і мультимедіа /Т.О. Іваненко //Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2011. – С. 36-38;
2. Іваненко Т.О. Художньо-образні особливості формоутворення акцидентного шрифту: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: 05.01.03 «Технічна естетика» / Т.О.Іваненко. – Харків, ХДАДМ. – 2006. – 21с.;
3. Капр А. Эстетика искусства шрифта: Пер. с нем. – М.: Книга, 1979. – 124 с.;
4. Іваненко Т.О. Емоційний потенціал акцидентного шрифту: Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2011.- №4.- С.14-16;
5. Черкаси – палац Щербини / КолоКрай. URL: <https://kolokray.com/uk/f/cherkasy-dvoretshcherbiny.html> (дата звернення 14.10.2021);

ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙН-ПРОЄКТУВАННЯ ЗАКЛАДІВ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ

І. О. Яковець,

д.мист., доцент

завідувач кафедри дизайну

Є. О. Іщенко,

студентка магістратури

ЧДТУ

Постановка проблеми. Актуальність теми полягає у створенні простору для розвитку та культурного збагачення дітей і молоді у вільний від навчання час. В наш час заклади позашкільної освіти є доступними для суспільного користування. Дані заклади розраховані на потреби та інтереси дітей та підлітків, тому вони користуються великою популярністю серед молоді. Якщо в школі дитина має навчатися за освітньою програмою, яка не завжди є для дитини цікавою і не може враховувати інтереси кожної дитини, то в позашкільних закладах кожен може обрати собі заняття за інтересами.

Історичні відомості. Заклади позашкільної освіти – це складова системи освіти, яка формує вміння та навички за інтересами, надає знання, забезпечує потреби особистості у творчому, духовному, інтелектуальному, фізичному розвитку дитини, підготовку до активної діяльності [1]. Продовж XIX – XX століття перші заклади для розвитку дітей та молоді в Україні були відкриті з ініціативи педагогічної громадськості й за підтримки меценатів у великих містах. На початку XX століття поширення набули дитячі та робітничі клуби та народні будинки, що діяли при заводах, комунах і фабриках.

Першим кроком у розвитку позашкільної освіти й виховання є концепція, яка фактично відкриває простір для становлення нової галузі педагогічної науки. Становлення і розвиток закладів позашкільної освіти для роботи з дітьми та підлітками свідчить про позитивний вплив на творчий розвиток особистості та наявність прогресивних досягнень. Протягом всього розвитку позашкільна освіта набула певного досвіду та сформувалася як невід’ємна частина системи освіти в Україні [2].

Основні вимоги. Будівлі та споруди мають відповідати таким вимогам: архітектурним, функціональним, економічним, ергономічним, технічним, економічним, екологічним, естетичним, експлуатаційним. Вимоги до будівель та споруд є різноманітними, але

знаходяться у взаємозв'язку. Тому під час проєктування необхідно розглядати їх комплексно з урахуванням усіх складових. Площа навчального приміщення визначається в залежності від призначення приміщення. Театральні, музичні та приміщення для репетицій мають мати не менше 6 м² на одну людину. Площа приміщення на 50 – 100 місць зі спеціальним обладнанням не менше 1,8 м² на одну особу.

Площа на одне місце в актовій залі має становити не менше 0,8 м², естрада – 0,2 м², фое – 0,6 м², технічний центр – 0,08 м². Планування та обладнання приміщення актової зали має забезпечити можливість проведення концертів, конференцій, зборів та інше. Основні нормативні документи, що використовують при проєктуванні закладів громадського призначення: 1.ДБН В.2.2-9-99. Громадські будинки та споруди [3]; 2.ДБН В.2.2-16. Культурно-видовищні та дозвільні споруди [4].

Загальна концепція. Значну роль у забезпеченні популярності позашкільного закладу відіграють його місце розташування та зовнішній вигляд споруди. Робота з інтер'єром починається з чіткої відповіді на запитання: які наявні ресурси, що саме проєктується і для кого? Перш за все потрібно визначити стиль майбутнього інтер'єру, який буде гармонійно поєднуватися як з зовнішнім виглядом споруди, так і з її призначенням. Тому для початку необхідно звернутися до культурно-історичних здобутків людства.

Зазначимо, що складність в проєктуванні простору навчальних приміщень полягає у забезпеченні першочергових цілей певного закладу, а саме: розкриття талантів, зосередженості у навчанні та спонуканні до активного творчого розвитку. Кімнати мають бути спокійними, аби не відволікати від продуктивної праці, та водночас не здаватись нудними та слугувати своєрідним джерелом натхнення для учнів. Наприклад, криволінійні форми та відсутність гострих кутів створюють в приміщеннях комфортну і невимушену атмосферу для навчання. Загалом, дизайн приміщень закладу позашкільної освіти слід витримувати в єдиному нейтральному стилі, аби інтер'єр не відволікав учнів від зосередженості на навчанні. Предметне наповнення повинно забезпечувати безперервний навчальний процес та повністю задовольняти потреби учнів, особливо при творчому розвитку особистості.

Основою визначення принципів структурної гармонізації простору є функціональні та візуальні зв'язки. Незалежно від обраного стилю, габаритів приміщення, розділення простору на функціональні окремі зони завжди є частиною завдання.

Висновок. В наш час заклади позашкільної освіти є доступними для суспільного користування. Дані заклади розраховані на потреби та інтереси дітей та підлітків, тому вони користуються великою популярністю серед молоді.

Основною ідеєю дизайнерського рішення є створення сприятливих умов для творчого, інтелектуального, духовного та фізичного розвитку дітей та підлітків у вільний час та забезпечення максимальних зручностей для підвищення ефективності освітнього процесу для дітей і молоді у закладі позашкільної освіти.

Література:

1. Позашкільні заклади освіти [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://baranysci-osvita.gov.ua/pozashkilni-zakladi-osviti-17-45-12-26-03-2019/>
2. Концепція позашкільної освіти та виховання. Міністерство освіти і науки України. Протокол №16/3-8 від 25 грудня, 1996
3. Державні будівельні норми України. Будинки і споруди. Громадські будинки і споруди. Основні положення. ДБН В.2.2-9-2009. Київ. Мінрегіонбуд України, 2010
4. Державні будівельні норми України. Культурно-видовищні та дозвільні заклади. ДБН В.2.2-16:2019. Київ. Міністерство регіонального розвитку, будівництва та житлово-комунального господарства України, 2019

ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРІВ В УКРАЇНІ

Л. Й. Гук,

*професор кафедри дизайну
Відкритого міжнародного університету
розвитку людини «Україна»,
м. Київ*

Н. М. Авер'янова,

*к. філос. н., доцент кафедри дизайну
Відкритого міжнародного університету
розвитку людини «Україна»,
м. Київ*

Професія дизайнера знаходиться серед тих професій, які найбільш динамічно розвиваються та є затребуваними на ринку послуг. І мова йде не лише про те, що існує значна потреба у дизайнерах-професіоналах, а й про те, що в сьогоднішніх умовах трансформується і сама модель професії дизайнера, адже сучасний світ стрімко змінюється і нові реалії життя висувають нові вимоги до дизайну. Тому питання, які торкаються проблем дизайнерської освіти в Україні є актуальними та диктуються вимогами часу [2].

Під поняттям «дизайн» у нашій країні довгий час розуміли художнє конструювання та декоративно-ужиткове мистецтво, основною метою яких є процес вирішення проектних завдань. Нині дизайн – це діяльність, яка включає в себе велику кількість напрямів, будь-який аспект життя людини може стати предметом креативної діяльності дизайнера. Тобто дизайн постає не як складова процесу виробництва, а як метод концептуального формотворення, який застосовують для покращення умов існування людини у напрямках естетики, функціональності, бізнесу та ін. Для розвитку дизайну в Україні, а значить для її конкурентоспроможності на світовому ринку, необхідні фахівці-професіонали з відповідною освітою, знаннями і вміннями. Тому дизайн-освіта в нашій державі має ефективно вирішувати поставлені складні завдання – формувати у майбутніх дизайнерів високі професійні якості; формувати дивергентне мислення та розвивати креативність; вивчати нові технології та застосовувати їх у дизайн-проектуванні; інтегрувати українську дизайнерську освіту в світовий художній процес; розширювати міжкультурні комунікації.

На сьогодні суттєвими недоліками української дизайнерської освіти є: 1) незначна кількість спеціальностей та їхня надмірна універсальність; 2) нестача обладнання для профільного навчання; 3) відсутність зв'язку вітчизняної дизайн-освіти з реаліями життя; 4) невідповідність сучасним професіям вітчизняного та міжнародного ринків; 5) викривлення гендерної складової частини дизайн-освіти; 6) застосування в процесі навчання застарілих методів і механізмів [3, с. 177]. Значною проблемою у професійній підготовці дизайнерів є й те, що постійно відбувається скорочення кількості годин навчального плану, а це, в свою чергу, призводить до скорочення обсягів практичних і теоретичних завдань та їхнього спрощення.

Окрім цього, у переважній більшості, сьогоднішні студенти (майбутні дизайнери) – це випускники загальноосвітніх шкіл, які не мають базової художньої підготовки.

І хоча впродовж багатьох років вчителями та науковцями піднімалося питання щодо належного місця мистецьких дисциплін у загальноосвітніх школах та необхідності удосконалення рівня їхнього викладання, однак ці проблеми залишалися поза увагою української освіти [1]. Тому не дивно, що професійна підготовка дизайнерів значно ускладнюється та уповільнюється, адже у вищих навчальних закладах необхідно надолужувати базові знання з мистецьких дисциплін. Відповідно, складно забезпечити у відносно короткий термін високий професійний рівень, оволодіти в повному обсязі професійними вміннями та навичками, досягнути серйозну теоретичну підготовку з історії мистецтва, освоїти досвід кращих художніх шкіл світу та ін.

Оскільки в індустрії дизайну відбуваються постійні зміни, то традиційна система трансляції знань (відвідування лекцій, конспектування, читання, споглядання, відтворення) також вимагає нових підходів. З одного боку, в українських закладах вищої освіти мистецького профілю викладачі сприяють розкриттю творчого потенціалу студентів, без «нав'язування педагогами суб'єктивного бачення речей» [4, с. 163] і викладачі охоче орієнтують студентів на розвиток власної творчої індивідуальності. А з іншого боку, дизайнерська освіта в Україні консервативно зберігає свою методологію, теорію та методіку, що чітко демонструють академічні дисципліни, де багато викладачів підтримують непорушність дидактичних принципів, закономірностей і методів. І це зрозуміло, адже відсутність академічних методик в навчальному процесі не забезпечує повноцінної освіти. Особливістю викладання академічних дисциплін («Рисунок», «Живопис», «Композиція», «Історія мистецтва», «Кольорознавство» та ін.) є те, що в процесі їхнього навчання студенти отримують як загальнохудожні, так і специфічні навички, в залежності від обраного напрямку художньої діяльності. Наприклад, знання з перспективи, композиції, пластичної анатомії, кольору потрібні дизайнерам, а всі ці навички можна засвоїти тільки на систематичних заняттях академічних дисциплін. Відсутність фундаментальних знань у дизайнера формує його стереотипне мислення, сприяє створенню продуктів або низької, або середньої якості.

Щоб підвищити рівень фахової компетенції майбутніх дизайнерів, необхідні саме практикуючі спеціалісти (живописці, графіки, дизайнери). Оскільки заклади вищої освіти не забезпечують більш вигідну заробітну плату, ніж це роблять великі фірми, то митці-професіонали не поспішають на викладацьку роботу. Варто зауважити, що зазначені проблеми існують і в зарубіжних навчальних закладах. Так, наприклад, науковці за кордоном закликають залучити індустрію дизайну в дизайнерську освіту; кардинально переглянути існуючу стандартну модель працевлаштування/ стажування; стимулювати професіоналів-дизайнерів покинути межі комерційного світу та повернутися в освітній процес для того, щоб по новому дослідити, омолодити і оживити свою практику новими ідеями, співпрацюючи зі студентами у їхніх проектах [6]. Така співпраця, на думку зарубіжних науковців, корисна і для студентів, і для педагогів, і для самих професіоналів-дизайнерів.

Також зарубіжні науковці (наприклад, з Лабораторії дизайну Каліфорнійського університету в Сан-Дієго, США) звертають увагу на неефективність багатьох сучасних початкових дизайнерських програм та на механізми передачі знань майбутнім дизайнерам. Адже нині, вказують вони, найперше, необхідні такі навчальні програми з дизайну, які б сприяли розвитку творчості та креативності майбутніх дизайнерів, бо їм на практиці доводиться вирішувати все більш складні завдання [5].

В Україні для дизайнерів-випускників (щодо їхньої подальшої дизайнерської практики) значною проблемою стає і те, що вони не володіють базовими розуміннями як вести творчий бізнес (how to run creative business). Більшість з них не розуміють такі поняття як авторське право (призначене захищати художній твір), ліцензування,

маркетинг, реклама та ін. У результаті, значна частина випускників не працює за фахом, а переходить або в іншу сферу художньої творчості, або в сфері економіки, не пов'язані з дизайном, що в цілому стає негативним явищем для розвитку дизайну в Україні. Тому дизайнерам необхідно значно розширювати свої освітні та дослідницькі навички, якщо вони бажають залишатися в дизайнерській сфері, і якщо вони прагнуть розробляти нові технології, які будуть впроваджуватись у практику.

Отже, необхідно, щоб вищі навчальні заклади України випускали фахівців, які володіють навичками та вміннями, що дозволяють використовувати дизайн як інструмент для продуктивності і зростання економічного успіху країни. Для цього потрібно включати до педагогічного складу практикуючих дизайнерів; у процесі навчання залучати студентів до розробки практичних проектів під керівництвом дизайнерів-професіоналів; здійснювати зв'язки дизайнерських дисциплін з іншими дисциплінами, які б сприяли розвитку дизайн-мислення та вміння вести творчий бізнес.

Література:

1. Авер'янова Н. М. *Образотворче мистецтво: стан і проблеми вивчення. Рідна школа. 2001. № 1. С. 53–54.*
2. Авер'янова Н. М., Гук Л. Й. *Дизайнерська освіта в Україні: проблеми професійної підготовки. Молодий вчений. 2021. №2(90). С. 167–170.*
3. Дяченко А. *Недоліки української дизайн-освіти та шляхи її вдосконалення. Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 32. С. 176–180.*
4. Тригуб О. *Актуальні проблеми фахової підготовки майбутніх дизайнерів у закладах вищої освіти України: теоретичні та прикладні аспекти. Молодь і ринок. 2020. №1(180). С. 159–165.*
5. Meyera Michael W., Norman Don. *Changing Design Education for the 21st Century. She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation. 2020. Volume 6. Issue 1. Pp. 13–49.*
6. Zeegen Lawrence. *What use is Design Education? Iridescent. 2011. Volume 1. Issue 2. Pp. 48–51.*

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ОФОРМЛЕННЯ КНИЖКОВИХ ВИДАНЬ ПРО ТАТУЮВАННЯ (ПЕРІОД З 2010 РОКУ)

Г. В. Кунця

магістрант

О. П. Поліщук

докт. філос. наук, проф.

ЖДУ ім. І. Франка

Татуювання як особлива техніка нанесення малюнку на шкіру, точніше введення фарбника під шкіру, зустрічається у різних культурах по всьому світу.

Зараз татуювання можна розглядати різновидом декоративно-прикладного мистецтва та формою модифікації людського тіла, коли пігмент вставляється в шкіру, щоб назавжди змінити її колір. Це давня традиція, і сьогодні вона як ніколи популярна та суспільно прийнятна, оскільки мода на тату в наш час є доволі стійкою, особливою

популярності тату набуває у молоді. Татуйовані люди зустрічаються все частіше, останнім часом наявність тату уявляється «завершальною крапкою», що представляє класичну чоловічу елегантність. Але звертаються до тату й жінки, як не парадоксально. Використання татуювання може бути обрядом, що забезпечує прийняття як свого у певній групі людей. Тату навіть можуть бути єдиним засобом створення того, що просто вважатимуть красивим в конкретній групі людей чи ж можуть представляти елемент релігійного ритуалу чи обряду ініціації.

Як мета дослідження – прагнемо здійснити пілотажне дослідження колористичного рішення популярних книжкових видань про татуювання після 2010 року (оригінальні і перекладені видання).

Об'єктом нашого аналізу є книжкові видання про тату, а саме: «Тату это круто! Размещение, стиль, мотив, символика» Ніколя Сіка, видавництво «Попурри», 2018; ілюстратори видання – Олів'є Бодрі, Фредерік Пінассо (об'єкт аналізу 1). Це видання має 80 сторінок. Воно має чисельні кольорові ілюстрації. Виходячи із наведених ілюстрацій, можна стверджувати, що воно розраховане на чоловічу аудиторію як споживачів (серед чисельних ілюстрацій зустрічаються лише малюнки чоловіків). Але незвичністю художнього оформлення є ужиток яскравих кольорів на основі контрастного поєднання (рожевий і блакитний кольори – обкладинка, блакитний в інших ілюстраціях). Тому можна припустити, що цільовою групою розробники дизайну видання бачили, насамперед, молодь (до того ж людей екстравертного типу, і, навіть, із художнім досвідом, як видається). Ще однією особливістю цього видання є одночасне використання багатьох гарнітур, зокрема для оформлення обкладинки використано 5 гарнітур (із засічками і без засічок). Припускаємо також, що на колористичне рішення цього видання суттєво вплинула й традиція ілюстрування молодіжних видань у сучасній Західній Європі (видання є перевідним).

Об'єкт аналізу 2: Роберт Клантен «Forever: the New Tattoo», видавництво «Gestalten», 2012 (ISBN 978-3-89955-442-7). Формат книги 225x290 мм. Видання має 240 сторінок і, відтак, палітурку, в ньому кольорові ілюстрації. Треба звернути увагу, що знову ж таки синій колір використано для створення ілюстрацій у цьому виданні. Шрифт тут має засічки. Особливістю художнього видання є використання великої кількості фотографій як ілюстративного матеріалу (фото чорно-білі та кольорові). Колір палітурки: на білому фоні розміщено блакитні зображення. Тобто, колористичне оформлення видання є досить стриманим і не нав'язливим.

Однак не тільки холодні кольори використовуються при художньому оформленні книжкових видань про татуювання. Об'єкт аналізу 3: Светлана Филатова «Энциклопедия татуировок», видавництво «Рипол Классик», 2013, формат 100x140 мм, палітурка. Це теж ілюстроване видання, в якому багато фотографій як ілюстративного матеріалу (фото чоловічих і жіночих торсів). Тут фото використані при оформленні палітурки (із червоною обводкою) поряд із мальованим символічним зображенням (чорний і сірий кольори). Колірне рішення назви є контрастним (поєднання червоного і блакитного кольорів). Припускаємо, що використання червоного кольору зумовлено тим, що цільовою групою споживачів, на погляд розробників дизайну книги, є молоді люди, як чоловіки, так і жінки. (Використані фото молодих людей, на тіла яких нанесені різнокольорові, великі за площею тату).

Об'єкт аналізу 4: Том Енджелл (Tom Angell) «Landon Tattoo Guide», Видавництво «Hardie Grant», 2017, формат 130x200 мм, палітурка, 224 сторінки. Тут кольорові ілюстрації, у них теж контрастне рішення – червоно-чорне поєднання домінуючих кольорів, білий як акцентуючий колір. У виданні використано багато фотографій природи. Особливістю видання є чорне поле із білими написами у змісті. Палітурна має

червоний тон як основний, написи – чорні, використано велику фотографію торсу у якості ілюстративного матеріалу. Якщо розглянути фотографії, то стає зрозумілим, що книга має бути насамперед цікавою представникам андеграунду та іншим молодіжним субкультурам.

Як висновок, аналіз видань останніх років дає змогу стверджувати, що при художньому оформленні книжкового видання про тату враховується його зміст (аналіз історії татуювання; пояснення ідентичності, що несе конкретне татуювання, та його сенс чи які історії воно може розповісти; як різні культури дивляться на татуювання; причини великої популярності таких малюнків у населення після важких 90-х років минулого століття татуювання тощо). Але дизайн подібних видань завжди враховує смаки цільової групи (залежні від віку, статі її представників) та тяжіє до використання контрасту при її колористичному оформленні. Ще однією особливістю таких видань є використання значної кількості фотографій як ілюстративного матеріалу, і не лише чорно-білих, але й кольорових. Тому при розробці видань українською мовою про татуювання треба враховувати як сучасні тренди в художньому оформленні книг такої тематики, тренди сучасного графічного дизайну, так й запити цільової аудиторії видання.

Література:

1. Клантен P. *Forever: The New Tattoo*. URL: https://www.yakaboo.ua/forever-the-new-tattoo.html#media_popup_photos
2. Сік Н. *Тату это круто! Размещение, стиль, мотив, символика*. URL: https://www.yakaboo.ua/ua/tatu.html?gclid=Cj0KCQjw1OmLBhCHARIsAGiJg7mk9Jua-qRduAfv119YRfo-AESg8vOn-Qu6o4Sd008hGglwbzy2UJLaAiJEALw_wcB
3. Филатова С. *Энциклопедия татуировок*. URL: https://www.yakaboo.ua/jenciklopedija-tatuirovok.html#media_popup_photos
4. Angell T. *London Tattoo Guide*. URL: https://www.yakaboo.ua/london-tattoo-guide.html#media_popup_photos

ЕКОЛОГІЧНИЙ ДИЗАЙН: ЗБІРНА-РОЗБІРНА ОБ'ЄМНА КОНСТРУКЦІЯ ДЛЯ ВИСТАВКОВОГО ПРОСТОРУ ЯК АРТ-ОБ'ЄКТ

Г. С. Клепіковська
магістрант
О. П. Поліщук
докт. філос. наук, проф.
ЖДУ ім. І. Франка

Варто вказати, що у формотворчості сучасних дизайнерів та митців все частіше спостерігається інтерес до використання новітніх матеріалів, наприклад карбонової фібри при розробці дизайну меблів [7], або ж дещо несподіване використання знаних вже матеріалів – як приклад паперова «жива» скульптура Лі Хунбо [1]. Одним із першим дизайнерів, хто почав у дизайні меблів використовувати картон (як вторинну сировину),

вважається Френк Гері (Frank Gehry). Починаючи з крісла Wiggle Side у 1972 році, він зосередив увагу на цьому матеріалі, незвичному для розробки різноманітних меблів.

Метою цієї розвідки є розгляд творчості Френка Гері та аналіз перспектив використання його ідей у художньому конструюванні меблів із картону.

Треба вказати, що можливою причиною інтересу Ф. Гері до такого незвичного матеріалу, як картон, при конструюванні меблів стало те, що виробники розпочали шукати ще з 60-х років XX століття альтернативу деревині через її високу вартість. Картон як матеріал міг би конкурувати з легкістю і гнучкістю пластику, проте він виступав як матеріал із дешовшої, вторинної сировини [11]. Easy Edges – це назва серії дизайнів меблів, створених Ф. Гері з 1969 до 1973 року. Він виявив, що звичайний гофрований картон, накладений шарами в різних напрямках, додає міцності конструкції меблів і робить останні придатними для повсякденного використання. Відтак Гері використав своє відкриття як основу для виробництва серії меблів (повна назва – Easy Edges Wiggle Side Chair) [2, 3, 8, 9, 10, 13, 14, 15]. Використання дизайнером картону як нового матеріалу для виробництва меблів демонструє, як видається, його зацікавленість у використанні нетрадиційних матеріалів і засобів при створенні об'єктів, які є «функціональними і візуально вражаючими» [12].

Треба наголосити, що у світі неймовірна кількість картону є відходами. Більшість з нього переробляється, але суттєва частина спалюється або потрапляє на сміттєзвалища, що не сприяє поліпшенню екологічної ситуації в нашому житті. Проте замість цього його можна переробити на меблі, або інші конструкції (об'єкти штучної форми). Тому сьогодні деякі дизайнери використовують природні властивості картону, створюючи несучі конструкції без необхідності з'єднання матеріалу клеєм. Крім того, виробляється і водонепроникний, вогнестійкий картон. Це легкий і водночас міцний матеріал. Наприклад, складені табурети здатні утримувати вагу до 200 кг, в залежності від товщини використаного картону (при цьому їх можна скласти і розкласти відносно швидко та легко). Картон зараз використовується як економічний і портативний будівельний матеріал для створення виставкових стендів й тимчасових конструкцій, які можна швидко встановити та запакувати для подальшого використання.

Яскравий представник цього напрямку формотворення – Nordwerk Design. Це німецька студія архітектури, заснована Максиміліаном Хансеном у 2012 році [4]. З того часу Nordwerk досліджує перспективи розвитку екологічного дизайну на міжнародному рівні, зокрема у 2017 році фірма розширила свій радіус дії до Північної Америки. Разом із студією Hive City у Ванкувері, Nordwerk став світовим брендом екологічного дизайну та архітектури [5]. Дана студія в основному використовує картон преміум-класу, з орієнтацією на масштабні конструкції, а саме організацію виставкового простору.

Укажемо, що на основі власного дизайну Г. Клепіковською була розроблена конструкція з картону у вигляді стилізованого яблука («Яблуко»). Для реалізації даного проекту був використаний картон преміум-класу з 7 шарів, як вторинна сировина (упаковка іншого товару, яка підлягала утилізації). Фірма Nordwerk Design надала авторці креслення своєї власної розробки крісла та дозволила використати його при оформленні фотозони, згодом Nordwerk Design опублікувала дану роботу на своєму інформаційному каналі в Інстаграм [6]. Висота проектного об'єкта («Яблуко») – 160 см, ширина – 170 см. Для крісел було використано 5-тишарний картон, але не зважаючи на те, що матеріал тонкий, він з легкістю витримує людину вагою до 100 кг.

Як висновок, використання картону в художньому проектуванні (конструюванні) меблів та виставкових конструкцій є екологічно виправданим способом досягти неординарних результатів: картон пластичний, легкий, його можна переробляти або



Рис. 1. Г. Клепиковська
«Яблуко»

повторно використовувати після того, як конструкція відпрацювала своє призначення. Відтак, картон можна використати як економічний та портативний будівельний матеріал для виставкових стендів чи тимчасових будівель (конструкцій), які можна швидко встановити й запакувати для подальшого використання. Використання картону дає можливістю досягти успіху там, де інші матеріали зазнали невдачі через високу вартість або шкоду навколишньому середовищу. Ще одна перевага – швидке, легке транспортування та збірка, роблять його, як видається, привабливим матеріалом для створення навіть тимчасового житла. Тому художнє конструювання виробів із картону – це перспективний напрямок в розвитку сучасного дизайну з огляду на світові екологічні проблеми.

Література:

1. *Живые скульптуры из бумаги китайского дизайнера покоряют мир...* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u0fqCN5yreY>
2. Документальний фільм *Frank Gehry: An Architecture of Joy* (2000), 58 min, URL: https://www.imdb.com/title/tt1836798/?ref_=nm_knf_t2
3. Офіційний сайт архітектурної фірми Френка Гепі. URL: <https://www.foga.com/>
4. Офіційний сайт компанії Nordwerk Design. URL: <https://nordwerk.co/>
5. Офіційний сайт компанії Hive City. URL: <https://www.hive.city/>
6. Посилання на публікації роботи Галини Клепиковської на інформаційному каналі Інстаграм фірми Nordwerk Design. URL: https://www.instagram.com/p/CECKIwxJzF6/?utm_source=ig_web_copy_link
7. *Ascension Carbon Fiber Furniture*. URL: <https://pinterest.com/pin2898->
8. Gehry's *Quiet Interventions Reshape the Philadelphia Museum*, *New York Times*, May 30, 2021.
9. *Frank Gehry at 90: 'I love working. I love working things out'*. Interview, Rowan Moore, *The Guardian*, February, 2019.
10. *Frank Gehry's Luma Arles tower to open in south of France*. *The Guardian*, June, 2021.
11. Leblois, Olivier. *Carton. Mobilier/Éco-Design/Architecture*, Marseille 2008, ISBN 978-2-86364-186-6.
12. *Luma Arles review – Frank Gehry, a billionaire and a wonderland of good intentions*. *The Guardian*, August, 2021.

13. *Times Readers on the Most Significant Works of Postwar Architecture, New York Times, August 13, 2021.*

14. *What Would I Do? 'Frank Gehry, 92, Is Too Busy to Retire, New York Times, April 13, 2021.*

15. *2021 culture preview Brutal Bacon, wild Gehry and unmissable Abramovic: 2021's best art, architecture and photography, The Guardian, December, 2020.*

СПЕЦИФІКА РОЗРОБКИ, ОФОРМЛЕННЯ ТА РОЛЬ ДРУКОВАНИХ КАЛЕНДАРІВ У ЖИТТІ ЛЮДИНИ ХХІ СТОЛІТТЯ

В. В. Сичевська

магістрант

О. П. Поліщук

докт. філос. наук, проф.

ЖДУ ім. І. Франка

У сучасному світі все більша увага приділяється темі економії часу та планування свого життя, і ніщо в цьому не допоможе так як календар, що допомагає впорядковувати темпоральні особливості нашого динамічного життя. Сучасні люди постійно користуються календарем: по виробничих потребах, через навчання або просто в особистих потребах. В наш час потребу впорядковувати особистий час можуть як паперові, так й електронні календарі. Останні встають все більш популярними, можливо завдяки моді.

Маємо за мету розглянути зв'язок трендів у графічному дизайні і моди при розробці друкованих календарів у сучасному суспільстві.

Виріб, який ми називаємо календарем, може розглядатися в різних значеннях, але він потрібний для впорядкування циклів людського життя, тобто календар – це: 1) система відліку днів та/чи більш тривалих проміжків часу, що базується на циклічних змінах, пов'язаних із рухом Землі навколо Сонця і Місяця навколо нашої планети; 2) перелік днів року, коли відбувається поділ на часові проміжки (тижні та місяці), а ще й позначення свят; 3) періодичне довідкове видання, в якому послідовно наводиться перелік днів, тижнів, місяців конкретного року, а також можуть наводитися дані різного характеру. Такий виріб має багато функцій по впорядкуванню графіку щоденних чи щотижневих дій: він згодиться для укладання річного плану; розрахунку навчальних днів для вчителя та учнів; планування відпустки; поетапного фіксування бартерної реклами для блогера/блогерка тощо [1]. Якщо ввести слово «календар» в Play Маркеті, то з'являється 27 варіантів цього додатку: «Календар Google» із гаслом «Завантажте офіційний календар Google, щоб встигати завжди і всюди»; «Український календар» із національними святами; «Менструальний календар» для допомоги жінкам, а ще знайти можна календар для «огородників-садівників», астрологічний календар тощо. Це засвідчує попит на такі вироби у різних цільових групах, і кожний споживач завжди має свої бажання та уявлення про цінне/нецінне, важливе/неважливе у змісті календаря, а також й естетико-художніх основ його оформлення.

Проте оформлення календаря регламентується ДСТУ 4861:2007: «Вихідні відомості в календарі оформлюють відповідно до розділу 7. У малоформатному і мініатюрному

табелі-календарі дозволено подавати тільки такі відомості: ISSN, назву, адресу редакції, знак охорони авторського права, відомості про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації (серію, номер, дату видачі свідоцтва), тираж, номер замовлення виготовлювача видавничої продукції. У календарях, які випускають одноразово, вихідні відомості наводять відповідно до їхнього виду: - календар книжкового типу, настільний перекидний, відривний щоденний календар - відповідно до розділу 5; - настінний ілюстрований календар, настільний і настінний табель-календар - відповідно до 8.1; - малоформатний і мініатюрний табель-календар - відповідно до 8.2» [2, с. 19]. Таким чином, маємо розрізнення видів календарів за конструкцією – 1) календар книжкового типу, настільний перекидний, відривний календар, які розглядаються подібними до книжкового видання; 2) аркушеве текстове і аркушеве образотворче видання: настінний ілюстрований календар, настільний та настінний табель-календар. Крім того, календарі розрізняються за форматом: малоформатний та мініатюрний табель-календар, котрі прирівнюються при оформленні до образотворчої картки.

Але в умовах пропонування широкого вибору календарів різних видів за конструкцією, розмірами, призначенням функціонал календарів зараз займає друге місце, в той час як естетика виробу посідає провідне місце [3]. Сьогодні купують календарі не стільки задля звіряння дат, як для задоволення естетичних потреб. Календар часто розглядається споживачем як елемент декорування приміщення чи оформлення робочого місяця. Якщо слово «календар» написати в Pinterest, додаток вибрав 83 підказки, щоб кожна людина знайшла собі те, що їй потрібно. І кожний пін в цьому додатку має свій дизайнерський ракурс бачення того, як має виглядати популярний календар. Кожний SMM-менджер прагне дати своєму блогеру цікаву та привабливу для споживача конкретної цільової групи підбірку електронних щомісячних календарів, аби той ділився ними зі своїми підписниками. З цього, можемо сказати, що календар є актуальним в сучасному графічному дизайні чи WEB-дизайні тощо. Календар може стати дієвим способом заохочення аудиторії (сувенірна продукція у межах фірмового стилю та бренду загалом). Отже, можемо зробити висновок, що попит на розробку дизайнів календарів є достатньо великим.

Але в трендах дизайну календарів на сьогодні перемагає, як видається, найчастіше мінімалізм та естетичність форм. Художнє оформлення календаря дає можливість кожному розробнику проявити своє індивідуальне бачення прекрасного і потворного, іронічного чи гумористичного як в загальному дизайні, так і при створенні конкретних елементів при ілюструванні. Наразі календарів є багато за специфікою форми, це: перекидні календарі, квартальні календарі з відривними аркушами, перекидні настільні календарі, календарі-плакати, мініатюрні кишенькові календарі [4] та ін. Дизайнери використовують не тільки паперовий варіант такого виробу, а створюють універсальні пластикові і навіть дерев'яні календарі, що часто розглядаються як «вічні». Вагоме місце в сучасному графічному дизайні відіграють відривні календарі з ілюстраціями, побажаннями, цитатами або ж завданнями на кожний день. Такі календарі мають великий попит у молоді. Відтак вони відрізняються вузькою тематикою (мода, музичні кумири, відомі кінофільми і кіногерої чи актори як їхні виконавці, тварини, пейзажі тощо) та стилістикою виконання авторських ілюстрацій.

Отже, можемо зробити висновок, що хоча сучасний соціум прагне переносити все реальне у віртуальне, календарі так би мовити матеріального плану, насамперед паперові, все ж не втрачають свого попиту, якщо вони відповідають сучасним тенденціям, і кожному дизайнеру треба добре знати сучасні тренди у графічному дизайні, необхідно постійно аналізувати соціальні мережі та вподобання молодого покоління, тобто створювати портрет різних цільових груп у динаміці змін естетичних інтересів та естетичних смаків. Календар може стати творчим злетом дизайнерів та

ілюстраторів і на цифровому рівні, що розширює межі творчості у дизайні, адже електронний календар випускати менш затратніше, проте він користується більшим ажіотажем як новинка. Проте створювати паперові варіанти більш цікаво, як видається, бо такі вироби займають вагомe місце в повсякденному ужитку багатьох сучасників. Розробка паперових календарів, таким чином, стимулює нові ідеї у художньому проектуванні, конструюванні чи художньому оформленні в дизайнерській творчості.

Література:

1. Роль календаря в современной жизни человека. URL: <https://a-format.ru/blog/rol-kalendarya-v-sovremennoj-zhizni-cheloveka>
2. Видання. Вихідні відомості (ISO 8:1977, NEQ; ISO 1086:1991, NEQ; ISO 7275:1985, NEQ) ДСТУ 4861:2007. Київ: Держспоживстандарт України, 2009. 46 с.
3. Лавров И. Креативные дизайны календарей, 25 августа 2020. URL: <https://turbologo.ru/blog/dizajn-kalendarey/>
4. Типы и виды календарей в полиграфии. URL: <https://icolorit.ru/blog/typy-i-vidy-kalendarej>

РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКЕ ОБРАЗОТВОРЕННЯ ТА МУЗЕЙНІ ПРАКТИКИ

СТАНОВЛЕННЯ ЧЕРКАСЬКОГО ОБЛАСНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ ЯК ОСЕРЕДКУ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

О. Д. Гладун,
канд. мист-ва,
директор ЧОХМ

Черкаський обласний художній музей є одним з наймолодших серед художніх музеїв в Україні. 17 вересня 1991 року Рішенням міської Ради народних депутатів №621/6 «Про майно Компартії України, розташоване на території Черкас» було передано будинок колишнього міському партії для використання під музей образотворчого мистецтва. 12 листопада 1991 року Постановою виконкому Черкаської міської Ради народних депутатів, колегії управління культури Черкаського облвиконкому та правління Черкаської обласної організації Спілки художників України (№350) було прийнято рішення про створення Черкаського художнього музею як філії обласного краєзнавчого музею у відповідності з Комплексною програмою основних напрямків розвитку культури в області та з метою відродження, збереження і розвитку українського образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, задоволення духовних потреб населення, естетичного виховання підростаючого покоління.

Заснуванням художнього музею у Черкасах опікувались: голова Черкаського міськвиконкому Володимир Соколовський, начальник обласного управління культури Володимир Космінський, голова комісії по культурі міськради В'ячеслав Бохановський, заступник голови облвиконкому Олексій Дубовий та інші. З 1994 року Черкаський художній музей почав працювати як самостійна музейна установа. Першим директором музею була заслужений працівник культури України Ніна Михайлівна Клименко. З 1998 по 2008 рр. музей очолював Віктор Кіндратович Собченко. З 2009 року музеєм керує Заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга Дмитрівна Гладун.

На початку формування фондове зібрання музею складалося з приватних колекцій графів Бобринських, Кантакузинів, князів Лопухіних та Білокопитових. Колекція постійно поповнюється. Сьогодні значний внесок у комплектування фондів вносять митці, які дарують свої твори після завершення виставок.

На початок 2021 року колекція музею налічує 6817 одиниць збереження, сформовано кілька повноцінних колекцій, які визначають структуру постійної експозиції:

- українське декоративно-прикладне мистецтво;
- народна ікона Середньої Наддніпрянщини та Іконопис XVIII-XX ст. (професійний і народний);
- портретний живопис XVIII-XX ст.;
- західноєвропейський живопис XVIII-XX ст.;
- українське мистецтво XX ст.;
- сучасне мистецтво Черкащини.

У загальну музейну збірку входить ряд різноманітних тематичних колекцій, твори яких періодично експонуються на виставках у музеї та поза його межами. Це

«Пейзаж», «Портрет сучасника», «Натюрморт», «Графічна Шевченкіана», «Сучасна народна картина», «Козацтво в образотворчому мистецтві», «Друга світова війна в творах живопису, графіки, скульптури» тощо.

Візуальним знаком музею є твір сучасного українського художника Миколи Маценка «Неофольк» 2005 р., який представлено на сайті музею.

Протягом свого існування музей активно розвивається, ставши мистецьким центром області. Концепція розвитку музею ґрунтується на тому, що, зважаючи на усі класичні форми роботи музейної інституції, він розглядається як центр культурного спілкування та культурного розвитку громади.

Життя музею надзвичайно активне, адже його завданням є збір, вивчення та пропаганда кращих зразків українського образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, світового мистецтва, а також мистецтва національних меншин, що проживають на Черкащині. Музей є науково-методичним центром області в галузі образотворчого мистецтва, тому багато важливих подій відбувається у співпраці з громадою міста Черкаси.

Музей вже багато років співпрацює з Дирекцією художніх виставок України. Завдяки цій співпраці черкащани мають можливість бачити в залах музею твори видатних митців. В залах музею експонувалися Всеукраїнські виставки «Мальовнича Україна», «Жінки України митці», виставки творів видатних українських художників Сергія Шишка, Григорія Синиці та багато інших цікавих виставок.

До найважливіших подій відносимо створення у 2012 році Меморіального музею Данила Нарбута, на базі якого зараз діє Дитячий музейний центр, де проводяться майстер-класи, творчі уроки, творчі зустрічі, мистецькі вечори, квести – інтерактивні екскурсії. Як результат, це – додаткові кошти на розвиток музею, популяризація українських народних традицій, презентація музею як культурного центру. Окремим напрямком, що опановують науковці музею, є вектор на сімейне відвідування.

Всі нові результати нерозривно пов'язані з постійним пошуком, оновленням форм роботи та впровадженням інновацій: культорологічні заходи, інтерактивні екскурсії із додатковим аудіо-, музичним супроводом, театралізація екскурсії; День вихідного Дня у музеї, реєстрація шлюбів у музеї – виїзні церемонії за національними українськими традиціями, світські реєстрації тощо. Усі заходи спрямовано на розширення музейних послуг, створення сучасного культурного продукту.

Наразі Музей опанував новий формат роботи – online: публікації контенту та активна взаємодія з користувачами відбуваються на офіційному сайті та сторінках музею в соціальних мережах Facebook та Instagram; запроваджено нові види взаємодії з користувачами культурного продукту online, зокрема відео екскурсії, онлайн майстер-класи, арт-проекти тощо. Сьогодні музей продовжує працювати в певних обмеженнях, але уже відновлено виставкову діяльність, проводяться екскурсії (у тому числі тематичні екскурсії вихідного дня), майстер-класи, квести та інші заходи з дотриманням карантинних норм.

Мріємо про створення арт-зони відпочинку біля Черкаського обласного художнього музею. На одній із лавочок біля музею буде встановлено скульптурну композицію «Народний художник України Данило Нарбут відпочиває з маленькою, улюбленою собачкою Радою». Кожен може посидіти поряд з Данилом Нарбутом, відчутти себе причетним до історії.

Мріємо про сучасний музей, з роєм у центральному виставковому залі, який є найкращим акустичним камерним залом області.

Серед планової роботи музею в пріоритеті є вивчення візуального мистецтва Черкаського краю, накопичення фондів та опрацювання фондової колекції, введення

до наукового обігу нових імен. Результатом роботи стане проведення та участь у Всеукраїнських та Міжнародних конференціях, семінарах, круглих столах, підвищення професійного рівня працівників музею.

Вектор діяльності сучасного інтерактивного музею містить наступні цінності: музей як дзеркало культури має бути доступним та цікавим для потенційних відвідувачів, відкритим для комунікації, а також для експериментальних культурних практик; музей має стати жвавим осередком культурного обміну та традиційну мову доповнити поліфонією світосприйняття людини інформаційної культури; перебудування відносин між музейними установами і суспільством виходить з нового розуміння музею – музей не є пасивним відображенням культури, він є її творцем.

Стимулювання розвитку і застосування кращих практик у музейній справі пов'язано з нагальною необхідністю витримати конкуренцію з індустрією розваг, соціальними мережами та втриматись на культурній мапі України. Ці важливі питання сьогодні вирішуються науковцями Черкаського художнього музею.

ОСОБЛИВОСТІ ПРОВЕДЕНИХ РЕФОРМ В ЧЕРКАСЬКОМУ ОБЛАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ МУЗЕЇ

І. О. Яковець,

д.мист., доцент

завідувач кафедри дизайну

Д. О. Михайлусь,

студент магістратури

ЧДТУ

Черкаський обласний художній музей є осередком візуальної культури, динамічною та інтерактивною інституцією. Розвиток музею ґрунтується на тому, що, зважаючи на збереження усіх класичних форм роботи музеїв розглядається як центр культурного спілкування та культурного розвитку громади з впровадженням новітніх форм роботи та сучасних музейних практик.

Інноваційні форми роботи: проектна діяльність, грантова політика, міжнародні зв'язки, музейний менеджмент, популяризація музею. Також до проведених реформ варто віднести:

- Створення електронної картотеки фондового зібрання музею;
- Започаткування у 2010 році щорічного видання музейного Альманаху, з відображенням наукової роботи музею;
- З 2009 року раз на два роки проводяться Всеукраїнські науково-практичні конференції, присвячені актуальним проблемам візуальної культури та музейним інноваційним практикам;
- У 2020 році розпочато стратегічну науково-дослідну роботу, яка має знайти свою реалізацію у науково-дослідному проекті «Історія образотворчого мистецтва Черкащини: ХХ століття» (створення монографії, підготовка та друк наукового видання). Так, музейна інституція здобуває авторитет сучасного виставкового медійного простору серед музеїв та творчих особистостей України;

- Освоєно нову форму роботи: Музей в online середовищі. За 2020 рік реалізовано 95 онлайн-проектів з 450 тисячами онлайн відвідувачами;

- Тісна співпраця з Черкаськими університетами та коледжами – ЧНУ імені Богдана Хмельницького, ЧДТУ, ЧДБК. Результатом співпраці є проведення в музеї Всеукраїнського форуму «Дизайн-освіта» та щорічних виставок творчих робіт студентів та викладачів;

- Проекти «Музей – школі», «Музей – місце сімейного дозвілля», «Інтерактивна культурно-просвітницька платформа» в рамках яких відвідувачі можуть не лише ознайомитися з творами мистецтва, а й зустрітися з авторами, науковцями, з цікавими творчими особистостями, прийняти участь у майстер-класах;

- В останні роки музей став творчим майданчиком для художників з усього світу. Втілюються у життя проекти, які набувають статусу міжнародних: «Антракти», «Діалоги» (арт-куратор: Володимир Яковець), виставки художників з європейських країн – Франція, Греція, Польща, Ізраїль тощо;

- Крім традиційних екскурсій, лекцій, творчих зустрічей з художниками у музеї проводяться майстер-класи, творчі уроки, літературно-мистецькі вечори, творчі конкурси, презентації літературних творів та мистецьких альбомів, концерти відомих професійних виконавців та аматорських колективів;

- Музей працює не тільки за класичною формою роботи (експонування та збереження музейних предметів), а і як центр культурного спілкування та культурного розвитку громади області, завдяки цьому вдається досягти високої відвідуваності.

Активно розвивається платформа «Музей-Університет». На основі спільних проектів з Черкаським обласним художнім музеєм студентами черкаських вишів з 2012 року проводяться соціально-орієнтовані молодіжні заходи. Найбільш масштабні «Картонна коробка-1» (2012), «Грані часу» (2013), «Бабусяна скриня» (2014), «Україна моїми очима» (2014), «Антилюдина або «Картонна коробка -2» (2015), «Я-традиція» (2016); «Залежність» (2017); «Експеримент» (2018); «Чоловік XXI століття» (2019) тощо. З 2020 року Інтерактивна просвітницька платформа відкрила аналітичну рубрику «Логотерапія мистецтвом» та культурологічно-мистецтвознавчі заходи «Музейна арт-терапія». В культурному просторі університетів презентуються пересувні виставкові проекти «Жіноча суб'єктивність» (Т. Сосуліна), «Філософія любові» (С. Васильченко); проводяться творчі зустрічі з художниками М. Гладьком, В. Яковцем, О. Шепеньковим, М. Дзвоником та ін.

За умов карантинних обмежень інтерактивні зустрічі зі студентами проводяться на онлайн-платформах. Участь в інтерактивних проєктах дає можливість формувати та вдосконалювати візуальне мислення, здобувати навички креативного менеджменту, визначати смисли культури візуальними засобами, створювати умови для соціального експерименту.

Результати є можливість висвітлити на сторінках Музейного альманаху (1-12 випуски) та Матеріалах Всеукраїнської конференції з візуальної культури.

Конференції присвячено актуальним проблемам сучасної візуальної культури та музейної комунікації, філософським, психологічним, мистецтвознавчим аспектам візуальності у різних культурних практиках та у мистецтві; міждисциплінарне обговорення спрямовано на формування візуальної грамотності в умовах медійної культури та проєктного мислення. Кожна конференція завершується публікацією матеріалів доповідей учасників з різних регіонів України.

«Візуальність в умовах соціокультурних трансформацій» (2009);

«Візуальність у контексті культурних практик» (2011);

«Візуальність в українській культурі: статус, динаміка, контексти» (2013);

«Екологія візуальності: стратегії, концепти, проекти» (2015);
«Музей як візуальний текст культури» (2017);
«Візуальність в естетичних практиках: український вимір» (2019).

Розширилися наукові зв'язки музею з науковцями музеїв Києва, Харкова, Чернігова, Кропивницького, Херсона, Одеси, з кафедрами та викладачами черкаських університетів та коледжів та інших вищих навчальних закладів України. В музей все частіше звертаються як до центру, що володіє культурологічною та художньою інформацією, яка зберігається в збірках музею. На розширення інформаційної бази музею була спрямована науково-дослідна робота останніх років. Вона має на меті глибоке вивчення фондів збірок, створення наукових каталогів, видання альбому ЧОХМ.

У 2010 році вийшов перший Музейний альманах (редактори – О. Д. Гладун, О. А. Пушонкова). В Альманахах традиційно подаються наукові матеріали, статті, виступи, есе наукових співробітників музею, культурологів, мистецтвознавців, філософів. Автори знайомлять читачів з фондівими збірками музею, досліджують творчість відомих митців Черкаського краю, аналізують музейні раритети, розглядають інноваційний досвід музейної роботи у контексті сучасних культурних перетворень.

Не останнє місце належить проблемі популяризації діяльності музею.

Реклама музейних заходів часто губиться у галасливому потоці інформації. Проблемою є те, що вона має подаватися у контексті комунікаційної інфраструктури міста, рівень розвитку якої і визначає доступність й дохідливість реклами. Семіосфера міста Черкаси (краєзнавчий музей, філармонія, драмтеатр, художній музей, музей Кобзаря, бібліотека Т. Шевченка) виступає цілісним комунікаційним простором. Тому головний музей регіону має настанову на створення внутрішнього поля культурної комунікації у місті Черкаси та зовнішнього (зв'язки з сучасними музеями Росії, Європи, США).

Перспективи виставкової діяльності спрямовані не тільки на вдосконалення тематичного і дизайнерського розмаїття, створення концептуальних виставок, а й на розширення географічного простору. Цей шлях пролягає через активне партнерство з музеями регіону та приватними особами, що здійснюють виставковий проект. Відвідувачів приваблюють яскраві нетрадиційні виставки, тому музей працює над пошуком нових підходів до подачі музейного предмета, оформлення експозиційного простору.

Тісною є співпраця музею з інформаційними виданнями міста та області. Музей входить у всеукраїнський контекст і регулярно бере участь у грандах Міжнародних фондів.

Пріоритетними у музейній діяльності є освітні програми для дітей, на основі практики розробляються теоретичні аспекти сучасної музейної педагогіки. На базі Меморіального музею Народного художника України Данила Нарбута (заснованого у 2012 р.) відкрито інтерактивний дитячий музейний центр. Головне завдання центру – інтеграція музею в систему освіти, створення об'єднаних програм діяльності музею і школи, музею і дошкільних навчальних закладів. У центрі проводяться лекції, майстер-класи, презентації виставок дитячої творчості.

Кожен проект має знайти свого відвідувача, тому сучасна форма музею має бути гнучкою, популяризація – багатовекторною. Проте, соціальна, культурна, традиційна та інноваційна складові діяльності музею мають перебувати в оптимальному поєднанні.

Врахування взаємообумовленості тактичних та стратегічних цілей сприятиме усвідомленню специфіки статусу музею, особливостей реагування на закони ринкової економіки та перетворення останнього в успішне комерційне підприємство, методичний центр музеєзнавства та динамічну інтерактивну культурну інституцію.

ІВАН МИХАЙЛОВИЧ ГАЙДУК ЯК САМОБУТНІЙ ХУДОЖНИК ЧЕРКАЩИНИ

О. О. Спіркіна,

канд. іст. наук,

ЧПБ імені Героїв Чорнобиля НУЦЗУ

Іван Михайлович Гайдук – живописець, самобутній український народний художник. Він народився в 1923 р. в Умані і був жорстоко убитий своїм учнем в 2004 р. у Черкасах. Життєвий шлях талановитого художника був доволі тернистим. Чотирьохмісячним маленьким хлопчиком, його, замотаного в брудні пелюшки, знайшли на Уманському базарі із запискою «Гайдук Іван Михайлович, народився 1 травня 1923 року». Батьків своїх він не знав, тож виховувався в дитбудинку, а згодом потрапив у Прилуки до трудової колонії. Якось він забрів до монастиря і побачив як монах пише ікону. Хлопчик був зачарований і попрохав монаха навчити його малювати. Ця подія змінила все його життя. Монах-іконописець не тільки навчив Іванка малювати, але й виховав його достойною людиною, віруючою в Бога. В трудовій колонії практично всі діти курили і навіть пили. Монах відразу і назавжди відучив Івана від цих звичок, пояснивши, що в іконописця не повинна тремтіти рука і, що найголовніше, Бог не любить, коли курять чи п'ють.

Коли почалася Друга світова війна, Іван пішов на фронт, але й там, в окопах, не переставав малювати. Після закінчення війни, молодий солдат Іван Гайдук демобілізувався до м. Красний Луч, що на Луганщині. Там він вперше спробував продати свої картини, щоб заробити на шматок хліба. На базарі він зустрів Терентія Козиря, який розгледів в хлопцеві талант, та навчив його малювати по-новому. Так як війна не дала Івану Михайловичу отримати академічну художню освіту, Терентій Козирь став для нього справжнім учителем. Крім того, юнак мав велике обдарування, був дуже енергійним і наполегливим у праці. Він придивлявся до робіт професійних художників, самостійно засвоюючи техніку живопису, і невдовзі став серйозним живописцем. Маючи феноменальну зорув пам'ять, одного разу побачене міг зобразити через кілька років. Після війни разом з ленінградськими та київськими скульпторами Іван Гайдук створював обеліски та пам'ятники загиблим воїнам у містах та селах України, писав портрети військових начальників та полководців.

До Черкас він приїхав з Донбасу в 1948 р. і відразу взявся до роботи розмальовувати розмежувальні стовпчики вздовж дороги. Домалювавши стовпчики до якогось села, він пропонував свої послуги селянам: оформити клуб чи розписати церкву – таким чином заробляв на життя.

Однією із характерних особливостей післявоєнного періоду в Радянському Союзі було знищення церков. Не зважаючи на це, Іван Гайдук вивчав Біблію та писав ікони, але це він робив для душі. Щоб прогодувати себе, а згодом дружину та двох дітей, він змушений був писати портрети пролетарських вождів. В сорокові роки Іван Гайдук створив артіль художників і часто отримував замовлення на такі портрети. Іван Михайлович не мав ні вищої освіти, ні звань, ні регалій, але слава про нього котилася по сільським дорогам. В Тальянках художник намалював три картини для сільського клубу – «Сталін і Маоцзедун», «Прийняття в комсомол» та «Дружба народів». Портрет Сталіна змушений був подарувати першому секретарю Тальнівського райкому компартії, бо останній йому дуже сподобався. Протягом певного періоду Іван Гайдук

був доволі модним художником. Секретарі райкомів та голови колгоспів вихвалялися один поперед одним про те, що в клубі чи в них в кабінеті висить портрет вождя кисті самого Гайдука. Ці портрети зробили його знаменитим та багатим. Дуже скоро кирзові чоботи він замінив на модні туфлі та купив власну «Волгу», а возила його дружина Тетяна. Тетяна Микитівна протягом усього життя була дружиною Івана Михайловича не просто музою, а й вірним другом та помічником. Вони прожили разом п'ятдесят вісім років. За рік до його загибелі Тетяна Микитівна, після тяжкої хвороби, померла.

Однак дружба із партійними діячами не змогла застрахувати його від катаклізмів. Якби впертий Іван Гайдук вступив в партію, то дуже скоро б отримав орден, так як в той час нагороджували лише партійних. Статус портретиста червоних вождів зобов'язував його не ходити до церкви, але Іван Михайлович ігнорував заборону. Він маскувався під старого, одягнувши перуку із сивого волосся і приходив розписувати храм. У Смілі одна бабця помітила, що сивий художник доволі швидко рухається і доповіла про свої підозри батьощі. Партизанські дії Івана Михайловича не допомогли йому приховати своє захоплення іконописом. Один наївний батьощка прийшов якось до Спілки художників, шукаючи Івана Гайдука, щоб той розписав іконостас у церкві. В результаті, Івана Гайдука було виключено зі Спілки, але художнику усміхнулася доля. Буквально наступного дня приїхав один із героїв полів з проханням до Івана Михайловича терміново оновити портрети вождів, проігнорувавши рішення колективу художників, чим викликав шок у творчій братії. З того часу відносини з деякими його колегами зіпсувалися. Вони вважали його аферистом та рвачем. Та Гайдук не зважав на це і продовжував працювати. Його перша персональна виставка відбулася в 1954 р. у районному центрі Бабанці і була присвячена трудівникам села. В цьому ж році він виставлявся в Києві на республіканській виставці, присвяченій 300-річчю возз'єднання України з Росією.

За своє довге життя (вісімдесят один рік) він написав понад 600 картин, які не продавав, а дарував колгоспам, музеям, православним храмам, картинним галереям не лише в Україні, а й за кордон. Він заробляв гроші на оформленні клубів, виготовленні пам'ятників героям Другої світової війни. Іван Михайлович умів заробляти і вмів організувати справу, яка б принесла прибуток. Вважають, що в 70-ті рр. Іван Гайдук став першим легальним черкаським мільйонером. Його син Віктор Гайдук згадує, що батько протягом життя не мав жодного вихідного. Кожного дня він вставав о шостій і працював до пізнього вечора. Крім картин, Іван Михайлович власноруч робив і рамки до своїх полотен, до того ж жодна не повторювалася.

Сьогодні його роботи знаходяться у приватних колекціях шанувальників мистецтва Канади, Англії, Словачії, Угорщини, Польщі та Росії. Нині у двадцяти двох селах стоять його пам'ятники воїнам, які загинули у війну. Десяткам православних церков художник подарував власноручно розписані ікони, більше тридцяти храмів він розписав і опорядив повністю. Він не тільки розписував стіни, малював картини для інтер'єру, а й сам створював сценічні декорації.

Свій перший собор Іван Михайлович розписав у 1949 р. Він стояв над Дніпром, де зараз знаходиться пагорб Слави. До кисті Івана Гайдука належали ікони Покрова, Голгофа, Цар Слави. Коли під фундамент Троїцького собору заклали вибухівку, то він врятував не лише свої ікони, а й стародавні, які згодом подарував церкві в Дахнівці. Церкву Покрови, що знаходилася на місці нині Черкаського національного університету імені Б. Хмельницького, і яка згодом була знищена, також розписував Іван Михайлович. Тож не дивно, що перший храм, який побудували на Черкащині, а саме в с. Бузуків Жашківського району, розписував семидесятирічний Іван Гайдук. Також він розписав церкву Святого Миколая в Південно-Західному районі м. Черкаси, змайстрував

розп'яття Ісуса Христа та подарував церкві дві великі ікони Святого Миколая та Воскресіння Ісуса Христа. Для церкви, яка знаходиться на території обласної лікарні м. Черкаси Іван Михайлович подарував ікону Святого Пантелеймона. Напередодні операції хірурги, хворі чи їхні родичі моляться перед іконою. Вважається, що вона приносить вдачу. Українська православна церква визнала його своїм заслуженим художником і відмітила пам'ятною медаллю «Заслужений іконописець України».

Та крім портретів пролетарських вождів і розписів церков, Іван Михайлович Гайдук відомий ще своїми пейзажами рідного краю та портретами простих селян і видатних історичних постатей. Протягом усього життя художник мріяв повернути Україні імена тих її історичних особистостей, чий імена свого часу були незаслужено забуті, й, починаючи з 1980-х рр., Гайдук написав портрети майже всіх гетьманів України та видатних державних діячів (Богдана Хмельницького, Максима Залізняка, Івана Гонта, Михайла Грушевського, Івана Богуна, Володимира Винниченка), а також створив живописні образи Мазепи, Бандери, Шухевича, Симона Петлюри. Він був убитий, працюючи над портретом Василя Стуса, у своїй власній майстерні, з пензлем в руках. Вбивцю було знайдено і він отримав вирок – довічне ув'язнення. Свою документальну колекцію портретів видатних діячів національного відродження Іван Гайдук назвав «Видатні фігури української державності».

Івана Гайдука називали самородком. Цей щедрий, життєлюбний чоловік багато читав і до останніх днів свого життя не переставав працювати. Він перетворився в легенду Черкас, став історією міста. Його смерть від руки учня обурила черкашан. На різноманітних виставках його картини незмінно викликали позитивні емоції у людей. Одні вважали Івана Гайдука бунтарем, через те, що він возвеличував у своїх епічних картинах українських гетьманів, інші цінували в ньому знавця жіночої краси, захоплюючись портретами юних студенток, зрілих жінок, зморшкуватих бабусь, третій полонили його ікони.

Література:

1. Головка С. *Іван Гайдук – «свободний художник незалежної України»* // *День*. 2009. №147.
2. Дашківський М. *Живописець Іван Гайдук: До 70-річчя з дня народження і 50-річчя творчої діяльності*. К., 1993.
3. Добролюб А. *Щедрість художника* // *Черкаський край*. 1991. 12 жовтня.
4. Дон Л. *У Музеї гетьманства триває виставка робіт художника Івана Гайдука* // *Хрещатик*. 2009. №126 (2333). 15 липня. С. 8.
5. Катрич О. *Іван Гайдук – «вільний художник незалежної України»: погляд крізь простір і час*. Режим доступу: <https://kiyvlast.com.ua/style/ivan-gajdukvilnij-hudozhnik-nezaleznoi-ukraini-poglyad-kriz-prostir-i-chas/>
6. Сніжко М. *«З матір'ю побуть на самоті ...»* // *Кримська світлиця*. – 2007. №1. 1 січня.

ДОСЛІДЖЕННЯ АТРИБУТОВАНИХ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ РОМАНА ТА МАРГІТ СЕЛЬСЬКИХ. ФОРМУВАННЯ ЕТАЛОННОЇ БАЗИ ДАНИХ

О. К. Волчак

*науково-дослідний відділ реставрації
Львівської національної галереї мистецтв
імені Б.Г.Возницького.*

Дуже часто твори сучасного мистецтва вирізняються авторськими техніками і недотриманням класичних технологій, що може виступати внутрішнім фактором руйнування твору. Такі твори навіть через незначний час після створення можуть потребувати певних консерваційних та реставраційних заходів. Важливим в цьому є дореставраційні фізико-хімічні дослідження, за допомогою яких можливо визначити складові авторських шарів твору та встановити технологічні особливості.

Для отримання максимально повної інформації проводиться комплексне дослідження. Аналізується склад основи досліджуваного твору (полотно, папір, дерево, метал), склад ґрунту, шару живопису та їх наповнювачів, аналізується природа в'язива використаних автором фарб та ґрунту, досліджується наявність та склад покриття твору. Також важливою джерельною базою є вербальний метод дослідження, наприклад, опитування самого автора (якщо це можливо). На основі отриманих даних формується уявлення про методи майбутніх консерваційних та реставраційних заходів.

Ще одною важливою метою проведення фізико-хімічних досліджень максимально великої кількості творів одного автора є створення еталонної бази даних, яка є необхідною для експертизи та подальшої атрибуції творів. За допомогою дослідження багатьох творів одного автора є можливим виявити певні особливості та закономірності використання певних матеріалів.

На базі лабораторії науково-дослідного відділу реставрації львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького в 2021 році розпочато формування еталонної бази даних досліджень творів Романа та Маргіт Сельських. Більша частина творів подружжя була передана на збереження до ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького за часів їхнього життя, що є безсумнівним аргументом автентичності творів. Створення еталонної бази даних творів подружжя Сельських є частиною великого комплексного дослідження колекції ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького, яка містить більше сотні робіт подружжя митців. Розпочатий проєкт є актуальним та запотребованим адже вже існує попит в експертизі творів серед мистецького середовища. Це перше безпрецедентне дослідження творчості подружжя Сельських.

Еталонна база взірців формується на основі досліджень, що проводяться за допомогою методу цифрової мікроскопії, термохімічного, мікрохімічного та стратиграфічного аналізу.

Дослідження було розпочато з стратиграфічного аналізу творів Маргіт Сельської «Уютне» та «Судак». При проведенні стратиграфічного дослідження твору «Уютне» візуалізується дев'ять шарів (Рис.1.), а твору «Судак» – десять шарів (Рис.2.).

В результаті фізико-хімічного аналізу авторських шарів творів визначено наявність полівінілацетатного в'язива, що значно ускладнює визначення надалі інших органічних речовин в складі. Також було визначено присутність цинкових білил в авторських шарах фарби та ґрунту. Особливістю, що об'єднує ці два твори є присутність в складі

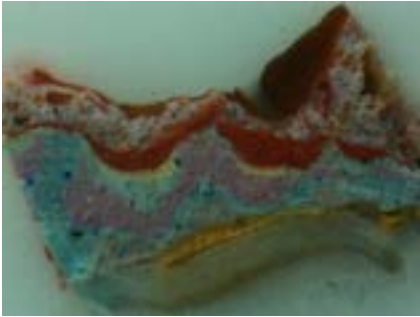


Рис.1. Фотофіксація стратиграфічного дослідження проби відібраної з твору М.Сельської «Уютне». (40х)

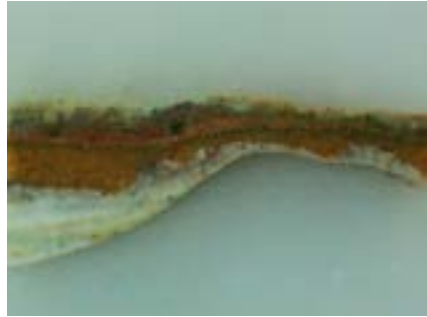


Рис.2. Фотофіксація стратиграфічного дослідження проби відібраної з твору М.Сельської «Судак». (40х)



Рис.3. Фотофіксація загального вигляду проби шару ґрунту.(40х)

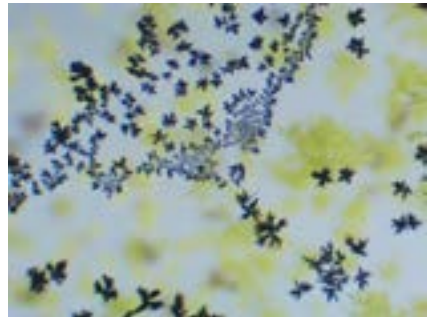


Рис.4. Фотофіксація позитивної реакції на наявність іонів цинку в пробі. (40х)

ґрунту волокон рослинного походження. Отримані результати дослідження творів Сельських з колекції ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького будуть систематизовані за хронологічним принципом, на основі яких сформується електронна база даних, що дозволить виявити технологічні особливості та певні закономірності використання тих чи інших матеріалів впродовж життя авторів.

СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ДАВНІХ ТКАНИН З МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЙ УКРАЇНИ (НА ПРИКЛАДІ НАУКОВОГО СЕМІНАРУ «ДОСЛІДЖЕННЯ КОЛЕКЦІЙ ІСТОРИЧНОГО ТЕКСТИЛЮ В МУЗЕЯХ УКРАЇНИ»)

О. Д. Сосік,

кандидат мистецтвознавства

Доповідь присвячено огляду матеріалів наукового семінару «Дослідження колекцій історичного текстилю в музеях України», який відбувся у Музеї Ханенків 4 жовтня 2021 року. Розглянуто питання атрибуції та експертизи давніх тканин і килимарства з державних музейних колекцій України. Окреслено проблемні питання в галузі термінології та техніко-технологічних аспектів дослідження, а також виявленні джерел інспірацій. З'ясовано, що на сучасному етапі необхідно створити спільний банк зразків східних та європейських тканин, їх переплетення утка та піткання задля уможливлення у подальшому уточнення атрибуції та даних експертизи щодо творів так званих «м'яких фондів» музеїв України.

Однією з нагальних проблем дослідження українських музейних колекцій текстилю, наразі є питання атрибуції та експертизи. Фахівці з різних регіонів країни, які спеціалізуються на вивченні східних та європейських килимів і тканин, у своїх доповідях представили власний досвід дослідження текстилю, котрий зберігається на території України. Головною метою семінару було висвітлення різноманітних міждисциплінарних методів дослідження текстилю, а також проблеми верифікації питань термінології. Важливим аспектом підготовки стало адміністрування даного заходу провідною науковою співробітницею Музею Ханенків Гоцало Катериною Віталівною. Матеріали, пов'язані з давніми тканинами України були представлені співробітниками різних музейних закладів України. Фахівці означеної галузі поділилися інформацією стосовно методів дослідження, атрибуції, реставрації, консервації творів текстилю, зокрема давніх тканин та килимарства.

Так, К. Гоцало у своїй доповіді наголосила на важливості не тільки мистецтвознавчого аналізу під час атрибуції пам'яток текстилю, а й техніко-технологічного дослідження. Адже за типами орнаментів не завжди вдається точно визначити місце і час походження виробів, позаяк для європейських матерій XVII століття було характерним візуальне копіювання східних (турецьких, перських та індійських) візерунків.

Про необхідність залучення даних техніко-технологічної експертизи у процеси вивчення давніх тканин зазначала кандидат історичних наук, провідна наукова співробітниця відділу вивчення мистецької спадщини Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (далі – НКПКЗ) А. Варивода. Варто відзначити, що вчена наголосила на проблемах дослідження українського церковного гаптування через відсутність чітких критеріїв атрибуції. А. Варивода зазначила, що суто стилістичний аналіз гаптованих виробів з метою визначення фактів їхнього походження, зумовлює похибки і призводить до суб'єктивних результатів [1; 7].

Експертка з мистецтва ісламу, кандидат філософських наук Г. Рудик підняла питання культурної апропріації та функціонування турецьких тканин у матеріальній культурі католицької і православної церков на території України. Дослідниця наголосила на важливості вивчення пам'яток текстилю східного походження, оскільки в українських музейних колекціях зберігається величезна кількість турецьких і перських зразків

тканин [3; 8]. Так, згідно свідчень наукового реставратора НКПІКЗ В. Назара у колекції зазначеного закладу зберігається близько п'яти тисяч зразків творів групи текстилю [2; 9].

З огляду на те, що збірка східних тканин Заповідника майже не вивчалася, надзвичайно цінними постають матеріали дослідження кандидата історичних наук, провідної наукової співробітниці, зберігача колекції тканин НКПІКЗ А. Титаренко, присвячені ісламському текстилю. Вчена здійснила атрибуцію пам'яток, використовуючи матеріали каталогів іноземних виставок, наукових праць, а також відцифрованих колекцій світових музеїв [4].

Наукова співробітниця Полтавського художнього музею імені Миколи Ярошенка Н. Дмитренко здійснила спробу аналізу колекції кунтушевих поясів зі збірки зазначеного музею. Дослідниця наголосила на складності атрибуції з огляду на відсутність документації, яка була знищена під час подій Другої світової війни. Відтак, наразі, основні методи атрибуції цієї групи пам'яток даного музею базуються на маркуванні, яке свідчить про приналежність до певної мануфактури, визначенні особливостей орнаменту й аналізі барвників [5, с. 134]. Проте, слід зазначити, що «орнаментика кунтушевих пасів <...> відома недостатньо за браком цілілих артефактів доби бароко» [6, с. 240].

Висновки. З-поміж розглянутих проблем, які були окреслені на вищезазначеному семінарі, головними були питання методології сучасних наукових досліджень в царині атрибуції й загального вивчення музейних тканин східного та європейського походження, які вимагають застосування особливих методів експертизи. Зокрема низка дослідників цієї галузі вказує на важливість вивчення технологій виготовлення текстилю, а також аналогів тканин зі збірок музейних колекцій інших країн (Польщі, Західної Азії, Передньої Азії, Далекого Сходу), а також інформації щодо клейм виробництва та стану збереження кромки, які вказують на джерела походження того чи іншого зразка тканини.

Література:

1. Варивода А. Г. *Народна традиція в українському церковному гаптуванні XVII–XVIII ст.: релігійний та художній аспекти. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ, 2016. Вип. 37. С. 122–129.
2. Назар В. В. «Східний» текстиль на західноукраїнських землях у другій половині XVII–XVIII ст. *Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці*. Вип. 6. Київ : Видання УАМ, 1999. С. 157–166.
3. Рудик Г. *Харизма Ірану. Перське мистецтво XII–XIX століть з колекцій музеїв України. Каталог*. Київ, 2017. 56 с.
4. Титаренко А.О. *Текстиль ісламського походження у збірці Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Збірник матер. наук. семінару «Мистецтво ісламу в музеях України» 25–26 квітня, 2016 р. Національний музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків*. Київ : Фенікс, 2017. С. 75–80.
5. Школьна О. В. *Шовк у побуті українців XVII–XIX ст. і питання його музейного експонування. Питання науки і техніки: зб. наук. праць*. Київ, 2014, №3. С. 61–73.
6. Школьна О. В. *Походження орнаментики кунтушевих поясів України, Білорусі та Польщі XVII–XIX століть. Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник ПІСМ*. Київ: Фенікс, 2016. Вип. XII. С. 236–242.
7. Ярема-Винар О. С. *Західноєвропейські гобелени XVI–XIX ст. у колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (технологія виробництва, способи реставрації, збереження та музеєфікації) : автореф. дис. ... канд. іст. наук: 26.00.05 / О. С. Ярема-Винар ; НАН України, Укр. т-во охорони пам'яток історії та культури, Центр пам'ятокознавства*. Київ, 2012. 19 с.

8. *Atasoy N. Ipek: The Crescent & The Rose Imperial Ottoman Turkish Silks and Velvets. London: Azimuth Editions, 2002. 360 p.*

9. *Nazar W. Tkaniny tureckie i perskie z XVII i XVIII wieku w zbiorach. Kijowsko-Peczerskiego Narodowego Muzeum Historyczno-Kulturalnego. World Art Studies, Tom 4 (2011). S. 123–128.*

ПРИНЦИПИ ІСТОРИЗМУ ТА РЕАЛІЗМУ У ТВОРЧОСТІ ЧЕРКАСЬКОГО ХУДОЖНИКА ГЕННАДІЯ ВОЛОШЕНЮКА

Т. О. Григоренко

ст.наук.спіробітник

КЗ «Черкаський обласний краєзнавчий музей»

Геннадій Михайлович Волошенюк народився у 1925 р. у с. Вербовець Катеринопільського району на Черкащині. Рано залишився без батька. Став свідком і пережив Голодомор 1932-1933 рр. Побачене назавжди закарбувалося у свідомості майбутнього художника, що пізніше вилилося у його картинах.

Закінчив Пензенське художнє училище. Там написав свої перші картини. З початком німецько-радянської війни повернувся в Україну, але довго побути на батьківщині не судилося: був вивезений нацистами на каторжні роботи до Німеччини. Після війни повернувся у Катеринопіль, де працював художником-оформлювачем у місцевому Будинку культури. У 1947 р. Геннадій Михайлович був заарештований і засуджений до десяти років Виправно трудових таборів за так звану «антирадянську агітацію».

Відбував покарання на Колимі, працював у штольнях у каньйоні по видобуванню вольфраму. Ті, хто попадали в штольні – більше року не витримували, помирали від силікозу. На очах Геннадія Михайловича померло десятки в'язнів. Він вижив чудом: лікар табірної лікарні, теж в'язень, порадив йому симулювати гостре хронічне запалення нирок. Таким чином вдалося отримати роботу на поверхні.

У 1956 р. відбув покарання і був звільнений зі зняттям судимості. Працював художником у Магадані. Там вперше взяв участь у обласній виставці художників Сибіру і Далекого Сходу, де отримав Диплом I ступеня за роботу «Морський пліт». Його робота згадується у Альманасі «На Севере диком» та входить до каталогу виставки картин. Зберігається у фондах Магаданського краєзнавчого музею.

У 1956 р. доля привела його у Черкаси, де він працював у Товаристві художників, став членом художнього фонду і паралельно займався творчістю. Його роботи не раз демонструвалися на обласних і республіканських виставках.

Геннадій Михайлович викладав малювання у дитячій студії образотворчого мистецтва с. Вергуни Черкаського району, передаючи свої вміння майбутнім художникам.

У 1975 р. на честь свого 50-річчя художник підготував свою першу персональну виставку у Черкаському художньому музеї, яка була вже майже повністю змонтована. Але відкритися їй не судилося – заборонили начебто за наказом Черкаського обкому компартії. Очевидно, не могли пробачити художнику його минулого, те, що був засуджений і перебував у сталінських таборах. Не бралось до уваги, що судимість була погашена і знята ще у 1956 р. Навіть, перед колегами-художниками його виставляли, як невинуватого «ворога народу». Як казав тоді Геннадій Михайлович: «І я тоді зрозумів,

що сталінсько-беріївський ярлик, начеплений мені ще 1947 р. буде душити мене до кінця моїх днів. Брав чорний відчай. Не хотілося далі ні працювати, ні жити. І раптом згадав заповіт товариша по концтабору, який наказав мені «вижити, щоб показати колісь світові своїми картинами всі жахи сталінських таборів» [1].

І художник працював далі, виконуючи настанови товариша.

У 1979 р. та 1984 р. у м. Ярославль і м. Черкаси, тоді міста побратимих, проходили спільні виставки Ярославських та черкаських художників, після яких робота «Бліндаж» Г. Волошенюка потрапила у фонди Ярославського художнього музею.

У творчому доробку художника пейзажі рідного краю, портрети земляків, тематичні картини присвячені сільським трудовим будням.

За своє життя Волошенюк працював у різних жанрах. «Правда життя – моє кредо, – говорив Геннадій Михайлович. – І я його завжди дотримуюсь» [2]. Але він ніколи не відхрещувався від своїх робіт, які були присвячені радянському минулому. Одночасно, у його творчості є твори на тему осудження цього минулого. Дві картини суттєво відрізняються ідеологічно: «Клятва комсомольця» та «1937». Перша – про грізні роки періоду національно-визвольних змагань. Над могилою вбитого комсомольця стоять його однодумці і клянуться помститись своїм класовим ворогам. Інша картина «1937», абсолютно протилежна попередній.

Як людина, що пережила Другу світову війну, чимало своїх картин присвятив подіям війни, ветеранам, які звільняли місто Черкаси.

Тема самопожертви заради спасіння інших людей під час війни відобразилась у картині «Подвиг лікаря Сечіна». Картина розповідає про підпільний лазарет у Вереміївці Чорнобаївського району під час II світової війни. Цікавий і груповий портрет – героїв жорстоких боїв проти нацистів за наше місто, Пагорб Слави у Черкасах та інші.

Особливе місце мала б займати шевченківська тематика, якою почав цікавитись митець, наприклад, одна з робіт картина «Кобзар у гурті рибалок Черкас». У планах Геннадія Михайловича було продовжити роботу над цією темою. Відвідавши Моринці він, навіть, зробив кілька ескізів.

Вражають глядачів картини, створені на основі його дитячих спогадів про Голодомор 1932-1933 р. та сталінські табори, які пройшов художник у 1947 р..

Так виникла серія картин «Геноцид. Розгул сатани». Серію з 20 картин Волошенюк присвятив 60-річчю Голодомору 1932-1933 рр. в Україні. Виставка з однойменною назвою була представлена у Черкаському обласному Будинку вчителя.

Незначна частина цих картин після смерті художника у 2003 р. була передана до Черкаського обласного краєзнавчого музею. Про більшість з них зберігся лише коментар, зроблений відомим черкаським письменником і дисидентом-шістдесятником Василем Захарченком, який написав кілька статей про Г. М. Волошенюка та серію картин «Геноцид. Розгул сатани». Тому опис подається без змін. Джерелом став машинописний текст, який зберігся з часу експонування виставки.

1. Картина «Каньйон». З присмерку глибокого кам'яного каньйону встануть сторожові вишки концтабору, чорні ряди бараків за колючим дротом. З однією зі скель дивиться примарно гігантський барельєф людожера Сталіна, висічений самими в'язнями за додаткову пайку хліба. А внизу посувається до штолень довгий ряд дрібненьких, з висоти погляду вождя, зеків. Колона слухняних гвинтиків. Картина виконана в похмурих темних тонах, над каньйоном кривавиться страшне багряне небо. Це і є те саме сталінське пекло. З якого пощастило вирватись тільки одиницям із тисяч і тисяч. У цьому каньйоні катувався і сам автор.

2. «Вирок». Гігантське темне підворіття, за яким чиниться судилище над інтелігенцією. З одного боку змучені і все ж з одухотвореним обличчям люди. Жертви

червоного Сатани, з іншого – звірячо-похмура «трійка».

А за підворіттям – ясні кольори, серед них, багато червоного і сонячного. Всезагальна ейфорія, свято натовпу і скрізь він, батько Сталін – у серцях, у душах. Здається і в самому повітрі, нікуди від нього не дінешся. Не сховаєшся. Тільки він має право вирішувати, кому бути по той бік підворітні, а кому по цей бік.

3. «37-й рік». У вагонах, що їдуть до Сибіру, жінки й діти. Їх виселяють, нищать разом з ворогами народу. На одному товарному вагоні крейдою написано: «Люди. П/Я №3617». Жаклива деталь (документальна подробиця), яку не вдумався, яку бачив своїми очима художник.

4. «Розстріляний». Лежить, застрелений впритул з автомата в'язень за те тільки, що задумав утекти і про цей його намір донесли охороні табору. Розчинені ворота табору. У воротах стовпилися в'язні. Їм охоронці показують застреленого, даючи цим зрозуміти, що таке буде з кожним, хто хоч тільки на мить подумає про можливість втечі».

5. «Дари вождю».

6. «Сатана в божому храмі». У відчинені двері світлого храму вриваються чекісти на чолі з Держинським. Тут гра на контрастах – білий-білий з радужними розписами храм і чорні постаті чекістів».

7. «Могильники». Колимський пейзаж. Темні сопки й широкі-широкі шляхи, якими женуть і женуть багатолюдні колони в'язнів на вірну смерть. На передньому плані умовно виконані постаті Сталіна, Держинського та їхніх поплічників. Поряд чорні ворони вицкують на здобич. На задньому плані білі птахи полишають цю страшну долину».

8. «Долина смерті». Темрява. Вдалині огорожений концтабір, в який етапом гонять тисячі приречених на смерть людей. На передньому плані виснажені жінки хоронять своїх дітей».

9. «Комісари». Розбещені, п'яні садисти з червоних галіфе, сміючись, хтиво роздивляються напівголу дівчину, яку привів їм на потіху озброєний нелюд. Полотно вражає пристрасністю та викривальною силою».

10. «Бухта Гертнера».

11. «Сатанинський човен». Круто нахилився човен під червоним вітрилом у розбурханому морі. От-от потоне. У човні розгублені поводири людства Ленін, Сталін, Берія, Калінін, Жданов, Брежнев та інші злочинні діячі радянської імперії. У грізному небі Архангел Михаїл посилає прокляття переповненому «човну дурнів». Полотно відзначається монументальністю, композиційною винахідливістю».

12. «Розстріл царської сім'ї».

13. «Більшовицький кат»

14. «Українська трагедія». Уся земля в цвинтарних хрестах, а коло хрестів гори непохованих трупів. Голодомор. Над цією моторошною землею-цвинтарем у небі Ісус і його апостоли. Воскресять стражденню Україну чи ні?».

15. «Червоні пришельці». Більшовики вивозять хліб з українського села. Прирікаючи його на голодне вимирання. Над хлібними валками як прокляття апокаліптично палахкотять червоні прапори. Прапори смерті!».

16. «Три колоски». Об'їзчик засік до смерті чоловіка, який, рятуючись від голодної смерті, зірвав три колоски на колгоспному полі. Всього за три колоски був страчений більшовицьким посіпакою. Поряд перелякана жінка обіймає сполохану дитину. Обое змучені й худі з жахом дивляться на забитого чоловіка. «За що?..» ніби промовляють їх очі, а ті очі вже ледь жевріють, в ті очі вже зазирає голодна смерть».

17. «Сталінський шлях». Над безлюдним шляхом та кладовищем пролітає саме тільки чорне вороння. Та ще на узбіччі дороги одинокі конаноці від голоду постаті. Це той шлях, який вів до погибелі цілі народи».

18. «Дзвони Софії». Багатолюдна площа. Хвилюється море синьо-жовтих прапорів. Обличчя насажені оптимізмом, вірою в майбутнє. Усе це велелюддя на світлому тлі Святої Софії. Жінка в українському вбранні тримає ікону Божої матері і якомсь символічно об'єднує всіх, біблійний проповідник. У правому кутку полотна повержені червоні прапори – символ страшної радянської імперії».

19. «В сім'ї вольній, новій». Картина сповнена світла. Динаміки. Люди з українськими прапорами йдуть до пам'ятника Шевченку».

20. «Торжество сатани». В центрі полотна царська корона, яку експропріювали комуністичні сили. На картині відображена історична подія: похорони основоположника комуністичної імперії, передача влади. (Черкаси, Василь Захарченко) [3].

Геннадій Михайлович Волошенко помер у 2003 р. На жаль, його картини майже втрачені за широкого загалу. Вдалось віднайти місцезнаходження невеликої кількості його картин. Картини «Три колоски», 1992 р., «Дзвони Софії», «Торжество сатани», 1993 р., «Вирок», 1990 р., «На поклін до вождя», 1992 р., «Сатанинський човен», 1992 р., «Червоні прибульці», 1993 р. – знаходяться у фондах Черкаського обласного краєзнавчого музею.

У своїй великоформатній картині «Дзвони Софії» автор відтворив урочисте піднесення і сподівання світлого майбутнього, якого так прагнув художник для українського народу. Сюжет картини, ніби молитва за Україну, втілює в образі Ісуса Христа ідею божественного благословення на розбудову нової держави, єднання української нації, утворення власної церкви, символом якої є собор Св.Софії в Києві. У лівій стороні, осяяній божественним сяйвом, майорять жовто-блакитні прапори, квітне земля, б'ють святкові софійські дзвони. Образ молодого хлопця на милицях – образ народних страждань та нагадування про високу ціну української нації [4].

Кілька картин зберігаються у фондах Черкаського обласного художнього музею: «Видубицький монастир». 1989 р., «Подвиг лікаря Л. Сечіна», 1986 р., «Каньйон», 1990 р., «Бухта Гертнера», 1990 р.

Через міністерство культури та туризму Магаданської області вдалось зв'язатись з Магаданським обласним краєзнавчим музеєм який повідомив, що список робіт Волошенюка Г. М. є у двох каталогах музею. У Першій обласній виставці образотворчого і прикладного мистецтва (Магадан. 1956 р.) зазначені картини: «В добрий путь», «Юннаты п. Ола на своїм участке», «Якут», «Ранняя весна», «Зима», «Портрет Алочкина», «Цветы», «Вид на бухту «Веселая», «Капустное поле», «Сахарная головка», «Комсомольско-молодёжная бригада №4», «Молодой учитель».

Список робіт з Другої Магаданської виставки образотворчого і прикладного мистецтва (Магадан, 1957): «Татьяна Маландина», «Билибин Ю. А. на р. Баханге», «Туманное утро», «После дождя», «Натюрморт», «Поселок Дукча», «Разгрузка сигары (морской порт)», «Посёлок Оротукан», «Пионер».

Нещодавно на сайті «Соцреализм» було знайдено дві картини «Пшеница поспела», 1973 р., та «Групповой портрет совхоза «Путь Октября». Перша картина виставлена на продаж. Її вартість близько 10 тис. доларів.

Зберелось чимало фотонегативів картин Г. Волошенюка, написаних ним у Черкасах. Ці картини – про життя і працю черкашан, на жаль, їх доля невідома. Картини теплі і світлі, в них відображено велику людяність та оптимізм автора.

Геннадій Михайлович Волошенко похований у м. Черкаси. Особливих звань і нагород від держави Україна так і не отримав.

Література:

1. Захарченко В. Диво краси / Черкаська правда. 1990. 3 жовтня. С.3.

2. Захарченко В. *Геноцид. Розгул сатани/Український літопис. 2009. Квітень. С. 26-27.*
3. Захарченко В. *Рукопис на 3-х аркушах. – Черкаський обласний краєзнавчий музей*
4. *3 нагоди Дня Незалежності України [Електронний ресурс] : [пост] / Черкаський обласний краєзнавчий музей // – Режим доступу: <https://www.facebook.com/oblmuзkraу/> posts/1093765924352314– Назва з екрана. – Дата публікації: 21.08.2020. – Дата перегляду: 25.09.2021.*

ГЕОРГІЙ ЯКУТОВИЧ: ДО ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКИХ КОНТЕКСТІВ ГРАФІЧНИХ ОБРАЗІВ

Н. П. Гудима

*завідуюча відділом
науково-дослідницької
та експозиційної роботи
ЧОХМ*

В фондівій колекції Черкаського обласного художнього музею є твори графіка-ілюстратора Георгія Якутовича, на прикладі яких можна розглядати цілу епоху, адже їх опис неможливий поза знанням історичних обставин та атмосфери культурної доби, яку ми сьогодні називаємо тоталітарною.

«Він не просто художник, а художник, що мислить. Можна було б знайти, мабуть, талановитішого за нього, але вдумливішого – ні. Він привів нас у Карпати, як гід. Вони йому знайомі. Він врятував нас від пейзажства, від фальші» – так відомий режисер Сергій Параджанов сказав про метра української графіки Георгія Якутовича (1930 – 2000) – Народного художника України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка. Сьогодні минає чергова річниця від дня народження митця, творчість якого ознаменувала злам старого мислення й народження принципово нової художньої системи.

Георгій В'ячеславович Якутович народився 14 лютого 1930 року в родині військового у Києві. Фахову освіту здобув на графічному факультеті Київського державного художнього інституту в майстерні Іларіона Плещинського. Вчителем майбутнього художника був також і Василь Касіян – фундатор української графіки, відомий майстер гравюри. Георгій Якутович увібрав у себе краще від своїх наставників, але творчо переосмисливши засвоєні уроки, виробив власну художню манеру.

Ще у студентські роки молодий Георгій закохався у зачарованих зв'язів Марії Приймаченко, у поетику Карпат. Він зачитувався забороненими у 60-ті роки Михайлом Грушевським, Володимиром Винниченком, слухав «фольклорні балади» Івана Драча, Миколи Вінграновського, Ліни Костенко. Знайомство з творчістю мексиканського монументаліста Дієго Рівери стало поштовхом до цілеспрямованого вивчення фольклору України.

Георгій Якутович був переконаний, що національні традиції свого народу мають бути основою творчих пошуків митця. Підставою для заглиблення у фольклор був для художника повсюдний інтерес до народної пісенно-поетичної культури, до інтерпретацій народної думи, пісні у творчості українських композиторів і поетів.

Митець працював багатьма графічними техніками: дерево- і лінориту та гравюрі на

металі, вдало поєднуючи реалізм з різними формальними спрощеннями завдяки чому його графіка має вигляд наскрізь сучасних, модерністських творів.

Георгій В'ячеславович проілюстрував 20 творів класиків вітчизняної літератури: Михайла Коцюбинського, Івана Франка, Василя Стефаника, Марка Черемшини. Його поетичний реалізм гравюр «Повість временних літ» приніс Срібну медаль у Лейпцигу. Згодом художник двічі удостоювався Шевченківської премії. Саме Георгій Якутович був художником-постановником легендарної стрічки Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», а пізніше – мистецьким консультантом стрічок «Камяний хрест», «Гетьманські клейноди» та оформлював фільм «Захар Беркут». Тож відновлення етнокультури багато чим зобов'язане енергійному талантові митця.

Творчість Георгія Якутовича є безперечним здобутком українського мистецтва, і передусім графіки як найбільш мобільного образотворчого напрямку, що й пояснює постійний інтерес суспільство до його творчої спадщини.

На інтерактивних зустрічах в лютому-березні 2020 року зі студентами черкаських вишів дізнавалися про особливості становлення візуальної філософії народного художника України, графіка Георгія Якутовича, про його діяльність як ілюстратора творів українських письменників, про засоби вираження у його ліноригах національної специфіки буття, про особливості імітації автентичної етнічної ритуальності.

Спробували розкрити зв'язок літературної творчості, кінообразів та графічних ілюстрацій на прикладі твору М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» (М. Коцюбинський – Г. Якутович – С. Параджанов).

Студенти мали можливість самостійного прочитання символічного змісту кількох творів Г. Якутовича, що знаходяться у фондовій колекції Черкаського обласного художнього музею та презентують уявлення художника про давні традиції та менталітет українського народу («Родинний портрет» (1985), «Ілюстрація до повісті М. Гоголя «Вій»» (1989), «Поминальний вечір» (1990).

Коло питань що обговорювалися було доволі широким: про історичні обставини розвитку української культури 60-х років ХХ століття та деякі особливості творчої біографії відомого українського графіка-ілюстратора Георгія Якутовича, про зв'язок образної мови повісті, книжкової ілюстрації та всесвітньо відомої кінострічки на прикладі твору «Тіні забутих предків», поєднання у поетичному українському кіно етнічної символіки та авангардизму, статички ритуалу та динаміки природи, що вплинуло у подальшому на творчий почерк Г. Якутовича, про секрети техніки графіки лінориту.

У творчості Г. Якутовича найбільш повно розкрито самобутність культури Карпат. Звісно, дослідження української культури потребує врахування її регіональних особливостей, але попри відмінності ми можемо помітити те спільне, що є характерним також для культури Середнього Подніпров'я, те, що складає основу української ментальності в цілому.

КОЛЬОРИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ Й СИМВОЛІКА У ТВОРЧОСТІ ЗАСЛУЖЕНОЇ ХУДОЖНИЦІ УКРАЇНИ ОЛЕКСАНДРИ ТЕЛІЖЕНКО

С. О. Федоренко,

*українська художниця,
магістр образотворчого мистецтва
ЧНУ імені Богдана Хмельницького*

Заслужена художниця України Олександра Василівна Теліженко, яка працює в галузі декоративно-прикладного мистецтва й художнього моделювання одягу, зокрема вишивки, вважає, що високі символи працюють у великому просторі.

Людина, як істота космічна, живе у вібраціях вселенських енергій. Гармонійність чи дисгармонійність тих образів, які вона сприймає від народження, безпосередньо впливають на її духовне й фізичне тіло. Орнамент чи знак-символ несе в собі певний змістовий код. Орнаментальна мова архетипів є первинним відбитком свідомості людства й притаманна різним культурам. Споглядаючи барви й форми довколишнього простору, людина підсвідомо «впізнає» саме ті «візерунки», форми, кольори, котрі відповідають її внутрішній суті, а відтак – є для неї є доленосними.

У мистецтві всіх часів і народів колір відігравав і відіграє надважливу роль. Він невіддільний від світла, бо саме світло є запорукою його розпізнання. Відповідно до теорії світла, вранішній білий промінь розкриває увесь кольоровий спектр, який грає мільярдами відтінків упродовж дня, щоб по його завершенню, об'єднавши всі барви, згорнутись у темряву ночі. Колір, як і музика, звук, слово, має символічне значення, відповідно до чого впливає на людську підсвідомість, а відтак – і на свідомість. Це значення стосується як сприйняття навколишнього світу, так і «прочитання» мистецького твору.

Погляньмо, який сакральний зміст несуть у собі кольори нашої Незалежності – це, перш за все, стосується державного прапора України. Олександра Василівна має своє бачення цього питання, яке вона втілює як у власних роботах, так і в теоретичних твердженнях. Серед серії робіт, присвячених першоосновам світотворення, – твори «Коли не було з нащадка світа», «Як світ творився», «Першопочаток». Особливого значення в нашому випадку набуває остання робота. В її сюжеті – дві взаємопоєднані спіралі в русі – блакитна й жовта – породжують життя в образі золотого колоса по центру роботи. Як відомо, спіраль – один із універсальних світових символів і несе в собі значення еволюції світотворення. Тобто в цій роботі блакитна й жовта спіралі у взаємопоєднаному русі утворюють життя. Власне, ця ідея і закладена в кольорах нашого прапора. Сонце й вода є запорукою життя. Варто зауважити, що Олександра Теліженко є автором навчального посібника «Основи національної культури» (2012). Тож, досліджуючи складну тему символіки в орнаментиці древніх символів, мисткиня стверджує, що й сьогодні знакові системи в народному мистецтві працюють, творять ауру середовища, впливають на психіку людини й, відповідно, на її настрій і самопочуття. Що ж говорити про Прапор, який працює у великому просторі? У цьому конкретному випадку колір – не абстрактна величина, а істинне вираження певних природних і надприродних світових ознак – вищої істини. Кольорова символіка несе в собі значення міжкультурної універсальності, тому вона є засобом міжнародного спілкування.

Надважливого значення набуває те, в якому порядку поєднані ці кольори. Повернімося до нашого державного прапора – «Бій одлунав... Жовто-сині знамена затріпотіли на станції знов» (вірш Володимира Сосюри). Первинно прапор був жовто-синім, і це підтверджено історичними даними. На порозі Незалежності, вирішуючи питання прийняття цих кольорів, Верховна Рада України, в якій ще був сильним радянський елемент, пішла шляхом компромісу, взявши за основу натуральну природовідповідність кольорів – синє небо й жовте пшеничне поле. Насправді ж у символіці (а геральдика – вищий рівень символіки, що працює у великому просторі) ніколи не було натуралізму. Геральдика працює зі вселенськими інформативними пластами, де жовте – це космічний вогонь (Сонце), а вода – стихія Землі. Тобто місце жовтого (золотого) кольору – зверху («космічний вогонь»). Отож, за словами мисткині, за цей політичний компроміс нам і досі доводиться дорого платити.

Тридцять років точиться дискусія навколо того, чи правильно розміщені кольори на нашому державному Прапорі. Парадоксально, але за тридцять років Незалежності України, економіка якої в час розпаду СРСР була найуспішнішою з-поміж усіх пострадянських республік, – стала найбіднішою і, за статистикою, відстає в цій сфері від інших країн у світовому просторі. Тут варто згадати слова видатного китайського філософа, історика й державного діяча Конфуція: «Світом правлять не слова й закони – світом правлять символи».

Усе зазначене вище не є абстрактними істинами. До речі, щодо світотворчих стихій – води, вогню, землі й повітря – значення, якого їм надавали колись, досі присутнє в нашому життєвому просторі, та більшості не вдається це відчувати в повному розмірі. Проте творчі особистості зберігають здатність до такого сприйняття.

Вважається, що вода – найефективніший носій інформації, вона втілює в собі всю повноту невидимих інформацій навколишнього простору. Вода їх зберігає в собі, несе й передає. Наразі варто згадати, що ще однією яскравою гранню творчості Олександри Теліженко є поезія – співоче образотворення. Цікавим і символічним для нас у цьому значенні є вірш «Гроза», який був написаний у 2012 році:

*Довго небо грозилось,
Хмари наганяло,
Гуркотіло, мов знехотя, –
Та й на силі стало:*

*Як рвонуло! Як блиснуло!
Як сійнуло градом!
Розродилось не дощем –
Просто водопадом!*

*Наче сповідь піднебесна,
Злива ця безкрая.
А внизу вода вирує,
Бульбить, закипає...*

*Незупинна, незборима
Ця вода святая –
Все змиває, усе зносить,
Ради не питає...*

*Може, так і ти, терплячий,
Бідний мій народе, –
ріси, сили набираєси
Перед власним сходом?*

*Досить довго запрягати!
Пора би і їхати!
Зачекалась уже Мати
Заблудлих синів своїх...*

*Час, нарешті, зрозуміти –
«Ким, за що закуті»,
Хто ми є у цьому світі,
Ким повинні бути*

*У своїй таки господі,
Мудрий мій народе!
Та й, нарешті, збудувати
Лад і Правду в своїй Хаті.*

*Не чужими, зlodійськими, –
Власними руками.
Тоді Мати усміхнеться, – Україна-Мати,
І душа Тараса буде,
Як в словах його пророчих,
І з Богом, і з нами.*

А через півтора роки запалав Майдан, тоді стало зрозуміло: це не просто вірш... Дощ – небесна вода, яка несе космічну інформацію, – тобто знання планетарного інформативного поля, як стверджували В. Вернадський і К. Ціолковський, – космічного розуму. Невпинний потік води приніс програму майбутніх подій.

Античні мудреці вважали: «Поети – люди Божі». «Вони читають істину небес», – додає Олександра Теліженко. Сучасні мистецтвознавці стверджують, що митці (творці) продовжують місію творення на Землі.

Тож золотаві відблиски сонця на блакитній воді чи синє небо над золотом пшениці – яким же буде колорит нашої Незалежності завтра?

СУЧАСНА УКРАЇНЬСЬКА НАРОДНА КАРТИНА: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ З ФОНДОВОЇ КОЛЕКЦІЇ ЧЕРКАСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ)

І. В. Шамрай,

*старший науковий співробітник
відділу збереження і обліку музейних фондів
ЧОХМ*

Імпульсом для проведення даного дослідження стала онлайн-конференція «Космос всередині», яка відбулася у рамках Фестивалю наївного мистецтва восени 2020 року.

Народна картина прекрасна тим, що має щось від дитячого наївного сприйняття світу і через це вона така близька глядачеві, адже відсилає його до дитинства. Актуалізовані візуалістикою конференції спогади з дитинства про бабусині килимки, натюрморти й пейзажі, мальовані на склі змусили передивитися фондову колекцію Черкаського художнього музею. Мета цієї розвідки – виявити та дослідити твори народного малярства ХХ – початку ХХІ ст. за типовими темами і сюжетами, а також прослідкувати закономірності і тенденції розвитку напрямку сучасної народної картини на прикладі творів з фондів музею.

Твори непрофесійних художників (самодіяльних, аматорів, самоуків) прийнято називати наївним (примітивним, чистим) мистецтвом. Іноді вживаються визначення з негативним забарвленням: низький жанр другорядне мистецтво, низове мистецтво. Найбільш влучним здається визначення «наїв», яке у 1911р. вперше вжив німецький колекціонер і галерист Вільгельм Уде, у своїй монографії про Анрі Митника Руссо. Цей термін може бути прийнятий як визначення для творів народних художників початку і середини ХХ століття.

Варто зазначити, що стосовно багатьох авторів початку ХХІ століття ми також

можемо вживати слова – додатки, що називають їхню основну професію. Їхні твори можна узагальнено називати народною картиною, яка наївною є за внутрішніми, глибинним змістом, а за зовнішніми ознаками останнім часом тяжіє до класичного реалістичного живопису. Сучасні народні художники подібно до Анрі Митника Руссо мають основні професії. Серед них інженери, підприємці, священники, лікарі, бухгалтери, зоотехніки. Усіх цих людей об'єднує велике душевне прагнення творити, відобразити у художніх творах своєю картиною світу. І кожен з них радіє, коли його іменують високим званням – художник.

Тож, не заглиблюючись у дефініції, визначимо об'єкт даного дослідження як «народну картину». Жанр сучасної української народної картини у музейній збірці представлений пейзажами, натюрмортами, жанровими сценами рідше – портретами. Це твори, написані на полотні, дереві, картоні, склі художниками, які не отримали системної фахової освіти, інакше кажучи, народними малярами. Техніки вишивки, різьблення, аплікація соломкою не розглядаються в даній роботі. Також не розглядається творчість професійних художників, які «розучилися малювати» і почали творити «наївно».

У мистецтвознавстві і взагалі у суспільстві до теми народного малярства протягом ХХ – ХХІ ст. спостерігається значний інтерес. Однак і сьогодні немає будь-яких спільних критеріїв погляду на примітив, немає також універсального оцінково-аналітичного інструментарію, який би міг бути вживаний у справі вивчення цього мистецького явища [7, с.98].

Неодноразово проводилися дослідження творів фондової колекції на сторінках наукового альманаху Черкаського обласного художнього музею. У статті «Художники – аматори у фондах Черкаського обласного художнього музею», надрукованій у музейному Альманасі №3 за 2012 р., К. Ю. Камінська, розглядала явище народної картини за класифікацією мистецтвознавців: примітивні, народна картина, наслідування професійних художників тощо. Дослідження С. Б. Урицької творчості народного маляра Петра Костенка розміщено у музейному Альманасі №1 за 2010 р. Т. О. Бондаренко досліджувала твори Макара Мухи з колекції Черкаського обласного художнього музею у №2 за 2012р., а К. Ю. Камінська – ліризм Шевченкового краю у творчості Василя Свича у №4-5 за 2014 р. Лишилися поза увагою твори Ялини Ратушняк, Катерини Кайдаш-Машківської, також не розглядалися нові надходження до колекції кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Розглянемо твори народних художників за типовими ознаками, притаманними народній картині: використання фольклорних та літературних мотивів, копіювання творів відомих художників, експлуатація типових сюжетів, тяжіння до орнаментальної композиції, парності об'єктів, примітивність художніх засобів та святково-кричуща колористика, дрібна деталізація та надмірність тощо.

Примітивність художніх засобів, слабке володіння пропорціями і перспективою при побудові живописної композиції є чи не найхарактернішою ознакою народної картини. «Позбавлені фахової виучки народні художники дуже обережно використовували засоби лінійної та повітряної перспективи, закони світлотіні та рефлексів, вони не володіли умінням анатомічно правильно побудувати постать, дати їй в ракурсі. Все це народні мистці розв'язували спрощено, примітивно»[2, с.240].

Ретроспективний погляд на історію побутування українських народних картин дає уявлення про сталість їх тематики й сюжетів. До багатьох з них народні малярі поверталися протягом віків. Коло їх тем, образів визначалося потребами самих селян, функціонуванням народних картин у їхньому помешканні, одним із аспектів якого була позитивна емоційність [2]. Чи не найулюбленишим сюжетом у творах багатьох

народних художників є пейзаж з хатою, квітами і садком. Мотив дороги до храму використовують у своїх творах Катерина Баужа «Дорога до храму» 2018 р., Олексій Слюсар «Вид на Сорочинську церкву» 1992 р., «Стежина до храму» 1990 р.

Народні картини часом писалися під впливом літературних творів, особливо близьких народній свідомості, зокрема Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Миколи Гоголя. До шевченкіани зверталися Макар Муха «Де ті залізні стовпи» 1988р., Василь Гелетко «Косарі ідуть додому».

Мали вплив також і професійні художники. У колекції Черкаського художнього музею є копія з роботи Амвросія Ждахи під назвою «Убитий козак», зроблена народним художником з Богодухівки Чорнобаївського району Петром Костенком у 1920-ті роки. Твір був реставрований у нашому музеї і підготований до експонування. Сюжет насичений символічними образами, що змальовують трагедію, непоправну втрату: ворон – птах, пов'язаний зі світом мертвих, кінь – відданий помічник козака, який передає рідним трагічну звістку.

Широкому загалу відомі сільські репрезентативні портрети та пейзажі Григорія Ксьонза. У Черкаському художньому музеї зберігаються дві рідкісні роботи пензля мандрівного художника – копії творів Михая Зічі і Опанаса Сластїона. Михайл Зічі (1827–1906) був рисувальником – хронікером при імператорському дворі, ілюстрував літературні твори. Виконав в хромолітографії дві композиції «Тарас Бульба, який убив Андрія» і «Побачення Андрія з полькою». Обидві вони були надруковані в журналі «Нива» за 1881 рік і користувалися популярністю. Григорій Ксьонз у 1912 р. написав олією на полотні копію першого з творів. У картині Григорія Ксьонза під назвою «Козак з козюю» впізнаємо майстерну копію з малюнку художника історичного жанру Опанаса Сластїона (1855–1933). Його ілюстрації друкувалися в журналі «Нива», «Живописное обозрение». Ймовірно, Григорієві Ксьонзу потрапили до рук журналі «Нива», де він і побачив ілюстрації, що його надихнули.

Своєрідність українського портрета – у буденності облич, врівноваженому спокої лінійної ритміки [1, с. 11]. Жанр сільського репрезентативного портрета представлений у колекції творами Петра Костенка: чоловіки у вишиванках, жінки в національному українському одязі і прикрасах. Спільною рисою можна назвати тілесну і емоційну скутість портретованих у творах народних художників Олексія Слюсаря, творчість якого припадає на останню третину ХХ – поч. ХХІ ст. і Петра Костенка, який творив на початку ХХ ст.

Національна самобутність українського народного малярства обумовлюється з одного боку тісним взаємозв'язком із пісенним фольклором (образи, сюжети), а з іншого – використанням засобів народного мистецтва й характеру його світосприймання. В цьому вбачається природна сила взаємозв'язку і взаємопроникнення словесності й образотворчого фольклору, далекого від примітивності та поверхового сприйняття.

Малярка і писанкарка з села Кобринового на Тальнівщині, Ялина Ратушняк, володіючи глибокими знаннями народного мистецтва, української обрядовості, етнографії, фольклору, зображала сюжети народних свят, обрядів («Калита», «Свято Івана Купала»). Стихією малярки і поетеси з Черкас Валентини Волошиної став український фольклор, і, передовсім, народна пісня, якій вона вміє надати фантастично-казкового втілення, яскравого і барвистого, сповненого емоційності.

Для народних картин характерне тяжіння до орнаментальної композиції. Часто використовується образ Світового дерева, національними варіантами якого є вазон з квітами, постаць жінки, козака, які є центром багатьох композицій. Світоглядні та естетичні засади українського наївізму живляться особливим етно-ментальним ґрунтом, генетичним зв'язком з народною орнаментальною культурою. «Застосування кола як

основи композиційної схеми було улюбленим засобом українських майстрів XVII–XVIII ст. Це ж саме коло, що дає враження спокою і повільного, замкненого в межах картини руху, полюбляли великі майстри декоративного живопису» [1, с.278]. Коловіночок як обереговий безкінечник застосовували у своїх творах Кайдаш-Машківська «За мир. Інтернаціонал», Кузьменко-Волошина «Тривога», «Квітнева симфонія», «Спасівські меди», Макар Муха «Іди доно, знайди долю», Олена Поліщук «В нашій двірку, як у вінку», Ялина Ратушняк «В день обжинків». Прагнення заповнити всю площину полотна особливо прослідковується у тих творах, які композиційно тяжіють до народного розпису. Це наочно продемонстровано у творчості сільської мисткині Ялини Ратушняк, Валентини Кузьменко та Ольги Плетінь. Роботи Валентини Кузьменко можемо віднести до розпису за площинністю зображення і композиційною побудовою сюжетів. Ольга Плетінь же прагне створити натуралістичні живописні зображення. Квіти на її натюрмортах сягають кутів полотна, створюючи ефект квітчастої хустки.

Народній картині притаманний буколізм, надмірність, задушевний діалог з природою. Поетичне, оптимістично-життєтвердне сприйняття довкілля, любов до всього сущого закладені в самій природі наївного світовідчуття. Поетико-романтичний погляд селянства на щасливе, безтурботне життя виявляється в системі образів-символів народних картин, в яких домінує одвічна мрія селян про «райський» куточок у вихорі життєвої суєтності, перед нами на полотні постає свого роду сільська ідилія, виплекана народною увагою протягом віків. Саме таку реальність бачимо у творах Івана Лисенка (1921–1997) з села Золотоношка, Олексія Слюсаря (1924–2014). У зелені садків і струнких тополь видніються білесенькі хати, тихенько в'ється річечка. На горі, на полях сіють і орють землю. Квітнуть садки і одночасно на деревах досягають плоди, у ставку плавають білі лебеді – символ родинного щастя і благодаті. Люди живуть тихим життям серед пахів, тварин та розкішної природи. «Все довкілля доцільно зорганізоване, композиційно зрівноважене. Навколишній світ згармонізовано – у ньому немає зла, насильства, пристрастей, всюди домінують високоморальні етнічні й загальнолюдські гуманістичні ідеали. Саме в цей казковий або, як нині говорять, віртуальний світ ліне душа українця в своїх найсокровенніших мріях і духовних спрямуваннях» [8]. Усе таке ідеально-прекрасне, що мимоволі згадуються шевченкові рядки:

«І все-то те, вся країна, повита красою
Зеленіє, вмивається дрібною росною»

Наївні художники часто вдаються до застосування у своїх творах елементів екзотики (пави, пальми) та надмірно яскравих кольорів. Олександр Найден це пояснює так: «Владне прагнення знедолених, ошуканих, терплячих злигодні селян до мистецтва спонукало до певної «кричущої» яскравості, сміливість і впевненість виконавських рішень художників – кустарів, які чітко уявляли своє завдання: освітити середовище тісної, убогої, часом, голодної буденності святковим світлом своїх яскравих та екзотичних фантазій» [7, с.139]. У селянській хаті потрібен був куточок радості, який і забезпечувала народна картина з райським негугтешинім світом. Яскраві кольори палання вечірного неба бачимо на пейзажах Олексія Слюсаря «Морозний день», Сергія Тяпугіна «Околиці Черкас», «Сивий Урал».

Примітно також, що в народних картинах початку ХХ ст. жанр чистого пейзажу не був поширеним. Все життя селян проходило серед степів, лісів, гаїв, річок та озер. Саме тому в уяві сільських малярів навколишнє середовище було неподільним, і природа не виокремлювалася з нього як щось самостійне. Жанр чистого пейзажу в народній картині з'являється пізніше, разом із певними змінами в світогляді людей, у період зростання міст та посилення урбаністичних процесів, що розірвали єдність людини й природи. І тут ми теж спостерігаємо ідеалізування, «приглажування» зображуваного.

Народні художники Ольга Плетінь, Іван Дорош, Віра Кравченко, Олег Чижиков виявляють неабияку скрупульозність у виписуванні деталей, намагаючись бути подібними до видатних майстрів пензля, орієнтуючись своїми зображальними засобами на професійне мистецтво і ніби «вилюблюючи» кожен елемент у своїх творах. У цьому і полягає суть наївного методу зображення – щосили передаати свою любов на полотні. Особливість сюжетів сучасних українських народних пейзажистів полягає в тому, що вони зображають місцевість, у якій самі проживають і до якої сердечен прив'язані. Це не абстрактне або узагальнене уявлення про український пейзаж. Так на полотнах Олега Чижикова, тандему Віри Кравченко та Івана Дороша зображуються місцеві краєвиди: соснові ліси, луки, річки та ставочки. Натура і вчитель для них – сама природа. Їхня творчість – гімн природі, рідній землі. Ольга Плетінь зізнається, що інколи їй важко зупинитися – вона переписує і дописує уже готові свої роботи, додаючи іноді елементи «з іншої історії»: кущик квітів посеред річечки, садові квіти у лісі тощо.

Підводячи підсумки дослідження закономірностей і тенденцій розвитку сучасної української народної картини, робимо висновок, що це явище складне і неоднорідне. Народну картину як явище можна вважати своєрідним «місцем пам'яті». Цей термін, запроваджений на початку 1980-х років французьким дослідником П'єром Нора для позначення місць, символічних об'єктів, з якими певна група людей пов'язує свої спогади, цінності. Функція «місце пам'яті» – повернути нам відчуття зв'язку з минулим, а тим самим подолати віддаленість минулого і сьогодення. Завдяки «місцям пам'яті» формується національна колективна пам'ять, і народна картина бере безпосередню участь у цьому процесі. «Як світоглядна та естетична категорія, як феномен художнього мислення і творчості, естетика наївізму відтворює в образотворчому мистецтві щире, безпосереднє, стихійне народне світовідношення – «дух народу», яскраво відтворений в українській народній картині. Наївізм як художньо-етнічне явище виражає культурну душу певного народу, а тому є дотичним до цінностей національної ідентифікації» [2].

Тут хочеться знову повернутися до терміну «місце пам'яті». Важливим є те, що у свідомості автора твору, як представника нації, живе пам'ять народу, зберігається інформація про минувшину рідного краю, а тому він сам виступає спадкоємцем і автентичним носієм етнокультурних цінностей своїх предків. При цьому плин часу вносить в образотворчу мову народних картин різні суто зовнішні зміни, не зачіпаючи автентичності світоглядних позицій їхніх творців. Аналіз українського «наївного» мистецтва ХХ – поч. ХХІ століття засвідчує його самостійну генезу, «авторську оригінальність (прояв індивідуального) та зв'язок з колективною народною творчістю (прояв родового досвіду)» [2]. Відчутними є також стилістичні впливи професійного мистецтва у формі наслідування деяких творчих манер, прийомів і технік. І тут є слухання зауваження Олександра Найдена про те, що майстри мистецтва примітиву формально орієнтуються не на модернізм, авангардизм, а на реалізм, навіть академізм. Дійсно, народний примітивний живопис розвивається і існує за своїми законами, у ньому наявні усталені композиційні прийоми, певні традиції. Образи його – узагальнені, взяті з типових ситуацій реального світу. Але незважаючи на сталість світогляду, моральні норми, етичні переконання народу, різні епохи вносять свої корективи у зміст і форми наївного мистецтва.

Художники, які працюють у жанрі сучасної народної картини, продовжують старі традиції українського малярства, водночас долаючи межу між непрофесійним і професійним мистецтвом. І ця межа фактично зникає.

Також варто зазначити, що в ході дослідження виявилися нові цікаві факти про вже описані твори, деякі з них виринули із забуття, а інші стали в чергу на реставрацію, щоб у недалекому майбутньому бути представленими у постійній експозиції.

Література:

1. Білецький П.О. *Український портретний живопис XVII-XVIII ст.* /П.О.Білецький – Київ: «Наукова думка», 1969
2. Власенко С. М. *Традиції народної картини в сучасному українському «наївному» мистецтві*, Чернігівський державний педагогічний університет ім. Т. Г. Шевченка [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://newscoropolis.org.ua/ua/study>
3. Жаборюк А.А. *Український живопис доби середньовіччя/А.А.Жаборюк – Київ – Одеса: головне видавництво видавничого об'єднання «Вища школа», 1978*
4. Жаборюк А.А. *Український живопис останньої третини XIX- початку XX ст/А.А.Жаборюк – Київ – Одеса: «Либідь», 1990*
5. Жаборюк А.А. *Давнє українське малярство/А.А.Жаборюк – Одеса: «Маяк», 2003*
6. Жолтовський П.М. *Український живопис /А.А.Жаборюк – Київ: «Наукова думка», 1978*
7. Найден О.С. *Міф. Фольклор. Форма. Образ./ О.С.Найден – Київ: Видавець Олег Філюк, 2017*
8. Пошивайло (Марченко) Т. *Народне малярство українців [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://honchar.org.ua/p/narodne-malyarstvo-ukrajintsiv/>*
9. *Українське народне малярство XIII—XX століть : альбом / Автори упорядники В. І. Свєнціцька, В. П. Откович – Київ : «Мистецтво», 1991*

ХУДОЖНИК МИКОЛА ТЕЛІЖЕНКО НА СИМПОЗИУМАХ МОНУМЕНТАЛЬНОЇ КЕРАМІЧНОЇ СКУЛЬПТУРИ В ОПІШНОМУ

Т. М. Зіненко,

*канд. мистецтвознавства,
Національний університет
«Полтавська політехніка
імені Юрія Кондратюка»*

Художник Микола Теліженко – є одним з перших, хто став учасником великого дійства – створення Національної галереї української монументальної керамічної скульптури в Опішному. Про його творчість писали українські мистецтвознавці (З. Чегусова, Т. Кара-Васильєва, Є. Шевченко, Г. Істоміна, Т. Придатко, Т. Зіненко).

Симпозіуми художньої кераміки в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному на межі XX-XXI століття стали помітним і популярним серед мистецького загалу України новітнім явищем. Якось несподівано й стрімко відлітав кудись у далину колишній устрій життя, а разом з ним відлітали у історію потужні фарфорово-фаянсові заводи України, які слугували матеріально-технічною базою і прихистком художників, що займалися керамікою.

Натомість, мистецьке життя у сфері художньої кераміки зосередилося у Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному на Полтавщині. Тут з ініціативи Олеса Пошивайла народилася та реалізувалася ідея монументалізації кераміки, з'явилися новітні терміни «монументальна керамічна скульптура», монументальна кераміка» пізніше «керамологія». Своєрідним співавтором ідеї «монументальної кераміки» виступив художник Микола Теліженко, який ще наприкінці 1980-на початку

1990 мав ідеї та проекти «...встановлення шамотних скульптур на курганах» [1, с. 95]. Він створив у ескізах цілу палітру образів: «..Кобзарі, що, наче ковила, хиляться за вітром. Старенькі сільські бабусі і кози. Коні, що погрузли у землі, як у болоті, і наддивно намагаються порвати пута. Монашки. Писанки, І мадонни...» [2, с. 95-96].

Частину цих ідей, щоб «наповнити й формувати простір прекрасним, розвивати народне мистецтво, створюючи на його основі сучасний мистецький продукт», Микола Теліженку вдалося втілити у матеріалі, взявши участь у III Всеукраїнському симпозіумі монументальної кераміки в Опішному «Поезія гончарства на майданах і в парках України» (Опішне, 1999) та I Національному симпозіумі гончарства (Опішне, 2000). III Всеукраїнський симпозіум монументальної кераміки в Опішному (1999) був величезним і за кількістю учасників (33) і за тривалістю (33 дні) і за кількістю членів журі (17). Для Миколи Теліженка він став найбільш знаковим. «Опішню вважають центром українського гончарства. І щоб підтримувати цю традицію, там заснували Національний музей-заповідник українського гончарства, метою якого було збереження та популяризація гончарської спадщини України. Одним із перших я потрапив на цей симпозіум із монументальної скульптури» [3]. Для музею це був час, коли формувалося підґрунтя майбутньої Національної галереї монументальної керамічної скульптури. Теліженко створив тоді дві монументальні композиції: «Чумацька мадонна» (Лл. 1) та «Стогін Землі» (Лл. 2) і панно «Орнаментовані фігури» (Лл. 3).

Особливою композиційною вишуканістю і філософською глибиною позначений твір «Чумацька мадонна». За переказами, чумаки зображували образи святих на висушеній рибі і ці образи захищали їх у далеких небезпечних мандрівках, виступаючи своєрідними оберегами. Зразки таких «мадон» було знайдено у другій половині XIX століття Іваном Зарецьким у селі Дибки біля Золотоноші. Микола Теліженко, якому так близькі ці краї і тема чумацтва, зумів створити роботу, яка стала, без перебільшення, шедевром. На підтвердження цих слів працюють факти; цю роботу друкують у підручниках з образотворчого мистецтва [7, с.32] та художньої культури [8, с.72] для українських шкіл, нею захоплюються відвідувачі музею гончарства. «Зворушлива «Чумацька мадонна» Миколи Теліженця з Черкас: простеє чумак далекими дорогами, а у серці – рідний дім, Мати Божа з дитятком... [9]. Твір «Чумацька мадонна» є репрезентативним і знаковим у творчості художника Миколи Теліженка. Він сконцентрував і увічнав авторські пошуки власної художньої мови у кераміці. За твердженням його дочки Олесі: «під час роботи з керамікою він відпрацював особливу стилістику: коли керамічні фігури стають схожими на кам'яні» [2], декому вони бачаться схожими на дерев'яні. Але в будь-якому разі, це кераміка. І кераміка Теліженка звучить потужно і виразно, вона нутреє емоціями, вона сповнена динамікою руху та великою життєствердною енергією. Ці якості в повній мірі звучать у творі «Стогін землі» – це не кінь виривається з болато, це наша Україна виривається з тисячолітньої облуди «..на чистій воді, під яснії зорі». Земля стогне, передчуваючи велике всенародне піднесення. Автор застосував своєрідний прийом – дуже глибокі контррельєфи, які підсилюють драматизм ситуації.

Своєрідним гімном опішнянській землі стала робота «Опішненська мадонна» (Лл. 4), створена Миколою Теліженком у 2000 році. «Білий колір роботи – символ чистоти. Дитина в руках Мадонни – символ відродження й воскресіння. Над ними сидить зозуля, яка кує, пророкуючи їм довгі літа» [10].

Таким чином, творчий доробок Миколи Теліженка в кераміці у Опішному свідчить про величезний творчий заряд, який зробили симпозіуми, середовище музею і побратими-художники на реалізацію мистця на межі нового тисячоліття, що зазвучала потужною гармонією у його керамічних творах.

Література:

1. Микола Теліженко. Витинанка: Альбом /Автор-упорядник Євген Шевченко. – К.: Народні джерела, 2007. – 121 с.: іл. (фото скульптури «Чумацька мадонна»)
2. Зіненко Т. Перший монументальний. <http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/MIST-3.PDF>
3. Теліженко О. Життя, присвячене мистецтву. Творчість Миколи Теліженка. <http://olesya.telizhenko.tilda.ws/olexandra/mykolatelizhenko>
4. Микола Теліженко (Черкаси) Український керамологічний журнал. 2001. № 1. С. http://knigobirmia.orishne-museum.gov.ua/wpcontent/uploads/2019/11/UKZh1_2001.pdf
5. Романченко Ліна. На Полтавщині показали унікальний оберіг для мандрівників «Чумацька Мадонна» <https://kg.ua/news/na-poltavshchini-pokazali-unikalniy-oberig-dlya-mandrivnikiv-kiv-chumacka-madonna>
6. Теліженко М. Стогін землі : [фото скульптури] / Микола Теліженко// Мистецтво України. 1991-2003 : альбом / упоряд. Т. Придатко, З. Чегусова. – К., 2003. – С. 51.
7. Образотворче мистецтво : підручник для 4 кл. загальноосвіт. навч. закл. / М. І. Резніченко, С. К. Трач. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2015. — 144 с. : іл. https://boh-dan-books.com/upload/978-966-10-3850-8_Obrazotvorche%20mustectvo%204%20kl%20pidructnuk_Reznicenko_Tract_%201-72zila.pdf С.32 – «Чумацька мадонна»
8. Масол Л. Художня культура. : підруч. для 9 кл. загальноосвіт. навч. закл. Л. М. Масол. — К. : Генеза, 2009. — 288 с.: іл <https://vru7.com.ua/documents/e-library/khudozhnia-kultura/masol-khudozhnia-kultura-2009.pdf> С.72 «Чумацька мадонна»
9. Кирьян Надія. Дивотворці. https://www.kyiv-oblosvita.gov.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=3641&catid=84
10. «Опішненська Мадонна» <https://izi.travel/en/7bc9-opishnenska-madonna/uk>

Список ілюстрацій:

Автор статті висловлює величезну вдячність співробітникам Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному (Л. Пошивайло, Т. Литвиненко, Т. Пошивайло, В. Кульбака) за допомогу у зборі матеріалів для даної статті



Іл. 1. Теліженко М. «Чумацька мадонна» (глина, шамот, оксиди металів, ліплення. Опішине, 1999).
Фото Тараса Пошивайла. Опішине, 2021. Публікується вперше .



Лл. 2. Теліженко М. «Стогін Землі» (глина, шамот, оксиди металів, ліплення. Опішне, 1999). Фото Тараса Пошивайла. Опішне, 2021. Публікується вперше



Лл. 3. Теліженко М. Панно «Орнаментовані фігури» (глина, шамот, оксиди металів, ліплення. Опішне, 1999). Фото Тараса Пошивайла Опішне, 2021. Публікується вперше .



Лл 4. Теліженко М. Опішнянська мадонна. (глина, шамот, дріт, ліплення. Опішне, 2000). Фото Тараса Пошивайла Опішне, 2021. Публікується вперше.

РОЛЬ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПРЕЗЕНТАЦІЇ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ШЕВЧЕНКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА

С. А. Леонтєв,

канд. мистецтвознавства,

Т. М. Чулкова,

ст. наук. співробітник,

Б. В. Гранатирко,

аспірант ЧДТУ

Шевченківський національний заповідник

Уже більше двадцяти років, як людство переступило поріг нового тисячоліття, а ІТ-технології, що на початку 80-х років ХХ століття тільки зароджувались, тепер стрімко набувають свого всеосяжного розвитку. Такі процеси не могли не відобразитись на культурному житті світового соціуму, зокрема й на різних видах мистецтва: живописі, музиці, архітектурі, театрі та кіно. Щодня на сторінках веб-сайтів та соціальних мереж з'являється інформація про нові форми творчості, а паралельно створюються YouTube-блоги та онлайн-майстерні (англ. online-workshop) з роз'ясненнями сучасного мистецтва. Цей процес є глобальним та, в певному розумінні, невідворотним, тому

й в локальному контексті ми можемо бачити прагнення митців до нової образно-смыслові мови. Початок ХХ – ХХІ століть є часом активного пошуку художниками нових актуальних тем, шляхів взаємодії зі своєю аудиторією та розкриттям соціально-філософських тем в українському образотворчому мистецтві.

Впродовж багатьох років одним із важливих напрямків діяльності Шевченківського національного заповідника як осередка мистецького життя України, є виставкова робота, що включає організацію та презентацію як пересувних, так і стаціонарних виставок. Вона органічно поєднує традиційні форми презентації творів мистецтва й сучасні, із залученням цифрових технологій [2]. Стрімкий рівень технологічного прогресу вплинув і на роботу музейних закладів, які змушені були шукати нові методи комунікації з поціновувачами виставкового продукту – виставки онлайн. Такою першою спробою реалізувати мистецький проєкт в онлайн форматі стала вже відкрита у музеї Тараса Шевченка виставка лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка – Василя Чебанника «Графіка української мови», яка «перемістилась» в онлайн та викликала великий інтерес аудиторії до перегляду.

У 2020 році було заплановано виставку живописних творів викладача живопису та композиції Київської дитячої академії мистецтв, члена НСХУ Віолети Монсевич (м. Київ). Але через карантинні обмеження оглянути виставку можна було тільки у форматі онлайн. Отримавши певний досвід минулого року, як тільки змінилася ситуація з пандемією, виставку було проведено офлайн у виставковому залі. Але було змінено її формат. Це вже була не тільки комунікація «митець – картина – глядач», а й виставка з авторським майстер-класом (передача художником секретів власної творчої лабораторії). Після заходу, було створено промо-ролик про подію та розміщено на YouTube-каналі та на сайті Шевченківського національного заповідника.

Проєкт «Поza часом» презентував багатогранну діяльність відомого українського митця Дмитра Стецька (1943 – 2017, м. Тернопіль) у його філософському мисленні, баченні минулого, сучасного та майбутнього. Творчість художника з 1973 до 2017 рік відобразила всю еволюцію його стилю. Історичні та міфічні постаті, сюжети на тематичних полотнах, портрети дружини, скульптури-інсталяції мають цифри, які несуть у собі певну метафоричну семантику «закодовану» художником. На LCD-панелі презентувалось інтерв'ю, де Дмитро Стецько розмірковував про сенс життя й мистецтва, що додавало нових образних сенсів виставці.

Виставка робіт художника Анатолія Леонтєва (м. Канів), що проходила у музеї Тараса Шевченка з червня по липень 2021 року, відобразила погляди митця у його філософському баченні світу, об'єднавши твори різних жанрів і технік, серед яких олійні полотна, ікони, комп'ютерна графіка та дизайн книжкових обкладинок. Професія митця, кандидата фізико-математичних наук спонукала його до використання цифрових технологій у його творчості. Зокрема, на LCD-панелі поціновувачі мистецтва могли побачити абстрактні твори, створені за допомогою 3D-графіки, фрагменти олійних полотен та процес роботи над картинами. Відтак, можна говорити й про те, що цифрові технології здатні у певному сенсі «розширити» бачення творчості митця глядачем виставки.

Сьогодні в Україні поступово набувають розвитку та популярності імерсивні технології – доволі новий та комплексний феномен, який вплинув майже на всі культурні індустрії. Вони з'явилися на початку ХХІ століття як результат розвитку креативної економіки, що базується саме на залученні споживачів через емоції та розваги. У такому середовищі музеї зіткнулися з необхідністю конкурувати за час та увагу аудиторії. Таким чином, можна спостерігати процес переосмислення ролі культурних інституцій та їх прагнення до інтеграції нового досвіду для зацікавлення свого відвідувача. Завдяки

особливості цієї технології глядач має змогу сприймати об'єкти культурної спадщини не тільки з пізнавальної, а й з емоційної сторони.

На особливу увагу заслуговує і культурно-мистецький проєкт, який було створено за допомогою нових імерсивних технологій – мультимедійна виставка народного художника України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Івана Марчука. У 2019 році digital-галерея ARTAREA у рамках проєкту «Секрети геніальності: 100 невідомих творів Івана Марчука» діджиталізувала картини відомого художника у форматі відео-арту [1].

Ця виставка стала результатом тривалої роботи команди спеціалістів IT-технологій, мистецтвознавців, кураторів та власне самого генія сучасності Івана Марчука. Вона містила оцифровані картини художника, які були розкладені на елементи, анімовані та вони «рухалися» у просторі за допомогою відео-проєкторів під музичний супровід. Проєкт надихнув колектив співробітників Шевченківського національного заповідника на створення подібних виставкових проєктів, які так і залишилися на стадії розробки за браком коштів у державній інституції.

У 2021 році відбулася зустріч науковців Шевченківського національного заповідника з громадським діячем Наталією Делієвою (м. Одеса), метою якої було реалізувати ідею мультимедійної виставки. Згодом проєкт було реалізовано за сприяння канадських партнерів, зокрема Валерія Костюка (м. Торонто).

Презентація виставки «Імерсивний світ Тараса Шевченка» у «Арт-центр імені Віри Холодної» у м. Одеса привернула увагу містян, туристів та поціновувачів мистецтва. Експозиція має декілька площин та дозволяє відтворювати проєкцію відеоряду з музичним супроводом. На екрані експонуються роботи Тараса Шевченка різних жанрів та періодів. Однак, відсутність текстового або наративно-аудіального компонента обмежує інформативний ряд для стороннього відвідувача, який може не бути ґрунтовно знайомим із творчістю Тараса Шевченка – художника. Але беззаперечним є факт органічного поєднання креативного підходу та сучасних технологій з метою комплексного естетичного сприйняття мистецьких творів глядачем. Сам Валерій Костюк, продюсер проєкту зазначає, що «відео і музика – саме в такому тандемі, якраз і народжуються імерсивні емоції [...] залучаючи глядача всередину картини» [3].

Звісно, створення таких виставок потребує значних інвестицій та професійних кадрів, однак такі витрати, у результаті, виправдані залученням молодого сегменту аудиторії до сучасного мистецтва: «Згідно зі статистикою, переважна більшість тих, хто приходить на імерсивні виставки в країнах Європи та Америки, це люди до 30 років [...] Отже, це якийсь новий тренд, котрий вказує на те, що насправді дозволяє завойовувати молоді серця, осучаснюючи мистецтво, яке вже існує сотні років. І насамкінець це зрештою дає людям поштовх піти в музеї і познайомитись принаймні з оригіналами» [3]. Нині ця виставка представлена у новоствореному Шевченківському центрі (Шевченко HUB) міста Канева. Таким чином, імерсивні виставки з використанням сучасних технологій в Україні набувають актуальності та знаходять велику кількість поціновувачів мистецтва.

Відтак, стрімкий технологічний прогрес є суттєвою визначною рисою XXI століття, а процес формування використання цифрових технологій у рамках презентації українського мистецтва поступово набуває своєї реалізації згідно тенденцій сучасності. На прикладі виставкової діяльності Шевченківського національного заповідника як одного з осередків культурного життя України, можна спостерігати органічне поєднання традиційних форм презентації творів мистецтва з сучасними через залучення цифрових технологій, зокрема, виставки у форматі «онлайн», з використанням LCD-панелей та імерсивні, які знаходять велику кількість своїх поціновувачів. Перспективи

залучення цифрових технологій на виставках має свій вагомий потенціал і, на нашу думку, перспектива реалізації таких культурних продуктів є очевидною.

Література:

1. *Іван Марчук презентував свою останню у Києві виставку “Секрети геніальності”.* Режим доступу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2801251-ivan-marcuk-prezentuvav-svoiu-ostanniu-u-kyevi-vistavku-sekrety-genialnosti.html>
2. *Облікова книга виставок Шевченківського національного заповідника. Шевченківський національний заповідник. Канів. 2018.*
3. *Тривимірний імерсивний світ Тараса Шевченка.* Режим доступу: <http://ukrchas.com/staty/2768-trivimrnyj-mersivnij-svt-tarasa-shevchenka.html>

ІСТОРИЧНА АРХІТЕКТУРА МІСТА ЧЕРКАСИ ЯК ВІЗУАЛЬНИЙ ТЕКСТ КУЛЬТУРИ

М. О. Бугеря,

завідувач відділу

*науково-просвітницької та виставкової роботи
КЗ «Черкаський обласний краєзнавчий музей»*

Архітектура середмістя Черкас являє собою поєднання будинків, малочисельних пам'яток палацового мистецтва кінця XIX-поч. XX ст. із сучасною забудовою. Сьогодні гострою є проблема зникнення фасадів старовинних будинків разом з їх руйнуванням та утилітарним переобладнанням. Слабко збереженим і представленим у місті є декор дерев'яних дверей. Лише деякі архітектурні пам'ятки відреставровані, однак переважна більшість історичної забудови не зберіглася. Краєвиди та архітектурні ансамблі міста Черкаси кінця XIX – початку XX століття залишилися зафіксовані лише на фотографіях і листівках з музейних та приватних колекцій.

Візуальна мова архітектури міста малодосліджена. Під візуальною мовою історичної забудови маємо на увазі культурно-історичний та семантичний зміст, концептуально-мистецьке навантаження архітектурних рішень та декорування будинків.

Аналіз вигляду історичної архітектури Черкас дає можливість стверджувати про індивідуальний стиль оздоблення фасадів. У декорі можна простежити використання геометричних, літерних елементів, стріл, розеток, «арф», рідко – зооморфних зображень. Деякі з таких архітектурних елементів могли виконувати не лише декоративно-естетичні, а й захисні (оберегові) функції. Так, двоповерховий будинок Куперштейна, збудований у 1890-ті роки і розташований на розі черкаських вулиць Замковий узвіз (колишня Старобазарна) та Гагаріна (колишня Єврейська), вирізняється декором у вигляді парних апотропеїчних знаків – грифонів. Грифон – містична істота з головою і крилами орла й тілом лева. Хижа і містична сутність тварин, що складають зооморфне зображення символу, охороняє речі і людей. Рапортне повторення рослинно-геометричного оздоблення у вигляді вихрових розеток, зірок, ромбів, оформлення карнизу та вікон позбавляє будинок, витриманий у суворох формах, монотонності, підкреслюючи симетрію та індивідуальний стиль. Дзеркальне (парне) повторення фігурок грифонів посилює їх сигнітивне значення.

Популярним з середини XIX ст. стало оздоблення міських будинків на основі народної естетики, звернення до народної архітектури, символів, зокрема, псевдоруського стилю архітектури, орнаментальних мотивів та візерунків, характерних для декоративно-художніх прийомів оформлення архітектурних елементів українського народного житла та різьбленого декору: розетки, ромби, хрести, солярні знаки, кола. Елементи декору мали свій ритм і повторюваність, створюючи гармонійний, естетично привабливий, неповторюваний вигляд фасадів. Оздоблення будинків слугувало своєрідним упізнаваним атрибутом господаря.

Звернення черкасців і міської влади кінця XIX-початку XX століття до послуг архітекторів розкриває потенціал урбаністичної культури: майстерність зодчих і смаки замовників-домовласників. Виконання проєктів п'яти черкаських будинків відомим архітектором Владиславом Городецьким та приписування йому авторства ще кількох старовинних черкаських будинків, дозволяє виокремлювати цю групу пам'яток, що є мультикультурним феноменом, відображенням історії містобудування, стилю і моди. У кожний із архітектурних проєктів закладено самотність та мистецьку цінність. Так, двоповерховий мурований будинок жіночої гімназії (1903-1905), витриманий у формах неокласицизму з використанням в плануванні та декорі прийомів модерну, представляє оригінальний та незвичний не тільки для Черкас план і фасад. Слід відзначити, що нові модерні прийоми і технології були доступні великим повітовим містам або заможним власникам.

За кразнавчою інформацією, будинок, у якому нині розміщується Черкаський обласний академічний театр ляльок, споруджений у 1870-і роки під керівництвом черкаського повітового архітектора Костриці. Також архітектурне вирішення особняка пов'язують з ім'ям архітектора швейцарського походження Алоїзія (Луїджи) Руски (1762-1822), який на початку XIX століття випустив альбом «Зразкові фасади», за яким велася забудова багатьох міст імперії. Будинок належав лісничому, ймовірно, Жуковському, який займався лісовими володіннями від Кам'янки до Городища, і від Шполи до Черкас [1]. Суперечливою залишається інформація щодо просідання будинку, що стоїть на дубових балках, має два поверхи, перший з яких – напівпідвальний з функцією господарських приміщень. Є підстави вважати, що це міг бути задум архітектора, використання традицій житлової народної архітектури та забезпечення утилітарної функції утримання тепла. Крім цього, у Черкасах зустрічаються інші поодинокі зразки старовинної забудови із напівпідвальним поверхом.

Архітектура Черкас кінця XIX-початку XX століття демонструє зразки ренесансного, неоготичного, класицистичного стилів, різноманіття архітектурних деталей (фронтони, ротонди, пілястри), декору, кованих елементів (балкони, решітки). З ім'ям В. Городецького пов'язують появу модерну у повітовому місті. Збільшення населення міста та прошарку заможних власників, розвиток промислового виробництва і торгівлі сприяли поширенню наприкінці XIX століття прибуткових будинків. Фрагментарно збережений «рибний ряд», торговельний павільйон авторства В. Городецького, засвідчує наявність великих торговельних площ для проведення базарів і ярмарків, вагоме значення міста як торговельного центру.

Отже, поєднання різних стилів, розмаїття архітектурних прийомів та декору, монограми та літерні зображення, що персоніфікують власника, рік створення або мають інший інформативний зміст, є доказом наявності середнього класу і культурних обмінів у повітовому місті.

Пам'ятки архітектури – це свідчення епохи, єдність матеріального і духовного, що створює культурологічну регіоніку, зберігає соціальну пам'ять і хронотопічні цінності. Зі знищенням історико-архітектурних пам'яток велика вірогідність зникнення топосу

«малої батьківщини» у жителів та трансформації візуального сприйняття у гостей міста. «Історичний процес може перерватися через забуття, через втрату історичного надбання», – зазначав Карл Ясперс [2, с.190]. В епоху мозаїчної культури забезпечення цілісності міського простору має включати візуальне різноманіття, що відображає досвід проживання на даній місцевості, результати життя соціуму, історію, матеріальні і духовні надбання. Вирішення проблеми вимагає застосування комплексного підходу із врахуванням завдань реновації історичних будинків, збереження унікальності, історичної та культурно-мистецької цінності споруд, забезпечення мети загальної туристичної привабливості міста Черкаси.



Деталі архітектурного декору будинку Куверштейна (кв.ХІХ ст.). Сучасний вигляд.

Література:

1. Архітектурні родзинки Черкас. Випуск 2. Історичний екскурс для учнів 7-9 класів. URL: <http://chobd.ck.ua/index.php/2011-05-25-09-11-37/interaktivni-resursi/nash-ridnyi-krai/224-arkhitekturni-rodzinki-cherkas-2?start=1>
2. Ясперс К. Про сенс історії / переклад А. Гордієнка. Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрямки : хрестоматія / уряд. В.В. Лях, В.С. Пазенок. К., 1996. С. 183-210.

ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ АНСАМБЛЮ САДОВО-ПАРКОВОЇ СКУЛЬПТУРИ БОРИСА ПЛАКСІЯ

О. А. Мушта,

завідуючий музеєм

О.С.Пушкіна і П.І.Чайковського,

Кам'янський державний

історико-культурний заповідник

На території Кам'янського парку, в його нижній частині, розміщуються кілька десятків величних пам'яток мистецтва – дерев'яні скульптури. Вони були встановлені тут наприкінці 1980-х рр. і стали окрасою сформованого тоді дитячого парку із різними атракціонами: каруселями, гойдалками, зонами відпочинку та інше. На жаль, через різні обставини атракціонів уже немає, однак скульптури ще й досі радують око кам'янчан та гостей міста. Пам'ятки були зроблені дуже якісно, а їхня мистецька та художня цінність вражає спеціалістів і поціновувачів культури.

Автор цих прекрасних скульптур – геніальний художник, графік, монументаліст, живописець Борис Іванович Плаксієв. Саме про біографічну лінію митця та особливості створення ним дерев'яних скульптур у Кам'янці йтиметься у даному дослідженні.

Борис Плаксієв родом з м. Сміла Черкаської області. Саме тут майбутній художник народився у 1937 році та провів своє дитинство. Ще в 5-річному віці Б. Плаксієв ледь не розпрощався із життям – він захворів черевним тифом і в тяжкому стані був шпиталізований. Саме тут, пролежувачи довгий час на лікарняному ліжку, він вперше попросив принести йому аркуші та фарби. Малювання надало йому надію на майбутнє, оскільки хлопець зображував на папері власні болі та переживання. Успішно здолавши недугу, Борис не покинув свого захоплення, продовжуючи розвивати природні здібності й таланти у живописі [3, с.18].

Майбутній митець рано втратив батька, який пройшов всі фронти радянсько-німецької війни. Через рани та різні захворювання Іван Плаксієв швидкоплинно помер, встигнувши побудувати для родини хату та льох. Але відсутність батька-годувальника відчутно вплинула на сім'ю та її подальшу долю.

Після смерті тата у сім'ї, звісно, почалися проблеми із матеріальними статками, тому Борис після закінчення школи переїхав до Києва, де оселився у свого дядька. Б. Плаксієв працював токарем на київському заводі «Головмашмед, паралельно відвідуючи художню студію при одному із столичних машинобудівних заводів. Його головним завданням у цей час було підготуватися до вступу в Київський художній інститут. Два роки поспіль, у 17 і 18 літ, Борис «штурмував» столичний виш. Але результати виявилися негативними, тому мрія юнака залишилася нереалізованою.

Невдалий вступ до інституту мав свої прямі наслідки: Б. Плаксієв мобілізували до війська, і він два роки прослужив у Кронштадті на флоті радіотелеграфістом. Попри складні обставини, митець продовжував малювати, не полишаючи наміру стати професіоналом у своєму творчому покликанні.

Розчарувавшись у спробах підкорити столицю України, Борис Плаксієв вирішив податись до Дніпра (тодішнього Дніпропетровська), де вступив у місцеве художнє училище. Сам митець так коментував цю подію: «Не любив ніколи телячого буму: куди усі – туди і я... Отож шукав чогось свого, вчився в життя і в природи» [2, с. 106].

На третью курсу училища, за визнанням викладачів, Борис краще за них малював

портрети. Його ж картина «Кріпильники» перемогла на конкурсі студентських робіт та була занесена до фондів постійного зберігання його закладу.

Посеред навчання в училищі стало зрозуміло, що митець переріс цей провінційний рівень, де йому вже було тіснувато для власної самореалізації. Тому Б. Плаксієй покидає Дніпро і з третьої спроби таки вступає у 1960 р. в Київський художній інститут. Тут він нагнано проведе свої наступні 5 років.

Період навчання, творчого зростання та набуття досвіду в інституті став одним із найкращих у житті живописця. Завдяки своїм здібностям, таланту та досвідченим педагогам, які розвинули його майстерність, Борис Плаксієй професійно виріс, навчившись реалізовувати власне творче поприще в різних галузях образотворчого мистецтва: живопис, різьба, скульптура, графіка та ін. Всі бачили та розуміли, що виростає справжній Майстер, однаково чудовий у різних сферах мистецтва [3, с.18].

Дипломним твором художника стала картина «Спрага», де він зобразив потомлених радянських солдатів після бою з нацистами, які від виснаження пили воду з болота. Жорстока реальність такої сцени, що дійсно проявлялось в часи страшної війни, дуже не сподобалась парточільникам інституту. Борису навіть не виписали диплом про закінчення навчального закладу через такий негідний з точки зору владної ідеології вчинок. І лише випадковість його врятувала. В інститут приїхав один із начальників з Москви, закріпив цю картину, захопився нею і навіть забрав на виставку. Борису заднім числом таки дали диплом, але неприємні враження, звісно, залишилися. Це стало першим, але не останнім випадком «у протистоянні Б. Плаксієя з комуністичним режимом в царині мистецько-культурної роботи» [2, с.107].

Після завершення художнього інституту Б. Плаксієй почав реалізовувати свої багаті мистецькі таланти в художній сфері. Цьому дуже посприяла і епоха, яку він застав. Під впливом політики М. Хрущова щодо десталінізації та лібералізації суспільного життя у різних сферах суспільства – літературі, живописі, скульптурі, театрі – сформувались представники так званих «шістдесятників». Вони творили за власним баченням реальності, не будучи сковані комуністичними приписами мистецького розвитку. Це призвело до появи видатної плеяди майстрів, роботи яких у різних галузях дуже збагатили як власне національний, так і світовий культурний фонд. Борис Плаксієй гармонійно влився до когорти «шістдесятників», ставши одним із найяскравіших представників у сфері живопису даного періоду [1, 5].

Кінець 60-х – поч. 70-х рр. XX ст. став розквітом його мистецько-творчої кар'єри. Працюючи на Київському комбінаті монументально-декоративного мистецтва, Б. Плаксієй успішно виконує різні творчі замовлення в столиці та інших містах: розписує кафе «Пролісок», «Полтава», «Вітряк», працює над ескізами розписів приміщень для історичного факультету Київського університету, створює мозаїчне панно «Прапор перемоги» для музею у Краснодарі (нині – Луганщина), малює фрески у Володимирівському соборі у Києві, Горянській ротонді в Ужгороді тощо. Багато цих об'єктів він створює з іншими талановитими художниками: Аллою Горською, Віктором Зарецьким, Опанасом Заливахю та ін. Але в цій плеяді Борис Іванович окремішно виділявся, як наслідок про нього писали газети, брали інтерв'ю, ставили як приклад для наслідування [2, с. 107-108].

На жаль, романтична епоха «шістдесятництва» швидко минула, й комуністична тоталітарна машина стала захищати всі прорахунки системи, яка допустила такі відносно вільні умови для своїх громадян. Після приходу до влади в СРСР Л. Брежнєва у 1964 р. більшовицька влада почала поволі згортати всі мистецькі прояви й відхилення, сформовані у попередні роки, реставруючи репресивні порядки та чітке регулювання розвитку всіх життєвих галузей. Опозиційних системі митців і політичних діячів

почали переслідувати, арештовувати, «правильно виховувати», підкоряючи їхню волю системним цілям. Звичайно, у ці лещата потрапив і Борис Плаксій.

Ще раніше, працюючи у одному з київських художніх училищ викладачем, він включав студентам запис віршів, які читав опальний поет Василь Симоненко (убитий у Черкасах у 1963 р.). Через це Плаксія вигнали із закладу, але тоді все це якось минуло. Далі у 1968 р. Борис Іванович підписався разом із іншими 139 митцями під листом із закликом до влади припинити у СРСР «ресталінізацію» й відновлення репресій [6].

Однак і така дія від художника не стала для нього вирішальною, адже комуністи лише підбирались до остаточного удару. Але це все ж таки відбулось, вже у 1971 р. Б. Плаксію замовили розписати кафе «Хрещатий Яр» у Києві на тематику відображення історії України крізь призму особистостей. Митець з радістю виконав справу, зобразивши видатних українських діячів: Тараса Шевченка, Павла Тичину, Максима Рильського, Миколу Бажана, Івана Драча та ін. Однак партійним очільникам не сподобався цей підхід до розпису, й Борису наказали переробити зображення, прибравши портрети та замінивши їх на якісь нейтральні картини. Плаксій навідріз відмовився. Як наслідок, цей високохудожній розпис два місяці зі штукатуркою відбивали у приміщенні кафе, а сам Б. Плаксій, розуміючи, що на нього чекає, звільнився з комбінату (знаючи, що його так чи інакше «приберуть») і пішов на вільні хліби [7].

Через свою політичну позицію Бориса Івановича не прийняли до Спілки художників, а це обмежувало його в мистецькій сфері: він не мав права мати майстерню, навіть фарби й обладнання було проблемно придбати. Тому він робив усе що міг: виконував індивідуальні замовлення, малював стенди, здійснював різьблення по дереву, розписував їдальні, більше того, виконував замість інших художників, які були слухняні системі, їхні замовлення, по-суті будучи у позиції «білого раба» тощо. Але так тривати вічно не могло, тим паче владна система постійно за ним слідкувала. Тому Б. Плаксій приймає дуже сміливе і правильне рішення – він їде у Сибір, подалі від чекістського ока, «на заробітки».

У Тюмені, де він пропрацював впродовж 1971 – 1978 рр., такі видатні живописці й майстри були на вагу золота. Тут Борис Іванович, виконуючи різні замовлення, заробив кошти на кооперативну квартиру й у 1978 році повернувся до Києва. Тут він знову влаштувався на комбінат монументально-декоративного мистецтва Художнього фонду УРСР. Цьому посприяв той факт, що одним із керівників Спілки художників став його викладач із Дніпропетровська [6].

Через відмову відкликати свій підпис з листа від 1968 р. про припинення ресталінізації, Б. Плаксія знову не включають у Спілку художників. Але попри це, його геніальні здібності не можна було не застосовувати на практиці. Зокрема, він розписує приміщення Київського молодіжного театру, підземний перехід біля палацу «Україна», різні їдальні, дитячі садки, заводи тощо. Також Борис Іванович (разом із М. Вознесенським) працює над великою монументально-декоративною композицією для Чернігівського музею М. Коцюбинського.

Під впливом політики «Перебудови» М. Горбачова у 1987 р., нарешті, проходить перша персональна виставка Б. Плаксія. Це відбувається у приміщенні Інституту фізики Академії наук України. При цьому, нагадаємо, живописець ще й досі не був включений до Спілки художників. Саме за такого стану речей і застає митця 1989 рік, коли його направили до Кам'янки виконувати чергове замовлення від Художнього фонду [3, с. 19].

У 1975 році, до 150-ліття з дня повстання декабристів, було реконструйовано Кам'янський парк, який був названий «імені Декабристів». Тут були встановлені нові скульптури, заасфальтовані центральні алєї, викладені гранітні сходи тощо. Оновлення

заснала і нижня частина парку, яка розміщувалась неподалік. Однак основні зміни тут відбулись уже у 1980-ті рр. Ця ділянка розглядалась очільниками міста та району як зона відпочинку для дітей, відповідно, тут були вмонтовані різні атракціони: каруселі, машинки на радіоуправлінні, дитячі круглі «ромашки», гойдалки «човники» та ін.

Для того, щоб візуально підкреслити і зобразити тематику цієї частини парку в керівників міста виникла ідея виготовити та встановити тут дерев'яні скульптури. Як наслідок, на початку 1989 р. голова райвиконкому Михайло Васильович Татаринів звернувся з відповідною ініціативою до Художнього фонду УРСР. Зважаючи на складність задуму, витонченість цієї роботи та скрупульозність праці Худфонд направив до Кам'янки найкращого майстра комбінату монументально-декоративного мистецтва – Бориса Плаксія. Також разом із ним відправили ще одного майстра – Петра Гуртового. Цей дует поєднали зовсім не випадково: Б. Плаксій був родом зі Сміли, а П. Гуртовий – з Тального. Тому, очевидно, обох земляків відправили на рідну для них Черкащину з метою кращого освоєння на нових, але в той же час знайомих для обох майстрів місцях [5, с.110].

Митці приїхали до Кам'янки в травні 1989 р. і розмістились в одній із кімнат комплексу приміщень Виробничого управління житлово-комунального господарства (ВУЖКГ). Дана структура була збудована на початку 1980-х рр., включаючи до свого складу різні підприємства: деревообробний комбінат, цех із виготовлення виробів з каменю, обробка металів та ін. Тут же було зроблено окрему кімнатину з кімнатами, де проведений санвузол і встановлені ліжка (для сторожів). В одній із них і поселились київські художники [4].

Голова райвиконкому М. Татаринів поставив завдання митцям створити скульптури із дерева на тематику персонажів різних дитячих творів, зокрема казок О. Пушкіна, з яким тісно пов'язана історія Кам'янки. Обдумавши поставлену ціль та оцінивши місце у парку, де запланували поставити пам'ятки, Борис Плаксій, як головний скульптор київського дуєту, по-своєму інтерпретував задум, відхилившись від початкового плану кам'янських очільників. Він розміркував, що казкові персонажі типу «жабки», «писички», «ведмедя» чи «вовка» зовсім не впишуться в об'ємний простір паркового масиву, й тому запропонував своїх героїв скульптур. На основі власного філософського світобачення, досвіду епохи «шістдесятництва», виплеканої роками неймовірної майстерності Борис Іванович захотів зробити образи різних міфологічних персонажів, героїв окремих казок та різних українських символів, що гармонійно прикрасило б парк й підкреслило його тематику. Після узгодження з керівництвом цієї ідеї закипіла робота [5, с. 111].

Матеріалом для дерев'яних скульптур був обраний, звісно, що дуб. Сам Б. Плаксій зазначав, що йому, в цьому контексті, пощастило. Коли прокладали газопровід Уренгой-Ужгород, то вирубували просіку в дубовому лісі в сусідньому до Кам'янки селі – Тимошівці. Ті дерева відлежувались понад десять літ, дерево вже було сухе, що оптимально служило для обробки та різьблення. Дуби завезли на територію комплексу ВУЖКГ, де на обширній території біля виробничих цехів і проходила ця скрупульозна праця [7].

Основний тягар виробництва взяв на себе Б. Плаксій. Його колега П. Гуртовий займався бюрократичною писаниною та зовнішньою грубою обробкою дерева (пиляв бензопилою брили, вирубував сокирою окремі ніші тощо). Все ж «внутрішнє оздоблення» (різьблення, ручна праця стамескою і молотком, обробка зубилом і долотом) та «зовнішній марафет» забезпечував саме Борис Плаксій.

Зазначимо, що робота над цими фігурами тривала впродовж теплої періоду часу (травень – вересень) 2-ох років: 1989 та 1990 рр. Майстри приїжджали наприкінці

весни, насичено працювали і від'їжджали на початку осені. Тобто, це був довготривалий процес заради виготовлення високоякісного продукту.

Слід підкреслити, що така робота проходила зовсім непросто: у спеку сходило 7 потів, допоки витесувалось те чи інше зображення, оскільки дуб, як ми знаємо, дуже міцний. Об'ємні колоди були важкими, але їх потрібно було часто перевертати, тому за день доводилось фізично гарно натягаться, пораноючись біля них. І добре, що і П. Гуртовий, і Б. Плаксієй вийшли кременними за статуєю, що практично допомогло у справі. Однак, все одно, напрацювались вони, особливо останній, за весь цей час добряче [4].

Хоча різьблення по дереву також дуже імпонувало та подобалося Б. Плаксію, він був, в першу чергу, художником. Тому в період виготовлення скульптур митець дуже скучав за малюванням. І коли була якась нагода чи вільна хвилинка, він обов'язково використовував нагоду для живопису. Зокрема, будучи геніальним портретистом, Борис Іванович намалював кількох робітників підприємства (водіїв, механіків, інженерів), у проміжках між своєю тяжкою працею. Це було цікаво як для кам'янчан, яких за 2 години наживо малювали на папері, так і для майстра, в якого «чесалися» руки від бажання створити картину. Взагалі люди на підприємстві з великим азартом спостерігали за роботою Б. Плаксієй, дивуючись його неймовірному таланту.

За цей час у Кам'янці Борис Іванович встиг також оформити ідально ВУЖКГ, для якої він на великих картонних блоках намалював 4 зображення пір року у вигляді образів жінки в поєднанні з виром природи відповідного сезону. Ці картини тривалий час прикрашали вказане приміщення, а потім були перевезені у фойє міського готелю [4].

В результаті великих зусиль, після майже восьми місяців наполегливої та витонченої роботи, восени 1990 р. виготовлення дерев'яних скульптур було остаточно завершено. Їх всіх розмістили, як і планувалось, у нижній частині Кам'янського парку, що гармонійно доповнило ще раніше вмонтовані тут атракціони та різноманітні розваги. Скульптури з дерева стали справжньою візитівкою цього своєрідного скверу відпочинку для дітлахів, поєднуючи у собі зображення як міфічних персонажів, так і специфічну українську тематику.

Перші чотири фігури (див. іл. 1) цього комплексу – це відображення різних пір року. Борис Плаксієй дуже любив жіночі образи у різній інтерпретації, в даному контексті показуючи їх в символічному втіленні тієї чи іншої сезонної пори. Відповідно, ці скульптури постають у образах жінок у давньоукраїнському вбранні, на якому прослідковуються чіткі візерунки, які можна порівняти з трипільськими орнаментами. Для кожної пори року характерні елементи, які довершують пам'ятки: квіти, соняшники, плоди, сніжинки тощо.

Створення цих скульптур автором багато в чому спричинено навіянням від великого Кобзаря. Яскравим прикладом шевченківської тематики є образ «Катерини» (див. іл. 2). Вона зображена з дитям, як вияв символу материнства і жіночності. Одноїменна поема українського пророка є одним із його найвизначніших творів, асоціюючись безпосередньо з митцем та головною тематикою його віршів – розкриття реального життя простих українців доби XIX ст.

Жіночий образ втілений ще в одній скульптурі, яка називається «Тополя». Струнка, висока, елегантна дівчина як класичне втілення українки-селянки Наддніпрянщини XIX – поч. XX ст. – все це відтворено в цій чудовій пам'ятці.

Серед скульптур представлені й оригінальні лави для сидіння. Це виключно авторський задум – створити такі декоративно-прикладні речі химерної форми з міфологізованими образами казки, як підтвердження задумки кам'янських керівників про зображення на дереві героїв різних дитячих творів.

Казковий світ та його персонажі знайшли втілення у двох скульптурах. Вони герої одного твору – казки О. С. Пушкіна «Про рибалку та рибку». Це зображення дідуся-рибалки, якому пощастило ввіймати чарівну золоту рибку та його дружини, яка через жадібність та необмежені бажання залишилась в злиднях із розбитим коритом [5, с. 111].

Кілька фігур із цього комплексу присвячені міфологічній тематиці. Зокрема, відособно виділяється образ «Прометей» (див. іл. 3). Ця пам'ятка, як відзначає Борис Іванович, є втіленням його самого. Подібно до Прометея, який після сотні літ страждань звільнився з кайданів, так і Б. Плаксій, окутий кайданами, постійно проривався та прорвався на мистецько-художньому поприщі, незважаючи на поневір'яння та забуття [4].

Ще одна скульптура відображає раніше згадану шевченківську тематику – «Козак-бандурист» (див. іл. 4). Скульптура показує традиційного співця славетної козацької минувшини, який був по суті усним істориком для народних мас, співаючи про долю окремих героїв, події давнини, різні трагічні епізоди тощо. Таким чином унеможлилювалось забуття української історії в умовах асиміляторської політики російської імперської влади.

Властиво авторською композицією, де можна знайти поєднання як шевченківської, так і власне української тематики, є скульптура під назвою «Козацька пісня». Автор зобразив трьох козаків із традиційною для запорожців зачіскою, які символізують українське вояцтво – оборонців своєї землі [2, с. 109].

Саме таким є короткий огляд ансамблю садово-паркової скульптури у Кам'янці, який радує очі містян та гостей вже впродовж 30-ти років. На жаль, із майже 40 дерев'яних скульптур, створених автором у 1989-1990 рр., нині залишилося лише 17 [5, с. 112]. Їхній стан погіршується, вимагаючи негайної реставрації. Усвідомлюючи, що це дуже високоякісний мистецький продукт, маємо сподівання, що і скульптури, і сама територія парку, де вони розміщені, вже невдовзі будуть модернізовані.

Творець же цих скульптур є чудовий художник та майстер Борис Іванович Плаксій, чії роботи у різних галузях мистецтва – скульптурі, живописі, різьбленні – є витворами геніальної думки.

На завершення розповіді скажемо, що вже після здобуття Незалежності Україною до Бориса Плаксія прийшло заслужене визнання. В нього відбулось чимало персональних виставок, у тому числі й за кордоном. Він жив у Києві, творив у своїй майстерні.

У 2001 році Борис Іванович отримав почесне звання «Заслужений художник України». Однак при цьому він все одно не був членом Співки художників України. Як говорив сам майстер: «Прожив я без цього 60 років, то ще кілька проживу».

У 2007 році за серію портретів «Творці Незалежності», на яких він зобразив видатних діячів суспільно-політичного та мистецького руху України (С. Петлюра, М. Грушевський, В. Стус, В. Чорновіл, А. Горська та ін.) Б. Плаксій отримав найвищу нагороду – Шевченківську Національну премію (в галузі мистецтва). Це стало заслуженою винагородою за його визначну діяльність.

Борис Іванович був двічі одруженим. Від другого шлюбу (дружина Валентина) в нього народився син, якого назвали Борисом. Він продовжив справу батька на мистецькій ниві – став режисером-постановником [6].

У 2012 році Б. Плаксій на 75-му році життя відійшов у вічність. По собі він залишив лише добру пам'ять, своїми геніальними художніми творіннями закарбувавши власне ім'я золотими літерами в історію мистецького руху України. У Кам'янці про нього постійно згадують, коли проходять алеями «нижнього» парку, які прикрашають величні дерев'яні скульптури.

Список ілюстрацій



Іл. 1. «Пори року» (ск. Б. Плаксії)



Іл. 2. «Катерина» (ск. Б. Плаксії)



Іл. 3. «Прометей» (ск. Б. Плаксії)



Іл.4.«Козак-бандурист» (ск.Б. Плаксії)

Література:

1. Борис Плаксії. Зухвалий виклик: каталог виставки / Аукціонний дім «Золотое сечение». – Київ: Huss, 2018. – 40 с.
2. Бушак С. «Між береги, що їх любила слава...» Борис Плаксії: від «Хрещатого яру» до «Творців незалежності» / С.Бушак // Музейний провулок. – 2004. – № 2. – С. 106-113.
3. Клід Г. Борис Плаксії – могутній талант / Г.Клід // Нові дні: український універсальний журнал. – 1991. Vol. XLII. Травень. – № 495. – С. 18-20. – Режим доступу: <http://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/20031/file.pdf>.
4. Матеріали польових досліджень автора. – Спогади Андрущенка Миколи Михайловича, 1952 р.н., мешканця м.Кам'янка, Черкаської області.
5. Могилка А. Перебування і творчість Бориса Плаксія в місті Кам'янка / А.Могилка // Літопис історії України: новітня доба. – Збірник матеріалів науково-практичної конференції. – 4 грудня 2019 року / Редкол.: П.Я.Степенькіна (відп. ред.) та ін. – Корсунь-Шевченківський: ФОП Майдаченко І.С., 2020. – С. 109-113.
6. Плаксії Борис / Життєпис [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://archive-uu.com/ua/profiles/boris-plaksij>.
7. Суцєнко О. Борис Плаксії: як пережукуються світи / О.Суцєнко [Електронний ресурс] // Як справи, Київ. – 2005. – № 188. – 11 жовтня. – Режим доступу: <http://kakeda.kiev.ua/17599/art/5710.html>.

СУЧАСНИЙ ХУДОЖНИК: ТВОРЧІСТЬ, ІДЕНТИЧНІСТЬ, СТРАТЕГІЇ ПУБЛІЧНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ «МЕТАРЕАЛІЗМУ» ГАЛИНИ ЛЕКАРЕВОЇ-НІКІТІНОЇ)

Т. С. Овчаренко,

канд. культурології

НУ «Одеська політехніка»

Судьба художника.

Плетёт как сети корабля.

Судьбу сквозь нити янтаря,

Отправив серебро дождей,

Туман открытый и идей.

За них судьбу определив,

Звездой дорогу осветив.

(з особистого архіву Лекаревої-Нікітіної Г. В.)

Сучасний художник не тільки випромінює своєю творчістю радість буття, щастя, веселий настроїв, а й, стурбований біллю, суспільними проблемами сучасності, що їй намагається передати через мистецтво. У зв'язку з цим критики, культурологи та мистецтвознавці палко обговорюють питання – яка межа між антропологічним та

естетичним аспектами мистецтва, між аксіологічними та семіотичними вимірами. Чи є між ними конфлікт чи вони існують у співтворчості?

Саме на ці питання шукає відповідь у своїй творчій діяльності художниця, куратор Міжнародного екологічного проекту Арт-туризм, яка є організатором багатьох пленерів та виставок, керівником різного рівню художніх конкурсів та фестивалів – Галина Вікторівна Лекарева-Нікітіна.

Те, чим зараз переймається художниця є предметом вивчення візуальної антропології, яка фіксує та досліджує духовні, побутові, природні та історичні сфери життя, а іноді, це міста, об'єкти чи явища, які малодосліджені та щезають з сучасної повсякденності.

Серед представників різних професій, саме художник особливо тісно пов'язаний з потойбічним світом, надприродними явищами та сакральним, недосяжним світом речей. На думку самої художниці, таке гнучке почуття та сприйняття світу є дуже необхідним для художника, однак він не має поривати з раціональним знанням та підходом до розуміння життя, тому що наукова основа важлива для художньої творчості. «Головною метою культурології та мистецтвознавства є визначення стратегії та прогнозування подальших шляхів розвитку, не зважаючи на те, який це художній напрямок – реалізм чи безпредметне мистецтво» [1].

Як вважають деякі дослідники творчості Лекаревої-Нікітіної (мистецтвознавець О. Лагутенко) – в картинах авторки світ уявляється як матеріалізація духовного, невідомого, потойбічного [2, с.40]. Кожна річ наділяється енергетикою. У самої художниці екстрасенсорні почуття загострені, вона фізично відчуває місто та його енергетику. Тому, можливо, вона шукає для своїх пленерів такі місця, які можна назвати «місцями сили», «депресивні місця». Грибовка, Санжейка, Вілково, Лебедьовка та острів Зміїний, Дворець Курисів, село Фрумушика-Нова – це не тільки об'єкти арт-туризму (проект, яким переймається Галина Вікторівна), а й місця, де поєднуються усі стихії, де багато сонячного світла, безмежне море, атмосфера радості та дух свободи, гармонія. А, також це є місця, які дуже яскраво описуються письменниками Паустовським, Багрицьким, Катаєвим [3]. У своїх працях Галина Вікторівна відтворює та відновлює живописний літопис Одеси, Півдня України та навколишнього світу.

Одним з хобі авторки є вивчення деяких аспектів астрології (закінчила курси астрологов та відвідувала лекції астролога Авесалома Підводного, засвоїла знання з йоги та аутотренінгу, навчалася езотериці у американського целителя та парапсихолога Віталія Вороневича, засвоїла гадання на картах Таро), які допомагають їй у написанні картин, виборі сюжетів та теми, а іноді, і героїв, а саме головне, це «включення інтуїції та підсвідомості в процесі створення картин» [4].

Аналіз літератури з теми дослідження. Дослідженням творчості та біографії художниці в різні роки займаються науковці, і можна сказати, що в своїх працях вони розкривають різні аспекти творчості Галини Вікторівни. Серед відомих праць можна назвати працю кандидата мистецтвознавства Н. С. Максимової (Порожнякової), яка досліджує феномен створення міжнародного екологічного проекту «Арт-туризм» [5, с.114]; [6, с.81], метою якого є фіксування в творчому продукті проблемних міст Одеси та одеської області та всього Південного регіону України.

Професор О. А. Лагутенко досліджувала релігійну тематику робіт художниці [7, с.82]; [2, с.40]. Про діяльність Галини Вікторівни Лекаревої-Нікітіної як суспільного діяча та художниці є багато публіцистичних статей, записів телепередач [8, с.139]. Вадим Кислун – магістр з ізомистецтва, художник та юрист, написав та надрукував наукову статтю про творчість та біографію Галини Вікторівни у соціальних мережах, на сторінці Інтернет спілки поетів Проза.ru (2021) [1].

Творчість. Сама художниця вказує в своїх інтерв'ю той факт, що до неї в родині не було художників, а вибір її майбутньої діяльності всього життя вирішила одна знакова для неї подія: «Через вікно своєї кімнати вона побачила, як у дворі дома художник малює яскраві квіти. Потім цей художник погодився давати уроки малювання. Звали його Заєц Михайло Степанович, який на той час працював художником на одеській кіностудії та закінчив ВГІК». Саме цей художник розгледів талант маленької Галини.

Це потім вже були роки навчання в художній школі у підвалі художнього училища, Одеське художнє училище імені М. Б. Грекова, Ленінградський інститут живопису, скульптури та архітектури ім. І. Е. Рєпіна при Академії художеств СРСР, яку закінчила у 1972 році [9].

Її завжди щастило з педагогами та керівниками: Галина Семанівна Мещерякова – педагог художнього школи; Василь Петрович Соколов – директор училища ім. М. Б. Грекова; Володимир Григорович Путейко – керівник курсу. Великий вплив на її творчість, а саме вибір сюжетів, тем для картин, здійснив художник з Латвії Е. Ф. Калниньш (1904-1988). Його морські пейзажи вразили увагу художниці більше, ніж полотна Айвазовського.

Ідентичність. Кожний художник є особистістю і індивідуальністю. Роками напрацьовуючи власну професійну лінію, концепцію, стиль, Галина Вікторівна змогла знайти свою нішу серед інших відомих художників, ідентифікувати себе як власне сучасну українську художницю.

Початком творчого шляху можна назвати 1973 рік – «період пейзажу», як сама художниця характеризує цей період [10]. Це період експериментів та знаходження власного стилю – навчилася розбавляти масляні фарби особливим хімічним складом, який до сих пір тримає у таємниці. Саме тому її картини мають не блискавичну фактуру. Важливим є і вибір матеріалу – картон, а не полотно. Усі роботи відрізняє м'яка тональність, матовий мазок та філософська глибина змісту [11]. Розкутість темпераментного пензля постімпресіонізму у поєднанні з колористичними традиціями північної пейзажної школи та східним мінімалізмом – ось цей набір характеристик і є «ідентичним кодом» творчості художниці [12].

Стильовий діапазон робіт Галіни Вікторівни Лекаревої-Нікітіної дуже широкий: від традицій класичного мистецтва (соцреалізму) до постмодернізму [6, с.81]. Сама художниця дала таку назву стилю – «метафізичний реалізм», в якому на відображення об'єктивної реальності та змісту нашаровуються різні рівні розуміння і відображення енергетики речей [8, с.139]. Початок діяльності художниці припадає на розквіт соцреалізму як провідного стильового напрямку художнього мистецтва. «Соцреалізм є достойною навчальною системою, через який має пройти кожний початківець. Тому класичне мистецтво, реалізм повинен стати основою всякого справжнього сучасного мистецтва. Будь-яке класичне мистецтво відрізняє висока техніка та вічні теми. Без засвоєння цієї бази, навчання молодого художника не має сенсу», – вважає сама художниця [1].

Тематика робіт Галіни Вікторівни Лекаревої-Нікітіної дуже різноманітна, але розкриває багатомірність Галіни Вікторівни і як особистості, і як професіонала. Важливою є тема духовності, адже багато років художниця працює у співтворчості з матушкою Серафімою, проводячи спільні виставки дитячого малюнку, пасхальні вечори, різдвяні мрії тощо. Сюжетам з християнської тематики співзвучні теми материнства та сім'ї, вічні цінності та морська тематика [2, с.40]; [6, с.81].

Провідною залишається тема екології, соціальні проблеми. На це спонукала художницю аварія-катастрофа Чорнобиль 1986. Саме після цього на світ з'явилася низка картин – «Апокаліпсис Чорнобиль», «Зкам'яніла природа», «Спас» [6, с.81] в

змішаній техніці. Сучасна проблема пандемії та всесвітнього карантину поки ще не знайшла своє відображення у творчості художниці, тому, що переосмислення цієї трагедії має бути відстороненно-рефлексивним, глибоким.

Ця тема стала основою для створення Міжнародного проєкту, який вже майже тридцять років успішно існує – «Арт-туризм». Проєкт розпочався ще з 90-тих років ХХ ст. Він являє собою міжнародну співучасть художників-професіоналів з різних країн світу – Польщі, України, Хорватії, Німеччини, Македонії, Словенії, Білорусії [13]. Маршрути поїздок художньої групи «Арт-туризму» наведені у спеціальному каталозі [14, с.5], який виданий у 2007 році.

Ідея проєкту народилася у Лекаревої з творів К.Паустовського, який мандрував берегом Північного Причорномор'я. Головна мета проєкту – це створення живописного літопису Одеси та одеської області і всієї України [15, с.379], зафіксувати унікальні міста природи, які не входять до туристичних маршрутів. Проєкт об'єднує не лише митців-професіоналів, а й аматорів та людей різних вікових категорій та соціального статусу.

Творчий метод проєкту якраз і відповідає задумах візуальної антропології – поєднати, відродити зв'язок між красою в розумінні людини та красою, як задумом Бога. Важливою складовою проєкту є організація та проведення пересувних виставок в музеях та школах тих міст, де будуть проводитися пленери. І, як результат – це створення Арт-резиденцій – постійно діючих пунктів для туристів та художників, де будуть зберігатися спеціальні матеріали (мольберти, фарби, картини тощо). На думку Галини Вікторівни можливо також створити Арт-село – це місце, де зможуть розташуватися художники та туристи, музей з готелем при ньому [14, с.8]. Проєкт отримав широке визнання та підтримку, як у місцевої влади, так і в пресі та на телебаченні, а також сама організаторка проєкту – Лекарева-Нікітіна отримала багато нагород, премій [15, с.379]; [6, с.81].

Стратегія публічності. Головною стратегією художниці є такий вислів: «Треба рухатися уперед!» І, тому, кожна мить вона це підтверджує конкретними діями. З 2010 року вона тісно співпрацює з студентами: з ОХУ ім.М. Б. Грекова та студентами-культурологами з Одеського національного університету «Одеська політехніка». На меті відкриття «Садку скульптур» у бібліотеці ім. І. Я. Франка, присвячений видатним особистостям Одеси та України. Виставкова діяльність різного рівня (міжнародні, всеукраїнські та областні) проводиться з 1973 року [74, с.110]. Г. В. Лекарева-Нікітіна є членом Національної спілки художників України [2], а також віце-президентом Спілки мариністів Одеси [8, с.139], членом Міжнародної Спілки художників «Мистецтво без меж» [10]. Вона є волонтером Ресурсно-волонтерського центру університету третього віку. Займається танцями та пише вірші, закінчила курси дизайнера інтер'єру та масажиста-косметолога. Приймає участь у виданні книжок, як ілюстратор. Її роботи можна побачити в книзі для дітей «Дива Божого світу» (2020), збірка віршів Інни Іщук) та «Путівнику мандрівку Україною» (2019) [16]. Г. В. Лекарева-Нікітіна виступила з ініціативою прийняття Закону України «О меценатстві у сфері культури».

Висновок. В творчості Галини Вікторівни можна виокремити ряд етапів, які показують як саме змінювався її внутрішній світ. Метод реалізму, який вона (як і всі художники того часу) пропагувала, з часом було переосмислено та розширено і він переріс у новий для неї метод «метареалізму» [1]. Її творче кредо – бути оптимісткою та щасливою людиною. В її творчому здобутку більш 500 картин. Дуже критично відноситься до своєї творчості, тому виставляє лише найкращі картини різних років. Рецепт її життя – це «поєднання інтелектуальної автономності з глибоким зануренням у суть речей та подій. Треба багато читати, розуміти та мати свою власну думку з

кожного питанья. Саме художник має показати глядачу красу світу, не зважаючи на культ споживання, який заснований на суто матеріальних задоволеннях» [1].

Література:

1. Вадим Кислун. *Биография и творческий метод одесской художницы Галины Викторовны Лекаревой-Никитиной. Фрагменты из интервью автора с художницей. Электронный ресурс: <https://proza.ru/2021/04/19/1074>*
2. Лагутенко Ольга, мистецтвознавець. *По за канонами. Стаття. // Образотворче мистецтво: журнал з питань теорії і практики українського образотворчого мистецтва / засн.: Спілка художників України. – Київ, 1935. №6: листопад – грудень. — 1992*
3. Ицук Инна. Галина Лекарева-Никитина: Одесса – место пересечения стихий. *Статья от 14 февраля 2014г. Блог газеты «Моряк Украины» в ЖЖ. // <https://moryakukrainy.livejournal.com/1412905.html>.*
4. *Открытие выставки Галины Лекаревой-Никитиной в Одесском Доме-Музее имени Н. К. Рериха. Статья от 05.02.2014г. Автор не указан. // <https://www.uarp.org/ru/news/1391606380>.*
5. Порожнякова Н.Е. *Деятельность современных художников причерноморья одесского проекта «арт-туризм» в контексте задач социальной экологии // Культура народов Причерноморья с древнейших дней до наших дней: материалы XXIX Международных научных чтений (21-22 октября 2015, г. Симферополь – Севастополь) / Крымский федеральный университет, 2016. – 291*
6. Порожнякова Н.Е. *Вернисаж «Созвучия». К юбилейной выставке Галины Лекаревой-Никитиной. Статья. / Лига культуры. Журнал Одесского Дома-Музея им. Н. К. Рериха. №9 за 2016 г. – О.: «Астропринт», 2016. Опубликовано 3 репродукции авторских работ Г. В. Лекаревой-Никитиной.*
7. Лагутенко Ольга. *«Art-туризм» у маловідомих світах України // Образотворче мистецтво: журн. з питань теорії і практики укр. образотв. мистецтва / засн.: Нац. спілка художників України. — К.: Нац. спілка художників України, 1970-. № 1-2. — 2012.*
8. Лагутенко О. А. *Лекарева-Нікітіна Г. В. Стаття. / Енциклопедія сучасної України. Том 17. Лег-Лоц. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. ТОВ «Видавничий дім «САМ»». – К.: 2016.*
9. Подольская Галина. *Выставка «Настроение» украинских художников. Статья. Дата публикации не указана. // <http://eholit.ru/news/1004/>.*
10. Ицук Инна. *Галина Лекарева-Никитина: «Мечты сбываются, если продолжать мечтать». Статья от 12.12.2020 г. Опубликовано на сайте Союза Маринистов г. Одессы и в журнале EliteExpert*
11. Фетисова Мария. *В Одессе открылась персональная выставка «Созвучие» Галины Лекаревой-Никитиной. Статья от 24.04.2019г.*
12. Арсеньева Тина. *Древо их жизни. Статья от 31.01.2017г. / Газета: Вечерняя Одесса / № 11 (10421)*
13. Ах, Одесса, жемчужина у моря... *Статья. Автор не указан. Опубликовано 20 июня 2014 г. Блог «Чернигов – мой город родной!»*
14. *Каталог творів учасників проекту «Art-туризм»: «Одещини перлинний розсип» / Арт-туризм. Автор-упорядник та дизайнер Г. В. Лекарева-Нікітіна. Редакційна колегія: Г. В. Лекарева-Нікітіна, В. С. Потеряйко, В. Сурніна, С. Г. Крижевська. Вступна стаття Н. О. Чайчук, начальника Управління внутрішньої політики Одеської міської ради. - Одеса.: Друк, 2007. – 44 с. ISBN 978-966-2907-83-4.*
15. Порожнякова Н. С. *Краса, як втілення божественної ідеї / Золотий фонд нації: дослідження, творчість, професійність/ Упорядник В. В. Болгов. – К.: Українська конфедерація журналістів. 2020. – 448 с. Содержится репродукция одной авторской работы.*

16. Путівник мандрівника Україною. Приклад творчого завдання для студентів-магістрів з курсу «Актуалізація культурної спадщини» [навчальний посібник] / укл. Т. С. Овчаренко. – О.: Астропринт, 2019. ISBN 978-966-927-571-4. Рекомендовано вченою радою Одеського національного політехнічного університету, протокол №3 від 29.10.2019р.

ДУМКИ ЩОДО НАПРЯМКУ РОЗВИТКУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА (МИНУЛЕ, ТЕПЕРІШНЄ, МАЙБУТНЄ)

І. Я. Мікула

*український художник
ст. викладач ЛНАМ*

Період 1986-98 роки. Автор творчо працює з 1986 р. До 1993 послідовно творив в стилях попередніх епох (імпресіонізм, експресіонізм, кубізм, абстракціонізм, поп-арт, символізм, гіперреалізм, концептуалізм і постмодернізм). Художник має практично апробувати напрацювання і досвід попередніх століть, в іншому випадку не буде чіткого уявлення звідки і в якому напрямку розвивається творчий потенціал людства.

На момент 1993 року постмодернізм досить широко заявив про себе, починаючи від 1986 р. з його «Клеопатрою». Скажімо, позитив картин Голосія, Гнилицького та інших в тому, що вони несли в собі (можливо неусвідомлено) закладені базисні риси українського менталітету – буяння, динамічність, хоч і відходили від пізньої творчості Кіріко (Італія).

На 1989 рік автор взяв участь у міжнародній виставці «Імпреза – 89» в Івано-Франківську з постмодерністичною картиною «Асоціації – 2000», також чотири постмодерних картини були представлені на виставці «Вивих», що її організував М. Іващишин в парку Б. Хмельницького в приміщенні колишнього кінотеатру (картини і арт-об'єкт були виставлені на сцені).

Постмодернізм, як і концептуалізм, з їхніми новими способами переосмислення дійсності, вплинувши на зміну світогляду молодшого покоління митців, надали нового поштовху до подальшого розвитку нового, сучасного бачення. Проте були помітні негативні тенденції «бронзовіння» adeptів постмодернізму і перетворення останнього на середину 90-х в своєрідний «постмодерністичний соцреалізм», коли колишні бунтарі-постмодерністи, при підтримці частини мистецтвознавців, стали офіціозом мистецької космополітичної тусовки.

Починаючи з середини 90-х по 1998 рік автор працював над синтезом ідей постмодернізму, концептуалізму і реалізму, що вилилося в новий синтетичний стиль – просторово-часове малярство. Як підсумок даного етапу творчості, в 1998 році відбулись персональні виставки в приміщенні Львівської спілки письменників (подяка Левку Різнику), Волинському краєзнавчому музеї (подяка Анатолію Силуку), галереї «Гердан» м. Львів, яка в 1997 р. була визнана найкращою галереєю України (подяка Юрку Бойку).

Треба зазначити, що одна із робіт того періоду, а саме «Просторово-часовий пейзаж 2», 1998р., 92-61см ,п.о., ввійшла до 30-ти найкращих за підсумками світового конкурсу пейзажу SAATCHI ONLINE в 2013 році.

Період 1999-2009 роки. Праця над творами просторово-часового періоду, які синтезували постмодернізм (по-суті еклектичний, перехідний стиль) з реалізмом надала чітке усвідомлення, що віднайдені новачі в засобах виразності, форми, змісту, технології будуть просто черговим «ізмом» без одухотворення енергетики нашої землі.

До таких висновків автор прийшов, виходячи з глибокого аналізу всієї історії образотворчого мистецтва, і, зокрема, алгоритмів постання, розвитку і шляхів домінвання тих чи інших національних шкіл (Стаття на відповідну тематику готується за порадою п. Мирона Яціва для чергового тому «Антології»).

З завершенням XX століття завершується епоха екстенсивного розвитку, що мало відповідне переосмислене відображення в мистецьких стилях. З початком XXI століття в прогресивному мистецтві починають домінувати екологічні стилі (вірніше, поки еклектично-екологічні, тобто суміш з попередніми стилями). Найбільш наочно це видно по архітектурі, де з початком XXI століття і по наші дні, ми споглядаємо цілеспрямований намір по перебудові світу на базі екологічного мислення.

В той же час адепти і послідовники попередніх «ізмів» (в Україні і світі) – абстракціонізму, кубізму, експресіонізму, сюрреалізму, ташизму, поп-оп-арту, гіпер-реалізму, концептуалізму, постмодернізму, тощо зайняли вічно вторинне місце інтерпретаторів минулого. І неважливо – чи художник інтерпретує в стилі академізму, реалізму, імпресіонізму, чи експресіонізму, поп-арту, постмодернізму – всі вони по-суті лише епігони.

Не бажаючи поповнювати їхні ряди, автор розумів, що його чекає нелегкий шлях пошуків, не зрозумілий більшості художників і мистецтвознавців. Так склалося в наш час, що нове завжди складне і не кидається в очі. Час бурі і натиску пройшов, – настав час синтезу.

Екостилі опираються на недеформовану реальність і складний синтез надбань попередніх століть, на своєрідність національного обличчя кожної мистецької школи і індивідуальність кожного митця зокрема.

Усталена хвала і промоція відомому в одних випадках – імпресіонізму- експресіонізму, декоративізму чи примітиву..., в інших найбільш «просунутих» поціновувачів – абстракції, мінімалізму, поп-арту, постмодернізму-концептуалізму не змінювала суті проблеми – бо ні в тих, ні в інших нема нових підходів до форми, змісту, технології.

З точки зору адептів що перших (абстракціоністи...), що других (концептуалісти...) праця над осягненням глибин реальності і духу нації виглядала щонайменше ретроградною і незрозумілою, проте необхідно обговорювати і висловлювати свої думки.

Слідування відомим зразкам заганяло українське мистецтво у вічну вторинність і периферійність стосовно домінантних художніх шкіл (на той час відносно американської, насамперед). Переважна більшість художників України, а відповідно і мистецтвознавці говорили не рідною образотворчою мовою, а чужими – французькою, англійською, німецькою... тощо. Суцільна плеяда Гоголів, які подалися на чужі мовні береги, бо так зручніше – там є готовий алфавіт і напрацьована вся семантика.

Отже, заклавши просторово-часовим малярством фундамент світового рівня новачій стосовно форми, змісту, технології для індивідуалізації українського обличчя в світовому мистецтві, на часі було на межі 2000 року переходити до створення систематизованої новітньої абетки українського образотворчого мистецтва, щоб не говорити на чужих образотворчих мовах, а щоб говорити про своє своєю образотворчою мовою, бути в світі винахідниками, примножувати мистецькі досягнення людства, а не повторювати та інтерпретувати відоме.

На 2004 рік, використовуючи весь попередній досвід, та намалювавши достатню кількість етюдів, на їхній основі, та по-пам'яті автор створив кілька полотен. В них

досягнув достатнього рівня володіння природою, щоб створювати реалістичні цілісні полотна з уяви, що було необхідною умовою для вільного, необмеженого браком майстерності вміння і знання, пошуків нового.

На 2009 рік створив серію узагальнених епічних українських пейзажів (своєрідні «гори-води»), в яких визначив міру просторовості (глибини простору) і специфіки сприйняття простору в українській ментальності, обмежившись на той час більш-менш наближеним до природи колоритом.

Паралельно йшли дослідження по лінії співвимірності фактурних і гладких поверхонь. Як підсумок періоду 2000-2009 року постали перші літери українського живописного алфавіту.

УКРАЇНСЬКИЙ ОБРАЗОТВОРЧИЙ АЛФАВІТ:

А) глибокий простір, який передається певним чином зплосченими планами (своєрідний синтез об'ємного західного і площинного східного способу мислення);

Б) переважно загальний світлий тон картини;

В) достатньо потужна контрастність між світлом і тінню;

Г) світлова і тіннова партія проробляються досить узагальнено (що якраз і призводить до певної зплосченості планів);

Д) важливу роль відіграють ритми силуетів;

Е) загальна потужна динамічна структура полотна.

Територія роси 50-III см, н.о. 2009р.



Період 2009-2014 рр. Працюючи в межах певного стилю, скажімо експресіонізму, постмодернізму тощо, художник неминуче буде виконувати вторинну роль відносно першоджерел. Щоб національна школа вийшла на передові ролі в світі, її представники мають (використовуючи весь набутий досвід попередніх поколінь) вийти за межі домінуючого на той момент стилю, навіть заперечуючи попередників. І це не просто забаганка – це неминучий закон розвитку нового в мистецтві. Новатори мають усвідомлений намір проявити всю повноту національної ментальності, користуючись найпередовішими новаціями в контексті форми, змісту, технології.

В наш час неможливо заперечувати неминучу перемогу електрики і екологічних технологій у всіх сферах життя – архітектурі, техніці, науці...і мистецтві також. Як бензинові компанії роблять шалений спротив впровадженню електричних автомобілів, так і в мистецтві відкили постмодерні та модерні течії намагаються заперечити право на існування екостилів, в т.ч. екостилю в живописі (за умовчанням, можна назвати його ЕКО-світ-АРТ).

Художні стилі минулого століття кажуть, що за екологію, розкажуть нам про неї..., але ці розповіді, як нове вино в старі міхи, як гібридні двигуни, а не бензин та електрика. Неможливо відобразити нові методи старими образотворчими підходами. Тому варто розвивати паростки нового в собі, в Україні, щоб потім не шкодувати і не приймати, як споживачі, а не творці цей же ЕКО-стиль з чужих рук в чужому соусі.

Розвиток сучасного ЕКО-світ-АРТУ та українського, насамперед, іде шляхом, де магістральними принципами є:

- природність і органічна цілісність всього полотна, де полотно – єдине живе середовище, а отже декоративізм, абстрактні, постмодерні включення не вітаються;
- вольове та позитивне сприйняття світу, тобто негативізм не на часі;
- реальність не деформується, а образно переосмислюється і набуває обширу змістів в плінності потоків світла і тіні;
- синтез абстракції і реальності в єдиний абстрактно-реалістичний метод, переосмислення дійсності відбувається шляхом розмивання та образного наповнення зображуваного потоками світла (як правило на контражурі);
- синтез часо-просторових та образно-концептуальних змістів минулого теперішнього і майбутнього (на даному етапі автор наповнює зображення просторово-часовими алюзіями, але не прямилинію, як в просторово-часовому періоді);
- реальність не вимальовується чітко, як фотографія, а має плінну структуру певної недовмвленості і образного узагальнення дійсності;
- акцентована проробка деталей, ілюзорність світла;
- на деталізовано пророблену реальність накладаються прозорі лесувальні шари фарби – образне переосмислення різних часо-просторових алюзій;
- бережне і поглиблене переосмислення національної ментальності образотворче втілення обличчя нації в світовому мистецтві.

Після 2000 року автор був вимушений самою логікою пізнання еманції духу нашої землі і нації, певним чином вибудовувати українську образотворчу мову з самого первня (щоб зберегти незамуленими сторонніми домішками чисті витoki джерела пізнання свого рідного). З іншого боку, це було не на пустому місці, і без 15 років цілеспрямованої праці, було б неможливим.

З метою всебічного образного переосмислення шляху, на кожному етапі, автор творить в різних жанрах – в пейзажі, натюрморті, сюжетному (фігуративному) живописі. На 2004 рік стало зрозуміло, що вирішивши проблематику специфіки загального ТОНУ та ПРОСТОРУ, характерних для української ментальності, вирішальним чинником стане образне переосмислення і технічна складність у передачі СВІТЛА.

Наразі додано фрагмент авторської концепції розписів в УКРАЇНСЬКОМУ ДОМІ м.Київ, яка була однією з переможців всеукраїнського конкурсу, нагороджена грамотою і премією ДУСі, 2005 рік (в матеріалі не була втілена за відсутністю фінансування).

ОБГРУНТУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ АРТЕФАКТІВ.

Артефакт – це явище, яке лежить в основі самосвідомості народу, це щось більше за конкретні археологічні знахідки. Артефакт – це певний підмуривок держави, основа національної ідеї, в той же час це є певні цінності, які є вартісними для всього людства.

В основу оформлення Українського Дому, автор поклав ідею «українських артефактів», які в сукупності творять коріння, стовбур і гілля українського мисленого древа. В той же час ми маємо не тільки пряму аналогію з минулим, теперішнім, майбутнім – бо артефакт, це поняття в великій мірі містить в собі все одразу у всіх своїх проявах, воно весь час змінюється і випромінює надзвичайну енергію творення і світла.

Творчість (оперта на історію власного народу, також і загальнолюдську) і світло – є в цій концепції домінуючими.

При вході в Український Дім на центральній стіні за цією концепцією виникає артефакт трипільської ідеї (цивілізації) – збільшені фрагменти нашійної пекторалі, на яких ми бачимо художника-творця, що творить скульптуру Берегині, міфічного героя, Микулу Селяниновича, як уособлення хліборобської міці і сили Української землі, і в самому центрі – мати з дитиною. Тобто вони є певними алегоричними фігурами материнства, творчості, праці. Ліворуч від центрального панно звучить тема звитяжності, хоробрості, відваги захисника Батьківщини. Ця тема розкривається в фрагменті артефакту скіфського гребеня, де зображено битву скіфів-орачів (праслов'ян) з греками, можливі включення фігур з інших часових відрізків, скажімо доби Козаччини. Праворуч від центрального панно звучить тема жіночої краси і зваби, грації, ніжності, любові. Ця тема розкривається в фрагменті кубку княжих часів і зображає дівочі танці-веснянки. Ці артефакти мов би знаходяться за скляними вітринами, як музейні експонати, в той же час вони збільшені настільки, що стають актуальними і реально діючими, зберігаючи свій містичний зміст і міфотворчу силу. Стилістика в зображенні фігур, безвідносно до часу творення (чи це в наші дні, чи Трипілля, чи княжі часи, козаччина тощо) в основному зорієнтована на класичне бачення людини. Як певний дороговказ – пектораль з Товстої могили – найвідомішої реліквії України, а також твори майстрів українського бароко. Це потрібно для стилістичної єдності, уникнення еkleктики і вироблення нового стилю – українського неobaroko. Цей своєрідний стиль стане синтезом реального бачення людини з тонкими матеріями абстрактного і міфічно-надреального.

Артефакт – матеріалізована ідея народу, явище яке випромінює світло, і саме як світлову еманацию артефакту, його поширення крізь тисячоліття, його незнищенність хотілось би розглядати розвиток комплексного оформлення інтер'єрів і екстер'єрів Українського Дому.



Період 2014-2021 рр. В 2013-2015 роки постали картини із «лицарської» серії і диптих, присвячений героям Майдану. Загалом, етапів сходження було понад десяток, більшість із них мали таку складову, як праця на етнодах і з природи, так як для автора є принциповим, щоб синтетичний екостиль мав свою закоріненість в праці з природи. Праця з природи також має проходити в еко-стилі (як найбільш відповідному часу), а не в академічній чи імпресіоністичній та інших манерах. Аналогічно з формуванням українського національного мистецтва в станковому малярстві, автор створив український стиль в монументальному живописі.

Загалом весь обсяг роботи виконується в акрилі, так як акрил надає можливість більш ілюзорно передавати світло за допомогою десятків лесувальних шарів та не темніє з часом. Автор вживає олію переважно для надання вагомості та глибинності певних акцентованих лесувальних шарів у картинах на завершальному етапі.

Отже, для автора з 2004 року стало абсолютно зрозумілим, що саме проблематика всебічного, глибокого образного переосмислення і технологічно-технічного втілення світла в мистецьких творах є визначальною до приналежності тих чи інших творів до ЕКО-світ-АРТу. Вся відновлювальна енергетика працює на ресурсах, які прямо чи опосередковано залежать від енергії сонця. Ця енергія має не тільки суто практичний вимір, а також є потужним джерелом духовної сили та визначальним формотворчим фактором в екологічній доктрині образотворчого мистецтва ХХІ століття.

Новизна творчого переосмислення образного і реального відображення світла на полотні складається не тільки в передачі вірних реальних світло-тональних співвідношень, а й в наочному відображенні на полотні світлових ефектів, які відтворюються на сітківці ока при спогляданні яскраво освітлених, блискучих об'єктів та об'єктів розміщених навпроти сонця тощо.

Ці світлові потоки, покриваючи вуаллю зображуване, природно та ненав'язливо, без деформації, абстрагують реальність, вводячи зображення в певні просторові і часові виміри.

В даному контексті природність (десь навіть ілюзорність) та правда образно переосмисленого світла є визначальними для самої суті змістів (сюжетів) твору, так як саме життя світла і його взаємодія з природою і є основним сюжетом, ціллю і виражальним засобом, та в підсумку – втіленням Бога.

Свого часу повітряна і лінійна перспектива визначали основу ренесансних образотворчих підвалін. Ілюзорність напрямленого світла з «бичого ока» або

нічне світло свічки визначали підвалини барокового способу мислення. Свіжість роздільного мазка в імпресіоністів була основою імпресіоністичного переосмислення світу. Механістична, фотографічна достовірність збільшеного зображення є базовою в гіперреалізмі тощо. Переосмислення реальності за вуаллю різноспрямованих і різнохарактерних світлових втілень є основоположною складовою Еко-світ-АРТу. Саме на етапі опрацювання нових підходів до світла, виникає цілісний стиль, який поєднуючи всі попередні напрацювання автора, в певній мірі синтезує також стилі попередніх епох.

Отже, наступними літерами **українського образотворчого алфавіту** стають літери, написані світлом:

- базовими є світлові ефекти, які відтворюються на сітківці ока при спогляданні яскраво освітлених, блискучих об'єктів та об'єктів, розміщених навпроти сонця тощо (в часи появи штучного інтелекту доцільно зосередитись на ефектах, які виникають на сітківці ока людини, а не ефекти фото-відео);

- часто світлові потоки мають різноспрямовані відмінні світло-кольорово-тональні якості, а отже відображають і різні часово-просторові характеристики (все на одному полотні), тобто даний період вже синтезує напрацювання просторово-часового малярства 1993-1998 років;

- прозорі лесувальні шари, нанесені на нижні (в деякій мірі реалістично намальовані), притемнюючи їх, є тінями, які маючи різні кольорово-тональні характеристики, також є відображенням різних часово-просторових характеристик нижніх (сюжетних (реалістичних)) шарів;

- характерною особливістю українського ЕКО-світ-АРТу є певна м'якість контурів світла, тіней, реальності (можливо це прояв певної сентиментальності у відношенні до природи), які водночас бувають активними динамічними і ритмічними структурами;

- поверхня твору складається із взаємодії та взаємопроникнення двох і більше яскраво виражених шарів. Якщо підсумувати, то верхній шар – абстракція, вуаль світла, нижній шар – реальність, певний сюжет. Отже, метод образотворчого відтворення синтезований, абстрактно-реалістичний (реалістичний абстракціоналізм).

Абетка українського образотворчого алфавіту – живий організм, який постійно вдосконалюється, проте цілісна система стилю ЕКО-світ АРТу створена, з сучасною мовою та виразним українським обличчям.

Артефакти України (Трипільська пектораль) 2004р полотно акрил 91-61см



МИСТЕЦЬКИЙ ШЛЯХ У СПАДОК: ХУДОЖНІ СВІТИ РОДИНИ НАДЕЖДІНИХ

А. М. Надєждін

заслужений художник України,

КЗ «Художньо-меморіальний музей О. О. Осмьоркіна»

Доповідь присвячена історії формування та особливостей творчості мистецької родини художників Надєждіних: народного художника України Михайла Надєждіна та його дітей – сина заслуженого художника України Андрія Надєждіна та доньки Оксани Журавель (Надєждіної), їхньої мистецької мови, композиційних та тематичних підходів до вирішення картинних образів.

Мистецькі родини, як і родинні виставки завжди особливі, адже саме тут можна спостерігати як фізичний закон боротьби і єднання протилежностей набуває свого реального втілення. Не виключення і родина художників Надєждіних з міста Кропивницького: народний художник України Михайло Надєждін та його діти – син заслужений художник України Андрій Надєждін та донька член Національної Спілки художників України Оксана Журавель (Надєждіна), спільні виставки яких з успіхом проходять в різних містах України.

Саме Михайло Надєждін, активний учасник мистецьких процесів в Україні від 1960-х років, автор багатьох виставкових проєктів, ініціював, підтримує та пропагує ідею проведення родинних художніх виставок. На його думку такі виставки вказують на можливість існування генетичних взаємозв'язків, що сприяють органічному продовженню та процесам безперервного творчого розвитку мистецтва. І в цьому є своєрідний сенс, адже сам Михайло, єдиний з великої селянської родини, що налічувала десятеро дітей, хто став художником, вважає, що міг отримати цей своєрідний «мистецький ген» від діда по материнській лінії, який волею житєвих обставин був «богомазом», займався народним іконописом.

Надєждін Михайло Володимирович – член Національної Спілки художників України (1988), заслужений діяч мистецтв України (1994), народний художник України (1997), лауреат Кіровоградської обласної премії в сфері образотворчого мистецтва та мистецтвознавства імені Олександра Осмьоркіна в номінації «новітні спрямування» (2005). Народився 18 травня 1935р. в с. Костянтинівка на Сумщині в багатодітній селянській родині. Дитинство і юність художника пройшли в м. Білопілья. В 1962р. закінчив Дніпропетровське державне художнє училище, викладачі: народний художник Української РСР Г. Г. Чернявський, заслужений художник Української РСР М. І. Родзін, випускник Ризької академії мистецтв, талановитий художник і педагог Я. П. Калашник. У 1963р. приїхав до м. Кіровограда (нині Кропивницький). Працював викладачем у Кіровоградській дитячій художній школі (1963-1973), художником-оформлювачем (1973-1982) та головним художником (1982-1989) у Кіровоградських художньо-виробничих майстернях Художнього Фонду УРСР. Ініціатор створення та голова правління Кіровоградської обласної організації Національної Спілки художників України (1989-2015). Учасник всеукраїнських, міжнародних та зарубіжних виставок. Має численні персональні виставки в художньо-меморіальному музеї О. О. Осмьоркіна та Музеї мистецтв (колишній Кіровоградський обласний художній музей) у м. Кропивницькому, а також виставки творів родини Надєждіних (народного

художника України Михайла Надеждіна, заслуженого художника України Андрія Надеждіна та члена НСХУ Оксани Журавель (Надеждіної) в Черкаському обласному краєзнавчому музеї (1998), Центральному будинку художника Національної Спілки художників України (2006), Київській галереї «АВС-арт» (2013), Сумській міській галереї (2014), Музеї українського живопису в Дніпрі (2019).

Світогляд художника з дитинства формувався у середовищі української селянської родини через обрядовість сільського побуту, своєрідну систему тотемності, в якій людина сприймається часткою великої животної сили природи. Саме звідси походить філософське відношення художника до землі, погляд на мікро і макрокосмос.

Михайло Надеждін відноситься до тієї плеяди митців, які увійшли в історію образотворчості під прапорами руху «шестидесятництва». Як зазначає доктор мистецтвознавства, академік Академії Мистецтв України, професор Олександр Федорук: «Михайло Надеждін – унікальний український митець, народний художник України, чия творча практика має вплив на розвиток сучасної образотворчої культури, увібравши потужність обрядової родинної селянської традиції Слобожанщини та здобутки класичного і авангардового мистецтва, зачарував світ експресією кольору малярських творів, шокуючи «соцреалістичну публіку» логікою малярського конструктивізму та кодовими знаками композиційних образів, космічним розумінням сили і могутності живої сутності речей».

Михайло Надеждін – один із тих рідкісних українських митців, у творчості яких знаходять філософське осмислення соціальні конфлікти сучасності. В 1960- і рр. на початку творчості то були твори: «Хіросіма», «Страта», «Стандартизація», «Фауст ХХ-го століття», «Художник і модель», які виявляли трагічність духовного стану людини в умовах закритого суспільства. Композиції 1970-х – 1980-х рр. наповнені автобіографічними сюжетами. Присутність образів близьких художнику людей та оригінальні природні мотиви, які з ідеологічних мотивів його здебільшого потрапляють в нішу так званого «неофіційного мистецтва» СРСР, як наприклад, знакові твори 1970-х – початку 1980-х рр.: «Сон», «Портрет Віри», «Портрет батька», «Жаркий день» та «Світлий день».

Друга половина 1980-х – початку 1990-х означені творами, що вирізняються монументальністю, широтою осягнення художнього простору, яскравою декоративністю: «Викрадення Європи», «Блудний син», «Пошук», «Переможець», «Простір», «Сади Едему», «Рибалка на Чорній річці», «Відображення». А твори «Серпень», «Сни бажань», «Масова культура на берегах Чорного моря», «Розмова», «Протистояння» звернені до асоціативного сприйняття дійсності глядачем. Художник пропонує замислитися і усвідомити сутність людського «я». Окрім того, яскраво звучать ноти епікурейського гумору. Митець сприймає світ з надією. Мажорність кольору, деяка театралізація композицій викликають у глядача почуття самоіронії та дивної легкості. У інтерв'ю до каталогу персональної виставки «Автопортрет. Мистецькі відображення Михайла Надеждіна» в рамках мистецького проекту «В майстерні художника» організованої художньо-меморіальним музеєм Олександра Осмьоркіна на запитання «Що для Вас є живопис? Михайло Надеждін відповідає: «Загалом це – інструмент. Один на скрипочці грає, інший пензлем орудує, це вже як кому талант надано. Особисто для мене живопис – це радість. Можливість виразу дійсності, прекрасного, хоча воно і не обов'язково «прекрасне» в сенсі красивого, через колір, колорит, і не лише різнобарвність, можна взяти одну фарбу і за рахунок тональності створити живописний образ, все це відносно...»

Творчість Андрія та Оксани Надеждіних, випускників Дніпропетровського державного художнього училища ім. Є. В. Вучетича та Національної Академії образо-

творчого мистецтва і архітектури в Києві, на перший погляд абсолютно різняться, хоча в дійсності вони неначе річки, що утворилися з великого океану творчості Михайла Надеждіна.

Не випадково відомий український мистецтвознавець Олександр Федорук зазначає: «Відкриваючи нові обрії на шляху пошуку істини, Михайло Надеждін дає наснагу багатьом молодим митцям, серед них і його діти Андрій та Оксана, які впевнено торують власний шлях у мистецтві».

Надеждін Андрій Михайлович – член Національної Співки художників України (1991), заслужений художник України (2013), лауреат Кіровоградської обласної премії у сфері образотворчого мистецтва та мистецтвознавства імені Олександра Осмьоркіна в номінаціях «новітні спрямування» (2008) та «мистецтвознавство та історія мистецтв» (2010, 2019). Народився 19 червня 1963 року в с. Верхня Хортиця нині м. Запоріжжя, закінчив Дніпропетровське державне художнє училище ім. Є. В. Вучетича (1986), викладачі: В. Матяш, Г. Чернета, І. Остапенко; Національну академію образотворчого мистецтва і архітектури України в Києві, факультет історії і теорії образотворчого мистецтва (2004), викладачі: О. Лагутенко, В. Джулай, В. Клеваєв. Андрій Надеждін взяв від батька філософську сторону мистецтва. В його творчому доробку зримим є вплив символізму та українського монументального живопису початку ХХ ст., що знайдуть віддзеркалення у малярських та графічних серіях – «Відродження», «З життя храму», «Канівські мари», а з середини 1990-х рр. художника захоплюють мотиви сецесії – «Чудове воскресіння або Випадкова зустріч», «Капелюшок або Спалах дитячого хвилювання за чашкою кави», «Тихий погляд на імпресіонізм в районі острова лейтенанта Шмідта або На Півдні все спокійно», «Передчуття Нового року», «Полювання у часі або Охота, коли охота», а з початку 2000-х – постбарокова лінія зі зверненням до фольклорних мотивів та фантазмагоричних образів художніх серій: «Метаморфози сучасності», «Карнавали життя», «Пагахі», «Ангелів кулі не минають». Його твори овіяні казковістю і ліричністю, з відображенням українського світогляду, історичними ремінісценціями, духовними пошуками та насиченими відчуттями. «Я є представником українського романтичного символізму нової хвилі, що народилася в 90-х роках ХХ століття. Мої картини – це відображення мого творчого світогляду, відбитки моментів мистецького дотику до сучасних реалій життя, сконцентровані згустки часу та простору, перетворені в процесі художнього переосмислення подій в мистецькі образи. Проблеми, які я піднімаю – мікро- та макрокосмос особистості, її взаємозв'язок з оточуючим життям і природним середовищем, місце художника у суспільстві, проблеми війни та миру в сучасному світі, на мою думку, будуть постійно актуальними, такими, що потребують філософського осмислення», – зауважує художник Андрій Надеждін.

Журавель (Надеждіна) Оксана Михайлівна – член Національної Співки художників України (2000), лауреат Кіровоградської обласної премії в сфері образотворчого мистецтва та мистецтвознавства імені Олександра Осмьоркіна в номінації «новітні спрямування» (2012). Народилася 18 липня 1971 року в м. Кіровограді (нині Кропивницький), закінчила Дніпропетровське державне художнє училище ім. Є. В. Вучетича, відділення художнього оформлення (1995), викладачі: О. Годенко, А. Дубовик та Національну академію образотворчого мистецтва і архітектури в Києві, факультет історії і теорії образотворчого мистецтва (2003), викладачі: М. Криволапов, В. Джулай, О. Лагутенко. Лауреат I-го Міжнародного триенале живопису «В краю сірих перлин» в рамках Всеукраїнського проекту-конкурсу Національної Співки художників України «ART-NOVA» (Кременчук, 2021). У 1995-2008 рр. працювала викладачем Кіровоградської дитячої художньої школи ім. О. О. Осмьоркіна. Нині

є керівником художнього класу Таращанської дитячої музичної школи Київської області.

У сучасній українській образотворчості Оксану Журавель (Надеждіну) знають як художницю абстрактного мистецтва. Її творам притаманний відхід від ілюзорно-предметного зображення, абсолютизація чистого враження та самовираження засобами геометричних фігур, ліній, кольорових плям. Для її композицій характерні асоціативно знакові форми, магія кольору та колориту. Тонкі тональні та колірні переходи, що створюють внутрішню напругу твору. В той же час, незважаючи на безпредметність, композиції Оксани мають асоціативну дотичність до реальних об'єктів. В її картинах неначе відбувається своєрідна метаморфоза перевтілення, коли реальні переживання, відчуття від дотику до реальностей навколишнього світу генеруються у єдиний згусток енергії, що кольоровими масами, неначе народженими пам'яттю підсвідомого, шар за шаром заповнюють картинну площину, викликаючи чуттєві асоціації сучасного. Тому в її композиціях можна зустріти і широкі краєвиди степу («Без назви») і утаємничені куточки старого саду («Композиція»), або навіть відкрито декларативні мотивації такі, як в творах: «Тарахкатація», «Земля», «Паперові сюжети». Використовуючи авторську техніку, близьку до левкасного живопису, художниця досягає глибокої гармонії тону і кольору, розкриваючи природний світ колориту. Об'єднуючи внутрішню емоцію та свідому ідею, вона створює потужні поля мистецької силової напруги, що захоплюють свідомість своєю таємничістю та художньою переконалістю абстрактних сентенцій.

Доктор мистецтвознавства Олександр Федорук так характеризує її творчість: «Твори Оксани межують з традицією нефігуративного малярства. Її живописно-колеристичні імпровізації «Пісня», «Окрема кімната», «Композиція», «Майже вихід» – барвисто утаємничені, наснажені архітектонікою кольору. Вони – неначе відбиток миттєвих переживань, спроба втілення абсолюту дієвості руху і матерії. У них наявно відчутні мотиви первообразів української культури». А відомий мистецтвознавець заслужений діяч мистецтв України Олексій Роготченко в своїй статті «Реалістичний нерéalізм родини Надеждіних» зауважує: «Оксанин живопис – асоціативний, витончений, філігранний у переходах світла і тіні, кольору і кольорових сполучень». Сама ж художниця визначає свою творчість як: «Своєрідне шаманство, особливий процес внутрішньої терапії. Хоча мене захоплює процес, я завжди не задоволена результатом, тому розпочинаю новий і знову новий твір, завжди згадуючи слова батька: «Перед тим, як «лити емоції», їх потрібно створити в собі з реального світу», які він написав ще у 1960-і. І я через картину пробую знайти шлях до внутрішньої рівноваги зі світом».

Як бачимо, особисті грані творчості Михайла, Андрія та Оксани Надеждіних мають походження з дитинства, з родинного вогнища. Для батька Михайла – це небо і земля Сумщини та сімейні традиції. Для його дітей – результат постійної присутності в батьковій майстерні в якості свідків процесу його творчості, його відношення до мистецтва та людей найближчого кола. Вбираючи колористику фарб його палітри, гортаючи альбоми репродукцій художників, яких він обирав, та самостійно експериментуючи, формувалася їхній мистецький світогляд, який нині втілюється у особистій творчості. Вони такі різні художники, але водночас об'єднані нестримним бажанням творчого самовиразу, мистецьких пошуків і продовження художніх традицій родини. В їхній творчості можна спостерігати не лише індивідуальні прояви, а й яскраві відбитки енергетичних хвиль одне одного, які й складають той особливий зв'язок родини Надеждіних.

Література:

Документи:

1. Надеждин Михаил. Автобиография. Из архива художника. 1964 г.

Література:

2. Карий М. Михайло Надеждин. // Один + один. Михайло Надеждин. Андрій Надеждин. Живопис. Графіка. Каталог. – Київ, 1994.

3. Куманський Б. З погляду вічного. Творчий портрет заслуженого художника України А. Надеждина. Образотворче мистецтво. 2018. № 3. С. 76–77.

4. Лауреати обласної премії в сфері образотворчого мистецтва та мистецтвознавства імені Олександра Осмьоркіна. – Кіровоград: ПРВЦ «КОД», 2014. – 90 с. – С. 12-15.

5. Маричевський М. Андрій Надеждин. // Один + один. Михайло Надеждин. Андрій Надеждин. Живопис. Графіка. Каталог. – Київ, 1994.

6. Надеждин Андрій. Мистецькі простори Михайла Надеждина // Образотворче мистецтво. – 2010. № 2/3. – С. 130-131

7. Почесні імена України – еліта держави: Довідково-бібліографічне видання / Автор упорядник Я. Білейчук. – Київ : Логос Україна, 2011. Том 3. – 253 с. – С. 144

8. Роготченко О.О. Реалістичний нерелізм родини Надеждиних: Нотатки глядача // О. О. Роготченко // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. – 2009. – Вип. 6. – С. 282-294

9. Родина Надеждиних. Живопис. Графіка. / Каталог. Вступна стаття: Олександр Федорук. – Київ, 2005. – 80 с.

Інтернет-ресурс:

10. Виставка творів народного художника України М.В.Надеждина «Автопортрет. Мистецькі відображення Михайла Надеждина до 80-річчя з дня народження в рамках арт-проекту «В майстерні художника». // Вебсайт художньо-меморіального музею О.О.Осмьоркіна. Розділ «Вибрані виставки» http://osmerkintmuseum.kr.ua/ex/avt89_u.html

11. Маричевська А.В. Мистецький шлях у спадок. Михайло Надеждин, Андрій Надеждин, Оксана Надеждина: малярство, графіка: [вист.] 12–30 берез. 2013 р. Галерея «ABC-арт»; Артанія. Київ, 2013. Інтернет ресурс: <http://avs-art.com.ua/exhibition/gallery/news:Nadezdiny>

12. Надеждин А. Декілька слів про абстракціонізм, або Особливості живописної мови Оксани Журавель (Надеждиної). Інтернет ресурс: <http://prostir.museum/ua/post/43266>



Надеждин М.В. Сон. 1975. Полотно, олія. 75×107 (Зібрання Музею мистецтв Кіровоградської обласної ради, м. Кропивницький)



Надеждін А. М. Знов падають серпневі зорі. Спогад про Некрасівку. 2007. Полотно, олія. 80x70



Надеждін М.В. В майстерні художника. (Натхнення II). 1999. Полотно, олія. 60x85 (Зібрання Художньо-меморіального музею О.О.Ос്മьоркіна, м. Кропивницький)



Журавель (Надеждіна) О. М. Пісня. 1999. Оргаліт, авторська техніка. 75x75 (Зібрання Художньо-меморіального музею О.О.Ос്മьоркіна)



Журавель (Надеждіна) О. М. Механіка лазівки. 2020. Полотно, олія. 70x90

РОЗДІЛ 1.

ВІЗУАЛЬНІСТЬ, ЯК ПРЕДМЕТ ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ

Калашнікова Аліна Олександрівна	3
Джерела образного тезаурусу носія сучасної візуальної культури	
Кондрашова Нонна Валеріївна	5
Публічність художника у дискурсі естетичного судження: культурологічний аналіз мистецтва як «дзеркала» у ситуації постмодерну	
Гончаренко Валерія Анатоліївна	8
Сучасний художник: цінності і принципи	
Валсєва Анастасія Емірівна	10
Символічні тенденції у візуальному мистецтві сучасної України	
Пушонкова Оксана Анатоліївна	12
Культуротворчий потенціал сучасних візуальних практик в дискурсі архаїзації	
Павлова Олена Юріївна	15
«Неминуча модальність зримого»: вплив оптичних медіа на трансформацію культурних практик Модерну	
Кретов Павло Васильович, Кретова Олена Іванівна	17
Концепція «темного лісу» Лю Цісиня та візуалізація першого контакту в дискурсі сучасної фантастики	
Шевченко Зоя Володимирівна	20
Гендерна експресія як елемент множинної ідентичності в сучасній візуальній культурі	
Кожем'якіна Оксана Миколаївна	21
Чого хоче картинка: візуальний поворот за доби цифрових медіа	
Кухарчук Дмитро Васильович	24
Видовище як театралізоване дійство: трагедія представлення	
Король Василь Володимирович	26
Цифрове мистецтво: технології та естетичні практики	

Чорниш Аліна Юрївна Художня свідомість у вимірі паракатегорій некласичної естетики	28
Моїсеєнко Валентина Сергіївна Вплив християнства на мистецтво і образотворення доби Середньовіччя	30
Яремчук Єгор Костянтинович Вектор мистецтва у ризоматичному світі	32
РОЗДІЛ 2. ВІЗУАЛЬНО-ПЛАСТИЧНА МОВА СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ	
Вискварка Яна Миколаївна, Манн Анастасія Русланівна Становлення і перспективи мультимедійного дизайну в Україні	34
Храмова-Баранова Олена Леонідівна, Кучумова Анна Сергіївна Виразно-художні особливості дизайну інтерактивної книги для дітей	36
Романенко Наталія Григорівна, Мусатенко Анастасія Михайлівна Акцидентний шрифт як комунікаційний засіб спілкування	38
Яковець Інна Олександрівна, Іщенко Єлизавета Олександрівна Особливості дизайн-проектування закладів позашкільної освіти	40
Гук Леонід Йосипович, Авер'янова Ніна Миколаївна Особливості професійної підготовки дизайнерів в Україні	42
Куниця Гліб Вікторович, Поліщук Олена Петрівна Специфіка художнього оформлення книжкових видань про татуювання (період з 2010 року)	44
Клепиковська Галина Сергіївна, Поліщук Олена Петрівна Екологічний дизайн: збірна-розбірна об'ємна конструкція для виставкового простору як арт-об'єкт	46
Сичевська Влада Владиленівна, Поліщук Олена Петрівна Специфіка розробки, оформлення та роль друкованих календарів у житті людини XXI століття	49
РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКЕ ОБРАЗОТВОРЕННЯ ТА МУЗЕЙНІ ПРАКТИКИ	
Гладун Ольга Дмитрівна Становлення ЧОХМ як осередку візуальної культури	52

Яковець Інна Олександрівна, Михайлусь Дмитро Олександрович Особливості проведених реформ в Черкаському обласному художньому музеї	54
Спіркіна Оксана Олексіївна Іван Михайлович Гайдук як самотній художник Черкащини	57
Волчак Олександра Костянтинівна Дослідження атрибутованих творів живопису Романа та Маргіт Сельських. Формування еталонної бази даних	60
Сосік Ольга Даніїлівна Сучасні дослідження давніх тканин з музейних колекцій України (на прикладі наукового семінару «Дослідження колекцій історичного текстилю в музеях України»)	62
Григоренко Тетяна Олександрівна Принципи історизму та реалізму у творчості черкаського художника Геннадія Волошенюка	64
Гудима Наталія Петрівна Георгій Якутович: до питання мистецьких контекстів графічних образів	68
Федоренко Севастяна Олександрівна Кольор Незалежності й символіка у творчості заслуженої художниці України Олександри Теліженко	70
Шамрай Ірина Володимирівна Сучасна українська народна картина: традиції і новації (на прикладі творів з фондової колекції Черкаського художнього музею)	72
Зіненко Тетяна Миколаївна Художник Микола Теліженко на симпозиумах монументальної керамічної скульптури в Опішному	77
Леонтєв Сергій Анатолійович, Чулкова Тетяна Миколаївна, Гранатирко Богдан Віталійович Роль цифрових технологій у презентації сучасного українського мистецтва на прикладі виставкової діяльності Шевченківського національного заповідника	81
Бугеря Марина Олександрівна Історична архітектура міста Черкаси як візуальний текст культури	84
Мушта Олександр Анатолійович Історія створення ансамблю садово-паркової скульптури Бориса Плаксія	87

Овчаренко Тетяна Станіславівна	94
Сучасний художник: творчість, ідентичність, стратегії публічності (на прикладі «метареалізму» Галини Лекаревої-Нікітіної)	99
Мікула Ігор Ярославович	
Думки щодо напрямку розвитку образотворчого мистецтва (минуле, теперішнє, майбутнє)	
Надеждін Андрій Михайлович	106
Мистецький шлях у спадок: художні світи родини Надеждіних	
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Авер'янова Ніна Миколаївна, кандидат філософських наук, доцент кафедри дизайну Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна» міста Київ

Бугеря Марина Олександрівна, завідувач відділу науково-просвітницької та виставкової роботи КЗ «Черкаський обласний краєзнавчий музей» Черкаської обласної ради; аспірантка кафедри філософських і політичних наук Черкаського державного технологічного університету

Валєєва Анастасія Емірівна, аспірантка кафедри етики, естетики і культурології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Вискварка Яна Миколаївна, старший викладач кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету

Волчак Олександра Костянтинівна, молодший науковий співробітник науково-дослідного відділу реставрації Львівської національної галереї мистецтв імені Б.Г.Возницького.

Гладун Ольга Дмитрівна, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент, директор Черкаського обласного художнього музею, доцент кафедри гуманітарно-мистецьких дисциплін та технологій легкої промисловості Київського національного університету технологій та дизайну

Гончаренко Валерія Анатоліївна, магістр філософії, аспірантка кафедри філософії та релігієзнавства Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Гранатирко Богдан Віталійович, аспірант ЧДТУ, науковий співробітник Шевченківського національного заповідника

Григоренко Тетяна Олександрівна, старший науковий співробітник сектору воєнної історії Черкаського обласного краєзнавчого музею

Гудима Наталія Петрівна, завідувача відділом науково-дослідницької та експозиційної роботи Черкаського обласного художнього музею

Гук Леонід Йосипович, Заслужений працівник культури України, художник-оформлювач, професор кафедри дизайну Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна» міста Київ

Зіненко Тетяна Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

Ищенко Єлизавета Олександрівна, магістрант спеціальності «Дизайн» Черкаського державного технологічного університету

Калашнікова Аліна Олександрівна, кандидат соціологічних наук, бак. мистецтвознавства Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, доцент кафедри прикладної соціології і соціальних комунікацій соціологічного факультету

Клепиковська Галина Сергіївна, магістрант Житомирського державного університету імені Івана Франка, спеціальність: 022 Дизайн.

Кожем'якіна Оксана Миколаївна, доктор філософських наук, доцент кафедри філософських і політичних наук Черкаського державного технологічного університету, член Черкаського регіонального відділення Соціологічної асоціації України (ЧРВСАУ)

Кондрашова Нонна Валеріївна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Король Василь Володимирович, магістрант кафедри філософії та релігієзнавства Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Кретов Павло Васильович, кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії та релігієзнавства Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Кретова Олена Іванівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Куніця Гліб Вікторович, магістрант Житомирського державного університету імені Івана Франка, спеціальність: 022 Дизайн.

Кухарчук Дмитро Васильович, магістрант кафедри філософії та релігієзнавства Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Кучумова Анна Сергіївна, магістр МДЗ-71 кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету

Леонтєв Сергій Анатолійович, кандидат мистецтвознавства, завідувач сектором експозиційно виставкової роботи Шевченківського національного заповідника

Мани Анастасія Русланівна студентка кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету

Михайлусь Дмитро Олександрович, магістрант факультету економіки і управління Черкаського державного технологічного університету

Мікула Ігор Ярославович, український художник, Член Національної Спілки Художників України, старший викладач кафедри живопису Львівської національної академії мистецтв

Моїсєнко Валентина Сергіївна, магістрант кафедри філософії та релігієзнавства Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Мусатенко Анастасія Михайлівна, магістрант спеціальності «Дизайн», Черкаського державного технологічного університету

Мушта Олександр Анатолійович, завідувачий музеєм О.С.Пушкіна і П.І.Чайковського Кам'янського державного історико-культурного заповідника

Надєждін Андрій Михайлович, заслужений художник України, провідний науковий співробітник, КЗ «Художньо-меморіальний музей О.О.Осмьоркіна», Мистецький шлях у спадок: художні світи родини Надєждіних

Овчаренко Тетяна Станіславівна, кандидат культурології, доцент кафедри культурології, мистецтвознавства та філософії культури, ІГН. Національний університет «Одеська політехніка».

Павлова Олена Юрївна, доктор філософських наук, професор кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Поліщук Олена Петрівна, доктор філософських наук, професор кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Житомирського державного університету імені Івана Франка, директор Центру естетичної антропології та етнокультурології ЖДО імені Івана Франка

Пушонкова Оксана Анатоліївна, кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького, вчений секретар Черкаського обласного художнього музею, член Черкаського регіонального відділення Соціологічної асоціації України (ЧРВСАУ)

Романенко Наталія Григорівна, доктор технічних наук, професор кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету

Сичевська Влада Владиленівна, магістрант Житомирського державного університету імені Івана Франка, спеціальність: 022 Дизайн.

Сосік Ольга Даніїлівна, кандидат мистецтвознавства

Спіркіна Оксана Олексіївна, кандидат історичних наук, старший викладач кафедри гуманітарних наук та іноземних мов Черкаського інституту пожежної безпеки імені Героїв Чорнобиля Національного університету цивільного захисту України

Федоренко Севастяна Олександрівна, українська художниця, магістр образотворчого мистецтва Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Хримова-Баранова Олена Леонідівна, доктор історичних наук, професор кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету

Чорниш Аліна Юріївна, аспірантка кафедри філософії та релігієзнавства Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Чулкова Тетяна Миколаївна, старший науковий співробітник, Шевченківського національного заповідника

Шамрай Ірина Володимирівна, старший науковий співробітник відділу збереження і обліку музейних фондів Черкаського обласного художнього музею

Шевченко Зоя Володимирівна, кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії та релігієзнавства Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Яковець Інна Олександрівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету

Яремчук Єгор Костянтинович, студент бакалаврату кафедри філософії та релігієзнавства Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького



ЧЕРКАСЬКИЙ
ХУДОЖНІЙ
МУЗЕЙ

Наукове видання
Збірник матеріалів VII Всеукраїнської конференції
«Сучасне українське мистецтво: концепти, стратегії, візуальні практики»
Підп. до друку 22.12.2021 р.
Наклад 100 прим.

Черкаський обласний художній музей
Україна, 18002, м. Черкаси,
вул. Хрещатик, 259
Тел./факс: (0472) 37-28-77

www.museum.ck.ua/
e-mail: art_museum@ukr.net
e-mail: krapki@ukr.net

За авторською редакцією
Дизайн обкладинки і верстка – Лисенко А.О.